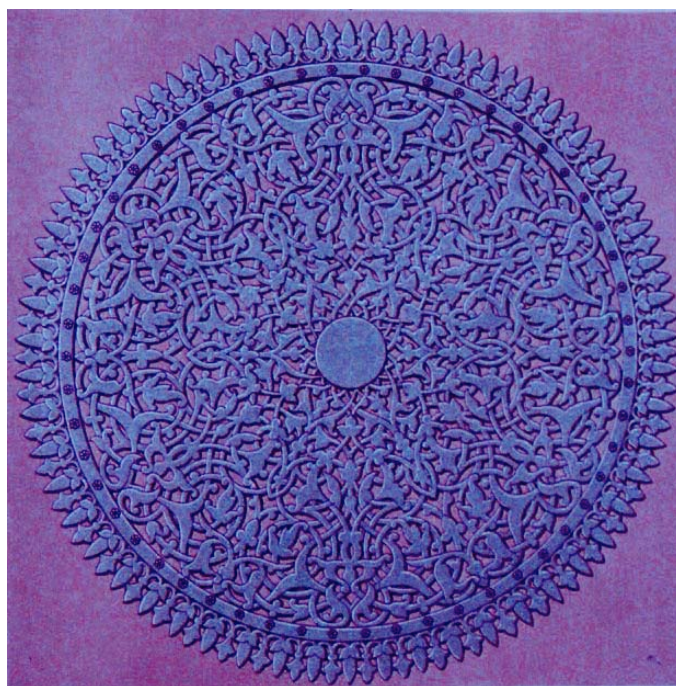


Retrouver l'unité.
La *Grammar of Ornament* d'Owen Jones
et la construction d'une théorie universelle de
l'ornement au milieu du XIXe siècle



Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Université de Neuchâtel

Pour l'obtention du grade de docteur ès lettres

Par

Ariane Varela Braga

Acceptée sur proposition du jury :
Prof. Pascal Griener, directeur de thèse
Prof. Alina Payne, rapporteur
Prof. Rémi Labrusse, rapporteur

Soutenue le 17 avril 2013

Université de Neuchâtel

2013

Retrouver l'unité.
La *Grammar of Ornament* d'Owen Jones et la construction d'une
théorie universelle de l'ornement au milieu du XIXe siècle

Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Université de Neuchâtel

Pour l'obtention du grade de docteur ès lettres

Par

Ariane Varela Braga

Acceptée sur proposition du jury :
Prof. Pascal Griener, directeur de thèse
Prof. Alina Payne, rapporteur
Prof. Rémi Labrusse, rapporteur

Soutenue le 17 avril 2013

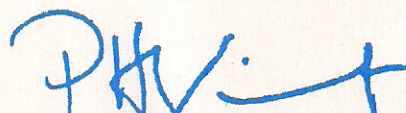
Université de Neuchâtel

2013

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Pascal Griener, directeur de thèse, professeur d'histoire de l'art et de muséologie à l'Université de Neuchâtel ; Mme Alina Payne, professeure, Harvard University, USA ; M. Rémi Labrusse, professeur, Université de Paris Ouest-La Défense, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Ariane Varela Braga en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 17 avril 2013



Le doyen
Patrick Vincent

Mots clés en français:

Ornement, grammaire, Owen Jones, Angleterre, arts décoratifs, texte et image, éclectisme, historicisme, chromolithographie, Sydenham, Crystal Palace, Exposition universelle, Department of Practical Art, Museum of Ornamental Art, photographie.

Mots clés en anglais:

Ornament, grammar, Owen Jones, England, decorative arts, text and image, eclecticism, historicism, chromolithograph, Sydenham, Crystal Palace, Great Exhibition, Department of Practical Art, Museum of Ornamental Art, photography.

Résumé:

Cette thèse examine la théorie universelle de l'ornement mise en place par l'architecte britannique Owen Jones dans son œuvre majeure, la *Grammar of Ornament*, publiée à Londres en 1856. La construction de cette théorie s'organise sur plusieurs niveaux et résulte de plusieurs chantiers différents, tels que la participation de Jones à l'Exposition universelle de Londres en 1851, son engagement au Department of Practical Art et dans la mise en place des collections du Museum of Ornamental Art de Malborough House, la reconstruction du Crystal Palace à Sydenham et l'aménagement des *architectural courts*, ses voyages, son réseau de connaissance et son expérience éditoriale. Abordant la *Grammar of Ornament* en tant qu'ouvrage matériel, cette thèse examine en détail l'importance de la métaphore grammaticale soulevée par Jones et qui est au cœur de son recueil d'ornement. La question de la grammaire est ici abordée tant du point de vue textuel que visuel. Cette thèse soutient en effet que les planches de la *Grammar of Ornament* constituent le véhicule de diffusion privilégié de la théorie de l'ouvrage. En ce sens, les planches doivent être considérées comme des dispositifs cognitifs qui présentent un discours visuel tout aussi important que le texte, la théorie de l'ornement de Jones se développant à la croisée entre texte et image.

A mes parents

Table des Matières

Remerciements	5
Introduction	7
Chapitre 1 : Un regard global.....	17
1. Le monde à portée de main : l'Exposition universelle de 1851	18
1.1 L'ordre dans le chaos.....	18
1.2 A la recherche de l'unité perdue : Owen Jones.....	24
2. L'histoire à portée de main : le musée de Sydenham	32
2.1 Un musée universel.....	32
2.2 Les Fine Arts Courts : une chaîne des arts.....	39
2.3 La mise en scène de l'histoire : le cas de l'Egyptian Court.....	45
Chapitre 2 : La <i>Grammar of Ornament</i> : la naissance d'un ouvrage de référence	57
1. Généalogie	59
1.1 Le livre d'ornement au XIXe siècle.....	59
1.2 La Government School of Design (1837-1852)	67
1.3 Un nouveau départ. Owen Jones, un islamophile au Department of Practical Art et au Museum of Ornamental Art.....	73
2. La <i>Grammar of Ornament</i> : un produit éditorial hors du commun	77
2.1 Acte de naissance	77
2.2 Textes et images : le partage des savoirs	81
2.3 Présentation de l'œuvre	87
3. Un musée de papier.....	94
3.1 Du manuscrit à la publication : le Crystal Palace de Sydenham et la construction d'une séquence historique de l'ornement.....	94
3.2 La <i>Grammar of Ornament</i> , version portable du Crystal Palace de Sydenham et du Museum of Ornamental Art ?.....	100
Chapitre 3 : Quand l'ornement devient grammaire.....	106
1. Pourquoi une grammaire ?.....	108
1.1 La grammaire comme genre éditorial.....	108
1.2 Grammaire et architecture	112
1.3 La grammaire du dessin au Department of Science and Art.....	115
1.4 Les grammaires visuelles de Field, Superville et Portal	119
2. La grammaire de Jones.....	124
2.1 L'autonomie des arts décoratifs : ornement et nature	124
2.2 Le répertoire des ornements passés.....	128
2.3 Les propositions théoriques : formes et couleurs.....	130
2.4 Grammaire, culture, histoire et religion	139
3. Études de cas : l'ornement égyptien et <i>mauresque</i>	143
3.1 L'Égypte fondatrice	143
3.2 Le modèle <i>mauresque</i>	149
Chapitre 4 : La grammaire en image	157
1. Le travail de codification visuelle	158
1.1 Sélections et censures	158
1.2 De l'ornement au motif.....	162
1.3 Composer l'unité : les planches.....	170
1.4 Marquer les différences : la photographie comme instrument de contraste	181

2. Entre image et texte.....	187
2.1 Un rapport tendu.....	187
2.2 L'ornement arabe et les débuts de l'art islamique.....	192
Chapitre 5 : Jones face à ses contemporains	199
1. La question des origines : Jones et Semper	201
1.1 Le mythe des origines.....	201
1.2 Les fondements anthropologiques de l'art ornemental.....	204
1.3 Des rapports complexes.....	215
2. Ruskin contre Jones.....	219
2.1 Deux mondes opposés.....	219
2.2 <i>The Two Paths</i> versus la <i>Grammar of Ornament</i>	221
2.3 L'ornement comme sujet rhétorique.....	223
Conclusion	231
Bibliographie	239
Liste des illustrations	275
Annexes	283
Annexe 1	285
Editions de la <i>Grammar of Ornament</i>	285
Annexe 2	287
Liste des principes théoriques de la <i>Grammar of Ornament</i>	287
Annexe 3	291
Notice biographique sur Owen Jones (1809-1874).....	291
Annexe 4	293
Œuvres d'Owen Jones	293

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de thèse, Pascal Griener, pour la confiance et la liberté qu'il m'a accordée, ainsi que pour le soutien qu'il m'a apporté pour compléter mes recherches à Londres. Sa vision particulièrement stimulante de l'histoire de l'art a été une source d'inspiration tout au long de mon travail. Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers mon premier directeur de thèse, Pierre Vaisse, qui m'a fait découvrir la *Grammar of Ornament*, et sans lequel je n'aurais pas initié mes recherches, même si la direction de mon travail a considérablement évolué par la suite.

Ma profonde gratitude va à l'Institut Suisse de Rome, où j'ai trouvé un cadre particulièrement favorable pour mener à terme mon doctorat. Intégrer une communauté de doctorants et partager avec eux l'expérience et les nombreux aléas de la rédaction d'une thèse a été fondamental pour achever ce travail. Je remercie en particulier le directeur de l'Institut, Christoph Riedweg, ainsi que le président de la Commission universitaire de l'Institut, Philippe Mudry, qui m'ont toujours encouragée à aller de l'avant, avec enthousiasme et bonne humeur. Mes remerciements s'adressent également au responsable scientifique de l'Institut, Henri de Riedmatten, pour son soutien et ses conseils.

Je remercie Alina Payne et Rémi Labrusse pour avoir accepté de faire partie du jury de thèse.

Un grand merci à ceux qui ont eu la patience de lire ou de commenter une partie de mon travail, pour leurs remarques et les conversations échangées, en particulier à Federico Bellini, Philippe Mudry, Henri de Riedmatten et Beat Wyss.

Mes remerciements s'adressent également à tous ceux auxquels j'ai eu l'occasion de faire part de mes travaux. Ces échanges ponctuels ont été particulièrement gratifiants. Je remercie notamment Stuard Durant, Kathryn Ferry, Carol Flores, Robin Middleton, Charles Newton, Jan Piggott, Abraham Thomas, David Van Zanten et Eugène Warmembol, pour m'avoir fait découvrir de nouveaux aspects de la carrière d'Owen Jones et du contexte culturel victorien.

Je n'aurais pas pu mener à bien ma thèse sans l'appui de l'Université de Neuchâtel qui m'a permis d'achever mes recherches avec un dernier séjour à Londres.

Au cours de ces années, j'ai visité de nombreuses bibliothèques et archives et je tiens ici à remercier tout le personnel de ces institutions. Je remercie en particulier Nicholas Donaldson, de la National Gallery de Londres, Catherine Smith, archiviste à l'école de Charterhouse, Eleanor Gawne, archiviste à la British Architectural Library au RIBA, ainsi que les bibliothécaires de la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève, de la National Art Library au Victoria & Albert Museum, de la British Library, de la British Architecture Library au RIBA, de l'American Academy in Rome, de la British School in Rome et de la Biblioteca Hertziana, Institut Max-Planck pour l'histoire de l'art à Rome.

J'adresse mes remerciements à tous les proches et amis qui m'ont soutenue et stimulée au cours de la réalisation de cette thèse, et avec lesquels j'ai partagé de nombreux cafés et discussions. Mes vifs remerciements à ceux qui ont eu la patience et le courage de s'improviser « correcteurs » : Laetitia-Noëlle Perret, Sophie Romanens, Camille Semenzato, Olivia Trono.

Une pensée particulière à Federico, pour son encouragement et ses conseils éclairés dans la dernière étape de mon travail.

Enfin, mon plus grand et sincère remerciement va à mes parents, Cybèle et Rubens, sans la confiance et le soutien desquels je n'aurais jamais pu mener à bien cette longue tâche, qui semblait presque interminable. Ce volume leur est dédié. Qu'ils y trouvent l'expression de ma profonde gratitude.

Introduction

Longtemps marginalisé, l'ornement se trouve aujourd'hui à nouveau au centre de l'attention de nombreux architectes, artistes, philosophes et historiens de l'art¹. Situé entre pratique et esthétique, l'ornement est une abstraction dont l'invention en tant qu'objet théorique remonte au XIXe siècle². Après la chute de l'Ancien Régime, alors que l'industrialisation et la production en série transforment la vision matérielle et symbolique de l'ornement, des théoriciens et des artistes s'interrogent sur son origine, son développement historique et son renouveau dans la culture contemporaine. La *Grammar of Ornament* d'Owen Jones constitue un des jalons majeurs de cette recherche³.

Dans un récent article, Alina Payne pose que « les préoccupations du XIXe siècle concernant les arts appliqués et l'ornement ont laissé leur empreinte sur le champ en développement de l'histoire de l'art dans les années où il se formait »⁴. Le contraire est également juste : les réflexions et les publications sur l'ornement qui paraissent au milieu du XIXe siècle sont conditionnées par les progrès de l'historiographie, à son tour otage de la théorie de l'art. Les nouveaux paradigmes de l'histoire de l'art se construisent à travers différents supports : non seulement dans les livres et manuels qui paraissent alors dans toute l'Europe, mais également dans les musées qui mettent en scène, souvent de manière plus accessible et populaire, une vision imaginaire de l'histoire. La *Grammar of Ornament* est à la fois le résultat et l'un des agents de cette transformation.

Parue en 1856, cinq ans après la première Exposition universelle de Londres et trois ans avant la publication de *L'Origin of Species* de Charles Darwin⁵, la *Grammar of Ornament* illustre l'une des nombreuses tentatives du XIXe siècle pour affronter le pluralisme culturel du monde moderne et tenter de renouer avec une unité esthétique désormais jugée irrémédiablement perdue. L'objectif de son auteur, Owen Jones, est plus précisément d'établir les principes communs qu'il considère être à la base de toutes les manifestations ornementales et de donner ainsi un fondement universel aux arts décoratifs, désormais incapables de représenter les mœurs et les aspirations de la société victorienne. Comme plusieurs de ses contemporains, Jones est une figure de transition, illustrant la tension entre la

¹ Pour un aperçu des développements de l'historiographie, se reporter à la riche bibliographie du numéro spécial *Ornement/Ornemental* de *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011-1.

² Voir MICHEL Christian, « Prefazione », in : *Ornamento, tra arte e design : interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento*. Actes du colloque organisé à l'Institut suisse de Rome, Rome, 23 avril 2009, éd. par Ariane Varela Braga, Bâle : Schwabe [en préparation].

³ JONES Owen, *The Grammar of Ornament : illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres : Day and Son, 1856. Toutes les citations se réfèrent à la reproduction en facsimilé de la seconde édition : JONES Owen, *The Grammar of Ornament : illustrated by examples from various styles of ornament*, New York et Cincinnati : Van Nostrand Reinhold, [1856] 1982 (dorénavant indiquée simplement comme GO).

⁴ PAYNE Alina, « L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XXe siècle », in : *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011-1, p. 82. Sur l'ornement au XIXe siècle, et pour une relecture de son rôle dans la construction du modernisme, signalons aussi la récente parution de : PAYNE Alina, *From ornament to object. Genealogies of architectural modernism*, New Haven et Londres, 2012.

⁵ DARWIN Charles, *On the Origin of Species by means of natural selection, on the preservation of favoured races in the struggle for life*, Londres : John Murray, 1859.

nostalgie d'une qualité historique considérée comme aliénée et une qualité future qui reste encore à définir et à conquérir, à travers les moyens et les formes propres à la civilisation moderne.

Pour Jones et ses contemporains, l'ornement présente une double pluralité qui doit être en quelque sorte recomposée : la première est de nature culturelle et implique une confrontation entre Occident et Orient ; la deuxième, plus insidieuse, concerne la variété historique qu'il assume dans le temps à l'intérieur de chaque culture. Dans la *Grammar of Ornament*, Jones cherche à recomposer ces deux pluralités selon des modalités originales qui méritent d'être approfondies.

Notre étude se propose donc d'examiner les différents dispositifs et outils employés par Jones afin d'instituer une théorie universelle de l'ornement valable pour toutes les époques et pour tous les lieux. La *Grammar of Ornament* se compose d'une partie textuelle de principes théoriques et d'une partie graphique de motifs ornementaux qui toutes deux développent – selon leurs propres techniques rhétoriques – l'argument de la nature formelle et grammaticale de l'ornement. La prééminence donnée à la somptueuse récolte d'images, due aussi bien aux préférences de l'auteur qu'aux qualités éditoriales de l'entreprise, semble toutefois avoir porté l'œuvre à constituer un réservoir presque infini de citations pour la culture visuelle de son temps, en contradiction avec le projet intellectuel de son auteur qui annonce d'emblée vouloir favoriser la création d'un nouveau style ornemental, libre de toute référence aux styles du passé. L'un des objectifs de cette thèse sera notamment de comprendre quels sont les tensions qui régissent le rapport entre texte et image et comment Jones tente d'y faire face.

L'historiographie de la *Grammar of Ornament* s'est constituée assez récemment, mais est déjà riche et en grande partie liée à la personnalité de son auteur. En 1972, Nikolaus Pevsner remarquait qu'« il n'y a encore pas de livre sur Owen Jones – une sérieuse lacune dans l'historiographie du design victorien »⁶. Grâce aux travaux fondateurs de Michael Darby et David Van Zanten, la vie et l'œuvre de cet architecte d'origine galloise est aujourd'hui bien connue⁷. Les études de Carol Flores, auteur de la première monographie dédiée à Jones, et Kathryn Ferry, sont venues les compléter⁸.

L'approche des cent cinquante ans de la publication de la *Grammar of Ornament* et du bicentenaire de la naissance de l'architecte ont favorisé un regain d'intérêt pour Jones. Les expositions réalisées en

⁶ « there is no book on Owen Jones yet – a serious gap in the historiography of Victorian design », dans PEVSNER Nikolaus, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford : Clarendon Press, 1972, p. 157.

⁷ Michael Darby a mis en lumière les différentes facettes de sa carrière, tout en insistant sur sa composante orientaliste, alors que David Van Zanten a replacé Jones dans le contexte de la redécouverte de la polychromie architecturale de la première moitié du siècle, affirmant son importance aux côtés de figures comme Gottfried Semper ou Henri Labrousse. Voir DARBY Michael, *Owen Jones and the Eastern Ideal*, thèse non publiée, University of Reading, 1974 ; VAN ZANTEN David, *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New York : Garland, 1977.

⁸ FLORES Carol Ann Hrvol, *Owen Jones, Architect*, thèse non publiée, Georgia Institute of Technology, 1996 ; FLORES Carol Ann Hrvol, « A Colorful Context : Owen Jones's Design for the Manchester Art Treasures Exhibition Building », in : *Elvehjem Museum of Art Bulletin, Biennial Report 1999-2001*, pp. 17-26 ; FLORES Carol Ann Hrvol, « Engaging the Mind's Eye. The Use of Inscriptions in the Architecture of Owen Jones and A. W. N. Pugin », in : *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 60, n. 2, 2001, pp. 158-179 ; FLORES Carol Ann Hrvol, *Owen Jones, design, ornament, architecture and theory in an age of transition*, New York : Rizzoli International Publications, 2006 ; FERRY Kathryn, *Awakening a higher ambition : the influence of travel upon the early career of Owen Jones*, thèse non publiée, Cambridge University, 2004.

2004 à la Dulwich Picture Gallery sur l'entreprise du Crystal Palace de Sydenham et au Victoria and Albert Museum sur Christopher Dresser, considéré comme son meilleur disciple, ont contribué à mettre en lumière certains aspects de la carrière de Jones⁹. En 2009, le Victoria and Albert Museum a par ailleurs finalement dédié à l'architecte une exposition-dossier, qui s'est accompagnée d'une première journée d'étude, ainsi que de l'organisation d'une exposition sur Jones et l'art islamique, destinée aux musées étrangers¹⁰. Cette première manifestation a donné lieu à une exposition itinérante portant sur Jones et son lien avec l'art islamique, présentée en 2011 à Oslo et à Grenade, et l'année suivante à Sharjah¹¹.

Le nom d'Owen Jones reste pourtant irrémédiablement lié à la *Grammar of Ornament*, son œuvre la plus fameuse. À partir du milieu du XXe siècle, suite aux efforts menés pour réévaluer les arts décoratifs de la période victorienne, les préceptes des réformateurs britanniques ont été perçus comme des exemples précoces d'une recherche de principes devant mener à une esthétique industrielle et fonctionnaliste, et dont la *Grammar of Ornament* serait l'expression la plus marquante. C'est dans cette optique que se placent les travaux pionniers de Herbert Read, Nikolaus Pevsner et plus tard de Alf Bøe¹², une opinion également soutenue par David Brett qui définit le volume comme «un des documents fondateurs du modernisme agressif»¹³. La conviction que les arts décoratifs doivent s'adapter aux nouveaux procédés de production industriels ferait ainsi de Jones un anticipateur du modernisme qui, à travers le Werkbund, porterait jusqu'au Bauhaus. Dès lors, et comme Debra Schafer l'a bien montré, Jones apparaît comme l'un des grands penseurs de l'ornement au XIXe siècle¹⁴. Il peut

⁹ L'exposition *The Crystal Palace at Sydenham* a été organisée pour commémorer les cent cinquante ans du palais de Sydenham. Un livre, retraçant l'histoire de la structure, a été publié pour cette occasion : PIGGOTT Jan R., *Palace of the People, The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, Londres : Hurst & Company, 2004. *Christopher Dresser, a design revolution*. Catalogue d'exposition, New York, Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres, Victoria and Albert Museum, éd. par Michael Whiteway, New York : Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres : V&A, 2004. À New York, l'exposition s'intitulait *The Shock of the Old : Christopher Dresser's Design Revolution*.

¹⁰ L'exposition *A Higher Ambition – Owen Jones (1809-74)* s'est tenue au V&A en 2009. La journée d'étude, à laquelle l'auteur de cette thèse a également participé, a eu lieu dans cette même institution le 13 juin 2009. Le fait qu'il ait fallu attendre le bicentenaire de la naissance de Jones pour avoir une commémoration officielle, de dimension d'ailleurs réduite, dans les murs de l'institution à laquelle son nom est le plus souvent associé, me paraît significatif du manque d'attention dont souffre encore Jones et son œuvre. La récente organisation d'une série d'expositions itinérantes (voir note suivante) commence toutefois à modifier la situation.

¹¹ *Owen Jones and Islamic Inspiration*, Museum of Decorative Arts and Design, Oslo, du 30 janvier au 30 avril 2011 ; *Owen Jones y la Alhambra. El disegno islámico : descubrimiento y vision*, Palacio de Carlos V, Alhambra, Museo de Belas Artes de Granada, Grenade, du 21 octobre 2011 au 28 janvier 2012 ; *Owen Jones : Islamic Design, Discovery and Vision*, Museum of Islamic Civilisation, Sharjah, du 21 mars au 15 juillet 2012. À Grenade, un catalogue a été publié pour accompagner l'exposition : *Owen Jones y la Alhambra*. Catalogue d'exposition, Grenade : Musée de l'Alhambra, éd. par Juan Calatrava, Mariam Rosser-Owen, Abraham Thomas et Rémi Labrusse, Grenade : Patronato de la Alhambra y Generalife et Londres : Victoria and Albert Museum, 2011.

¹² READ Herbert, *Art and Industry*, Londres : Faber & Faber Ltd [1934] 1966 ; PEVSNER Nikolaus, *Pioneers of the Modern Movement : from William Morris to Walter Gropius*, Londres : Faber & Faber, 1936 ; BØE Alf, *From Gothic Revival to Functional Form : a Study in Victorian Theories of design*, New York : Da Capo Press, [1957] 1979.

¹³ « one of the founding documents of aggressive modernism », dans BRETT David, *On Decoration*, Cambridge : The Lutterworth Press, 1992, p. 22.

¹⁴ Debra Schafer a proposé une étude approfondie sur les théories de Jones qui a le mérite de replacer ses idées dans le contexte plus large du XIXe siècle, le présentant avec trois grands autres théoriciens de l'ornement du XIXe, Gottfried Semper, John Ruskin et Alois Riegl. SCHAFFER Debra, *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

ainsi être vu comme une figure tout aussi importante que John Ruskin ou William Morris pour les arts décoratifs de la seconde moitié du XIXe siècle, si ce n'est plus, puisque, à travers les écoles d'arts décoratifs, les principes de la *Grammar of Ornament* se diffusent dans tous le pays et même à l'étranger¹⁵.

Le lien qui unit Jones au milieu réformateur du Department of Practical Art d'Henry Cole a ainsi conditionné l'approche de la *Grammar of Ornament*, vue comme le manifeste de cette institution. C'est dans cette optique que se situent les études de Michael Darby, David Van Zanten, Carol Flores, ou John Grant Rhodes, dont la thèse de doctorat constitue l'analyse la plus détaillée et la plus intéressante de l'idéologie du système de South Kensington¹⁶. Ces auteurs ont essentiellement porté leur attention aux principes théoriques qui introduisent l'ouvrage et qui sont vus comme offrant une synthèse des idées diffusées en Angleterre depuis la fin des années 1830¹⁷. C'est également en tant que traité formaliste que John Kresten Jespersen aborde l'œuvre dans sa thèse de doctorat de 1984, la seule étude majeure qui lui ait jusqu'à présent été spécifiquement dédiée¹⁸. Jespersen concentre lui aussi sa réflexion sur la liste des trente-sept propositions théoriques qui réglementent l'emploi des formes et des couleurs.

Il est dès lors évident combien a été embarrassante, pour ces historiens, la présence du répertoire de motifs ornementaux qui, par son ampleur et sa qualité, s'impose sur le texte : les planches de la *Grammar of Ornament* semblent en effet contredire clairement l'orientation progressiste de l'œuvre, fournissant aux décorateurs et aux architectes un réservoir infini de motifs historiques à imiter.

Plus récemment, Stacey Sloboda a cherché à mieux la situer dans un contexte plus général, proposant de l'interpréter comme un texte cosmopolite qui tente de synthétiser la vision impérialiste et industrielle de l'époque à travers des principes généraux pour les arts décoratifs¹⁹. Kathryn Ferry a quant à elle mis en relation la variété des styles traités par Jones avec ses expériences de voyage²⁰.

¹⁵ Carol Flores et Ellen Christensen ont notamment rappelé l'importance des théories de Jones pour les générations successives, aussi bien pour Christopher Dresser, considéré comme son héritier spirituel et créateur de l'art botanique, que pour William Morris ou les architectes Frank Lloyd Wright et Le Corbusier. Flores 2006, pp. 238-255 ; CHRISTENSEN Ellen A., *The significance of Owen Jones's Grammar of Ornament for the development of architectural ornament in twentieth century Europe and America*, mémoire de master non publié, University of Cincinnati, 1986. Mais beaucoup reste encore à faire pour évaluer l'impact que la *Grammar of Ornament* a pu avoir sur les arts décoratifs de la fin du XIXe et du début du XXe siècle.

¹⁶ Darby 1974 ; Van Zanten 1977 ; Flores 1996 ; Flores 2006 ; RHODES John Grant, *Ornament and Ideology : a Study in mid-nineteenth-century British Design Theory*, thèse non publiée, Harvard University, 1983. Voir aussi CAMPOS ROMERO Maria Angeles, « La influencia de Owen Jones a través de su tratado "The Grammar of Ornament". Sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX », in : *Anales de arquitectura*, n. 4, 1992, pp. 67-84.

¹⁷ Voir par exemple Bøe [1957] 1979, Schafer 2003 ou SAINT Andrew, « The fate of Pugin's True Principles », in : *Pugin, a Gothic Passion*. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum 1994, éd. par Paul Atterbury et Clive Wainwright, New Haven et Londres : Yale University Press et Victoria and Albert Museum, 1994, pp. 272-282, lequel considère les principes de la *Grammar of Ornament* comme directement issus des théories de A.W.N. Pugin.

¹⁸ JESPERSEN John Kresten, *Owen Jones's « The Grammar of Ornament » of 1856 : Field Theory in Victorian Design at the Mid-Century*, thèse non publiée, Brown University, 1984. Voir aussi JESPERSEN John Kresten, « Originality and Jones' Grammar of Ornament », in : *Journal of Design History*, vol. 21, 2, 2008, pp. 143-153.

¹⁹ SLOBODA Stacey, « The Grammar of Ornament : Cosmopolitanism and Reform in British Design », in : *Journal of Design History*, vol. 21, 3, 2008, pp. 223-236.

²⁰ Ferry 2004.

Peut-être plus intéressante, et certainement plus subtile, est en revanche l'hypothèse soutenue par ceux qui, comme Ernst Gombrich ou Isabelle Frank, ont perçu dans la *Grammar of Ornament* les signes avant-coureurs d'un autre genre de modernité, de nature *gestaltique* et abstractive²¹. Dans ce cas, ce seraient alors les images du volume qui constitueraient son aspect le plus novateur, une conviction que nous partageons et que nous chercherons à démontrer dans ce travail.

La *Grammar of Ornament* a également intéressé les historiens du livre illustré, comme Ruari McLean ou Joan M. Friedman, lequel la définit comme « l'un des plus grands monuments de l'impression en couleur du XIXe siècle »²². Ces recherches ont été rarement intégrées par l'historiographie de l'art, mais possèdent l'indéniable avantage de contempler le volume dans sa dimension éditoriale, un fait important et qui, comme nous le soutiendrons, permet également d'expliquer certaines de ses caractéristiques conceptuelles, et de nature certes non secondaire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'un des rares à avoir reporté l'attention sur l'importance des planches et sur le rapport conflictuel entre texte et image est un historien du livre illustré, Nicholas Frankel²³.

Finalement, de nombreuses études ont insisté sur le rôle tenu par l'ouvrage dans la diffusion de l'orientalisme et en particulier dans la réception de l'art islamique, à partir des travaux de Michael Darby²⁴. En effet, des cent planches qui le composent, plus de la moitié porte sur des exemples orientaux, un fait important qui a souvent été interprété soit comme instrument de diffusion de la puissante idéologie impérialiste britannique, soit comme une subversion de cette même idéologie, ainsi que l'ont par exemple montré les travaux de John Sweetman, Mark Crinson, Partha Mitter ou Toshio Watanabe²⁵. L'exposition *Purs Décors*, tenue en 2006 au Louvre, ainsi que l'exposition *Islamophilies*,

²¹ GOMBRICH Ernst H., *The Sense of Order, a study in the psychology of decorative art*, Londres : Phaidon Press, [1979] 1998, pp. 51-55 ; FRANK Isabelle, « Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl », dans *Die Rhetorik des Ornaments*, éd. par Isabelle Frank et Freia Hartung, Munich : Fink, 2001, pp. 77-99.

²² « one of the greatest monuments in color printing in the nineteenth century », dans MCLEAN Ruari, *Victorian Book Design and Colour Printing*, Londres : Faber & Faber Limited, [1963] 1972, pp. 122-124 ; FRIEDMAN Joan M., *Color Printing in England 1486-1870*, New Haven : Yale Center for British Art, 1978, p. 53.

²³ FRANKEL Nicholas, « The Ecstasy of Decoration : *The Grammar of Ornament* as Embodied Experience », in : *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 2, hiver 2002-2003, http://www.19thc-artworldwide.org/winter_03/articles/fran_print.html. L'argumentation de Frankel souffre toutefois du fait qu'il commet l'erreur d'attribuer à Jones l'invention de la chromolithographie avec la publication de la *Grammar of Ornament*.

²⁴ Nous avons préféré ne pas insister sur ces deux aspects, largement étudiés, afin de nous concentrer sur les stratégies grâce auxquelles Jones parvient à fonder sa théorie.

²⁵ SWEETMAN John, *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in the British and American Art and Architecture 1500-1920*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988, pp. 160-176 ; CRINSON Mark, *Empire Building, Orientalism & Victorian Architecture*, Londres et New York : Routledge, 1996, pp. 30-36 ; MITTER Partha, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, Chicago : The University of Chicago Press, [1977] 1992, pp. 221-237 ; WATANABE Toshio, « Owen Jones The Grammar of Ornament : Orientalism subverted ? », in : *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, pp. 439-442 ; Darby 1974 et DARBY Michael, *The Islamic Perspective, An Aspect of British Architecture and Design in the 19th century*, Londres : Scorpion Pica, 1983, pp. 61-121. Voir également MACKENZIE John, *Orientalism, history, theory and the arts*, Manchester : Manchester University Press, 1995 ; NECIPOGLU Gülrü, *The Topkapi Scroll – Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica : Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

organisée en 2011 au Musée des Beaux-arts de Lyon, ne font pas exception à cette règle, Jones, avec sa *Grammar of Ornament*, figurant en bonne place parmi les redécouvreurs de l'art oriental au XIXe siècle²⁶.

Le présent travail tient compte de ces précédentes études, mais s'en différencie toutefois essentiellement par le fait que la *Grammar of Ornament* est ici avant tout abordée en tant que livre, c'est-à-dire comme un objet matériel dans lequel l'auteur a composé le texte et les images selon une logique à plusieurs niveaux, afin d'exprimer au mieux sa propre pensée et diffuser une récolte de motifs exemplaires, et non comme seul prétexte pour disséminer une liste de principes théoriques. Or, réduire l'ouvrage en une collection d'éléments autonomes, c'est oublier de prendre en considération les effets de disposition du texte et des images. Partant du présupposé que la *Grammar of Ornament* est une œuvre complexe, dans laquelle le discours théorique s'exprime à la fois dans le texte et dans les images, il s'agira d'étudier chaque niveau discursif en fonction de sa propre rhétorique et de ses mécanismes spécifiques. Le décalage visible entre texte et image a d'ailleurs porté Jones à ajouter un deuxième niveau discursif, jusqu'ici souvent délaissé. Il s'agit du texte des chapitres qui, à travers un langage argumentatif et une collection graphique *ad hoc*, tente de constituer une médiation entre l'affirmation des planches et les énoncés déclamatoires des *propositions*. Nous voulons donc proposer une étude originale, systématique et non sectorielle de la *Grammar of Ornament*, envisagée dans son intégrité d'œuvre à plusieurs niveaux et qui tente d'unir, à travers le texte et les planches, réflexion théorique et exemples pragmatiques, formalisme et historicisme.

Il faudra tout d'abord retracer les différents éléments qui portent à la formation de la *Grammar of Ornament*, non comme une simple chronologie, mais de manière à comprendre les liens qui déterminent les différentes composantes menant à sa création. Ces éléments sont de nature diverse et constituent l'*instrumentarium* de Jones, selon le concept défini par Pascal Griener²⁷. Outre les idées qu'elle exprime, la *Grammar of Ornament* est avant tout le produit de facteurs historiques, aussi bien généraux que personnels, qui conditionnent et déterminent sa naissance et son incroyable succès éditorial. Il apparaît donc tout d'abord nécessaire de reconstruire non seulement le cadre du débat qui touche l'ornement au milieu du XIXe siècle, mais aussi le réseau étendu des rapports que Jones entretient avec ses contemporains et qui agit sur la conception et l'élaboration de l'œuvre. Ce contexte s'articule initialement autour de l'Exposition universelle de Londres de 1851 qui peut être vue comme le noyau de la crise esthétique qui touche les arts décoratifs du milieu du XIXe siècle. La participation de Jones a

²⁶ *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections des Arts Décoratifs*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts Décoratifs et Musée du Louvre, éd. par Rémi Labrusse, Paris : Les arts Décoratifs et Musée du Louvre, 2007 ; *Islamophilie, l'Europe moderne et les arts de l'Islam*. Catalogue d'exposition, Lyon : Musée des beaux-arts, éd. par Rémi Labrusse, avec une contribution de Hellal Salima, Paris, Somogy, 2011.

²⁷ Pascal Griener pose l'*instrumentarium* comme « l'ensemble conduit des instruments, documents utilisés par un auteur scientifique, et dont le livre n'est alors qu'un outil parmi d'autres », dans GRIENER Pascal, « Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850) », in : *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*. Colloque international, Paris, 2-5 juin 2004, sous la direction scientifique de Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin, en partenariat avec l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation Française, 2008, p. 168.

cet événement est bien connue et constituera seulement le point de départ de notre analyse qui portera de manière plus détaillée sur sa contribution au Crystal Palace de Sydenham. Dans les années qui précèdent la publication de la *Grammar of Ornament*, Jones s'investit en effet totalement dans la création du musée des copies de Sydenham. Bien que l'importance de ce deuxième palais de cristal pour l'ouvrage commence à être reconnue, notamment grâce aux travaux de Jan Piggott et surtout de Kathryn Ferry²⁸, la manière selon laquelle le dispositif muséal conditionne les choix liés à la formation du livre n'a jamais été approfondie. Le lien avec le Department of Practical Art d'Henry Cole et le Museum of Ornamental Art constitue un autre problème. Suffit-il à expliquer les origines du volume et les choix opérés par Jones ?

Nous examinerons par la suite les stratégies mises en place par Jones pour soutenir sa thèse d'une théorie universelle de l'ornement. Alors que le modèle de la botanique a souvent été privilégié comme clef de lecture de l'œuvre, nous aimerions au contraire nous interroger sur la nature grammaticale de l'ouvrage qui a souvent été vue comme problématique. La *Grammar of Ornament* est-elle réellement une *grammaire*, ou bien s'agit-il plutôt d'un « livre de citations polyglotte »²⁹, comme l'a interprété John Summerson ? En quel sens Jones entend-il le terme ? Suivant des contributions plus récentes, et notamment celles de Claire Barbillon et Rémi Labrusse³⁰, nous chercherons à reporter l'attention sur le potentiel grammatical du livre, en considérant qu'il faut donner au terme la signification plus générale d'un système de règles, et non nécessairement de nature linguistique. La question sera de comprendre comment Jones développe cette grammaticalité non seulement dans le texte mais également dans les images, un aspect qui n'a été encore que peu exploré. Nous aimerions ainsi voir de quelle manière Jones transforme les ornements en objets de grammaire, en analysant dans le détail les différents protocoles mis en acte.

Finalement, pour définir l'originalité de la *Grammar of Ornament*, une confrontation avec deux contemporains se révélera particulièrement utile. Notre choix s'est porté sur deux grands théoriciens de l'art du XIXe siècle, Gottfried Semper et John Ruskin, dont les rapports avec Jones, aussi bien intellectuels que personnels, sont documentés dans les années qui précèdent et qui suivent immédiatement la publication du volume.

Du point de vue méthodologique, cette étude ne pouvait se limiter à une seule approche, étant donnée la variété des précédents chantiers dans lesquels Jones s'investit au cours de la préparation de la

²⁸ Piggott 2004 et Ferry 2004.

²⁹ « polyglot phrase book », dans SUMMERSON John, « What is ornament and what it is not », in : *Via III – Ornament, The Journal of the Graduate School of Fine Arts*, University of Michigan, 1977, p. 6. Cet avis est également partagé par Debra Schafer, dans Schafer 2003.

³⁰ BARBILLON Claire, « La grammaire comme modèle de l'histoire de l'art », in : *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*. Colloque international, Paris, 2-5 juin 2004, sous la direction scientifique de Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin, en partenariat avec l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation Française, 2008, pp. 433-445 ; LABRUSSE Rémi, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », in : *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011, 1, pp. 97-121.

Grammar of Ornament, et qui touchent aussi bien aux dispositifs expositifs et muséographiques qu'à l'enseignement des arts décoratifs, au marché éditorial, à l'architecture, à la décoration intérieure ou au design. En outre, la *Grammar of Ornament* s'articule elle-même sur plusieurs niveaux discursifs distincts, lesquels possèdent chacun leurs propres logiques internes et se développent selon des procédés différents. Pour les *propositions* et les introductions, il sera nécessaire de faire appel à une analyse textuelle qui devra à son tour céder la place à une analyse visuelle pour les planches. Les deux se combineront dans l'étude du rapport entre texte et image.

Nous avons préféré nous concentrer sur des études de cas spécifiques afin de porter la réflexion en profondeur, au lieu de présenter un aperçu général de l'œuvre qui, bien que plus vaste, encourrait le risque de la superficialité. Ces études de cas sont diverses et ont été choisies en fonction des arguments traités dans les chapitres. L'ornement égyptien se révèle particulièrement significatif car il assume un rôle essentiel dans la structure conceptuelle de la *Grammar of Ornament*. L'ornementation égyptienne est en effet jugée par Jones comme l'une des meilleures de l'humanité en raison de l'étroit rapport qui l'unit avec la nature, de laquelle elle illustre une parfaite analogie structurelle et non mimétique. Il sera pour cela intéressant de définir le fonctionnement de l'*Egyptian Court* de Sydenham et de le confronter au chapitre égyptien de la *Grammar of Ornament*, aussi bien du point de vue textuel que visuel, pour comprendre la manière dont Jones aborde ce style dans les différents supports et de quelle façon le dispositif muséal conditionne ou transforme le répertoire de motifs. Un deuxième cas d'étude sera représenté par l'ornement islamique, dont la centralité pour la *Grammar of Ornament* est unanimement reconnue, mais qui ne peut être ignoré dans une étude sur l'ouvrage. Les chapitres sur l'ornement *mauresque* et arabe nous permettront ainsi d'étudier les règles grammaticales mises en place par Jones et le rapport entre texte et image qui s'instaure dans le volume³¹.

Cette thèse s'articule en cinq chapitres. Le premier présente le contexte immédiat précédant la parution de la *Grammar of Ornament*, à travers la participation de Jones à la première Exposition universelle de 1851 et à la reconstruction du Crystal Palace à Sydenham à partir de l'année suivante. Ces deux expositions affrontent le même problème, bien qu'avec des résultats divers : comment parvenir à une unité esthétique face à la pluralité des expressions artistiques, historiques et même naturelles. Il s'agira de voir de quelle manière les deux Crystal Palace ont pu fournir à Jones le matériau et les instruments conceptuels pour structurer la *Grammar of Ornament* qui se trouve déjà en élaboration à ce moment-là. Notre attention se portera surtout sur les *Fine Art Courts* de Sydenham, encore peu étudiées, et dans lesquelles il tente déjà – comme il le fera ensuite dans la *Grammar of Ornament* – d'ordonner la grande variété des expressions artistiques suivant une classification par styles et par aires culturelles, et selon une séquence chronologique plus ou moins rigoureuse. Comment l'histoire est-elle intégrée dans ces dispositifs ? Quel est le rapport qui unit les cours, mais aussi les guides qui les

³¹ La terminologie employée par Jones n'est aujourd'hui plus valable. Pour des raisons de cohérence, je mentionnerais les termes utilisés par Jones en italique.

illustrent, à la *Grammar of Ornament* ? L'analyse du cas de l'*Egyptian Court* nous permettra de réfléchir à ces questions.

La genèse de l'ouvrage et son contexte historique et culturel de création représentent le sujet du deuxième chapitre. Après avoir reconstitué le panorama éditorial des recueils et répertoires de motifs ornementaux de la première moitié du XIXe siècle, l'origine de la *Grammar of Ornament* comme expression et produit direct du Department of Practical Art de Henry Cole et du Museum of Ornamental Art sera remise en question. Les rares sources documentaires liées à sa formation, comme le manuscrit du RIBA et les cahiers de l'école de Charterhouse, nous permettront de retracer les différentes étapes de la composition de l'œuvre et mettre en évidence sa genèse. Cette dernière se développe en trois temps, à partir des propositions théoriques, puis dans la formation des planches, et enfin dans la composition des textes des chapitres. Nous examinerons ainsi les choix et les refus qu'elle comporte, et leurs enjeux.

Le troisième chapitre, cœur de cette thèse, abordera la *Grammar of Ornament* en tant que traité théorique qui fait appel à des instruments rhétoriques visant à construire un système universel de formes ornementales. La première partie sera dédiée au concept même de *grammaire* et aux possibles précédents auxquels Jones s'inspire. Il s'agira de voir quelle est l'origine éditoriale de ce terme afin de comprendre de quelle manière Jones entend l'idée de *grammaire* et comment celle-ci se développe dans le texte. Pour ce faire, il sera utile de se référer à la fortune de l'analogie linguistico-grammaticale en architecture dans la première moitié du XIXe siècle, mais également de voir de quelle manière le concept de *grammaire* se développe dans le Department of Practical Art. Il sera par ailleurs intéressant de considérer les possibles références constituées par les tentatives de grammaires formalistes de George Field, Humbert de Superville et, dans une moindre mesure, Frédéric de Portal, lesquels soutiennent de diverses manières l'existence de lois visuelles élémentaires à la base des compositions des formes et des couleurs. Dans la deuxième partie du chapitre, notre attention se portera en revanche sur la reconstruction analytique du système de règles de la *Grammar of Ornament*, et en particulier sur les trente-sept propositions théoriques. Ayant déjà fait l'objet de très nombreux commentaires, notre objectif ne sera pas tant celui de proposer un énième examen de chaque proposition, mais plutôt de voir dans le détail les différents passages conceptuels réalisés par Jones pour asseoir de manière logique sa théorie générale de l'ornement. Notre réflexion se portera essentiellement sur trois thématiques liées à la grammaticalité de l'œuvre : de quelle manière Jones envisage-t-il l'ornement par rapport aux autres arts ? Sur quels modèles se fondent les règles qu'il présente ? Comment cherche-t-il à lier cette grammaticalité au répertoire de motifs ? Ces éléments seront abordés de manière concrète à travers les cas spécifiques des ornements égyptiens et *mauresques*.

L'étude générale des planches de la *Grammar of Ornament*, qui curieusement n'a jamais fait l'objet d'une analyse systématique, est le sujet du quatrième chapitre. Partant de l'hypothèse que les images sont avant tout des dispositifs cognitifs et présentent donc un discours visuel tout aussi important que le texte, il s'agira de voir comment Jones produit une violence sur l'ornement pour le transformer en objet de *grammaire*. Quelles sont les différentes options qui s'offrent à lui ? A travers quels protocoles

transforme-t-il les motifs en objet d'une rhétorique grammaticale ? A quelles techniques fait-il appel ? Pour répondre à ces questions, il se révélera nécessaire de suivre pas à pas les différentes étapes d'élaboration des planches, à partir du motif singulier jusqu'à la composition générale de la page, une étude qui n'a encore jamais été entreprise. La deuxième partie du chapitre portera sur le rapport entre texte et image et les tensions qui le caractérisent. L'exemple du chapitre arabe permettra d'en détailler le fonctionnement.

Pour saisir l'originalité des idées exposées dans la *Grammar of Ornament* et leur impact sur le débat contemporain de l'ornement, le dernier chapitre proposera une confrontation entre la pensée de Jones, celle de Gottfried Semper et de John Ruskin à travers l'examen d'arguments spécifiques. Le choix de ces deux auteurs s'explique par le fait qu'ils ont des rapports directs et souvent conflictuels avec l'architecte anglais. Pour Semper, nous avons choisi le thème des origines de l'ornement en tant que première manifestation instinctive du sens artistique humain. Nous verrons quelle est la place de l'ornement primitif chez les deux hommes, en quoi cet ornement est important pour leur réflexion théorique, les positions qui les rapprochent et celles qui les éloignent. Quant à Ruskin, nous nous intéresserons à la manière selon laquelle il réagit aux prises de positions de Jones sur la nature abstraite de l'ornement, à travers l'étude de quelques conférences données entre 1858 et 1859. Notre intention ne sera pas tant de confronter leurs idées respectives que de montrer combien l'ornement fait l'objet d'un conflit d'idées plus large et de quelle manière l'homme de lettres instrumentalise la *Grammar of Ornament* pour répondre à ses attentes.

Chapitre 1 : Un regard global

La première moitié du XIX^e siècle témoigne de modifications politiques, sociales, culturelles et industrielles radicales. En Grande-Bretagne, la jeune reine Victoria monte sur le trône en 1837 et se retrouve en quelques années à la tête du plus grand empire colonial mondial. Alors que Londres devient la ville la plus peuplée d'Europe, l'expansion impériale permet le développement du libre commerce international et pose les bases d'une future économie mondialisée. Ces transformations s'accompagnent en parallèle de la construction progressive d'un regard global porté sur la production artistique et sur l'histoire de l'art. Se pose dès lors la question de savoir comment concilier un idéal esthétique éternel avec un relativisme culturel grandissant. La première Exposition universelle, organisée en 1851 à Londres, marque une étape importante dans cette réflexion et dans la production d'un regard globalisant. Owen Jones est l'un des principaux protagonistes de cette recherche d'unité créative pour les arts décoratifs contemporains. Sa participation à l'Exposition de Londres et à la reconstruction du palais de cristal à Sydenham constituent deux éléments fondamentaux pour l'élaboration de l'idéal de la *Grammar of Ornament*¹. Pour reprendre le concept formulé par Pascal Griener, il s'agit de deux événements essentiels pour la reconstruction de son *instrumentarium*². Tous deux sont en effet l'occasion pour lui de se confronter à une question importante : comment théoriser une unité esthétique face à la diversité artistique et historique ? L'Exposition, et l'étape intermédiaire – mais non moins fondamentale – de la création des *architectural courts* de Sydenham vont en effet permettre à Jones d'aborder certains des éléments qui seront ensuite réélaborés dans la *Grammar of Ornament*, tel que l'emploi scientifique de la couleur ou le refus de l'imitation des styles historiques.

Ce chapitre se divise en deux parties. La première présente brièvement le contexte de l'Exposition universelle de Londres et de la participation de Jones. L'importance symbolique de l'Exposition est bien connue : illustrant l'hégémonie politique, économique et coloniale de l'Empire Britannique, elle offre un panorama de la production industrielle globale qui en réalité sert principalement à souligner le primat culturel de l'Occident. Les résultats de cette grande manifestation se révèlent pourtant assez amers pour ceux qui, comme Jones, y voient l'illustration de la perte d'originalité et d'unité créatrice qui caractérise l'époque contemporaine.

¹ La bibliographie sur l'Exposition du Crystal Palace est gigantesque. Pour une introduction sur le sujet : *The Art-Journal Illustrated Catalogue : The Industry of All Nations*, Londres : George Virtue, 1851 ; GIBBS-SMITH Charles Harvard, *The great exhibition of 1851, a commemorative album*, Londres : Victoria and Albert Museum, 1950 ; HITCHCOCK Henry-Russel, *The Crystal Palace : The Structure, its Antecedents and its Immediate Progeny*, Northampton : Smith College Museum of Art et MIT Press, 1952 ; TAYLOR Brandon, *Art for the Nation. Exhibitions and the London public, 1747-2001*, Manchester : Manchester University Press, 1999 ; AUERBACH Jeffrey A., *The Great Exhibition of 1851 : a nation on display*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1999 ; HOBHOUSE Hermione, *The Crystal Palace and the Great Exhibition : Art, Science and Productive Industry. A History of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, Londres : The Athlone Press, 2002 et AUERBACH Jeffrey A. et HOFFENBERG Peter H., eds., *Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851*, Londres : Asghate, 2008. Voir aussi BONYTHON Elizabeth et BURTON Anthony, *The Great Exhibitor : The Life and Work of Henry Cole*, Londres : V&A Publications, 2003.

² Griener 2008, p. 168.

La deuxième partie du chapitre examine le musée universel créé suite à la reconstruction du Crystal Palace à Sydenham à partir de 1852. Sous-estimée par l'historiographie, l'expérience des *architectural courts* de Sydenham apparaît au contraire comme essentielle pour comprendre plusieurs des caractéristiques et des objectifs de la *Grammar of Ornament*, dont la réalisation intervient dans les mêmes années. Contrairement au premier Crystal Palace, celui de Sydenham se propose de mettre en scène non seulement une exposition des produits industriels mais d'offrir également un récit organique de l'histoire de la terre, dans laquelle l'histoire naturelle et culturelle sont présentées comme issues d'un même processus. Pour saisir pleinement l'importance historique de l'expérience de Sydenham, son originalité muséographique et sa place dans la conception de la *Grammar of Ornament*, il est nécessaire d'analyser dans le détail les mécanismes qui en règlent le fonctionnement, aspect qui n'a encore pas été traité. L'uniformité expositives des *architectural courts* produit en effet une sorte d'aplatissement historiques des diverses formes artistiques, lesquelles dépendent de systèmes de règles formelles uniques qui sont toutefois des expressions spécifiques homogènes et autonomes. Ces notions seront traitées dans le cadre d'une étude de cas, à travers l'analyse de l'*Egyptian Court*, à laquelle Jones attribue un rôle majeur, tant du point de vue chronologique que conceptuel.

Amour pour la diversité des formes artistiques, absence d'une claire vision historique progressiste, pessimisme face à la situation contemporaine des arts, refus de l'imitation directe des exemples naturels ou historiques, et emploi de systèmes expositifs uniformisés par les formes et les couleurs : tous ces choix opérés par Jones dans la mise en place des *architectural courts* de Sydenham annoncent les principes qui seront par la suite développés, avec d'autres moyens, dans le texte et sur les planches de la *Grammar of Ornament*, et qui seront abordés dans les chapitres 3 et 4 de cette thèse.

1. Le monde à portée de main : l'Exposition universelle de 1851

1.1 L'ordre dans le chaos

En entrant au Crystal Palace, le visiteur de la première Exposition universelle se retrouve face à une vision saisissante. Sous les parois de verre de l'immense serre de Joseph Paxton, en plein Hyde Park, les produits de toutes les nations du monde s'offrent à ses yeux, en un gigantesque déploiement de stands multicolores qui semble s'étendre à perte de vue, produisant stupeur et émerveillement. Dans ce bazar colossal, les plus récentes nouveautés industrielles côtoient les produits artisanaux des pays les moins industrialisés, offrant un véritable panorama universel de la production humaine contemporaine. Une telle concentration d'objets et d'inventions provenant des quatre coins du globe ne s'était jamais vue auparavant. Pour la première fois dans l'histoire, les produits de toutes les nations convergent en un seul point, dans une Londres transformée pour quelques semaines en *umbilicus mundi*.

Inaugurée le 1^{er} mai 1851, la *Great Exhibition of the Works of all Nations* commémore en réalité surtout de manière éclatante la puissance économique et industrielle de la Grande-Bretagne et les bienfaits de

la *Pax Britannica*. Montée sur le trône en 1837, la reine Victoria peut se vanter de régner sur un empire colonial tentaculaire, dont les possessions, s'étendant à tous les continents, ne cesseront de croître tout au long du siècle. L'Exposition marque aussi une étape symbolique dans l'histoire contemporaine, après plusieurs années de conflits entre les puissances européennes. Affirmant la gloire de l'Empire britannique, elle célèbre la modernité et le progrès universel des arts et des sciences à la faveur des bienfaits du libre commerce et l'aube d'une ère nouvelle. Le prince Albert, consort de la reine Victoria depuis 1840, a été particulièrement favorable à l'organisation de cet événement à laquelle il a pris une part active. Dans un discours de 1850, il affirme que « nous vivons dans une période de transition la plus merveilleuse, qui tend rapidement à accomplir cette grande fin à laquelle en effet toute l'histoire porte – la réalisation de l'unité de l'humanité »³.

L'histoire de la première Exposition universelle a fait l'objet d'une quantité impressionnante d'études et il serait inutile de revenir ici sur les origines et les étapes de cette grande entreprise⁴. Ce qui nous paraît important de souligner est l'opportunité que cet événement offre de présenter pour la première fois une vision globale et unitaire de la production humaine. Cet objectif utopique qui fascinait le prince Albert se matérialise dans le regroupement physique des produits provenant de pays et de continents les plus divers qui se retrouvent pour quelques semaines juxtaposés dans un espace clos, dans la serre de Paxton. Toutes les nations de l'époque, ou presque, se mobilisent pour exposer leurs produits les plus significatifs. Cet événement attire plus de six millions de visiteurs, soit près du tiers de la population nationale. Il inaugure un regard globalisé dont nous sommes les derniers descendants. Désormais, il ne sera plus nécessaire de quitter sa patrie pour faire le tour du monde, il suffira de passer un après-midi à visiter une exposition universelle.

Comme le souligne le prince Albert, dans l'Exposition, « les produits de tous les coins du globe sont placés à notre disposition »⁵. Une telle vision ne peut s'accomplir que dans des conditions particulières. Elle demande un point de vue dominant à partir duquel organiser et ordonner le monde. Ce point de vue est celui du plus fort, des puissances européennes qui cherchent à étendre leur pouvoir colonial à tous les continents. Le rôle de principal arbitre est bien sûr tenu par la Grande-Bretagne, nation hôte, dont le regard bienfaiteur mais autoritaire supervise et gère l'organisation des stands. L'Exposition offre ainsi une image idéalisée et propagandiste du monde, dans laquelle le pouvoir des

³ « we are living in a period of most wonderful transition, which tends rapidly to accomplish that great end, to which indeed all history points – the realization of the unity of mankind », dans ARTICLE « Anthology – Co-operation, 1851 », in : *Architectural Review*, 81, 1937, p. 45. Sur le rôle déterminant du prince Albert dans la politique culturelle et éducative anglaise, se référer à WEINTRAUB Stanley, *Albert, Uncrowned King*, Londres : John Murray, 1997 et GILL Gillian, *We Two. Victoria and Albert : rulers, partners, rivals*, New York : Ballantine Books, 2009, pp. 243-54. D'une manière générale, voir aussi : STEEGMAN John, *Victorian Taste, a study of the Arts and Architecture from 1830 to 1870*, [1ère éd. sous le titre *Consort of taste 1830-1870*, Londres : Sidgwick and Jackson, 1950], Londres : Thomas Nelson and Sons, 1970.

⁴ Le jour de l'inauguration, près de 500'000 personnes se trouvent à Hyde Park pour accueillir le reine Victoria et le prince Albert, 30'000 autres à l'intérieur du palais de cristal. Le palais offre 93'000m² d'espace expositif, 14'000 exposants et plus de 100'000 articles provenant des plusieurs nations. L'Exposition n'incluait pas les beaux-arts, bien que des œuvres d'art fussent présentes dans la mesure où elles relevaient de certains domaines de l'application industrielle. Ainsi, si la peinture était par exemple absente, on pouvait par contre trouver des pièces sculptées. Sur l'Exposition, voir ci-dessus, note 1, p. 17.

⁵ « the products of all quarters of the globe are placed at our disposal », dans *Article* 1937, p. 45.

empires coloniaux se trouve matériellement cartographié et affirmé à travers l'aménagement géographique des stands. Les produits de la Grande-Bretagne et de ses colonies occupent près de la moitié de l'espace expositif, entre l'aile occidentale et le transept qui figure symboliquement l'équateur de ce monde sous verre, alors que les autres pays se partagent l'aile orientale.

Regrouper tous ces articles en un même lieu permet de les confronter, d'en comparer les qualités et les défauts. Cette concurrence qui jadis s'opérait à un niveau local ou national, à travers les expositions des produits de l'industrie, atteint à présent une envergure nouvelle⁶. Disposant de plus d'espace, et donc de plus de visibilité, la Grande-Bretagne aurait naturellement dû apparaître comme l'exemple à suivre. Mais si l'Exposition marque le triomphe de l'impérialisme britannique, la conscience de vivre dans une période de transition, caractérisée par des progrès technologiques sans précédent, ne manque toutefois pas de s'accompagner d'un certain sentiment de doute et d'insécurité face à l'image de la nation en tant que modèle culturel mondial. Représentant la plus grande puissance impériale contemporaine, la Grande-Bretagne ne parvient pas à se prévaloir d'une supériorité comparable en ce qui concerne les arts, ou plus spécifiquement les arts décoratifs. Bien que le public et les producteurs britanniques affichent un optimisme général, cet avis n'est guère partagé par les critiques et théoriciens de l'époque. Nombreux sont en effet ceux qui considèrent au contraire que l'exposition des produits nationaux ne fait que rendre notoire l'échec de la politique d'enseignement menée par la Government School of Design, créée en 1837 dans le but d'améliorer la production des arts décoratifs nationaux⁷. Pour beaucoup, il semble évident que l'école n'a pas répondu aux attentes de ses fondateurs. Elle n'est ni parvenue à freiner l'imitation des styles étrangers ni à favoriser la création d'un style national original. Le critique et historien de l'art Ralph Nicholson Wornum, ami de John Ruskin et dont l'essai sur l'art ornemental de l'Exposition remporte le prix de l'*Art-Journal*, résume ainsi la question:

« Il n'y a rien de nouveau dans l'Exposition de dessin d'ornement ; pas un schéma, pas un détail qui n'a pas été traité maintes et maintes fois dans les siècles qui sont passés ; (...) le goût des producteurs est généralement non éduqué, et que dans presque tous les cas où ce n'est pas ainsi, l'influence de la France est primordiale dans la production européenne »⁸.

La longue rivalité historique, politique et économique avec la France avait été l'un des éléments principaux qui avait porté à la création de la Government School of Design. Alors que la France avait depuis longtemps développé un système national d'enseignement des arts décoratifs, la Grande-

⁶ La première Exposition universelle trouve son origine dans les expositions des produits britanniques organisées en 1847, 1848 et 1849 par la Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, sur le modèle des expositions nationales des produits de l'industrie, nées en France à la fin du XVIII^e siècle. Créée en 1754, la Society of Arts était présidée par le prince Albert depuis 1843. Sur l'histoire de cette société, voir ALLAN David G. C., « The Society of Arts and Government, 1754-1800 : Public Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce in Eighteenth-Century England », in : *Eighteenth-Century Studies*, vol. 7, n. 4, 1974, pp. 434-452.

⁷ Au sujet de l'école, se reporter au chapitre 2 de cette thèse, section 1.2.

⁸ « there is nothing new in the Exhibition of ornamental design ; not a scheme, not a detail that has not been treated over and over again in the ages that are gone ; (...) the taste of the producers is generally uneducated, and that in nearly all cases where this is not so, the influence of France is paramount in the European production », dans WORNUM Ralph Nicholson, « The Exhibition as a Lesson of Taste », in : *The Art-Journal 1851*, p. V.

Entre 1848 et 1850, Ralph Nicholson Wornum (1812-1877) donne une série de conférences portant sur l'histoire de l'ornement dans les Schools of Design de province. Les archives de Wornum se trouvent à la National Gallery de Londres (GB 345 National Gallery Archive), mais ne contiennent aucune correspondance avec Owen Jones.

Bretagne ne poursuit une politique officielle dans ce domaine qu'à partir de la seconde moitié des années 1830⁹. Constaté que malgré les efforts menés par le gouvernement pour l'enseignement des artisans, rien n'a véritablement évolué dans le panorama des arts décoratifs internationaux constitue un échec amer. Les Français ne manquent certes pas de noter cette situation, le correspondant de la *Revue des deux mondes* écrivant que :

« L'Angleterre nous imite, qui le nierait devant l'exposition actuelle ? J'ajouterai qu'elle nous imite assez mal, qu'elle fait fausse route en nous poursuivant, et qu'elle y perd plus qu'elle n'y gagne »¹⁰.

La prééminence esthétique de la France, rivale historique de l'Angleterre, semble résister à tous les assauts. Mais le problème ne se limite pas seulement aux produits britanniques. En France, Léon de Laborde produit notamment une critique acerbe de l'Exposition¹¹. Pour lui, comme pour les observateurs les plus critiques, force est de constater que c'est l'ensemble des arts décoratifs occidentaux qui rivalise de mauvais goût. A leurs yeux, ces produits ne font qu'illustrer la situation de chaos stylistique qui va grandissant depuis le début du siècle, les différents stands européens trahissant l'absence d'unité stylistique contemporaine. Les objets leur paraissent afficher l'emploi d'une ornementation excessive et désordonnée, d'incessantes citations de styles historiques ou une surabondance décorative d'inspiration naturaliste (Ill. 1) qui se caractériserait par une mauvaise adaptation à la fonction des objets et une absence totale de *decorum*¹².

L'un des principaux problèmes tient à la pluralité des styles qui se croisent et se combinent pour former des objets étranges et dénués de véritable caractère. A ce sujet, l'architecte Matthew Digby Wyatt constate que :

Les effets débilissants de presque un siècle d'incessantes copies indiscriminées, d'appropriations sans scrupule et de falsifications éhontées, retiennent encore nos capacités dans un cercle vicieux, duquel nous avons à peine la force de briser le sortilège¹³.

⁹ Voir chapitre 2, p. 70.

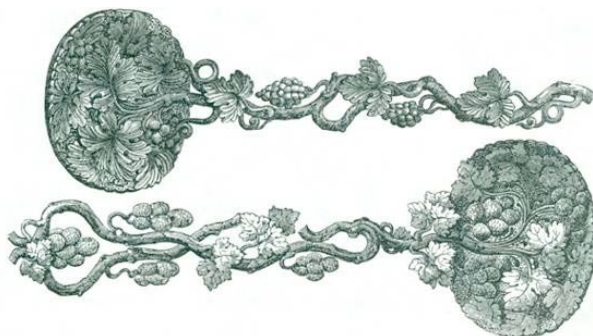
¹⁰ VALON Alexandre de, « Le tour du monde à l'exposition de Londres », in : *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1851, tome 2, p. 221.

¹¹ LABORDE Léon, « Exposition Universelle de 1851, travaux de la Commission française sur l'industrie des nations », in : *Rapport sur l'application des arts à l'industrie, Tome VIII, 30e jury*, Paris : Imprimerie Impériale, 1856. Sur Laborde, signalons le récent travail de LUNEAU, Jean-François, *Art et industrie au XIX^e siècle : l'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, université Blaise Pascal, novembre 2012.

¹² Pour une critique contemporaine de l'Exposition, voir aussi notamment : REDGRAVE Richard, « Report on design : prepared as a supplement to the Report of the Jury of Class XXX of the Exhibition of 1851 : at the desire of her Majesty's Commissioners », in : *Report by the Juries of the Great Exhibition*, Londres : William Clowes & Sons, 1852 ; SEMPER Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst : Vorschläge zur Anregung nationalen Kunst Gefühls, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, Braunschweig : Vieweg, 1852. Pour une analyse sévère a posteriori des produits victoriens, se reporter à PEVSNER Nikolaus, « High Victorian Design », in : *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. II, Princeton : Princeton University Press, [1ère pub. 1951], 1982, pp. 38-95. Voir aussi : DURANT Stuart, « Ornament in an industrial civilisation », in : *The Architectural Review*, 955, 1976, pp. 139-143.

¹³ « The debilitating effects of nearly a century's incessant copying without discrimination, appropriating without compunction, and falsifying without blushing, still bind our powers in a vicious circle, from which we have hardly yet strength to burst the spell », dans WYATT Matthew Digby, « An attempt to define the principles which should determine form in the decorative arts », in : *Lectures on the results of the Great Exhibition of 1851, delivered before the Society of Arts, Manufactures, and Commerce*, Londres : David Bogue, 1853, p. 229.

Ce problème n'est bien sûr pas neuf, mais le sentiment d'appartenir à une époque qui, pour la première fois, ne possède pas de véritable style, est alors plus vif que jamais. Ce « dilemme du style »¹⁴ porte à un dialogue permanent avec le passé qui s'exprime soit à travers un *revival* particulier, soit en une tentative de synthèse, dans une vision éclectique ou pluraliste de l'art. Dans la production décorative occidentale, on ne trouverait ainsi nul signe d'ordre, de symétrie ou de lois universelles de beauté. Pour certains, l'unité esthétique et artistique à laquelle le prince Albert aspirait pour l'Exposition ne semble qu'une utopie inaccessible.



Ill. 1 – G. W. Adams, cuillères à sucre, in : *The Art-Journal* 1851, Londres, 1851, p. 67.

Cette unité perdue paraît pourtant exister en deux endroits : dans la Medieval Court de l'architecte néo-gothique Augustus Welby Northmore Pugin et dans les stands des nations orientales¹⁵. Les qualités qui font défaut aux ornements occidentaux contemporains se trouveraient ainsi à portée de main dans un lointain passé historique et chez les nations extra-européennes, géographiquement et culturellement distantes¹⁶. Ce violent contraste a été parfaitement résumé par Rémi Labrusse qui a défini l'Exposition comme inaugurant une longue « traversée du malheur occidental »¹⁷. La recherche d'une ornementation pouvant être facilement adaptée aux moyens de production mécaniques contemporains porte à un intérêt croissant envers les arts non mimétiques de l'Islam, dans lesquels les ornements non figuratifs prédominent et qui apparaissent alors pour certains comme un possible exemple à suivre et une source d'inspiration pour les arts décoratifs futurs¹⁸.

¹⁴ J'emprunte l'expression à CROOK Mordaunt, *The dilemma of style : architectural ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, Londres : John Murray, 1987.

¹⁵ Au sujet de la Medieval Court en général, voir WEDGWOOD Alexandra, « The Mediaeval Court », in : *Pugin, a Gothic Passion*. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum 1994, éd. par Paul Atterbury et Clive Wainwright, New Haven et Londres : Yale University Press et Londres : Victoria and Albert Museum, 1994, pp. 237-245.

¹⁶ Si les objets des pays dits exotiques sont connus depuis longtemps, l'Exposition constitue la première occasion de voir réunie une si grande quantité d'objets de provenances différentes. Sur le rôle des expositions universelles pour la découverte des cultures non occidentales, voir AIMONE Linda et OLMO Carlo, *Le esposizioni universali 1851-1900, il progresso in scena*. Turin : Umberto Allemandi, 1990.

¹⁷ LABRUSSE Rémi, « Une traversée du malheur occidental », in : *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections des Arts Décoratifs*. Catalogue d'exposition, Paris : Musée des Arts Décoratifs et Musée du Louvre, éd. par Rémi Labrusse, Paris, Les Arts Décoratifs et Musée du Louvre, 2007, pp. 32-53. Voir aussi *Islamophilie* 2011.

¹⁸ Sur les arts de l'Islam et le goût pour l'ornementation non mimétique, voir GRABAR Oleg, *The Formation of Islamic Art*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1973 et GRABAR Oleg, *The Mediation of Ornament*, Princeton : Princeton University Press, 1992. L'intérêt pour une décoration non mimétique précède toutefois le

Nombreux sont en effet les témoignages de l'époque, britanniques et étrangers, qui illustrent la conscience de vivre une période de grave crise esthétique et morale. Gottfried Semper, réfugié politique à Londres depuis 1850, voit dans les produits de ces nations «auxquelles la Culture Européenne fait défaut» une harmonie naturelle, puisant ses racines dans un passé intemporel, source d'un savoir primordial dont il est désormais nécessaire de réapprendre les secrets afin de les appliquer à la production occidentale contemporaine¹⁹. Une supériorité occidentale qui semble pour un bref instant sur le point de vaciller, Alexis de Valon s'exclamant que «ce n'est pas à nous de faire la leçon aux paysans d'Afrique et d'Asie, c'est à nous, au contraire, d'apprendre en étudiant leur travail (...) Où donc est l'art ? où le progrès ? où la civilisation ? Que de doutes écrasants renferme un tel phénomène ? Ah ! l'Orient, l'Orient tout entier est une énigme ! »²⁰. Offrant la possibilité de comparer sur une échelle inégalée les arts décoratifs du monde entier, en un gigantesque panorama de la production contemporaine, l'Exposition met en scène le contraste entre un Occident moderne et dominant, mais touché d'une infériorité artistique chronique, et des nations non industrialisées, mais visiblement supérieures sur le plan artistique, puisque dotées d'une créativité et d'une harmonie décorative encore intactes. Une rupture qui est interprétée par certains comme issue des effets néfastes de l'industrialisation. Comme le commente le peintre et critique Richard Redgrave, «l'ornement des âges passés était principalement le fruit du travail artisanal, celui de l'âge actuel est le fruit de l'engin et de la machine. Cette grande différence dans le mode de production entraîne une même différence dans les résultats obtenus »²¹. L'ornement occidental, dénué de méthode et de principe, est inadapté aux besoins et aux moyens de production contemporains. La quête effrénée et désordonnée de nouveauté n'est alors pas vue comme un signe de créativité ou d'imagination, mais comme un débordement qui compromet la qualité des arts décoratifs. A ces objets excessifs viennent s'opposer les formes harmonieuses des ornementations extra-occidentales, demeurées fidèles aux cultures qui les ont vues naître et dont la fixité semble attester de leur origine lointaine et intemporelle, renvoyant à des principes fondamentaux. Le progrès acquis par la civilisation contemporaine semble dès lors être la source même de sa décadence. La vision d'un Orient intemporel et séducteur, reflet des désirs d'un Occident dominateur, ainsi que l'a interprété Edward Saïd, côtoie alors une admiration nouvelle et réfléchie qui témoigne d'un âge d'or de la réception des arts islamiques, en particulier pour les produits indiens provenant du Raj britannique, comme l'a bien démontré Partha Mitter²².

goût pour les arts de l'Islam qui se développe avec l'Exposition de 1851, s'observant également dans les exemples décoratifs médiévaux promus par A.W.N. Pugin dès les années 1840.

¹⁹ « who lack European Culture », dans SEMPER Gottfried, « London Lecture of November 11, 1853 », éd. avec un commentaire de Harry Francis Mallgrave et préface de Joseph Rykwert, in : *RES – Anthropology and Aesthetics*, 6, 1983, p. 13.

²⁰ Valon 1851, p. 205.

²¹ « the ornament of past ages was chiefly the offspring of handicraft labour, that of the present age is of the engine and the machine. This great difference in the mode of production causes a like difference in the results », dans Redgrave 1852, p. 709.

²² SAID Edward Wadie, *Orientalism*, Londres : Penguin Books, [1978] 1995. Sur la réception de l'art indien dans l'exposition, se reporter à Mitter [1977] 1992, pp. 221-238. Pour une introduction à la question de la réception occidentale des arts orientaux, voir CONNER Patrick, *Oriental Architecture in the West*, Londres : Thames et Hudson, 1979 ; Crinson 1996 ; Mackenzie 1995 ; Sweetman 1988. Voir aussi *Islamophilie* 2011.

Que le Crystal Palace soit vu comme événement central dans la construction d'une modernité en devenir, ou comme étape marquante de la décadence occidentale, il se révèle dans tous les cas un gigantesque chantier d'idées, qui suscite de nombreuses réflexions dans le domaine des arts décoratifs, où la délicate union entre art et industrie paraît être encore un rêve inatteignable²³.

1.2 A la recherche de l'unité perdue : Owen Jones

L'unité de l'Exposition existe pourtant bien. Si elle ne caractérise pas d'une manière générale l'ensemble des produits exposés, elle est néanmoins présente de deux manières : dans les dispositifs qui règlent l'aménagement des stands et dans la décoration polychrome de l'édifice.

Chaque exposant a en effet à sa disposition une structure identique, adaptée à la dimension et à la quantité de ses produits. Les objets sont placés sur des podiums recouverts de tissus de couleur rouge, et divisés en différentes sections par des panneaux ou tentures de même couleur (Ill. 2). Ces supports et draperies rouges ne constituent pas une décoration gratuite, mais contribuent à orienter le regard du visiteur dans la confusion du Crystal Palace, lui servant de point d'ancrage. Des comptoirs sur lesquels reposent les produits aux balustrades du premier étage, en passant par les rideaux et les pancartes indiquant le nom des différents pays, cette tonalité sert littéralement de *fil rouge* à l'exposition. Ces points de couleur scandent le regard du visiteur, guidant l'œil d'un point à l'autre de l'espace et fonctionnant comme des balises visuelles au milieu de la multitude de couleurs affichées par les produits exposés. Ces dispositifs ordonnent donc le regard, créant une cohérence visuelle dans le désordre étourdissant de ce bazar universel.

A cela vient s'ajouter un deuxième élément unificateur : la décoration polychrome de l'édifice même. Cette décoration n'a pas été réalisée de manière isolée, mais a au contraire été pensée dès le départ comme un ensemble devant s'harmoniser avec l'arrangement des murs et des comptoirs. Quelle décoration aurait pu convenir à un espace aussi large, accueillant une telle quantité et variété de produits aux tonalités forcément discordantes ? De manière peut-être surprenante, le choix se porte sur

²³ Voir Redgrave 1852, Semper 1852 et Laborde 1856. Sur Redgrave, se reporter à Bøe [1957] 1979, pp. 58-59 et BURTON Anthony, *Vision and Accident, the story of the Victoria and Albert Museum*, Londres : V&A Publications, 1999, p. 31. Voir aussi REDGRAVE Richard, *Manual of Design, compiled from the writings and addresses of Richard Redgrave, R. A., Surveyor of Her Majesty's Pictures, Late Inspector-General for Art, Science and Art Department*, éd. par Gilbert R. Redgrave, Londres : Chapman and Hall, 1876. Sur Semper : MALLGRAVE Harry Francis, *Gottfried Semper, Architect of the Nineteenth Century*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1996, pp. 200-208, ainsi que CONFORTI Michael, « The Idealist Enterprise and the Applied Arts », in : *A Grand Design, the art of the Victoria and Albert Museum*. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum, et Baltimore, Baltimore Institute of Art, 1999/2000, éd. par Brenda Richardson, New York : Harry Abrams et Baltimore : Baltimore Museum of Art, 1997, pp. 23-47, pp. 33-34. Pour le rapport de Laborde : WALTON Whitney, *France at the Crystal Palace, Bourgeois Taste and Artisan Manufacture in the Nineteenth Century*, Berkeley : University of California Press, 1992, pp. 176-197 et LAURENT Stéphane, *Les arts appliqués en France, genèse d'un enseignement*, Paris : Editions du C. T. H. S., 1999, pp. 51-80.



Ill. 2 – Vue du stand canadien à l'Exposition universelle de 1851, chromolithographie, 578 x 460 mm, in : *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, Londres 1854 (Archives de l'ETH, Zürich).

les trois couleurs primaires. Les colonnes, les balustrades et toute la structure métallique sont ainsi peintes en bleu, jaune et rouge, suivant les proportions définies par le chimiste et théoricien George Field, soit huit parts de bleu, cinq de rouge et trois de jaune²⁴. Les couleurs sont séparées par des bandes de blanc, de manière à ce que chaque teinte soit utilisée à son avantage et se distingue l'une de l'autre, suivant les lois de contraste simultané établies par le Français Michel-Eugène Chevreul²⁵. Ce schéma est étudié de façon à produire une neutralisation des teintes et créer ainsi l'illusion d'une luminosité accrue à l'intérieur de l'édifice. Bien qu'initialement très décrié, ce choix original se révèle un succès et suscite l'admiration générale. Alexis de Valon raconte que :

²⁴ Chimiste britannique, George Field (1777-1854) est connu comme fabricant de pigments et théoricien de la couleur. Se tenant à l'écart des milieux scientifiques, il compte parmi ses lecteurs beaucoup d'artistes, tel Turner ou Constable. Ses pigments sont très recherchés, notamment par les peintres préraphaélites, qui en apprécient les teintes pures. Invité à présenter ses théories lors de l'Exposition universelle de 1851, il refuse toutefois de s'y rendre. Voir GAGE John, *George Field and his circle, from Romanticism to the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Catalogue d'exposition, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1989, Cambridge : Fitzwilliam Museum, 1989.

²⁵ Chimiste français, Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) est nommé directeur des teintures aux Gobelins en 1824, où il est chargé de résoudre les problèmes liés aux couleurs dans la fabrication des tapisseries. Partant de l'idée que ces difficultés sont d'origine chimique, il découvre que les mauvais résultats ne dépendent pas tant de la qualité des pigments utilisés, que de facteurs physiologiques. En effet, les ouvriers perçoivent les couleurs différemment lorsqu'elles sont isolées ou juxtaposées. Il formule en 1828 les lois de complémentarité, qu'il présente à l'Académie des sciences. Le problème du mélange optique de couleurs dans les tapisseries avait déjà été observé dans l'Antiquité par Aristote, dans ARISTOTE, *Météorologiques*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », 1982, vol. 2, Livre III, 4, 375a, p. 18. Chevreul part toutefois de ses observations sur les effets psychophysiologiques des couleurs pour établir des lois générales. Diffusées dès la fin des années 1820, ses théories furent publiées en 1839 et traduites en anglais en 1854. Voir CHEVREUL Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortissement des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais, pour les meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris : Pitois-Levrault, 1839 et CHEVREUL Michel-Eugène, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and their applications to the arts : including painting, interior decoration, tapestries, carpets, mosaic, coloured glazing, paper-staining, calico-printing, letterpress-printing, map-colouring, dress, landscape and flower gardening, etc.*, traduit par Charles Martel, Londres : Longman, Brown, Green et Longmans, 1854. Sur le rapport entre Chevreul et les arts, lire ROQUE Georges, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1997. Sur l'importance de la couleur dans le contexte muséal, voir également KLONK Charlotte, « Mounting Vision : Charles Eastlake and the National Gallery of London », in : *The Art Bulletin*, vol. 82, 2, 2000, pp. 331-347.

« Tout vous paraît d'abord rouge et bleu clair ; ces nuances ont été choisies avec beaucoup d'art. Le rouge, cette couleur solide qui orne tout le rez-de-chaussée, sert à la fois de base et de repoussoir aux nuances azurées de la voûte, qui s'enlèvent légèrement et vont s'enfoncer dans le ciel »²⁶.

Marquant distinctement chaque ligne du bâtiment, ce système de coloration contribue à augmenter les dimensions et le volume du palais de cristal, qui semble alors presque se confondre avec la nature, Mary Philadelphia Watkins Merrifield notant que « c'est peut-être le seul édifice au monde dans lequel l'*atmosphère* est perceptible »²⁷. Comparée à une toile de William Turner, cette décoration polychrome crée un effet optique à l'harmonie quasi-musicale qui contribue à unifier les produits exposés sous un halo de lumière évanescence (Ill. 3).



Ill. 3 – Owen Jones, Projet de décoration intérieure pour le Crystal Palace de Londres, vue de la nef, encre et aquarelle sur papier, 850 x 635 mm, 1850, Londres, Victoria and Albert Museum (d'après Flores 2006, p. 85).

L'auteur de ce projet spectaculaire est un architecte d'origine galloise jusque-là pratiquement inconnu du grand public. Son nom est Owen Jones²⁸. Les polémiques entourant sa proposition de décoration, ainsi que les circonstances de sa participation à l'un des événements les plus marquants du

²⁶ De Valon 1851, p. 498.

²⁷ « it is perhaps the only building in the world in which *atmosphere* is perceptible », dans MERRIFIELD Mary Philadelphia Watkins, « The Harmony of Colours as exemplified in the Exhibition », in : *The Art-Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations*, p. II.

²⁸ Des chroniques nécrologiques paraissent dans *The Architect*, XI, 1874, pp. 135-136 ; *The Athenaeum*, 25 avril 1874, p. 569 ; *The Builder*, 32, 1874, pp. 383-386 ; *The Art-Journal*, 13, 1874, p. 211. Voir aussi *Men of the time : a biographical dictionary of eminent living characters of both sexes*, 6^{ème} éd., Londres : Routledge and Sons, 1865, p. 467.

siècle ont très bien été étudiées par Michael Darby et David Van Zanten qui ont démontré le rôle significatif qu'il joue dans l'élaboration de l'Exposition²⁹. En tant que superintendant des travaux, Jones se charge en effet notamment de la décoration extérieure et intérieure du bâtiment, qui comprend aussi bien l'aménagement des stands que la décoration de l'espace externe et interne. Il projette par exemple les ferronneries et les tentures décoratives, tout comme la gigantesque horloge électrique du transept. Sa contribution la plus significative concerne toutefois la décoration polychrome de l'intérieur, qui suscite très rapidement de violentes controverses. Relayées pendant plusieurs semaines par les journaux londoniens, elles le contraignent à répondre par une conférence publique, donnée le 16 décembre 1850 au Royal Institute of British Architects, intitulée précisément « On the decoration proposed for the exhibition building in Hyde Park »³⁰. Le succès de l'Exposition fait taire ses détracteurs et l'établit comme le spécialiste incontesté de la couleur en Grande-Bretagne.

Cherchant toute sa vie durant à combiner tradition et progrès, Jones est un radical qui soutient l'usage des matériaux modernes en architecture, tels le fer et le verre, mais refuse de rejeter les leçons du passé. Il s'oppose toutefois à tout retour en arrière, considérant toute forme de *revival* comme une tentative de réanimation, de « reproduction d'un cadavre »³¹. Bien qu'il admire l'art grec et médiéval, il porte un regard curieux et intéressé sur les cultures extra-européennes, et en particulier islamiques, pour lesquelles il nourrit une passion sans limite. Une ouverture esthétique qui le distingue de l'approche de ses contemporains plus connus, A. W. N. Pugin ou John Ruskin.

Les travaux de Michael Darby et David Van Zanten, et plus récemment de Kathryn Ferry, ont mis en lumière le rôle fondamental que son voyage de jeunesse a opéré pour la suite de sa carrière et de ses

²⁹ Sa participation semble être advenue par l'intermédiaire de l'architecte Matthew Digby Wyatt (1820-1877), qui appartenait au comité exécutif chargé de l'organisation de l'Exposition. Descendant d'une longue lignée d'architectes, Wyatt était membre de la Society of Arts, à laquelle Jones appartenait depuis 1847, et tous deux partageaient des intérêts similaires, notamment pour la production des céramiques décoratives. En mai 1850, alors qu'aucun projet n'avait encore été sélectionné pour l'édifice qui devait abriter l'exposition, Wyatt fut chargé de superviser celui proposé par le comité exécutif, assisté de Jones et de l'ingénieur Charles Wild. Après l'adoption du projet de Paxton, Jones et Wild furent nommés superintendants des travaux. Sur Wyatt en général, se référer à : PEVSNER Nikolaus, « Matthew Digby Wyatt », in : *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. II, Princeton : Princeton University Press, [1949], 1982, pp. 97-107.

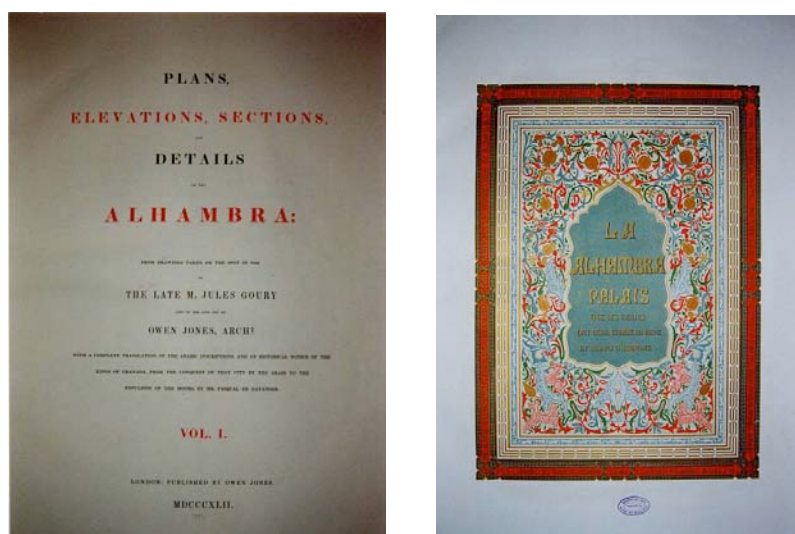
Sur la participation de Jones à l'Exposition de 1851 et une analyse de la polychromie intérieure du palais, se référer à Darby 1974, pp. 262-290 et Van Zanten 1977, pp. 235-241. Pour une synthèse de la question, voir également Flores 1996, pp. 134-164 et Flores 2006, pp. 79-88.

³⁰ JONES Owen, « On the decorations proposed for the exhibition building in Hyde Park », conférence donnée le 16 décembre 1850 au Royal Institute of British Architects, in : Jones, Owen, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863. La conférence est reproduite dans *The Athenaeum*, 21 décembre 1850, p. 1347 et *Illustrated London News*, 28 décembre 1850, p. 518. Initialement, Jones avait écrit à une vingtaine de collègues architectes afin d'obtenir leur avis sur la décoration du Crystal Palace. L'extérieur du bâtiment fut peint en blanc et bleu, pour s'harmoniser avec les conditions atmosphériques londoniennes.

³¹ « reproduction of a galvanised corpse », dans JONES Owen, « On the Influence of Religion upon Art », conférence donnée le 1er décembre 1835 à l'Architectural Society, in : *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863, p. 47. Dans cette conférence, donnée juste après son retour du Grand Tour, Jones expose son idée de réunir art et science afin de créer un nouveau style architectural, adapté aux technologies contemporaines. Il y défend une architecture de fer et de verre, sans toutefois parvenir à définir la manière dont elle devrait se développer. Pour une analyse de cette conférence et une discussion de la question de Jones et de l'emploi des matériaux modernes, se référer à DARBY Michael et VAN ZANTEN David, « Owen Jones's Iron Buildings of 1850s », in : *Architectura*, I, 1974, pp. 53-75.

choix esthétiques³². Malgré l'absence de journal ou de documents personnels, il est possible d'en retracer les différentes étapes et de percevoir l'admiration grandissante de Jones pour l'architecture et l'ornementation islamiques, un aspect qui l'accompagnera tout au long de sa vie. Dans la plus pure tradition aristocratique et artistique du Grand Tour, il s'embarque au printemps 1831 pour un voyage qui durera trois années. Il se rend tout d'abord en Italie, puis en Grèce, en Egypte, à Constantinople, et finalement en Espagne. Grenade est l'étape la plus connue de son parcours, puisqu'elle donnera naissance à la publication d'un ouvrage fondamental pour la réception de l'art nasride : *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (Ill. 4 et 5)³³. Publiée par souscription à partir de 1836, cette œuvre l'établit comme le spécialiste britannique de l'art nasride, lui valant dès lors le surnom de « Alhambra Jones »³⁴.

Dans le portrait que Henry Wyndham Philips réalise 1857 (Ill. 6), Jones est représenté en parfait victorien, vêtu de noir et portant un lourd manteau de fourrure sur les épaules, en fort contraste avec le fond coloré des arabesques et des mosaïques géométriques du palais de l'Alhambra, où les trois couleurs primaires dominent. Dans ce portrait officiel, peint l'année où Jones reçoit la médaille d'or du Royal Institute of British Architects, l'architecte n'est pas un orientaliste rêveur, mais un Anglais qui a su conquérir les mystères du Sud à travers un regard lucide et rationnel.



Ill. 4 et 5 – Page de titre et frontispice, chromolithographie, 680 x 520 mm, in : Owen Jones et Jules Goury, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, vol. 1, Londres, 1842.

³² Darby 1974, pp. 37-41 ; Van Zanten 1977, pp. 215-235 ; FERRY Kathryn, « Printing the Alhambra : Owen Jones and Chromolithography », in : *Architectural History*, 46, 2003, pp. 175-188. Les rares lettres autographes de Jones qui nous sont parvenues sont mentionnées dans ces travaux.

³³ JONES Owen et GOURY Jules, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, 2 vols., Londres : chez l'auteur, 1836-45.

³⁴ Ferry 2004, p. 97. Sur l'histoire de la publication, se référer à Darby 1974, pp. 42-55 et Ferry 2003, pp. 175-188. Voir aussi ANDREU Pedro Galera, *La imagen romantica de la Alhambra*, Madrid : El Viso, 1992, pp. 180-207. Le titre, qui s'inspire des livres sur l'architecture classique, dénote le caractère scientifique et sérieux de l'ouvrage.



Ill. 6 – Henry Wyndham Phillips, *Portrait d'Owen Jones*, huile sur toile, 1857, Londres, Royal Institute of British Architects, Drawings Collection (d'après Piggott 2004, p. 69).

Délaissant l'Italie et la Grèce, objectifs traditionnels du Grand Tour des siècles passés, Jones préfère focaliser son attention sur le Proche-Orient. L'architecture islamique a commencé à susciter l'intérêt scientifique des Européens, qui désormais ont plus facilement accès à ces régions, grâce notamment au déclin de l'Empire Ottoman et à la montée de la puissance occidentale³⁵. Ayant grandi sous la grisaille et le brouillard londoniens, la découverte de la lumière et des couleurs fortes de la Méditerranée opère sur lui l'effet d'un véritable séisme visuel. Comme pour d'autres jeunes architectes de l'époque, tels Semper ou Jacques-Ignace Hittorff, cette descente vers le sud est un voyage initiatique qui lui permet de se confronter avec de nouvelles cultures et de saisir l'importance de la polychromie architecturale à

³⁵ Suite à l'expédition française d'Égypte, le Proche-Orient commence à être étudié de façon sérieuse. Dans les années 1830, les arts islamiques ne sont plus seulement considérés pour leurs qualités pittoresques, mais font l'objet d'études plus méthodiques et rigoureuses. Parmi les premiers à étudier l'architecture islamique, citons les Français Pascal Coste et Girault de Prangey, et les Anglais Frederick Catherwood et James Wild, ce dernier beau-frère d'Owen Jones. Les premiers ouvrages sur le sujet sont : COSTE Pascal, *Architecture Arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1825*, Paris : Firmin Didot Frères, 1837-39 ; GIRAULT DE PRANGEY Joseph-Philibert, *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris : Veith et Hauser, 1836-39 et GIRAULT DE PRANGEY Joseph-Philibert, *l'Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, Paris : Hauser, 1841. Pour un aperçu de la question et sur le rôle de Jones, lire Darby 1983, pp. 24-60.

travers les âges, tout comme le rôle de la géométrie dans les arts décoratifs³⁶. Au-delà des différences stylistiques et culturelles, la couleur et la géométrie lui apparaissent comme deux éléments unificateurs dans l'histoire des peuples et des civilisations.

Ces années de formation lui permettent également de s'insérer dans un réseau international d'architectes archéologues qui partagent comme lui une fascination pour les cultures non européennes et pour la polychromie architecturale. Avec le Français Jules Goury, rencontré à Athènes alors qu'il voyageait avec l'Allemand Semper, Jones poursuit son parcours autour du bassin méditerranéen³⁷. Il rencontre aussi l'artiste et égyptologue anglais d'origine italienne Joseph Bonomi, qui pendant les dix années qu'il passe en Egypte, occupe le centre d'un réseau international de grand touristes, et avec lequel Jones aura l'occasion de travailler une fois de retour à Londres³⁸. Dans le cercle de voyageurs cosmopolites qu'il fréquente, Jones croise des hommes tels que Frederick Catherwood, l'explorateur des ruines mayas en Amérique centrale, Henry Gally Knight, passionné de littérature orientale et d'architecture arabo-médiévale ou Austen Henry Layard, le découvreur de la civilisation assyrienne. Pour leurs publications, Jones réalise des planches et des frontispices en chromolithographie, comme celui de *Views of Ancient Monuments in Central America* pour Catherwood en 1844³⁹. Cette image (Ill. 7) montre bien comment Jones retravaille la tradition des frontispices classiques afin de les adapter à des styles plus exotiques. La page de Jones est en effet construite selon la même structure que celle du fameux ouvrage de Pierre-François Hugues d'Harcenville pour la collection d'antiquité de Sir William Hamilton⁴⁰ (Ill. 8) : dans les deux cas, une frise encadre le titre, en caractères majuscules monumentaux, un sceau occupant le bas de la page. Ces images ne sont bien sûr pas identiques, mais le parallèle est frappant. Pour le renforcer, Jones va même jusqu'à disposer les motifs mexicains de manière à rappeler une frise grecque. Il s'agit d'un système de connotation qui lui permet d'annobler l'art pré-colombien, en l'insérant visuellement dans la grande tradition des publications d'histoire de l'art.

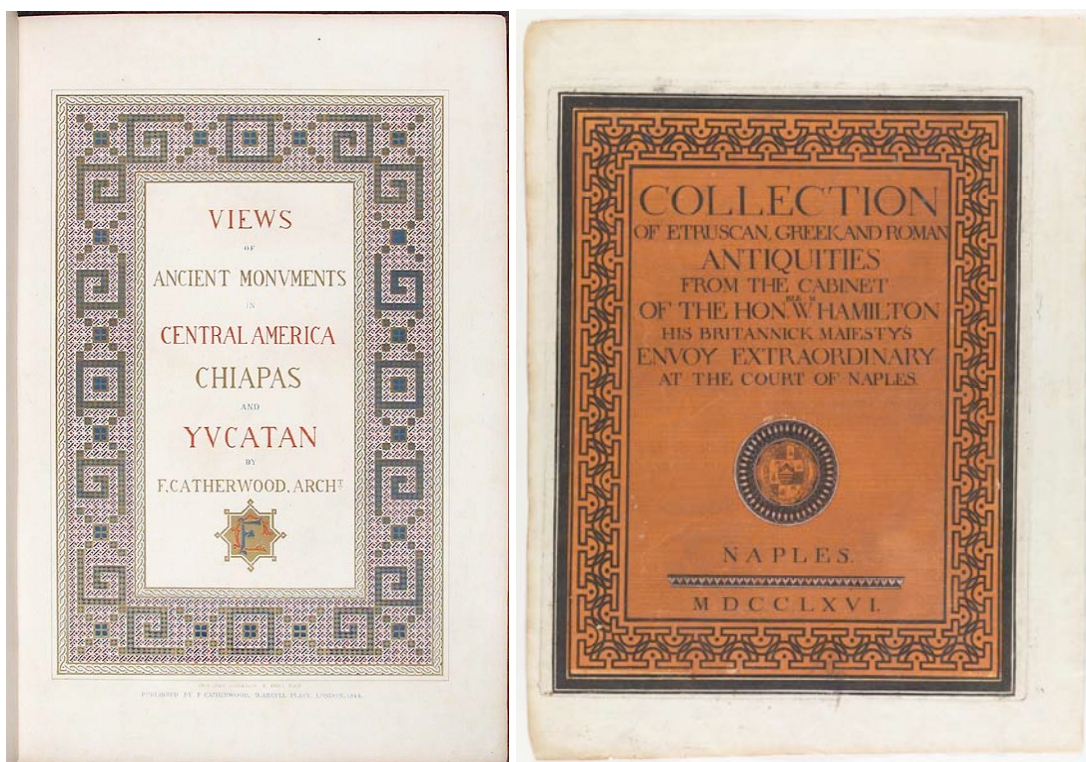
³⁶ Sur la redécouverte de la polychromie architecturale, lire MIDDLETON Robin, « Hittorff's polychrome campaign », in : *The Beaux-Arts and the Nineteenth Century French Architecture*, Londres : Thames and Hudson, 1982, pp. 174-195 ; Van Zanten 1977 et VAN ZANTEN David, « Architectural polychromy : life in architecture », in : *The Beaux-Arts and the Nineteenth Century French Architecture*, Londres : Thames and Hudson, 1983, pp. 196-215. Le débat sur la polychromie architecturale qui enflamme l'Europe dans les années 1830 ne touche que plus tardivement l'Angleterre.

³⁷ Goury avait en tête une grande étude sur la polychromie architecturale, dont les documents disparurent à sa mort, mais qui est mentionnée par Semper dans : SEMPER, Gottfried, « On the study of polychromy and its revival », in : Edward Falkener, éd., *The Museum of Classical Antiquities : being a series of essays on ancient art*, Londres : Longmann, Green, Longman and Roberts, 1851, p. 260, note de bas de page. Très peu d'informations nous sont parvenues sur Goury, pour l'essentiel contenues dans : Ferry 2004, pp. 15-43. Selon Darby, c'est Goury qui aurait introduit la passion pour la couleur chez Jones, dans Darby 1974, p. 13.

³⁸ Les deux se connaissaient toutefois déjà avant leur rencontre en Egypte, comme le précise Darby dans Darby 1974, p. 11.

³⁹ CATHERWOOD Frederick, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres : publication à compte d'auteur, 1844.

⁴⁰ Voir HARCENVILLE Pierre-François Hugues d', *The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton*, Naples, 1766 (reprint Taschen, Cologne, 2006).



Ill. 7 et 8 – A gauche : Owen Jones, frontispice, chromolithographie, 533 x 361 mm, in : Frederick Catherwood, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres, 1844. A droite : Pierre-François Hugues d'Harcenville, frontispice, 450 x 710 mm, in : *The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton*, Naples, 1766.

Membre du Royal Institute of British Architects de Londres, correspondant de l'Academia di San Fernando de Madrid, il entretient des contacts privilégiés avec la France, pays qu'il admire particulièrement, et dont il maîtrise parfaitement la langue⁴¹. Il connaît Hittorff, dont il considère l'église de Saint-Vincent-de-Paul comme le plus beau spécimen de décoration polychrome moderne, Charles Texier, qu'il a peut-être rencontré à Constantinople en 1833, Henri Labrousse et Michel-Eugène Chevreul⁴². Parmi ses amis, il compte César Daly, l'éditeur de la *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* et Prosper Mérimée qui tentera de lui faire décerner la Légion d'Honneur⁴³. Darby et Van Zanten ont montré qu'il puise son inspiration chez des philosophes de l'Hexagone, chez Charles Fourier, Auguste Comte et Saint-Simon⁴⁴. Il serait important de mieux préciser tous ces rapports. Cette

⁴¹ Grand nombre de ses dessins sont d'ailleurs annotés en français. Jones reçoit la médaille d'or du Royal Institute of British Architects en 1857.

⁴² Jones cite l'église de Saint-Vincent-de-Paul lors de sa conférence à l'Institute of British Architecture de décembre 1850, mentionnée dans : *The Athenaeum*, 21 décembre 1850, p. 1347.

Dans sa thèse, Ferry indique que Charles Félix Marie Texier se réfère à la compétence de Jones sur les monuments de Constantinople dans une lettre datée de 1867 et adressée à T. L. Donaldson, président du Royal Institute of British Architects, et suggère un possible contact entre les deux hommes dès 1833. Comparant les similitudes qui existent entre les dessins de Texier et Jones du minbar de Yeni Valide, elle défend l'hypothèse qu'ils auraient pris les mesures du monument ensemble. Voir Ferry 2004, pp. 55-58. La lettre en question se trouve dans les archives du RIBA, sous la cote LC/5/2/8, BAL.

Jones avait rencontré Chevreul à Paris en 1836 pour le consulter sur l'usage des encres colorées pour la chromolithographie, comme l'indiquent Gage et Ferry dans : Gage 1989, pp. 59-60 ; Ferry 2003, p. 180 et Ferry 2004, p. 103. Voir aussi Darby 1974, p. 84.

⁴³ Darby 1974, p. 363.

⁴⁴ Darby et Van Zanten 1974 ; Darby 1974, pp. 81-86.

ouverture vers la France s'accompagne dans tous les cas d'une fermeture vers le monde allemand, dont il ne parle pas la langue et dont l'esprit philosophique et spéculatif semble ne l'avoir jamais attiré, comme en atteste sa bibliothèque⁴⁵. En cela, Jones se situe en marge de l'*intelligentsia* philo-germanique des années 1830-1850 ; il ne partage pas l'enthousiasme de Thomas Carlyle, William Dyce, Charles Lock Eastlake et de sa future épouse Elizabeth Rigby pour cette culture⁴⁶.

Jones demeure une figure discrète et silencieuse ; silence, que l'absence de journal ou d'un véritable corpus de lettres ne fait que renforcer. S'il n'est pas un protagoniste de premier plan comme Ruskin, son importance n'en demeure pas moins fondamentale pour le développement des arts décoratifs du milieu du XIXe siècle, notamment grâce à la publication de la *Grammar of Ornament*.

2. L'histoire à portée de main : le musée de Sydenham

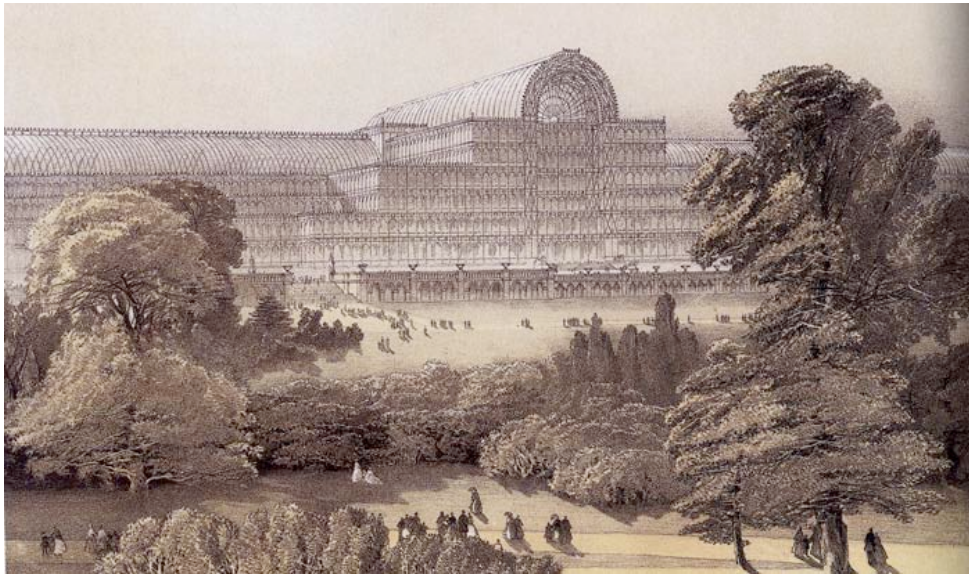
2.1 Un musée universel

Aussitôt l'Exposition achevée, Jones se confronte avec un projet didactique majeur : l'élaboration d'un musée universel à Sydenham. Ce musée naît du réemploi du Crystal Palace de Londres, reconstruit et agrandi à partir de 1852 à quelques kilomètres au sud de la capitale, et transformé en structure permanente (Ill. 9). Il participe du même zèle réformiste victorien qui porte en parallèle à la création de la nouvelle *Albertopolis* à South Kensington, pôle de diffusion officiel du savoir voulu par le prince Albert. Qualifié de « huitième merveille du monde », ce musée populaire est en fait une gigantesque « encyclopédie vivante » qui offre au visiteur le récit de l'histoire de la terre et de l'humanité, depuis ses origines jusqu'à l'époque contemporaine⁴⁷. L'organisation de Sydenham pose ainsi une question importante : comment mettre en scène un discours qui unisse la variété de la production universelle en un récit cohérent ? Le palais apparaît comme une expérimentation fondamentale pour l'élaboration successive de la *Grammar of Ornament*.

⁴⁵ *Catalogue of the valuable library of the late Owen Jones, Esq.*, Londres : Sotheby, Wilkinson and Hodge, vente du 10 avril 1875.

⁴⁶ Sur les Eastlake, voir ROBERTSON David, *Sir Charles Eastlake and the Victorian art world*, Princeton : Princeton University Press, 1978 et *Art for the nation. The Eastlakes and the Victorian art world*. Catalogue d'exposition, Londres, National Art Gallery, éd. par Susanna Avery-Quash et Julie Sherldon, Londres : National Gallery Company, 2011.

⁴⁷ DELESSERT Benjamin, « Le Palais de Crystal de Sydenham », in : *Revue des deux mondes*, 1854, tome 7, p. 353.



Ill. 9 – Vue extérieure du Crystal Palace à Sydenham, chromolithographie, 360 x 533 mm, in : Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park*, Sydenham, 1854 (d'après Piggott 2004, p. 38).

Les grandes lignes de l'histoire du second Crystal Palace ont été tracées par Jan Piggott, mais les mécanismes réglant le fonctionnement de ce gigantesque musée, inauguré en juin 1854, restent encore à définir⁴⁸. Il s'agit d'un projet ambitieux et contradictoire, où spéculation économique et idéal éducatif avancent de pair. La reconstruction du palais à Sydenham est promue par la Crystal Palace Company, une société soutenue par le consortium ferroviaire propriétaire de la voie ferrée reliant Londres à la petite localité. L'entrée au Crystal Palace est incluse dans le billet de train, tout ayant été planifié de manière à ce que le visiteur puisse passer une journée mémorable dans cet univers de verre. S'insérant dans le vaste mouvement de divulgation culturelle et artistique faisant suite à l'Exposition de Londres, la structure peut attirer des milliers de visiteurs et orienter ainsi l'éducation d'une grande partie de la population. Mais c'est avant tout une entreprise privée, dans laquelle les priorités économiques tiennent une part essentielle. Pour être rentable, le Crystal Palace doit savoir attirer la foule. Sa mission sera d'éduquer tout en amusant⁴⁹.

La reconstruction est confiée à la même équipe qui s'est occupée de l'édifice de 1851 : Joseph Paxton comme Directeur des Jardins d'Hiver et du Parc, Matthew Digby Wyatt et Owen Jones, en tant que Directeur des Travaux et Directeur des Décorations⁵⁰. A ce noyau organisateur vont se joindre plusieurs figures renommées. Pour les sciences humaines, mentionnons notamment l'archéologue et historien de l'art Henry Austen Layard, l'écrivain et divulgatrice d'ouvrages d'histoire de l'art Anna Brownell Jameson, l'historien de l'architecture James Fergusson, l'architecte allemand Gottfried Semper et le futur directeur de la National Portrait Gallery, George Scharf. Ce deuxième Crystal

⁴⁸ Piggott 2004. Piggott est également l'auteur de la première exposition dédiée au Crystal Palace de Sydenham, réalisée à la Dulwich Picture Gallery en 2004.

⁴⁹ Les intérêts économiques de la Crystal Palace Company supplantent rapidement le caractère pédagogique de l'exposition. Voir ESQUIROS Alphonse, « L'Angleterre et la vie anglaise, Le Crystal Palace et les Palais du Peuple », in : *Revue des deux mondes*, 1863, tome 45, p. 642.

⁵⁰ Sur Sydenham et Jones, se référer à Darby 1974, pp. 331-346 ; Ferry 2004, pp. 119-164 ; Flores 1996, pp. 213-225, et d'une façon générale, Piggott 2004.

Palace, dans l'élaboration duquel Jones joue un rôle considérable, est pourtant resté dans l'ombre de son illustre prédécesseur. Détruit dans un incendie en 1936 seulement, il n'a jusqu'ici guère attiré l'attention des historiens, étant le plus souvent encore perçu comme une simple attraction pour le grand public, sorte de parc à thème de l'ère victorienne⁵¹. Ce serait pourtant se méprendre grandement que de n'y voir qu'un ancêtre de Disneyland. Le Crystal Palace de Sydenham représente bien plus. Il matérialise l'utopie des Lumières de la transmission d'un savoir universel, accessible au plus grand nombre, à un moment qui tend irrémédiablement vers une plus grande division des savoirs et une majeure spécialisation des connaissances scientifiques.

Il est pourvu de trois transepts et sa superficie expositive est encore plus vaste que celle du palais de 1851⁵². Dans le grand parc qui l'entoure, orné d'innombrables fontaines aux effets spectaculaires, le visiteur se voit conter l'histoire de la terre avant l'apparition des hommes, à travers des exemples géologiques et des créatures préhistoriques. Passé le seuil du palais, il se retrouve dans un espace illimité, où se côtoient des sections consacrées aussi bien à l'ethnologie et à l'histoire naturelle qu'aux arts et aux industries, le tout entouré d'innombrables spécimens botaniques provenant de toutes les régions du globe (Ill. 10).



Ill. 10 – Fontaine de cristal Osler et vue de la nef du Crystal Palace de Sydenham, photographie stéréoptique, vers 1854 (d'après Piggott 2004, p. 51).

⁵¹ Le livre de Piggott demeure la principale source d'information sur Sydenham. Ferry a quant à elle analysé le rôle de Jones dans la reconstruction du palais, insistant sur le lien unissant l'expérience de ses voyages pour l'organisation de cette entreprise encyclopédique, dans Ferry 2004, pp. 141-164. Nicky Levell a proposé une interprétation du palais comme rhétorique impérialiste, alors que Huber Locher a cherché à insérer la structure dans le débat historiographique contemporain et la création des musées de copies. Voir LEVELL Nicky, *Oriental Visions : Exhibitions, Travel and Collecting in the Victorian Age*, Londres : The Horniman Museum and Gardens et Coimbra : Museu Antropologico da Universidade de Coimbra, 2000, pp. 25-61 et LOCHER Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*. Paderborn : Fink [2001] 2010, pp. 355-358. Voir également : WARD-JACKSON Philip, « La galerie de sculpture moderne du Crystal Palace à Sydenham (1854-1936) », in : *La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*. Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation française, 1986, pp. 27-38 et KENWORTHY-BROWNE John, « Plaster casts for the Crystal Palace, Sydenham », in : *Sculpture Journal*, vol. 15, 2, 2006, pp. 173-198. L'organisation d'une première journée d'étude intitulée « What is to become of the Crystal Palace ? The Crystal Palace after 1851, organisée par l'University of York le 15 juin 2011 témoigne de l'intérêt croissant pour le Crystal Palace de Sydenham.

⁵² Les trois transepts sont toutefois peu saillants comparés au modèle de 1851.

L'idée d'unité est centrale dans la conception du deuxième Crystal Palace. Déjà, le prince Albert avait vu dans l'Exposition de 1851 une occasion pour mener à bien « la réalisation de l'unité de l'humanité »⁵³. Le palais de Sydenham offre la possibilité de développer ce concept d'unité dès les premières phases d'élaboration du projet. Sur le chantier, se côtoient des ouvriers de toutes nationalités, dans une atmosphère d'union cosmopolite qui fait penser à un visiteur français qu'il se trouve dans une nouvelle Babel. Seulement, ici nul désordre, chacun avance calmement vers « l'établissement de cette grande confraternité qui embrassera un jour l'humanité entière sans distinction de peuples ni de races »⁵⁴. Cette vision utopique d'harmonie universelle, aux accents positivistes, intègre le discours de propagande du palais :

« L'unité dans l'architecture est l'une de ses qualités les plus nécessaires et agréables : et certainement aucun bâtiment ne la possède à un degré plus élevé que le Crystal Palace. Son design est des plus simple : une portion correspond à une autre ; il n'y a pas d'introduction d'ornement inutile ; une simplicité de traitement règne partout. Et cette unité n'est pas seulement confinée à l'édifice. Elle caractérise le contenu de la structure de verre, et prévaut à terre. Toutes les parties composantes de l'Exposition se mélangent, mais toutes demeurent distinctes ; et l'effet produit par cet arrangement admirable et harmonieux, c'est que toute confusion dans le vaste établissement, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, est évitée. « Le puissant labyrinthe » a non seulement son plan, mais un plan de nature très lucide et instructive, et le visiteur peut en examiner chaque détour, aussi bien artistique qu'industriel ; chaque objet, qu'il soit naturel ou artistique, se trouve disposé en ordre régulier ; de sorte que, comme dans un livre bien arrangé, il peut procéder d'un sujet à un autre comme il le souhaite ; et en tirer des informations utiles sans avoir à se donner la peine et le chagrin de trouver son chemin à travers un labyrinthe »⁵⁵.

Ce passage, tiré du guide général de Sydenham, exprime la vision idéale d'une unité globale, de contenant et de contenu. Le deuxième Crystal Palace apparaît comme l'expression d'une architecture organique, dans laquelle les produits artistiques et industriels prennent place de manière ordonnée, et s'exposent au profane dans une organisation précise et naturellement didactique. Dans cette ordonnance régulière, chaque élément trouve sa place et la lecture de ce grand livre devient un jeu d'enfant. Mais pour que le savoir puisse se transmettre aisément, il faut qu'il ait été préalablement travaillé et arrangé, classé et exposé.

Le Crystal Palace met en scène un récit organique de l'histoire de la terre, dans laquelle l'histoire naturelle et culturelle sont présentées comme issues d'un même processus. Les différentes sections sont organisées selon un arrangement mixte : géographique pour les parties dédiées à l'histoire

⁵³ « the realisation of the unity of mankind », dans *Article* 1937, p. 45.

⁵⁴ Delessert 1854, p. 351.

⁵⁵ « Unity in architecture is one of the most requisite and agreeable of its qualities : and certainly no building possesses it in a greater degree than the Crystal Palace. Its design is most simple : one portion corresponds with another ; there is no introduction of needless ornament ; a simplicity of treatment reigns throughout. Nor is this unity confined to the building. It characterises the contents of the glass structure, and prevails in the ground. All the components parts of the Exhibition blend, yet all are distinct ; and the effect of the admirable and harmonious arrangement is, that all confusion in the vast establishment, within and without, is avoided. "The mighty maze" has not only its plan, but a plan of the most lucid and instructive kind, and the visitor is enabled to examine every count, whether artistic or industrial ; every object, whether of nature or of art, in regular order ; so that, as in a well-arranged book, he may proceed from subject to subject at his discretion ; and derive useful information without the trouble and vexation of working his way through a labyrinth », dans PHILLIPS Samuel, *Guide to the Crystal Palace and its Park, Illustrated by P. H. Delamotte*, Londres : Bradbury and Evans, 1854, pp. 25.

naturelle, historique et chronologique pour les parties artistiques (Ill. 11 et 12). Dans ce monde sous verre, l'histoire appartient aux Occidentaux, la nature au reste du monde. Nous nous abstenons de commenter cette division eurocentrique pour remarquer que cette juxtaposition entre culture et nature n'est pas exceptionnelle au milieu du XIXe siècle : au British Museum, les Antiquités se partagent encore l'espace avec les animaux empaillés⁵⁶. Ce qui est plus original est la volonté de proposer une vision d'ensemble unitaire. Robert Latham, l'ethnologue chargé de l'aménagement de la section d'histoire naturelle de Sydenham souligne justement la nouveauté de son arrangement :

« Le plan (...) est différent de ceux des musées ordinaires, et c'est, en même temps, un plan qui n'a jamais été tenté auparavant. Les arbres, les plantes, les animaux, et les occupants humains de la surface de la terre sont regroupés ensemble – de sorte que les sciences alliées de la botanique, de la zoologie et de l'ethnologie s'illustrent les unes par rapport aux autres »⁵⁷.

En regroupant les trois départements, en alliant ces trois sciences, il devient possible d'atteindre à une image plus véridique et complète des sciences naturelles, de donner une vision globale de la terre et de ses différentes régions, avec ses flores, faunes et races humaines respectives. La plante tropicale est exposée à côté de l'hippopotame et du natif africain. Même s'il s'agit de créatures empaillées et de mannequins, leur disposition est là pour suggérer un microcosme et favoriser une vision hiérarchique et organisée du monde⁵⁸.

Comme en 1851, le soin de réaliser une décoration qui unisse toute la structure a été laissé à Jones qui reprend son schéma des trois couleurs primaires, en modifiant légèrement la proportion des teintes⁵⁹. L'aspect le plus significatif du palais pour la conception de la *Grammar of Ornament* est toutefois celui qui le voit engagé dans la construction des Fine Arts Courts.

Dans l'aile nord du palais, une vision encore plus surprenante attend le visiteur. Des reconstructions architecturales proposent un aperçu des arts, depuis le temps des Egyptiens jusqu'à la fin de la Renaissance. Jones et Wyatt ne sont pas les premiers à présenter des évocations architecturales historiques. Comme possibles sources d'inspirations, Jan Piggott cite les fabriques de jardins du XVIIIe siècle, ou, au XIXe siècle à Londres, des structures comme l'*Egyptian Hall* de Piccadilly ou le pavillon pompéien de la reine Victoria⁶⁰. Kathryn Ferry reconduit quant à elle la comparaison sur le

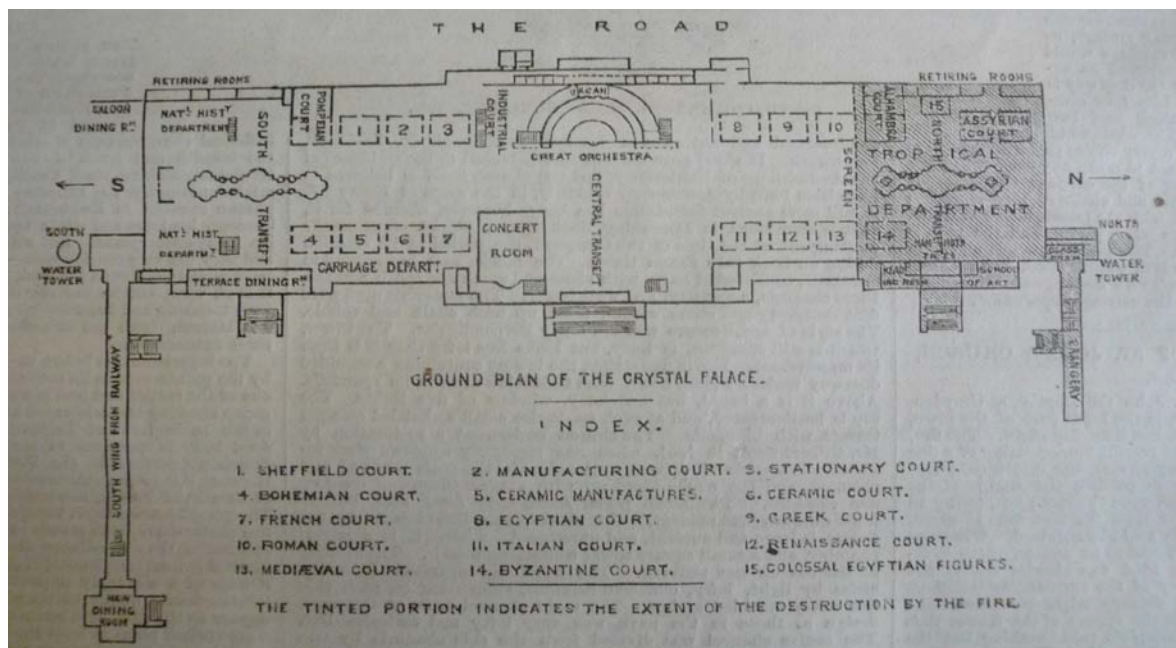
⁵⁶ JENKINS Ian, *Archaeologists & Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, Londres : British Museum Press, 1992, pp. 70-71. Les collections d'histoire naturelle seront transférées dans le nouveau Natural History Museum à South Kensington à partir de 1881.

⁵⁷ « The plan (...) is different from that of ordinary museums, and, at the same time, one which is now, for the first time attempted. The trees, plants, animals, and human occupants of the earth's surface are grouped together – so that the allied sciences of botany, zoology, and ethnology illustrate each other », dans LATHAM Robert et FORBES Edward, *The Natural History Court*, Londres : Crystal Palace Company and Bradbury and Evans, 1854, p. 6.

⁵⁸ Un aspect qui se reflète dans l'organisation du musée, comme l'a souligné Nicky Levell dans sa lecture saïdienne du palais, insistant sur la rhétorique impérialiste qui domine l'arrangement général de cette section, où les Européens sont absents. A ce sujet, voir Levell 2000, pp. 46-55.

⁵⁹ Il modifie légèrement les proportions de chaque teinte, augmentant notamment la part de rouge pour contrebalancer la tonalité dominante des innombrables spécimens botaniques. Voir Flores 2006, p. 93.

⁶⁰ Piggott 2004, pp. 24. L'*Egyptian Hall* avait été construit en 1811 pour accueillir diverses attractions pour le grand public. Voir ALTICK Richard David, *The shows of London*, Cambridge, Massachusetts : Belknap, 1978. Le pavillon de la reine Victoria à Buckingham Palace (détruit en 1928) avait été décoré entre 1843-1845 d'après les



Ill. 12 – Plan du Crystal Palace de Sydenham après l'incendie de 1867 (d'après Illustrated London News, Supplément 12, 1867).

plan muséographique, proposant un parallèle avec le musée de John Soane à Lincoln's Field, argumentant que les cours représentent un hommage rendu aux différents pays visités par Jones lors de son voyage de jeunesse, au même titre que le musée de Soane célébrait son Grand Tour⁶¹. Ce rapprochement ne fonctionne toutefois pas, car il s'agit d'une analogie de surface et non de profondeur.

Bien que l'élément biographique joue un rôle important dans le choix des cours, le musée de Soane et celui de Sydenham obéissent à deux concepts totalement différents : l'un est un petit musée privé, qui s'articule comme une structure autoréférentielle et autobiographique, où la fonction mnémotecnique prend le pas sur la fonction scientifique ou historique, comme l'a bien montré Wolfgang Ernest, alors que Sydenham est une grande machine, destinée à diffuser un message pédagogique clair auprès d'un très large public⁶². En outre, et comme il sera vu par la suite, Jones refuse la poétique du fragment, entendue comme noble et tragique emblème de la nature transitoire des productions humaines, alors que cette poétique est par contre à la base du projet de Soane. Au contraire, dans les *architectural courts* de Sydenham les éléments sont reproduits dans leur intégralité, paliant même aux éventuelles lacunes des originaux, et recomposés de manière à donner au visiteur l'idée de lieux unitaires et culturellement homogènes.

Présentant une histoire chronologique, selon une disposition systématique et ordonnée, les *architectural courts* s'intègrent dans une plus vaste tradition muséographique et pédagogique, s'appuyant sur une présentation scénographique et participant d'une spectacularisation de l'histoire de l'art. En ce

⁶¹ Ferry 2004, pp. 138-139.

⁶² ERNEST Wolfgang, « Frames at work. Museological imagination and historical discourse in neo-classical Britain », in : *The Art Bulletin*, 75, 3, 1993, pp. 481-483.

sens, un rapprochement avec le musée d'Alexandre Lenoir à Paris nous paraît plus pertinent. Fondé en 1795, dans le couvent des Petits-Augustins et fermée en 1816, le Musée des Antiquités et des Monuments Français de Lenoir était né de la volonté de préserver le patrimoine artistique national des destructions révolutionnaires et constituait un modèle muséographique sans précédent, dans lequel des fragments architecturaux et sculpturaux se trouvaient présentés de manière historique et chronologique. A travers une mise en scène suggestive, Lenoir était parvenu à élaborer une histoire visuelle de la France et de l'art français⁶³. Rejetant la perspective monarchique, il avait structuré son musée selon une vision séculaire, illustrant l'histoire de France, du XIII^e au XVIII^e siècle⁶⁴. En passant d'une salle à une autre, le spectateur était ainsi invité à percevoir de manière tangible la marche du temps. C'est le même modèle systémique qui est ici mis en œuvre à Sydenham.

2.2 Les Fine Arts Courts : une chaîne des arts

Les cours méritent en effet d'être considérées comme une expérimentation muséographique importante à échelle européenne, car elles s'intègrent dans un courant visant à transmettre une vision spectaculaire de l'histoire de l'art, à travers un arrangement scénographique des œuvres. Il serait notamment intéressant de les mettre en relation avec l'aménagement du Neues Museum de Berlin qui quelques années auparavant propose un premier dispositif muséal global, avec la création des cours grecques et égyptiennes⁶⁵.

Laboratoire d'idées et musée d'étude, les cours de Sydenham offrent au visiteur la possibilité d'appréhender en un seul coup d'œil la succession de certains styles, opportunément sélectionnés, sur une période de plus de trois mille ans, et d'admirer les plus importants exemples de l'histoire de l'architecture et de la sculpture sans avoir à traverser les continents. Pour le prix d'un billet d'entrée à Sydenham et d'une promenade de quelques centaines de mètres, il est désormais possible pour tout un chacun de s'offrir les joies d'un Grand Tour. Comme le souligne George Scharf, « en un seul coup

⁶³ A ce sujet, voir HURLEY Cecilia et GRIENER Pascal, « Wilhelm von Humboldt au jardin du Musée des Monuments Français (1799). Une expérimentation allemande de l'histoire », in : *Histoire des Jardins. Lieux et imaginaires*, éd. par Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe, Presse Universitaires de France, Paris : 2001, pp. 251-267.

⁶⁴ Une salle des monuments antiques les précédait, contenant des objets égyptiens, gréco-romains et gaulois. Comme le souligne Lenoir : « si l'on considère la chronologie des siècles passés comme un livre ouvert à l'instruction, et dans lequel on lit la marche des événements, on sentira la nécessité de classer les monuments selon leurs époques, en suivant la ligne de démarcation que la nature a tracée elle-même » (sic), dans LENOIR Alexandre, *Musée des monuments français ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de la France et à celle de l'art ornée de gravures ; et augmentée d'une dissertation sur les costumes de chaque siècle*, vol. 1, Paris : Guilleminet, 1800, p. 50.

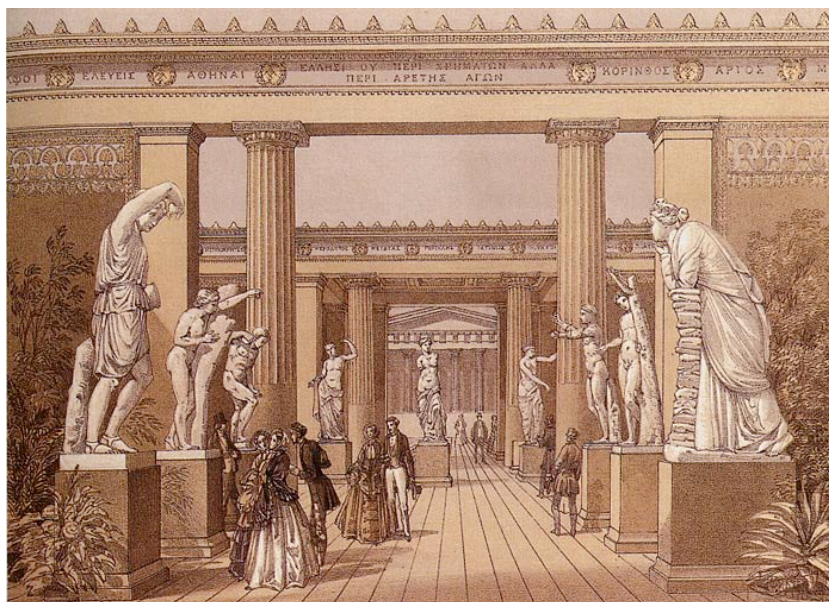
La construction de cette utopique ligne de démarcation s'opérait autour de l'idée de « siècle ». Ainsi que le remarque Stephen Bann, Lenoir concrétisait la notion de « siècle » à travers son emploi du fragment, qui représentait alors métonymiquement tout le siècle auquel il appartenait. Voir BANN Stephen, « Historical Text and Historical Object : The Poetics of the Musée de Cluny », in : *History and Theory*, 17, 3, 1978, pp. 257 et BANN Stephen, *The Clothing of Clio : a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984, pp. 77-92.

⁶⁵ PANTAZZI Michael, « Cour intérieure du musée de Berlin », notice 206-207, in : *Egyptomania, l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre 1994, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada 1994, et Vienne, Kunsthistorisches Museum 1994/95, éd. par Christiane Ziegler, Michael Pantazzi et Jean-Marcel Humbert, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 342-343.

d’œil nous voyons des objets que, en des circonstances normales, nous n’aurions pu voir qu’en plusieurs années »⁶⁶. Dans ce voyage organisé, chaque élément a été choisi et disposé avec soin, de façon à mettre en scène une certaine vision de l’art et de son histoire. Quelles sont dans le détail les règles qui président à cet aménagement ?

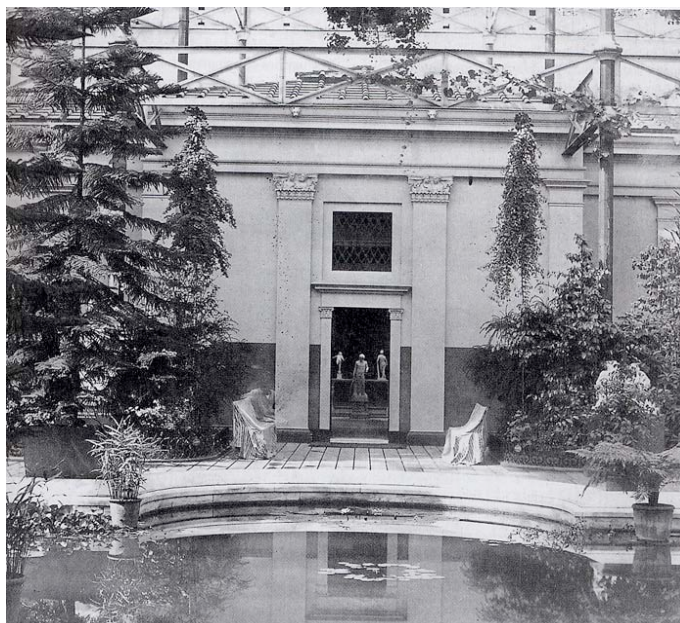
Ce récit répond tout d’abord à des contraintes matérielles. L’organisation générale du palais a été planifiée comme un tout ordonné et organique où les arts tiennent l’aile nord, les sciences naturelles et les produits de l’industrie, l’aile sud. L’espace réservé aux arts doit occuper la même superficie que celui de l’industrie. Chacune de ces deux sphères est divisée symétriquement en huit sections ou cours, d’environ 100 m², disposées en deux rangées le long d’une large allée centrale, selon une ordonnance régulière et géométrique, destinée à faciliter la déambulation des visiteurs (voir Ill. 11 et 12). Ainsi, bien qu’aucune structure préexistante ne vienne conditionner le musée de Sydenham, les cours doivent dès le départ obéir à une situation spatiale bien définie. Afin de former ces *architectural courts*, comme elle sont appelées, Jones et Wyatt se divisent la tâche : Jones se charge des cours égyptienne, grecque, romaine et *mauresque*, placées à l’ouest ; Wyatt supervise les cours byzantine, médiévale, Renaissance et italienne, situées à l’est (Ill. 13 et 14).

En réalisant ce musée, les deux architectes se trouvent confrontés à un problème bien précis : raconter l’histoire des arts en huit seules étapes. Il s’agit d’un projet didactique qui doit pouvoir être facilement compris du grand public.



Ill. 13 – Vue de la *Greek Court*, chromolithographie, 360 x 533 mm, in : Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park, Sydenham*, 1854 (d’après Flores 2006, p. 122).

⁶⁶ « at one glance we behold objects which under ordinary circumstances, would require years to have seen », dans SCHARF George, *The Greek Court erected in the Crystal Palace, by Owen Jones*, Londres : Crystal Palace Company et Bradbury and Evans, 1854, p. IV.



Ill. 14 – Vue de l'entrée de la *Pompeian Court*, photographie, 1854 (d'après Piggot 2004, p. 99).

Ce récit va se structurer en chapitres clairement séparés, selon des cadres rigides et synthétiques et va les obliger à opérer des choix et des sélections drastiques. L'Inde et la Chine en sont par exemple exclues, alors que les arts islamiques s'y trouvent représentés par le seul palais de l'Alhambra, choix contestable, mais qui s'explique par la prédilection de Jones pour ce monument⁶⁷. Illustrant près de trois mille ans d'art, les cours sont divisées en deux groupes : à gauche, les arts païens ; à droite, les arts chrétiens. En les parcourant, le visiteur est invité à dérouler le fil de l'histoire, à participer du progrès et de la décadence des arts et des civilisations, aux connotations non seulement esthétiques mais morales :

« le visiteur peut tracer le cours de l'art à partir des siècles très antérieurs à la Chrétienté, jusqu'au moment précis dans lequel il vit, et obtenir de la sorte une idée des états successifs des civilisations qui, de temps en temps, sont surgies dans le monde, ont fleuri pour une période plus ou moins longue, jusqu'à être submergées par les barbares ou par l'accent non moins destructeur du luxe sensuel et décadent »⁶⁸.

Une telle chaîne est seulement possible dans le cadre d'un musée imaginaire, constitué de copies, dont la valeur ne repose pas dans chaque pièce elle-même, doublement dénuée d'aura, puisque copie et présentée hors de son contexte original, mais qui acquièrent une valeur inédite de par leur

⁶⁷ Une cour indienne est toutefois ajoutée à partir de 1855, suivie quelques années plus tard par une cour chinoise. Ces cours ne seront pas intégrées dans un parcours cohérent. La cour indienne sera placée dans le transept nord, alors que la cour chinoise se retrouvera dans le transept sud. La cour indienne présentait notamment des objets et dessins de James Fergusson, ainsi que des copies des peintures des cavernes d'Ajunta. N'ayant pas été pensée comme une structure en soi, son organisation ressemblait toutefois plutôt à celle d'un bazar oriental. Voir PHILLIPS Samuel, *Guide to the Crystal Palace and its Park and Gardens, a newly arranged and entirely revised edition by F. K. J. Shenton, with new plans and illustrations, and an index of principal objects*, Londres : Bradbury and Evans, 1858, pp. 141-143 et Esquiros 1863, p. 648. Pour une analyse de ces deux cours selon une optique saïdienne, voir Levell 2000, pp. 36-46.

⁶⁸ « the visitor may trace the course of art from centuries long anterior to Christianity, down to the very moment in which he lives, and obtain, by this means an idea of the successive states of civilisation which from time to time have arisen in the world, flourishing for a greater or lesser period, until overturned by the agressions of barbarians or the no less destructive agency of sensual and degraded luxury », dans Phillips 1854, p. 39.

regroupement. L'opportunité de créer une chaîne cohérente est difficile à réaliser dans un musée d'originaux, soit par l'absence d'œuvres clés, soit au contraire, par un surplus d'œuvres qui rend impossible un arrangement didactique efficace, comme dans le cas du British Museum⁶⁹. En proposant un panorama global des arts, le musée de Sydenham anticipe ainsi le Musée des Copies de Charles Blanc, comme l'a très bien noté Hubert Locher⁷⁰.

Car en plus d'offrir des évocations architecturales historiques, les cours du musée de Sydenham sont enrichies d'une gypsothèque reproduisant les principaux chefs-d'œuvre de la sculpture⁷¹. Ces moulages ont été spécialement réalisés pour l'occasion, grâce aux efforts de Jones et Wyatt, qui ont parcouru les plus importants musées d'Europe durant l'été 1852⁷². A Paris, ils ont rencontré Eugène Viollet-le-Duc qui leur a procuré des copies de sculptures de la cathédrale Notre-Dame⁷³. La collection qu'ils rassemblent est alors sans précédent et la plus complète au monde.

Un musée de copies est par tradition un lieu d'apprentissage du regard. Les artistes copient des plâtres, non des originaux. En fonction des circonstances, les copies peuvent être estimées comme supérieures aux originaux, car les moulages permettent une analyse plus attentive de la forme. La valeur didactique des plâtres, largement acceptés à la fin du XVIIIe siècle, a notamment été soulignée par le sculpteur Etienne Maurice Falconet, qui alla jusqu'à affirmer que le plâtre est parfois même supérieur à l'original, car « un beau plâtre est un babillard qui ne cache aucun secret ; l'égalité de sa couleur les dit tous »⁷⁴. En effet, le plâtre révèle les moindres détails d'une sculpture, alors que le marbre éblouit par sa texture et sa coloration, ne faisant voir que sa forme générale. Falconet en conclut qu'il n'est nul besoin de voir les originaux pour étudier l'antique, les plâtres suffisant amplement.

La collection de Sydenham diffère toutefois des précédentes en plusieurs aspects : tout d'abord, il s'agit avant tout d'une collection de plâtres destinée au grand public et non aux artistes ; ensuite, cette collection ne se compose pas seulement de sculptures, mais est avant tout architecturale ; elle ne porte pas seulement sur les arts classiques mais entend illustrer un panorama universel des arts ; finalement, les moulages sont peints. Car alors que Falconet prise les plâtres pour leur blancheur, qui permet de

⁶⁹ Jenkins rappelle que Richard Westmacott, le conservateur des galeries de sculptures, s'opposait au mélange entre originaux et copies, pour ne pas transformer le British Museum en un musée pour l'apprentissage des artistes. Voir Jenkins 1992, pp. 33-37.

⁷⁰ Locher [2001] 2010, pp. 355-357.

⁷¹ Les cours étaient enrichies de moulages. En outre, il existait des galeries de sculptures, hors des cours, qui formaient une véritable gypsothèque à part entière et dans laquelle étaient également incluses des sculptures modernes. On pouvait également trouver des copies de peintures.

⁷² Phillips 1854, pp. 16-18. Le voyage de Jones et Wyatt se déroule entre août et novembre 1852. Ils se rendent en France, en Italie et en Allemagne. La liste des plâtres commandés par Jones et Wyatt lors de leur voyage a été analysée dans Kenworthy-Browne 2006.

⁷³ Sur le sujet, voir FLOUR Isabelle, « Les moulages du Musée de Sculpture Comparée : Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art », in : *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, éd. par Anne Lafont, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, pp. 219-230.

⁷⁴ FALCONET Etienne-Maurice, « Réflexions sur la sculpture », in : *Oeuvres diverses concernant les arts*, Paris : Didot fils, 1787, vol. 3, p. 10. Voir aussi FALCONET Etienne-Maurice, *Observations sur la statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux-arts*, Amsterdam : Rey, 1771. Sur cet aspect, lire PUCI Giuseppe, « Les moulages de sculpture ancienne et l'esthétique du XVIIIe siècle », in : *Les moulages de sculpture antique et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international*, 24 octobre 1997, éd. par Henri Lavagne et François Queyrel, Genève : Droz, 1997, pp. 46-48.

porter un regard plus objectif sur l'œuvre, Jones rompt définitivement avec la tradition esthétique néoclassique en imposant un décor polychrome à Sydenham, où sculptures et architectures sont presque toutes colorées⁷⁵. Les cours sont des ensembles didactiques et engagés, soutenant le retour à la polychromie architecturale à travers les exemples de l'histoire. Dans leur décoration, Jones opère une expérimentation qui se serait avérée impossible avec un original. Cette attitude anticipe les débats scientifiques sur la polychromie des sculptures de la fin du XIXe siècle, lorsque la gypsothèque deviendra un *laboratorium* dans lequel tester et vérifier des possibilités, ainsi que l'a définie Marcello Barbanera⁷⁶.

L'un des avantages de réunir un si riche échantillon d'œuvres réside ainsi dans la possibilité de pouvoir les étudier et les comparer à loisir. L'importance de la juxtaposition des œuvres comme élément didactique est déjà soulignée au XVIIIe siècle, notamment par Roger De Piles et André Félibien qui servent de modèle pour une méthode comparative d'exposition⁷⁷. Or, le rôle des comparaisons comme élément cognitif s'avère particulièrement important à Sydenham où, suivant son emplacement, le visiteur peut embrasser du regard des styles et des cultures différents, ce qui n'a de précédent dans aucun musée.

En 1852, Jones et Wyatt ont visité les principaux musées d'Europe. Leurs cours reflètent les plus récentes solutions muséographiques, tout en s'en démarquant. A Munich, la Glyptothek aménagée par Leo von Klenze, grâce au soutien duquel il ont également pu obtenir des plâtres de quelques-unes des pièces qu'y s'y trouvent conservées, leur offre notamment un exemple de disposition chronologique, dans laquelle les marbres d'Egine forment un maillon central dans la vision d'un développement continu qui va de l'Égypte jusqu'à Rome.

Le choix d'un arrangement chronologique, au lieu d'une disposition thématique ou culturelle, est un sujet qui préoccupe également les Anglais. Comme l'a montré Ian Jenkins dans son admirable étude sur la galerie des sculptures du British Museum, le musée tentera durant tout le siècle d'établir un parfait arrangement chronologique⁷⁸. L'aménagement des œuvres y reflète la difficulté de concilier la vision d'un musée dominé par l'idée de l'art grec comme art supérieur, issue de l'esthétique de Winckelmann et de l'idéal de beauté platonicien, avec les plus récentes découvertes archéologiques. La

⁷⁵ Il ne parvient toutefois pas à réaliser entièrement ses objectifs polychromes. Ainsi, si les sculptures égyptiennes, assyriennes, mauresques et médiévales sont peintes, les exemples gréco-romains doivent être laissés en blanc. Il se hasarde toutefois à proposer une reconstitution polychrome de la frise du Parthénon. Cela provoque un véritable tollé. Pour se défendre, Jones publie une apologie dans laquelle il présente une série d'arguments, historiques et matériels, soutenant l'usage de la polychromie dans l'art et l'architecture de la Grèce antique. Il argumente notamment que la présence de polychromie était indispensable pour une vision adéquate des sculptures de la frise, autrement invisibles en raison de la hauteur à laquelle elles se trouvaient placées. Voir JONES Owen, éd., *An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Company et Bradbury and Evans, 1854, pp. 17-19. La question de la polychromie architecturale grecque n'avait jusque-là que peu intéressé les Britanniques, Middleton remarquant que ce ne fut qu'avec la Greek Court qu'un intérêt plus vif fut suscité en Angleterre. Voir Middleton 1982, p. 188.

⁷⁶ BARBANERA Marcello, « Les collections de moulages au XIXe siècle : étapes d'un parcours entre idéalisme, positivisme et esthétisme », in : *Les moulages de sculpture antique et l'histoire de l'archéologie*, p. 69.

⁷⁷ Sur le sujet, voir MCCLELLAN Andrew, « Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIIIe siècle », in : *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du colloque international*, 3-5 juin 1993, éd. par Edouard Pommier, Paris : Klincksieck et Musée du Louvre, 1995, pp. 573-77.

⁷⁸ Voir Jenkins 1992.

notion de l'art comme constante esthétique et l'idée d'un relativisme culturel, déjà annoncées par Johann Gottfried Herder en 1777, se posent alors au cœur du débat historiographique et muséographique⁷⁹.

A Sydenham, les cours sont placées selon une ordonnance historique précise, « selon [leur] position chronologique (...) dans l'histoire »⁸⁰, débutant avec l'Égypte, la Grèce et Rome. Jones prend toutefois position contre une vision hellénocentrique de l'histoire de l'art. Ici, la Grèce n'est qu'un maillon parmi d'autres. Certes, il s'agit d'un maillon important, mais non du seul. La *Greek Court* est insérée dans une chaîne qui la dépasse. Sertie entre la cour égyptienne et la cour romaine, elle n'occupe physiquement pas une place privilégiée et dominante. En cela, la chaîne de Jones opère un aplatissage historique, même si elle reste faite de hauts et de bas, de progrès et de décadence. Ses points culminants sont les cours égyptienne, grecque, *mauresque* et médiévale. Nous sommes également loin d'un modèle hégélien de développement continu et de l'idée de progrès est ici absente.

Ceci se reflète non seulement dans la mise en scène des cours mais également dans les guides qui les accompagnent, publiées au moment de l'inauguration du Crystal Palace, en 1854. De manière significative, Jones ne choisit pas de publier un seul texte regroupant les descriptions de toutes les *architectural courts*, mais préfère dédier un guide à chaque cour, chaque texte étant indépendant des autres. Comme il sera vu par la suite dans le cas de l'*Egyptian Court*, chaque guide possède sa propre introduction historique, suivie d'une description détaillée de la cour et des objets qui la composent⁸¹.

Les *architectural courts* ne rejoignent pas le présent dans une apothéose des arts contemporains. A Sydenham, le présent appartient à l'industrie, le passé aux arts. Ainsi, l'interprétation donnée par Nicky Levell, selon laquelle les cours démontrent une classification eurocentrique, et où l'Orient serait opposé à un Occident progressiste, nous semble-t-elle injustifiée⁸². Car derrière l'idée de progrès qui préside à l'organisation du Crystal Palace, la conscience d'une décadence artistique est bien présente et elle concerne tout aussi bien l'Orient que l'Occident. Tout comme les arts orientaux, les arts occidentaux sont montrés comme appartenant à un lointain passé. Cet aspect est souligné par Jones lui-même qui, en parlant de la naissance de cette grande institution populaire, espère qu'elle « pourra devenir le commencement d'une nouvelle ère, dans laquelle le goût du public s'élèvera de son bas niveau précédent, et notre âge, à travers de lents mais sûrs degrés, pourra alors prendre place parmi les plus brillantes périodes *du passé* » (italiques ajoutées)⁸³. Comparée aux grandioses phases passées de l'histoire des arts,

⁷⁹ Voir PODRO Michael, *The Critical Historians of Art*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1982, pp. 1-2.

⁸⁰ « according to the[ir] chronological position (...) in history », dans Scharf 1854, p. 3

⁸¹ La précision philologique des textes indique en outre comment les guides étaient destinés à une catégorie de visiteurs culturellement et socialement plus élevée.

⁸² A ce propos, Levell écrit notamment que l'arrangement des cours artistiques est une « arbitrary, eurocentric classification, which served to position and fix the Orient in distant antiquity, in contrast to Europe's successive advancement through historical time », dans Levell 2000, p. 30.

⁸³ « may become the commencement of a new era, in which the public taste will be raised from its precedent low standard, and our age, by slow but sure steps, be prepared to rank with the most brilliant periods of *the past* » (italiques ajoutées), dans JONES Owen et GAYANGOS Pascal de, *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Company et Bradbury and Evans, 1854, p. 1.

l'époque contemporaine n'est que médiocrité. Pour combler cet écart, Jones mise sur l'éducation du plus grand nombre.

2.3 La mise en scène de l'histoire : le cas de l'Egyptian Court

L'Égypte est le premier maillon de cette chaîne. Depuis la campagne de Bonaparte, sa place comme berceau de la civilisation et mère des arts est acquise⁸⁴. Cette position, en accord avec la vision historiographique winckelmanienne, s'est désormais aussi concrétisée dans les musées, comme au British Museum, où les sculptures égyptiennes précèdent les œuvres grecques et romaines⁸⁵. Une primauté que Jones avait pensé souligner en installant à l'extrémité de l'aile nord des copies grandeur nature de deux colosses d'Abou-Simbel. L'art égyptien aurait ainsi dominé les *architectural courts*, servant de cadre à tout le musée. Ce coup d'œil symbolique ne sera pas réalisé, car au final les gigantesques statues seront placées dans le prolongement des cours, à l'ouest de l'aile (Ill. 15).

Pour l'aider dans le voyage initiatique qu'il est sur le point d'entreprendre, le visiteur dispose d'un outil efficace : le guide officiel de la cour⁸⁶. Vendu au prix de 6 pence, ce *hand-book* économique et à la lecture aisée a été conçu comme un *cicerone* de poche, destiné à accompagner le visiteur pas à pas dans cet espace, et à l'introduire à cette nouvelle réalité. Le savoir que les cours sont sur le point de lui transmettre doit en effet être préalablement interprété. Le passé ne peut se comprendre sans la médiation de l'écrit qui seul lui permettra d'acquérir « une connaissance suffisante pour *voir correctement*, et pour distinguer le *bon du mauvais* » (sic)⁸⁷. Le guide est ainsi divisé en deux parties : une description de la cour et de ses différents éléments, rédigée par Jones ; et un récit de l'histoire des monuments et de la sculpture égyptienne écrit par Samuel Sharpe, auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire de l'Égypte. Le ton est professoral, il s'agit d'instruire le visiteur d'une main ferme, de lui indiquer les principaux éléments qui lui permettront de comprendre l'essence de l'art égyptien. Au début du guide, le lecteur trouve un plan précis de la cour, sur lequel un tracé fléché lui indique le parcours pré-établi qu'il devra

⁸⁴ A partir du milieu du XVIII^e siècle s'opère une redécouverte de l'Orient qui s'épanouit dans l'Orientalisme du XIX^e siècle. Dans son livre, *La Renaissance Orientale*, Raymond Schwab rappelle que cet intérêt pour l'Orient se développe dans le cadre des recherches linguistiques. Le Français Anquetil Duperron arrive en Inde en 1754, l'Anglais William Jones s'y installe en 1783 et fonde la première société asiatique, l'Asiatic Society of Bengal, vouée à l'étude des antiquités et de la littérature indiennes. L'Inde est d'abord perçue comme étant le berceau de toutes les civilisations, avant que l'Égypte ne s'établisse comme origine première. Car après l'exploration de ce pays par les troupes françaises en 1798, s'installe également la conception d'une évolution culturelle et artistique naissant sur les bords du Nil et dérivant ensuite vers l'Orient, puis la Grèce, Rome, passant par les Arabes, avant de revenir en Europe à la Renaissance. SCHWAB Raymond, *La Renaissance Orientale*, Paris : Payot, 1950. Sur la redécouverte des langues orientales, voir *Islamophilies* 2011, pp. 28-29. Sur l'Orientalisme en général, voir Said [1978] 1995 ; Sweetman 1988 ; Mackenzie 1995. Depuis la rédaction de cette thèse, un ouvrage est paru sur l'Egyptian Court : MOSER Stéphanie, *Designing antiquity : Owen Jones, ancient Egypt and the Crystal Palace*, New Haven : Yale University Press, 2012.

⁸⁵ Jenkins 1992.

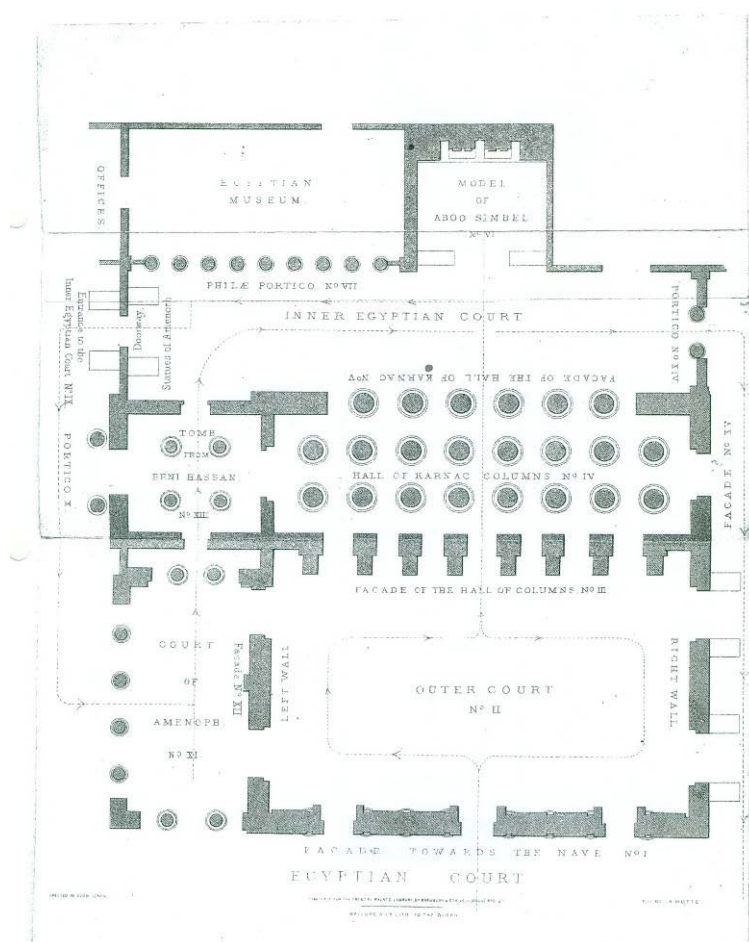
⁸⁶ JONES Owen, *Description of the Egyptian Court ; erected in the Crystal Palace by Owen Jones, architect, and Joseph Bonomi, sculptor. With an historical notice of the monuments of Egypt by Samuel Sharpe, Esq.*, Londres : Crystal Palace Company et Bradbury and Evans, 1854.

⁸⁷ « sufficient knowledge to see correctly, and to distinguish good from evil » (sic), dans Jones et Gayangos, p. 19. Bien que ce commentaire ne s'adresse pas directement à l'Egyptian Court mais à l'Alhambra Court, le principe est valable pour toutes les cours.

suivre et les différents espaces qu'il trouvera devant lui : quinze en tout, qu'il lui faudra parcourir dans l'ordre, pour ne pas perdre le fil du récit (Ill. 16).

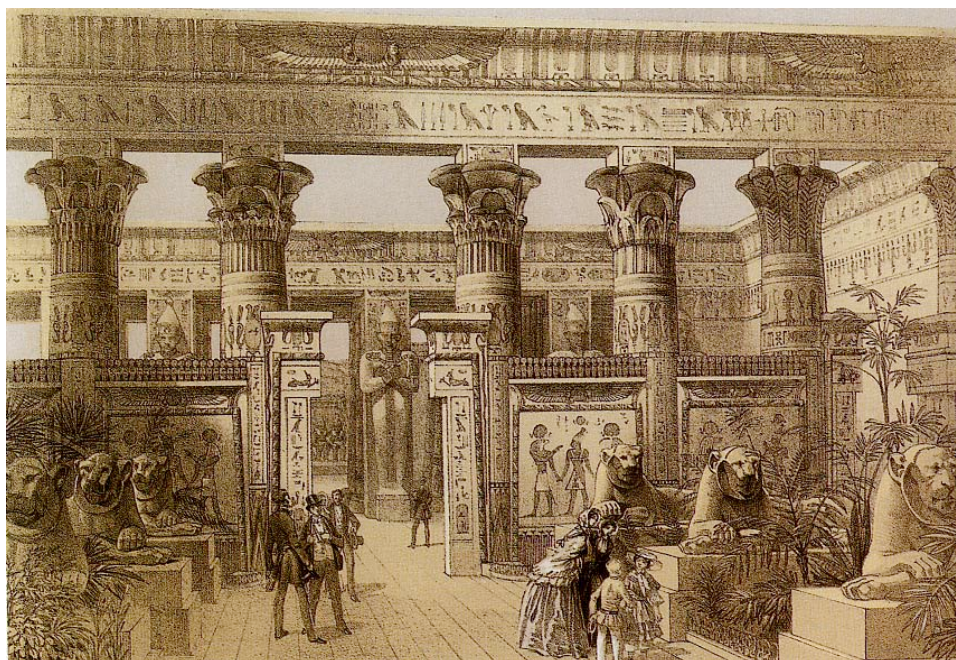


Ill. 15 – Les colosses d'Abou-Simbel, Crystal Palace, Sydenham, photographie, vers 1855.



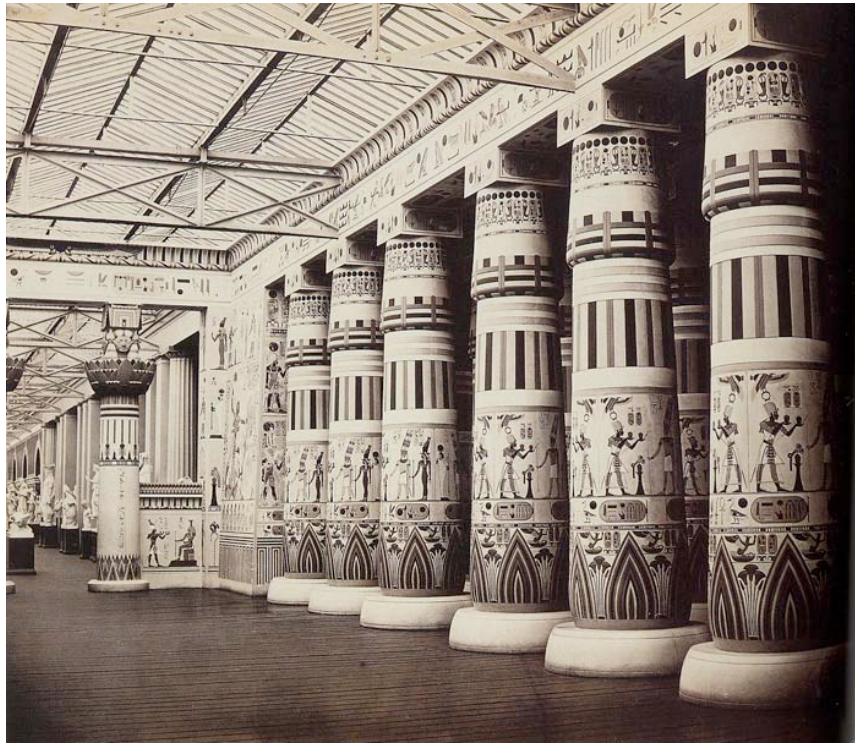
Ill. 16 – Plan de l'Egyptian Court, in : Owen Jones, *Description of the Egyptian Court*, Londres 1854, p. 1.

Le trajet débute dans la nef. Après avoir traversé une allée ornée d'une double enfilade de lions, le visiteur se retrouve devant la façade orientale de la cour (n.1). Celle-ci se compose de différents éléments d'époque ptolémaïque et est surmontée d'une inscription hiéroglyphique peinte (Ill. 17). Dédiée à la reine Victoria et au prince Albert, cette dernière s'inspire de l'inscription réalisée par l'archéologue Karl Richard Lepsius en l'honneur de Frédéric-Guillaume IV dans la cour Egyptienne du Neues Museum de Berlin, attestant de l'importance du prototype prussien pour la conception des cours⁸⁸. Le visiteur pénètre ensuite dans une première cour intérieure (n. 2), aux parois décorées de peintures figurant des scènes de batailles, et se retrouve face à plusieurs statues de Ramsès II sous la forme d'Osiris, reproduisant une portion du Ramseion de Thèbes (n. 3). Il passe ensuite dans la forêt de colonnes du temple de Karnak (n. 4 et 5) qui occupe le centre de la structure (Ill. 18), avant d'arriver devant une copie à échelle très réduite du temple d'Abou-Simbel (n. 6).



Ill. 17 – Vue de l'*Egyptian Court*, chromolithographie, 360 x 533 mm, in : Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park*, Sydenham, 1854 (d'après Flores 2006, p. 122).

⁸⁸ Nul document n'atteste toutefois le lien entre les deux, mais Jones et Wyatt sont en contact avec Lepsius en 1852. En outre, Bonomi, l'auteur des inscriptions, avait fait partie de l'expédition d'Égypte de Lepsius de 1842 à 1845. Au sujet de cette inscription, lire Jones 1854 (3), pp. 14-15. L'inscription de Sydenham servit de prototype pour l'inscription commémorant la visite du roi Léopold I, au Pavillon égyptien du zoo d'Anvers (1855-56), conçu par Charles Servais et décoré par Louis Delgeur. Voir HUMBERT Jean-Marcel, « Le développement des lectures parallèles », in : *Egyptomania, l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre 1994, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada 1994, et Vienne, Kunsthistorisches Museum 1994/95, éd. par Christiane Ziegler, Michael Pantazzi et Jean-Marcel Humbert, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 313 et WARMENBOL Eugène, « Le sphinx réfléchi ou les sources de l'égyptomanie au XIXe siècle », in : *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Actes du colloque international, musée du Louvre, 8-9 avril 1994, Paris : Musée du Louvre, 1996, pp. 70-71.



Ill. 18 – Vue partielle du hall de Karnak, photographie, 1854.

Traversant vers la gauche une deuxième cour intérieure, il trouve sur sa droite un portique du temple de Philae (n. 7), par lequel il accède à un petit musée (n. 8) dans lequel sont exposés des moulages provenant de diverses collections européennes. Le parcours le reporte un instant à l'extérieur (n. 9), où l'attend un portique de Philae (n.10). Puis, à travers la cour d'Aménophis III (n. 11 et 12), il revient à l'intérieur de la structure, passe dans la tombe de Beni-Hassan (n. 13), retraverse la deuxième cour intérieure, pour achever sa visite avec la façade nord (n. 14 et 15), à partir de laquelle il peut accéder à la *Greek Court*. La cour se présente donc comme un espace multiple et complexe, dont le dispositif contribue à forger une certaine image de l'art égyptien.

Nous sommes avant tout en présence d'un instrument de diffusion du savoir particulier et original, qui se rapporte à la sphère du spectacle. La cour a été conçue pour transmettre l'idée d'une civilisation éloignée, pour donner « une âme et un corps au symbolisme égyptien »⁸⁹. Il faut frapper l'imagination du peuple, le transporter dans une autre atmosphère, lui faire revivre l'histoire de cet art. Au même moment, le guide de la cour offre au visiteur plus cultivé et moins populaire des notions historiques plus détaillées, l'informant par exemple que plus de mille ans séparent les temples de Karnak et de Philae. En parcourant ces salles, le visiteur effectue un double voyage, dans l'espace et dans le temps, un itinéraire physique et visuel rendu possible grâce à la mise en scène théâtrale de l'Histoire. Ce dispositif tient de l'ordre du spectaculaire plus que du scientifique, alors que les informations philologiques sont plutôt circonscrites au texte du guide.

⁸⁹ Esquiros 1863, p. 649.

Il produit des sensations, une impression pittoresque, et doit être mis en parallèle avec des phénomènes de divulgation culturelle de masse comme le panorama et ses dérivés, comme l'ont déjà très justement remarqués Piggott et Levell qui soulignent le caractère de dépaysement produit par les cours⁹⁰. Inventé en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle par Robert Baker, le panorama connaît alors un grand succès dans toute l'Europe. Présenté dans des structures spécialement conçues à forme de rotonde, il est constitué de plusieurs toiles disposées à 360°, offrant la plupart du temps des vues de villes, de paysages à vol d'oiseau ou des scènes de batailles historiques. Ainsi que l'a bien expliqué Stephan Oettermann, le panorama est conçu pour offrir au spectateur l'illusion de la réalité ; il met en scène un système d'illusion et offre une expérience visuelle nouvelle et spectaculaire, en annulant tout point de comparaison avec le réel⁹¹. Le spectateur se trouve inséré dans une vision du monde à 360° degré, et se voit donc privé de toute référence à la perspective linéaire. Destiné à un très large public, il représente non seulement un divertissement populaire, mais également un instrument de divulgation culturelle et scientifique. Voir un panorama c'est avant tout voir un autre lieu, voyager dans l'espace et dans le temps.

Si Jones ne possède pas l'expérience d'un tel procédé, deux de ses collaborateurs y ont déjà eu affaire. Il s'agit de son ami Joseph Bonomi, qui réalise une partie de l'*Egyptian Court*, et de Henry Warren, dessinateur d'ornements. Or, tous deux ont justement collaboré à la réalisation d'un grand panorama du Nil à la fin des années 1840, montré à l'intérieur de l'*Egyptian Hall* de Picadilly⁹². Le lien avec les panoramas apparaît d'ailleurs comme évident à l'époque, le correspondant de la *Revue des Deux Mondes* écrivant par exemple qu'au palais c'est « le spectacle de la terre entière qui se déroule à vos yeux, non pas en peinture, comme dans un panorama, mais en chair et en os, si je puis m'exprimer ainsi »⁹³. Les cours se rapportent aux panoramas, tout en les surpassant, car l'illusion qu'elles offrent est encore plus intense, du fait que le visiteur se trouve immergé, visuellement et physiquement, dans un passé recréé, qu'il peut parcourir et même toucher, s'il le désire. Il s'agit d'une expérience sensorielle totale où le passé se trouve, littéralement, à portée de main.

L'*Egyptian Court* n'est pas la reconstitution d'un unique édifice, elle propose l'assemblage de divers monuments, d'époques différentes, reproduits à échelle réduite, afin de créer une structure architecturalement cohérente et unitaire. En fait, il s'agit plus de création que de reconstitution, car

⁹⁰ Piggott 2004, p. 24 et Levell 2000, pp. 33-34.

⁹¹ Pour un aperçu au sujet des panoramas, dioramas et dérivés, se référer à OETTERMANN Stephan, *Die Geschichte eines massenmediums*, Hambourg : Europäische Verlagsanstalt, 1980 ; angl. *The Panorama. History of a Mass Medium*, trad. par Deborah Lucas Schneider, New York : Zone Books, 1997 et BORDINI Silvia, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Rome : Officina Edizioni, 1984. Sur le lien entre musée et panorama, voir Klonk 2000, pp. 334-335.

⁹² Darby 1974, p. 19. Jones connaissait par ailleurs deux autres architectes qui étaient liés aux panoramas : Jacques-Ignace Hittorff qui avait construit dans les années 1830 la rotonde du panorama du Colonel Langlois, aux Champs-Élysées, à Paris et Frederick Catherwood, dont Jones imprima les publications sur le Yucatan, et qui en 1835 avait fourni ses dessins de Jérusalem pour la réalisation d'un panorama à Leicester Square en collaboration avec Robert Budford en 1835, avant d'en réaliser d'autres aux États-Unis dans les années qui suivent. Sur Hittorff et les panoramas, voir BORDINI Silvia, « Jacob Ignaz Hittorff e l'architettura dei panorami », in : *Ricerche di Storia dell'Arte*, 3, 1976, pp. 137-158 ; sur Catherwood, voir Sweetman 1988, pp. 158-59 et Oettermann 1997, pp. 317-323.

⁹³ Delessert 1854, p. 349.

l'*Egyptian Court* opère une véritable re-création de l'art   gyptien. Cet acte se veut authentique. Le *hand-book* est l'instance qui en cautionne la validité. Les spécialistes les plus reconnus, Jean-François Champollion, John Gardner Wilkinson, sont invoqués comme autorit  s⁹⁴. On assure au visiteur que les reproductions des monuments ont été dessinées sur le terrain, par Jones lui-même et Jules Goury, et on lui garantit que les peintures qu'il admire ont été réalisées suivant les mêmes procédés appliqués à l'époque des Pharaons⁹⁵. Bonomi, en charge de leur production, y est désigné à la fois comme « grand prêtre et maître artiste », étant intronisé d'un pouvoir symbolique qui dépasse celui du simple copiste⁹⁶. Cette re-création est rendue possible grâce aux caractéristiques mêmes assignées à cet art, dont Winckelmann a souligné la continuité et le conservatisme, issu de la puissance de sa religion⁹⁷. Si l'architecte invente plus qu'il ne reproduit, l'histoire lui fournit un alibi. Ainsi, le guide indique que :

« nous avons sélectionné des portions de monuments des périodes pharaonique, ptolémaïque et romaine, cherchant en même temps    les arranger de manière à ce que leur union ne soit pas inconsistente avec la pratique de   gyptiens ; dont les structures étaient très rarement l'œuvre d'un seul esprit, mais plutôt une succession de temples, cours, et propylées, construits sous le règne de rois différents. Il y a plusieurs monuments en Égypte qui présentent des intervalles de temps entre les différents portions de la construction aussi grands que les monuments qui ont été reproduits dans "l'Egyptian Court" »⁹⁸.

La cour est constituée d'un assemblage de portions d'édifices qui parfois n'ont même pas existé en tant que tels, mais qui se composent à leur tour d'éléments de plusieurs monuments divers. C'est donc un double processus de création qui s'établit : premièrement dans la structure générale, et deuxièmement dans les différents blocs qui la constituent. Ainsi, les éléments que le visiteur aperçoit sont souvent issus plus de l'imagination de l'architecte que du témoignage de l'histoire. Peu importe l'exactitude historique pourvu que le résultat soit un instrument didactique efficace : « nous avons été anxieux de mettre ensemble tous ce qui pourrait mériter de l'intérêt et instruire, et nous n'avons de la sorte pas pu nous limiter à reproduire chaque monument dans la forme exacte selon laquelle il apparaît en Égypte »⁹⁹. Ce qui compte est que la cour transmette une vision claire de l'art égyptien, synthétique, de façon à pouvoir être facilement comprise et mémorisée par le visiteur. L'entrée de la cour, du côté de la nef, en est un bon exemple. Elle figure un portique avec plusieurs colonnes d'époque ptolémaïque (voir Ill. 17) :

⁹⁴ Jones 1854 (3), p. 3.

⁹⁵ Jones 1854 (3), p. 7.

⁹⁶ « high priest and chief artist », dans Jones 1854 (3), pp. 7-8.

⁹⁷ WINCKELMANN Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde : Walterische Hof-Buchhandlung, 1764, trad. it. de Fabio Cicero, *Storia dell'arte dell'antichità*, Milan : Bompiani, 2003, p. 155.

⁹⁸ « we have selected portions of monuments of the Pharaonic, Ptolemaic, and Roman periods, endeavouring at the same time so to arrange them that their union should not be inconsistent with the practice of the Egyptians ; whose structures were very rarely the work of one mind, but rather a succession of temples, courts, and propylons, built under different kings. There are many monuments in Egypt which present intervals as great in the period of the construction of their several portions, as do the various monuments which have been reproduced in the "Egyptian Court" », dans Jones 1854 (3), p. 4.

⁹⁹ « we have been anxious to bring together whatever could merit interest and instruct, and therefore could not be confined to reproducing any monument in the exact form in which it appears in Egypt », dans Jones 1854 (3), p. 29.

« Les chapiteaux et les colonnes de cette façade sont copiés à partir des meilleurs spécimens de l'ordre provenant de plusieurs parties de l'Égypte, et leur succession ou arrangement est repris du portique d'Edfou, la meilleure structure d'époque ptolémaïque aujourd'hui existante. Selon la pratique habituelle, les deux chapiteaux au centre sont les plus riches, les deux suivant sont moins élaborés, les deux derniers représentent la palme. Plusieurs exemples de cette sorte de chapiteaux peuvent être trouvés parmi les édifices de la période ptolémaïque »¹⁰⁰.

Il ne s'agit pas d'un portique historique, mais d'une création faite à partir de colonnes et chapiteaux historiques, de datations et de provenances diverses. Ce qui les unit est une périodisation commune : le règne des Ptolémées. Ces colonnes sont désignées comme étant des spécimens, elles deviennent des éléments types dans une structure générale ordonnée, où chacune d'entre elles a une fonction bien précise, et tient une place déterminée : les plus élaborées au centre, les plus simples aux extrémités. Dans cette vision, la valeur d'une œuvre architecturale ou sculpturale ne tient pas à son individualité mais à sa représentativité, à son caractère général et typologique. L'art égyptien est ainsi montré comme un système réglementé, et dont les éléments sont interchangeable. Cette flexibilité est possible grâce à la très grande unité de cet art, dans lequel « la peinture, la sculpture, et l'architecture sont si intimement liées qu'elles sont inséparables »¹⁰¹. Une unité également politique et religieuse qui a permis de garantir la longévité de sa civilisation, comme il est plusieurs fois souligné dans le guide¹⁰².

L'*Egyptian Court* véhicule une image de l'art égyptien faite de symétrie et d'ordre. Symétrie des colosses d'Abou-Simbel et de l'allée des lions. Un art de l'alignement, de la répétition, où les figures se démultiplient devant l'œil du spectateur, comme les statues du Ramseion ou les colonnes de Karnak. Cet art est simple, fait de « lignes droites », tout y est solennel, « sans mouvement », « calme et grandiose »¹⁰³. Des caractéristiques qui ne surprennent pas depuis Winckelmann. Mais malgré cette majesté et cette gravité, c'est aussi un art vivant et organique, qui s'inspire de la nature et de la végétation, comme le prouve la variété des chapiteaux à forme de lotus et de papyrus, omniprésents dans la cour. C'est surtout un art de l'ornementation : sous forme de hiéroglyphes, dans l'architecture, sur les colonnes, sur les statues, qui elles-mêmes sont à leur tour désignées comme les ornements de l'architecture¹⁰⁴. Cette ornementation est elle-même répétitive. Elle contribue à créer une syntaxe décorative, idée que Jones développera plus tard dans la *Grammar of Ornament*.

Des statues et des architectures où la couleur règne en maîtresse, grâce aux soins de Bonomi. Cette polychromie est peut-être ce qui impressionne le plus les visiteurs, surtout en ce qui concerne les

¹⁰⁰ « The capitals and columns of this façade are copied from the best specimens of the order in various parts of Egypt, and their succession or arrangement, from the portico at Edfu, the finest Ptolemaic structures now existing. According to the usual practice, the two centre capitals are the richest, the two next less elaborate, the two last represent the palm. Various examples of these kinds of capitals are found throughout the buildings of the Ptolemaic period. », dans Jones (3) 1854, pp. 16-17.

¹⁰¹ « painting, sculpture, and architecture are so intimately united, that they are inseparable », dans Jones 1854 (3), pp. 4.

¹⁰² SHARPE Samuel, « Historical Sketch of the Egyptian Buildings and Sculpture », in : JONES Owen, *Description of the Egyptian Court ; erected in the Crystal Palace by Owen Jones, architect, and Joseph Bonomi, sculptor. With an historical notice of the monuments of Egypt by Samuel Sharpe, Esq.*, Londres : Bradbury and Evans, 1854, pp. 35 et 43.

¹⁰³ « straight lines », « without motion », « quiet and grand », dans Sharpe 1854, p. 48.

¹⁰⁴ Jones 1854 (3), p. 13.

sculptures. Habitué à contempler des monuments et des sculptures blanchies par le temps, la vue d'édifices et d'œuvres bariolées de couleurs vives surprend les victoriens même les plus cultivés et provoque leur dérision. Lady Elizabeth Eastlake les compare aux « tons les plus criards des cotons de Manchester », parlant de « couleurs que même Mme Tussaud dédaignerait »¹⁰⁵.

Ce n'est pourtant pas la première fois que l'on tente une reconstitution de la polychromie sculpturale égyptienne. Une dizaine d'année plus tôt, Bonomi a déjà peint pour le British Museum quelques-uns des moulages rapportés par Robert Hay¹⁰⁶. Mais l'*Egyptian Court* porte l'expérience à un niveau inégalé en Angleterre. L'art égyptien y apparaît renouvelé, doté d'une fraîcheur nouvelle, en opposition avec l'image traditionnelle d'une culture de l'ombre transmise par le British Museum à la même époque. En effet, dans le musée londonien, les sculptures sont exposées dans une grande pénombre, perpétuant l'image d'un art sépulcral et mystérieux, voué aux cultes exotiques¹⁰⁷. C'est tout le contraire de l'*Egyptian Court*, placée sous un toit de cristal, où la lumière pénètre de tous côtés, même là où elle aurait dû manquer, comme dans la tombe souterraine de Beni-Hassan, illuminée par quatre portes d'accès. A Sydenham, l'Égypte revit (Ill. 19)¹⁰⁸.



Ill. 19 – *Egyptian Court*, Crystal Palace de Sydenham, photographie colorée, début XXe siècle.

¹⁰⁵ « gaudiest hues of Manchester cottons », « colours that even Mme Tussaud would disdain », dans EASTLAKE Elizabeth, « Reviews of catalogues of the Crystal Palace », in : *The Quarterly Review*, 96, 1855, p. 311.

¹⁰⁶ Jenkins 1992, pp. 127-128.

¹⁰⁷ Jenkins 1992, pp. 41-42.

¹⁰⁸ Ce contraste déstabilise et surprend d'ailleurs les contemporains. Voir AN., « School of Sculpture at Sydenham. Egyptian Court and North transept », in : *The Art-Journal*, 69, septembre 1854, p. 256.

Le musée de Sydenham présente donc « une grande séquence architecturale, depuis la première aube de l'art jusqu'aux temps les plus récents »¹⁰⁹. Premier maillon de cette chaîne, l'*Egyptian Court* a pour importante tâche d'illustrer les débuts de l'art, de montrer « le développement graduel de l'art »¹¹⁰. Mais comment ces débuts peuvent-ils être illustrés ? Au lieu d'y répondre, Jones contourne la question. Inversant le schéma traditionnel enfance–maturité–décadence, il reporte les origines de l'art égyptien à une perfection intemporelle :

« Dans toutes les autres nations, l'art illustre dans son progrès les mêmes phases, c'est-à-dire, une rapide ascension à partir de l'enfance jusqu'à parvenir à un point culminant de perfection, duquel procède alors un lent et persistant déclin : mais en Egypte, plus on va en arrière, plus l'art est parfait »¹¹¹.

Il divise cet art en trois phases déclinantes : la première est l'époque des Pharaons, la deuxième se reporte à l'ère des Ptolémées et la troisième, à la domination des Romains. Il n'en dispose pas pour autant la cour de manière à illustrer cette lente décadence. Refusant de mettre en scène l'idée de progrès ou de décadence, il dispose les espaces dans un désordre chronologique. Ainsi, la façade (n. 1) est d'époque ptolémaïque, alors que les espaces successifs renvoient à l'âge de Ramsès II (n. 3 à 6), puis à nouveau à l'époque ptolémaïque (n. 7-10). Cet apparent désordre ne fait que renforcer l'image d'un art intemporel et statique, aux caractéristiques unitaires et immuables à travers les âges.

Dans les faits, le dispositif des cours ne favorise ainsi pas l'idée d'une chaîne des arts. Le passage de l'Egypte à la Grèce n'est pas mis en scène. Les seules références à une possible relation entre ces deux arts se résument à deux points mentionnés dans le guide pour les dernières sections de la cour. La première concerne la tombe de Beni-Hassan (n. 13), à l'intérieur de laquelle se trouvent des colonnes sans base ni chapiteau. Jones écrit « ils ont été nommés par Champollion "Protodorique" (...) et illustrent la très précoce origine de la colonne et de l'ordre dorique grec »¹¹². La deuxième porte sur l'avant-dernière section de la cour (n. 14) où un lien entre le panthéon égyptien et grec est souligné à travers la référence à « Athor, l'Aphrodite égyptienne, ou Venus »¹¹³. Ces deux mentions ne suffisent pourtant pas à illustrer un récit continu du développement des arts.

L'art assyrien aurait pu combler ce pont. Unissant la rigidité de l'art égyptien à une attention vers le naturalisme qui le rapproche déjà de l'art grec, cet art redécouvert depuis une dizaine d'années apparaît comme hybride, ainsi que le souligne Frederick Bohrer¹¹⁴. Les sculptures rapportées à Londres par Layard ont trouvé depuis peu leur place au British Museum, où elles sont justement présentées comme

¹⁰⁹ « a grand architectural sequence from the earliest dawn of the art down to the latest times », dans Phillips 1854, p. 17.

¹¹⁰ « the gradual development of the art », dans Phillips 1854, p. 45.

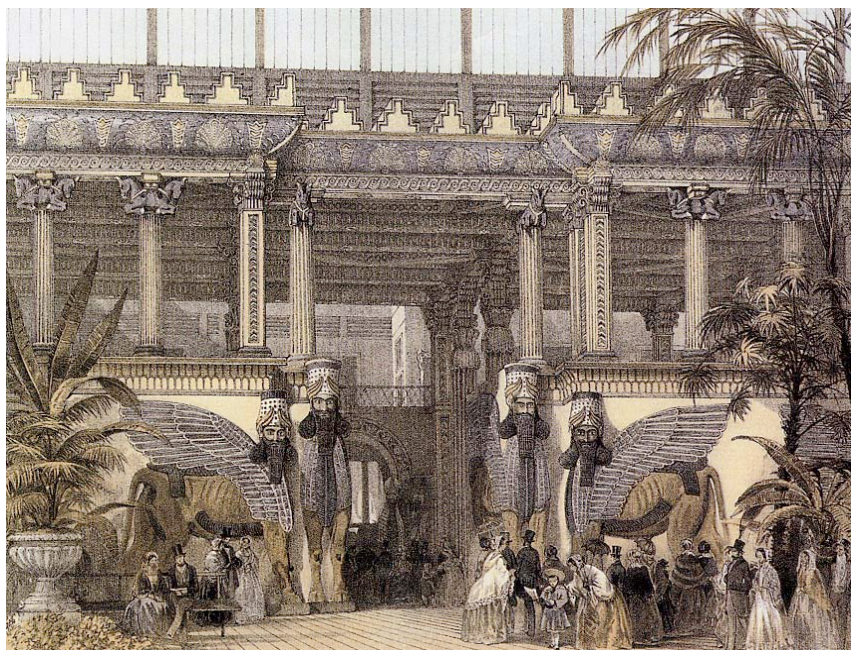
¹¹¹ « In every other nation, art exhibits in its progress the same phases, namely, a rapid ascent from its infancy to the culminating point of perfection, from which there is a slow lingering decline : but in Egypt, the farther we go back the more perfect is the art », dans Jones 1854 (3), p. 4. Quatremère de Quincy avait posé le style égyptien comme éternel. Voir LAVIN Sylvia, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge/Massachusetts : The MIT Press, 1992.

¹¹² « they have been termed by Champollion "Protodoric" (...) and show the very early origin of the Greek doric column and order », dans Jones 1854 (3), p. 31.

¹¹³ « Athor, the Egyptian Aphrodite, or Venus », dans Jones 1854 (3), p. 31.

¹¹⁴ BOHRER Frederick Nathaniel, *Orientalism and Visual Culture, Imagining Mesopotamia in the Nineteenth Century Europe*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

un art de transition¹¹⁵. Une *Assyrian Court* existe pourtant bien à Sydenham (Ill. 20). Réalisée sous la supervision de Fergusson et Layard, elle n'a toutefois pas été prévue dans le projet initial, ce qui explique qu'elle ne figure pas dans les huit cours centrales, mais ait été reléguée à l'extrémité du transept nord, faute d'espace.



Ill. 20 – Vue de l'*Assyrian Court*, chromolithographie, 360 x 533 mm, in : Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park*, Sydenham, 1854 (d'après Piggott 2006, p. 70).

Dans ces conditions, l'art assyrien ne peut remplir le rôle d'art hybride qui lui a été assigné au British Museum¹¹⁶. Dès lors, le passage entre art égyptien et art grec n'est pas mis en scène comme une transition mais s'opère à travers une opposition brutale et scénographique. Cette confrontation est même recherchée et théâtralisée de manière dramatique. Dans l'espace qui sépare les deux cours, les pharaons, assis dans leur matérialité colorée, font face aux bustes éthérés des philosophes grecs (Ill. 21). Une confrontation signalée et renforcée par le textes des guides du Crystal Palace, Phillips écrivant :

« le visiteur a ici l'opportunité de mettre en contraste l'architecture et la sculpture des Egyptiens et des Grecs. D'un côté se trouve un mur égyptien qui s'incline vers l'intérieur, avec ses décorations picturales angulaires, et les figures colossales et passives qui gardent les entrées. De l'autre côté se trouvent les belles colonnes et les fortes corniches du dorique

¹¹⁵ Sur l'aménagement des oeuvres assyriennes au British Museum, voir Jenkins 1992, pp. 158-167.

¹¹⁶ Dans son étude sur l'art assyrien, Bohrer indique que l'*Assyrian Court* n'était pas du goût des directeurs du Crystal Palace, en particulier de Jones et Wyatt, s'appuyant en bonne partie sur la description négative que Jones fait de ce style dans la *Grammar of Ornament*. Nous n'avons cependant trouvé aucun document confirmant cette théorie. Une chose nous semble en tout cas certaine : la cour assyrienne rompait le parcours en huit étapes établi par Jones et Wyatt. Ajoutée dans un deuxième temps, elle venait détruire l'unité des cours, puisque, faute d'espace, elle était placée à l'extrémité nord de la nef, alors qu'elle aurait dû se situer entre les cours égyptienne et grecque. Une erreur de parcours qui ne pouvait plaire à Jones et Wyatt.

grec, entourées par des statues caractérisées par la beauté de leur forme et leur expression idéalisée et raffinée »¹¹⁷.

D'une côté l'art passif et géométrique des Egyptiens, de l'autre l'art actif et idéalisé des Grecs. Le contraste ne peut être plus saisissant. Au delà de l'hellénophilisme de ce commentaire, il est important de noter que chaque culture et chaque art apparaît comme une unité, comme un système clos et non communiquant. Les arts égyptiens et grecs ne sont pas présentés comme une continuité. C'est leur caractère opposé qui est au contraire souligné. Une séparation des styles qui va également caractériser l'organisation de la *Grammar of Ornament*¹¹⁸.



Ill. 21 – Vestibule situé entre l'*Egyptian Court* (à gauche) et la *Greek Court* (à droite), photographie, vers 1860.

¹¹⁷ « the visitor has here the opportunity of contrasting the architecture and sculpture of the Egyptians with those of the Greeks. On one side of him is an Egyptian wall inclining inwards, with its angular pictorial decorations, and the passive colossal figures guarding the entrances. On the other side are the beautiful columns and bold cornice of the Greek Doric, surrounded by statues characterised by beauty of form and refined idealised expression », dans Phillips 1854, p. 47.

¹¹⁸ Dans son livre, Jones inclura pourtant un chapitre consacré à l'ornement assyrien, placé entre l'Égypte et la Grèce, et un autre à l'art pompéien, entre la Grèce et Rome. Tout comme pour l'*Assyrian Court*, la maison pompéienne, née de la collaboration de Wyatt et Giuseppe Abbate, se trouvait isolée, reléguée dans l'aile sud de la nef, en raison du manque d'espace, dans Phillips 1854, pp. 98-102.

L'Exposition universelle de 1851 est l'occasion pour Owen Jones de s'affirmer sur la scène nationale et internationale. Dans le chaos stylistique où se trouve plongée la production décorative occidentale, il émerge comme une figure discrète mais importante, à la recherche d'un renouveau artistique. Dans la décoration du palais de cristal de Hyde Park, Jones développe une unité de présentation, à travers son aménagement des stands et la décoration polychrome de l'entière structure. Une unité présente chez les peuples les moins industrialisés, comme chez les Orientaux, et désormais tant recherchée par les Européens. Le mouvement de divulgation culturelle soulevé par l'Exposition trouvera un développement spectaculaire dans la reconstruction du palais à Sydenham et sa transformation en musée universel populaire. Au second Crystal Palace, Jones réalise une expérimentation à grande échelle : la création d'un musée de copies sans précédent, qui retrace l'histoire des arts depuis les Egyptiens jusqu'à la fin de la Renaissance. Offrant une histoire chronologique des arts, selon une disposition systématique et ordonnée, les *architectural courts* s'intègrent dans un plus vaste débat muséographique et pédagogique, s'appuyant sur une mise en scène scénographique et participant d'une spectacularisation de l'histoire de l'art. Chaque culture et art y est présentée comme un produit unitaire, avec des caractéristiques originales et clairement déterminées. Les cours de Sydenham forgent ainsi une vision de l'art où chaque style émerge comme un système clos et représentatif d'une culture déterminée, vision que Jones intensifiera deux ans plus tard dans la *Grammar of Ornament*.

Chapitre 2 : La *Grammar of Ornament* : la naissance d'un ouvrage de référence

Ouvrage hybride, la *Grammar of Ornament* (1856) d'Owen Jones se présente à la fois comme la plus importante collection de motifs ornementaux jamais publiée, un atlas de styles ordonné par aires historiques et culturelles, et une grammaire générale de composition formelle fondée sur des lois géométriques invariables. Cette triple nature du volume, qui fera l'objet de l'analyse des chapitres suivants, dédiés respectivement à la logique formelle de l'ornement et au langage visuel des planches, se constitue progressivement. Jones doit avant tout se situer face à un contexte culturel anglais et international bien établi et qui se vante d'une tradition éditoriale déjà bien marquée.

Les rapports que Jones entretient avec ce contexte et les précédentes publications à l'intérieur de ce dernier pourraient être traités comme une simple question d'influence : une clef interprétative commode et schématique qui en réalité n'explique rien, mais se limite à postuler l'existence d'un rapport unilatéral, sans se préoccuper d'en étudier la nature et les tensions qui le règlent. Il est plus utile d'imaginer le débat qui se développe autour de la question de l'ornement dans la culture anglaise du milieu du XIXe siècle comme un réseau à plusieurs dimensions, dont Jones est obligé de parcourir les mailles conceptuelles : l'autonomie de l'art ornemental, l'inclination pour la nature abstraite et géométrique des motifs, les enjeux liés à la création d'un nouveau style et le rôle de l'enseignement pour y parvenir, ou le pragmatisme utilitariste. Tous ces éléments constituent une partie de l'*instrumentarium* qui porte à la naissance de la *Grammar of Ornament*. L'ouvrage ne représente toutefois pas une simple expression des idées didactiques du Department of Practical Art d'Henry Cole, une version portable du Museum of Ornamental Art de Marlborough House ou une traduction luxueuse de précédents recueils d'ornements. Comme nous le verrons, l'intention de Jones – notamment à des fins éditoriales – est de combiner la richesse des précédents répertoires de motifs avec les tentatives historicistes des récents manuels d'histoire de l'art et de l'architecture. Pour ce faire, il multiplie la quantité et surtout la qualité des *exempla* offerts au lecteur, tout en proposant une classification chronologique et culturelle de l'ornement, comme si les chapitres constituaient les salles virtuelles d'un musée de papier idéal. Cette manière de procéder est à la base d'un résultat original : une récolte de styles, entendus non comme les manifestations de moments historiques d'une chaîne évolutive, mais comme expressions diversifiées de certains principes formels à la base de toute composition visuelle et qui seraient innés chez l'homme, dans toutes les époques et dans toutes les nations, comme nous le verrons dans le dernier chapitre.

Pour saisir l'originalité de la *Grammar of Ornament* et son rôle déterminant pour le développement des théories formalistes des XIXe et XXe siècles, il est nécessaire de parcourir dans le détail les événements qui sont à la base de sa réalisation, pour établir de quelle manière les faits historiques ont pu conditionner la conception de l'œuvre et son format éditorial. L'élaboration du volume apparaît en

effet plus complexe que ce que l'historiographie a jusqu'ici rapporté. Ses phases préparatoires, examinées à travers l'étude des cahiers conservés à Charterhouse, permettent d'établir que la genèse de la *Grammar of Ornament* se développe en trois temps : tout d'abord, la constitution des principes exposés entre 1851 et 1852 ; puis la récolte du matériel graphique des chapitres et des planches ; enfin la rédaction des textes des chapitres qui tentent d'opérer une médiation entre les propositions théoriques et les images, conçues en des moments divers et selon des critères différents. La paternité même de l'œuvre mérite quelques précisions. Jones a en effet bénéficié de la participation d'un large groupe de collaborateurs, aussi bien pour la rédaction des textes que pour la récolte du matériel graphique (et évidemment pour le dessin des planches). A la fois auteur et éditeur, il garde cependant toujours le contrôle intellectuel de l'œuvre.

Les expériences du premier Crystal Palace, et surtout du musée de Sydenham, se révèlent en outre déterminantes pour la genèse de l'œuvre et pour la construction de la séquence des styles qu'elle présente, laquelle peut seulement être reconstruite à partir d'une comparaison détaillée entre la première structure contenue dans le manuscrit du RIBA et celle du volume définitif de 1856. C'est à travers cette pratique muséale que Jones met au point, dans la *Grammar of Ornament*, le récit unifié et continu d'un phénomène – l'ornement – qui se diversifie dans le temps et dans l'espace, mais maintient ses propres principes inaltérés. C'est par la suite en élaborant la collection d'images, un processus qui dure près de quatre ans, et dont témoigne le cahier de Charterhouse, qu'il purifie progressivement ses idées sur l'ornement, achevant de le poser comme un art autonome, absolu et abstrait. Jones uniformise en effet progressivement les formats graphiques, sélectionne les motifs en faisant attention de censurer les exemples anthropomorphes et zoomorphes, dépure les échantillons de leur support matériel et des techniques exécutives originelles, comme nous le verrons dans le chapitre 4. Et c'est justement cet accent sur les principes formels absolus qui le sépare de ses contemporains. L'exposition de Sydenham, le Museum of Ornamental Art de Cole et même la *Collection of Casts* de Ralph Nicholson Wornum soulignent en effet toujours le lien entre ornement, matériau, technique et culture. Dans la *Grammar of Ornament*, Jones fournit au contraire le premier exemple de grammaire formelle désincarnée, indépendante de facteurs culturels et matériels, bien que limitée à l'ornement bidimensionnel. Telle est la plus importante qualité historique de l'ouvrage, qui peut être expliquée seulement à travers la reconstruction des processus de formation et de réalisation de l'œuvre ; reconstruction qui permet par la même occasion de rendre compte des fréquentes contradictions internes à l'ouvrage.

1. Généalogie

1.1 Le livre d'ornement au XIXe siècle

Dès le début du XIXe siècle, une série de facteurs, notamment la réduction du coût de production du papier ou l'invention de nouvelles techniques de reproductions, telle la lithographie, engendre une augmentation croissante du nombre des publications et leurs diversifications, pour répondre à la demande d'un public toujours plus avide d'images. Cette tendance concerne bien sûr aussi l'ornement. Aux recueils de feuillets manuscrits et aux gravures des ornemanistes d'un temps succèdent désormais répertoires, catalogues et magazines commerciaux qui offrent des exemples tirés des styles les plus variés¹. Sans vouloir esquisser l'évolution du développement des répertoires d'ornements dans la première moitié du siècle, nous aimerions toutefois poser brièvement les principaux éléments qui caractérisent alors ce genre éditorial en France, en Allemagne et en Angleterre. Ceci permettra de mettre en évidence l'originalité de la *Grammar of Ornament*. L'ouvrage témoigne de l'émergence d'un nouveau paradigme et se situe à la convergence entre trois facteurs principaux : la genèse de l'histoire de l'art en tant que discipline scientifique ; un nouveau besoin d'ornement qui doit répondre à une nécessité sociale et économique ; le développement du comparativisme comme méthode de connaissance scientifique.

En parallèle aux recueils de décorations intérieures qui présentent des ornements appliqués à des objets divers et des arrangements de mobilier, les répertoires de motifs proposent des collections d'exemples purs, c'est-à-dire détachés de leur support d'origine et pouvant donc servir à toutes sortes d'applications. Héritiers des recueils d'ornemanistes du XVIIIe siècle, ces albums n'offrent désormais que rarement des motifs originaux, mais sont essentiellement constitués d'ornements historiques, tirés d'un choix de styles chaque fois plus large, et issus des découvertes archéologiques et des publications les plus récentes. Cette tendance s'amorce dès 1765 avec le *Répertoire des arts ou recueils de compositions d'architecture et d'ornements antiques et modernes* de Charles-Antoine Jombert (1712-1784) dans lequel des exemples d'ornement de Raphaël, Jean Marot ou Pierre Le Pautre sont présentés selon une perspective historique². Le plus souvent composés de gravures ou de lithographies de format in-4°, ces ouvrages paraissent au XIXe siècle en feuillets isolés et en plusieurs livraisons, les plus luxueux constituant de grands in-folios de planches chromolithographiques. Ils peuvent être accompagnés d'une liste de

¹ Pour une introduction générale sur les publications ornementales, voir SNODIN Michael et HOWARD Maurice, *Ornament. A Social History Since 1450*, New Haven et Londres : Yale University Press et Londres : Victoria and Albert Museum, 1996, pp. 54-60 et DURANT Stuart, *Ornament, a survey of decoration since 1830, with 729 illustrations*, Londres : Macdonald, 1986 ; fr : *Ornament, un panorama de l'art décoratif de 1830 à nos jours, avec 729 illustrations*, trad. par Carole Naggar, Paris : Arthaud, 1987.

² JOMBERT Charles-Antoine, *Répertoire des artistes ou Recueil de compositions d'Architecture et d'Ornements antiques & modernes, de toute espèce. Par divers auteurs dont les principaux sont : Marot, Loire, Du Cerceau, Le Pautre, Cottart, Pierretz, Cotellet, Le Roux, Berain, &c. avec un abrégé historique de la vie & des Ouvrages de chacun de ces artistes*, Paris : Jombert, 1765. Illustré de six cent quatre-vingt-huit planches, le *Répertoire* est accompagné de notices biographiques et critiques, sur le modèle des répertoires d'artistes. Présentant une première histoire de la gravure d'ornement des XV-XVIII siècle, cet ouvrage signale le déclin de la gravure d'ornement en tant que création originale, œuvre d'un dessinateur ornemaniste contemporain, en faveur d'une distanciation historique qui favorise la production des siècles passés, vision qui va caractériser les recueils d'ornements du XIXe siècle.

planches ou d'une brève préface dans laquelle l'auteur souligne l'utilité et l'originalité de sa sélection. Il s'agit toutefois essentiellement d'une collection d'images qui se consomme sans texte ni commentaire. Ces répertoires répondent à une demande pratique : décorer les objets et les intérieurs bourgeois, dans lesquels la hiérarchie et la fonction des pièces est rarement indiquée par l'architecture elle-même, comme cela était précédemment le cas dans les résidences nobiliaires, mais plutôt essentiellement par leur décoration. Dans un contexte où les édifices sont souvent projetés selon des types distributifs identiques et tirés de répertoires architecturaux, les ornements permettent de conférer une valeur symbolique et évocatrice facilement perceptible. Dédié à un seul style, le plus souvent classique ou médiéval, le contenu de ces publications devient à partir de la fin des années 1820 plus éclectique, répondant à l'évolution du goût et annonçant l'encyclopédisme de la *Grammar of Ornament*.

En France, bien que les architectes Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine se soient intéressés à la question dès le début du siècle avec leur *Recueil de décorations intérieures* (1801-1812), la production des répertoires ornementaux demeure essentiellement du ressort des décorateurs ou des dessinateurs d'ornements³. En 1828, Claude-Aimé Chenavard (1798-1838), collaborateur des manufactures de Beauvais, des Gobelins et de Sèvres, publie le *Recueil de dessins de tapisseries, tapis et autres objets d'ameublement*⁴. Celui-ci contient des planches gravées au trait dans le style épuré de Percier et Fontaine où se trouvent, entre intérieurs et mobiliers, des ornements purs tirés d'exemples historiques classiques, médiévaux et orientaux. C'est d'ailleurs à son élève Charles-Ernest Clerget que revient le privilège de publier le premier recueil d'ornement à porter le titre d'encyclopédie, l'*Encyclopédie universelle d'ornements antiques* (vers 1840)⁵. Apparu en sept livraisons, ce petit folio de quatre-vingt-quatre planches lithographiées au trait, dans la lignée de Chenavard, offre une majorité de motifs isolés, ainsi que quelques objets et élévations architecturales. Dénué de texte, le volume présente une collection de motifs variés (Ill. 22 et 23), provenant en grande partie d'exemples orientaux, principalement *mauresques*. Cet aspect reflète le goût orientaliste de l'époque, à son tour héritier de l'Orientalisme du XVIII^e siècle, ainsi que l'engouement pour la culture espagnole qui se développe autour des années 1820-1830 dans la littérature et dans les arts, et dont participent également les publications d'Owen Jones et de Girault de Prangey⁶. Il témoigne surtout de l'éclatement des modèles traditionnels de l'art et

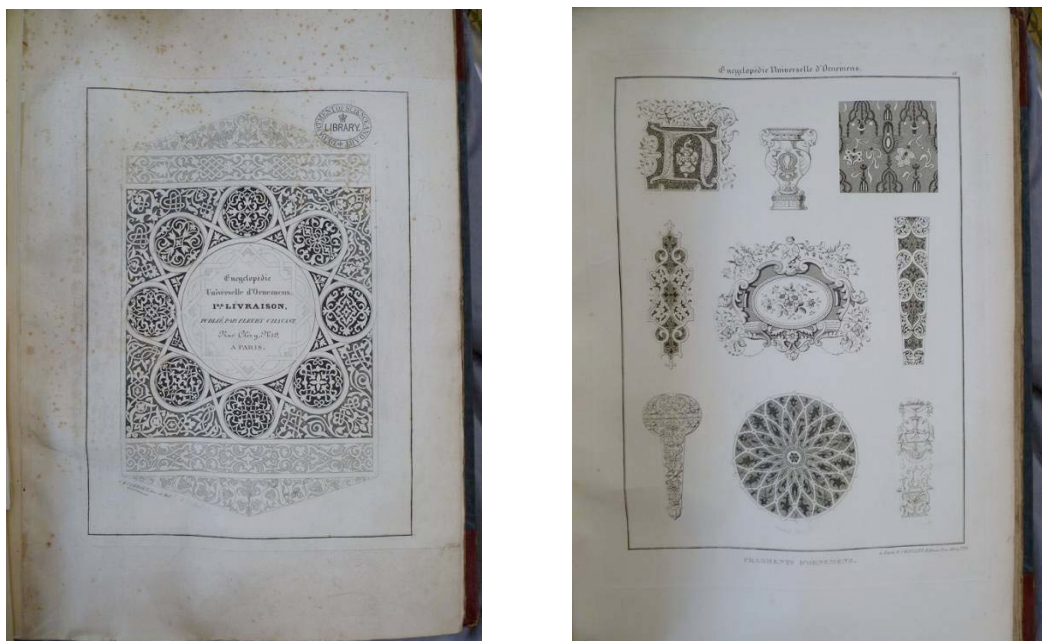
³ PERCIER Charles et FONTAINE Pierre François Léonard, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépièdes, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables... etc.*, Paris : 1801-1812.

⁴ CHENAVARD Claude-Aimé, *Recueil des dessins de tapisseries, tapis et autres objets d'ameublement, exécutés dans la fabrique de MM. Chenavard, manufacturiers de la S. A. R. Madame la Dauphine, dont les produits ont obtenus des médailles d'or aux Expositions du Louvre et de la Société d'Encouragement ; composés, dessinés et gravés au trait, par Chenavard fils*, Paris : chez l'auteur, 1828. Jones en possède un exemplaire. Voir *Catalogue* 1875, p. 9. Sur Claude-Aimé Chenavard, se référer à CALVIGNAC Marie-Hélène, « Claude Aimé Chenavard, décorateur et ornemaniste », in : *Histoire de l'Art*, n° 16, 1991, pp. 41-53.

⁵ Déplorant en 1841 l'absence de véritable recueil ornemental encyclopédique, Clerget rappelle que Chenavard avait eu le projet de réaliser une telle entreprise, dans CLERGET Charles-Ernest, « Lettre sur l'ornement », in : *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1841, vol. 2, colonnes 210-214.

⁶ Jones 1836-1845 et Girault de Prangey 1836-1839. Sur Girault de Prangey, voir *Miroirs d'argent. Daguerrotypes de Girault de Prangey*. Catalogue d'exposition, Bulle, Musée grüerien, 2007, éd. par Christophe Mauron, Genève : Editions Slatkine, 2007. L'intérêt pour l'Espagne, pour son art et sa culture hybride, imprégnée d'Orient et d'Occident, se développe en grande partie à travers l'image romantique de l'Alhambra. Parmi les publications qui

de la curiosité contemporaine envers des styles plus exotiques. Une telle diversité demeure toutefois rare dans la première moitié du siècle.



Ill. 22 et 23 – A gauche : frontispice de la première livraison, lithographie. A droite : fragments d'ornements, planche 11, in : Charles-Ernest Clerget, *Encyclopédie universelle d'ornements antiques* (vers 1840).

En Allemagne, la situation est différente. Les architectes et archéologues s'intéressent à l'ornement et se lancent dans la production de prestigieuses collections, souvent formées dans le cadre de la politique officielle de développement des arts décoratifs nationaux. En Prusse, dès 1834, l'architecte Karl Boetticher (1806-1889), adversaire de Jacques-Ignace Hittorff dans le débat sur la polychromie grecque qui enflamme l'Europe en 1830, publie à Berlin l'*Ornamenten-Buch zum praktischen Gebrauche*⁷. A la même époque, Wilhelm Johann Karl Zahn (1800-1871), archéologue spécialiste de Pompéi, réalise l'*Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen* (1831-1849), alors que Friedrich Maximilian Hessemer publie l'*Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen*⁸. Ces volumes coûteux, illustrés en couleur grâce à la nouvelle technique de la chromolithographie, reflètent les préférences classiques de leurs auteurs. Contrairement aux recueils français, ils présentent les ornements comme des échantillons, détachés de tout contexte et souvent vu en très gros plan (Ill. 24 et 25). L'ornement devient alors un motif pur, un jeu abstrait de couleurs et de formes qui se prête à mille réemplois, et qui préfigure le choix de présentation employé plus tard par Jones.

témoignent de cette curiosité, citons : MURPHY James Canavah, *The Arabian antiquities of Spain*, Londres : Cadell & Davies, 1815 ; IRVING Washington, *The Alhambra : A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, Philadelphia : Carey and Lea, 1832 ; HUGO Victor, *Les Orientales*, Paris : Charles Gosselin, 1829 (dont Jones cite une strophe en exergue de son ouvrage sur l'Alhambra). Sur le sujet, voir : Andreu 1992.

⁷ BOETTICHER Karl, *Ornamenten-Buch zum praktischen Gebrauche für Architekten Decorations, und Stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten, etc.* Berlin, 1834-1844.

⁸ ZAHN Wilhelm, *Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, königlich Preussischen Professor, Ritter des rohen Adler-Ordens, Mitglied der königlichen Akademie der Künste zu Neapel, der Akademie der Wissenschaften zu Catania, und des archäologischen Instituts zu Rom*, 2 vols., Berlin : Reimer, 1831-1849 ; HESSEMER Friedrich Maximilian, *Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen*, Berlin : Reimer, 1842.



Ill. 24 – Motifs classiques et médiévaux, planche 5, chromolithographie, 470 x 290 mm, in : Karl Boetticher, *l'Ornamenten-Buch zum praktischen Gebrauche* (1834-1844).



Ill. 25 – Ornaments gréco-romains, planche 18, chromolithographie, 270 x 410 mm, in : Wilhelm Zahn, *Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen*, vol. 1 (1831-1849).

L'émergence de ce genre éditorial tarde par contre à se réaliser en Angleterre, pays longtemps habitué à compter sur l'importation de motifs étrangers. C'est la création de la Government School of Design, à la fin des années 1830, qui va déclencher une vague de publications, œuvres d'architectes et connaisseurs. En quelques années, l'Angleterre récupère non seulement son retard, mais devance ses voisins européens avec la création de la *Grammar of Ornament*, un ouvrage dont la qualité technique et le contenu dépassent tout ce qui a été fait jusqu'alors.

Deux ans après Clerget, Henry Shaw (1800-1873), un membre de la Society of Antiquaries spécialisé dans les arts du Moyen Age, publie à son tour une *Encyclopedia of Ornament* (1842)⁹. Ce recueil, de format in-4°, se compose de soixante planches gravées sur bois, dont quelques-unes coloriées à la main et se veut avant tout accessible au plus large public, chaque livraison étant vendue au prix d'un shilling. Malgré son titre prometteur, il s'agit toutefois essentiellement d'une collection de motifs médiévaux et Renaissance, en accord avec les préférences de l'auteur¹⁰. Pourtant, ce recueil contient déjà dans un état embryonnaire trois éléments que Jones saura développer plus tard : les planches colorées, la volonté d'élargir le vocabulaire stylistique et le développement d'une séquence historique de l'ornement. Dans la courte préface qui introduit le recueil, Shaw précise en effet avoir choisi « quelques-uns des meilleurs exemples de plusieurs styles et périodes » qu'il souligne avoir présenté « arrangés en ordre chronologique »¹¹. L'enjeu ici soulevé est important. Désormais, il ne s'agit plus seulement d'illustrer des motifs, mais également de situer l'ornement dans un cadre historique ordonné. Dans les faits, les planches ne suivent pourtant aucun ordre précis, mais offrent une accumulation désordonnée de motifs d'époques et de provenances diverses, regroupés en fonction de critères plus techniques que chronologiques. Ce volume reflète ainsi une tension entre les pratiques empiriques de l'emploi des motifs gravés, classés en fonction de critères techniques pour faciliter leur utilisation par les artisans, et la volonté d'aborder l'ornement selon une approche plus historique. Cette nouvelle orientation suit de près les progrès de l'historiographie et reflète les classifications muséologiques et la chaîne historique des arts qui se diffuse dans les musées et les manuels d'histoire de l'architecture et de l'art, comme le *Handbuch der Kunstgeschichte* (1841-1842) de Franz Kugler ou le *Handbook of Architecture* (1855) de James Fergusson¹², une typologie d'ouvrages qui offre un concentré de connaissances transportables et facilement consultables¹³. Au milieu du siècle, les répertoires de motifs vont acquérir une systématité classificatoire qui annonce l'approche mise en place dans la *Grammar of Ornament*.

En 1855, quatre ans après l'Exposition de Londres, l'éditeur de livres illustrés Joseph Cundall (1818-1895) publie un in-4° de vingt-quatre planches lithographiées en noir et blanc, en monochrome et en couleur, précédées de notices explicatives et d'une courte introduction¹⁴. Chaque planche illustre une dizaine de motifs purs (Ill. 26 et 27), disposés selon une mise en page claire et ordonnée qui

⁹ SHAW Henry, *The Encyclopedia of Ornament*, Londres : William Pickering, 1842, [reprint : New York : Dover, 1974].

¹⁰ Le volume contient une planche de motifs gréco-romains (planche 5) et une autre avec un motif arabe (planche 24).

¹¹ « some of the best examples of several styles and periods », « arranged in chronological order », dans Shaw [1842] 1974, p. v-vi.

¹² KUGLER Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart : Ebner & Seubert, 1841-1842 et FERGUSSON James, *The Illustrated Handbook of Architecture : being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and countries*, 2 vols., Londres : John Murray, 1855. Kugler présente l'histoire de l'art comme une totalité, suivant un récit cohérent, de ces débuts à l'époque contemporaine. Suivant une structure à la fois chronologique et géographique, il divise l'art en quatre grandes époques : la préhistoire, l'époque classique, romantique (le Moyen-Age) et moderne (de la Renaissance au présent).

¹³ Sur la réception du *Handbuch* d'histoire de l'art en Angleterre, voir Griener 2008, pp. 180-185.

¹⁴ Six planches sont imprimées en chromolithographie par les éditeurs Day and Son, les mêmes qui publient et impriment la *Grammar of Ornament*.

rappelle celle des recueils allemands. Intitulé *Examples of Ornament*, il se distingue des autres répertoires par son caractère systématique et encyclopédique¹⁵. L'ornement y est présenté de manière chronologique, selon des divisions stylistiques strictes, de l'Antiquité à la Renaissance. Les exemples sont classés entre styles égyptien, assyrien, grec, étrusque, samien, romain, pompéien, byzantin, irlandais, alhambresque, gothique germanique, gothique anglais, Renaissance, Cinquecento, élisabéthain, indien et persan. Cette variété et cette organisation sont empruntées au cadre muséal qui sert de modèle à tout le recueil, comme son sous-titre l'indique¹⁶. Les exemples illustrés proviennent en effet d'objets conservés dans les musées londoniens. Parmi ceux-ci, le British Museum, le Museum of Ornamental Art de Marlborough House et le Crystal Palace de Sydenham, dont sont d'ailleurs tirés plusieurs motifs alhambresques, illustrent la perméabilité de ces différents dispositifs et les transferts qu'ils peuvent alors engendrer. Vision globale, classification historique et couleur : tous les éléments se trouvent désormais en place pour la formation d'un nouveau genre de recueil encyclopédique, qu'Owen Jones exprimera à merveille.



Ill. 26 et 27 – Ornaments romains et pompéiens, chromolithographie, 385 x 245 mm, in : Joseph Cundall, *Examples of Ornament*, Londres, 1855.

Un nouveau pas est franchi en 1856, soit la même année de la publication de la *Grammar of Ornament*, lorsque paraît à Londres le premier manuel théorique d'histoire de l'ornement. Publié chez

¹⁵ CUNDALL Joseph, éd., *Examples of Ornament. Selected chiefly from works of art in the British Museum, the Museum of economic geology, the Museum of ornamental art in Marlborough House, and the new Crystal Palace. Drawn from the original sources, by Francis Bedford, Thomas Scott, Thomas Macquoid and Henry O'Neill*, Londres : Bell and Daldy, 1855. Dans les années 1840, Cundall a publié la série à succès pour enfants de la collection Home Treasury, dirigée par Henry Cole sous le pseudonyme de Felix Summerly. Sur Cundall, voir MCLEAN Ruari, *Joseph Cundall, a victorian publisher. Note on his life and a check-list of his books*, Pinner : Private Libraries Association, 1976.

¹⁶ Voir la note précédente.

Chapman and Hall, éditeurs de Charles Dickens et de la Government School of Design, il s'intitule *Analysis of Ornament ; The characteristics of styles : an introduction to the study of the history of ornamental art* (1856)¹⁷. Son auteur est Ralph Nicholson Wornum (1812-1877), alors bibliothécaire et responsable de la collection des moulages du Department of Science and Art. Quelques années plus tôt, Wornum avait publié *The Epochs of Painting* (1847), un petit manuel économique et non illustré d'histoire de la peinture qui s'insère dans la tradition germanique des *Handbücher* d'histoire de l'art, un genre de publication qui trouve alors une bonne réception en Angleterre¹⁸. Cette expérience est significative car c'est en tant qu'historien de l'art que Wornum aborde l'ornement. Entre 1848 et 1850, lors d'une série de conférences données à la Government School of Design à Londres et en province, il fonde pour ainsi dire l'histoire de l'art ornemental¹⁹. Ces conférences constituent la base de son livre, un in-8° réalisé en étroite collaboration avec le Department of Science and Art²⁰. Caractérisé par son aspect pratique et didactique, ce *handbook* entend pallier au manque de discours qui accompagne la plupart des publications sur l'ornement et traite de l'argument de manière théorique et scientifique, chaque chapitre étant accompagné d'une longue liste bibliographique. Il s'agit à la fois de présenter un aperçu de l'histoire de l'ornement et d'en définir les principales caractéristiques formelles à travers les âges. Comme dans les manuels d'histoire de l'art, l'ornement y est classé par « écoles et styles », et ordonné de façon à en saisir la continuité historique²¹. Cette histoire est divisée en trois grandes périodes, entre Antiquité, Moyen-Age et époque Moderne, selon un schéma idéal de dérivation hégélienne, où alternent styles symboliques et esthétiques²². L'ornement est présenté pour la première fois comme une unité organique, dont les caractéristiques peuvent être ramenés à quelques principes formels de bases,

¹⁷ WORNUM Ralph Nicholson, *Analysis of Ornament ; The characteristics of styles : an introduction to the study of the history of ornamental art ; being an outline of a course of sixteen lectures on that subject, originally prepared for the government schools of design in the years 1848, 1849, 1850*, Londres : Chapman and Hall, 1856. C'est également chez Chapman and Hall que paraît le *Drawing Book* de Dyce : DYCE William, *The drawing book of the Government School of Design, published under the immediate superintendence of the Council*, Londres : Chapman & Hall ; Edinbourg : J. Menzies ; Glasgow : A. Rutherglen et Dublin : S. J. Machen, 1842-1843.

¹⁸ WORNUM Ralph Nicholson, *The Epochs of Painting characterized, A Sketch of the History of Painting, Ancient and Modern, showing its gradual and various development from the earliest ages to the present time*, Londres : C. Cox, 1847. Wornum est nommé Keeper de la National Gallery en 1854. Comme le souligne Pascal Griener, les *Handbücher* germaniques sont adaptés au marché britannique de manière pragmatique, en faisant abstraction de leur contenu philosophique. Voir Griener 2008, pp. 180-185. Le *Handbuch* de Kugler paraît ainsi avec des gravures sur bois dans le texte.

¹⁹ En 1851, son essai sur l'art ornemental de l'Exposition universelle de Londres pose les bases d'une approche historique et théorique de l'ornement et remporte le prix de l'*Art-Journal*, dans Wornum 1851.

²⁰ Les planches et gravures sur bois insérées dans le texte sont copiées d'après les moulages de la collection de l'école et dessinées par les élèves de la classe féminine de gravure sur bois, dans Wornum 1856, p. iv.

²¹ « schools or styles », dans Wornum 1856, p. 109.

²² Wornum divise l'histoire de l'ornement entre styles égyptien, grec, et romain pour l'Antiquité ; byzantin, sarrasin, gothique pour le Moyen-Age ; Renaissance, Cinquecento et Louis XIV pour l'époque moderne. Pour lui, l'art ornemental symbolique des Égyptiens atteint sa perfection dans l'art esthétique grec, pour décliner ensuite à la fin de l'Empire romain, selon le schéma winckelmannien. Le Moyen Age marque un retour à une vision symbolique et le développement de l'art religieux, chrétien d'une part, islamique de l'autre. La Renaissance initie une nouvelle étape de renouveau esthétique qui culmine au XVe siècle dans le style qu'il nomme Cinquecento, et qu'il considère comme le plus abouti. A partir de Louis XIV, une nouvelle phase de déclin s'amorce, pour aboutir au rococo, qui clôt cette histoire de l'art ornemental avec la fin de l'Ancien régime, ne laissant place à aucun renouveau de l'ornement à l'époque contemporaine.

développés suivant la polarité « plat » et « en volume »²³. En quelques pages, Wornum offre un outil théorique qui permet au lecteur de *lire* et de déchiffrer l'ornement à travers les âges.

Avec la *Grammar of Ornament*, Jones va tenter de combiner ces différents dispositifs éditoriaux en un seul volume, créant le premier véritable ouvrage de référence sur l'ornement. Pour la première fois, le texte va ainsi occuper une place essentielle dans un répertoire de motifs. Les cent planches en chromolithographies vont en effet être accompagnées de plus de cent pages de texte, formant de véritables chapitres dans lesquels une histoire évolutive des formes est esquissée grâce au recours à des gravures sur bois insérée dans le texte²⁴. Car tout comme Wornum, Jones entend porter un regard global sur la production ornementale mondiale et insérer l'ornement dans un cadre historiographique structuré. La présence d'une riche bibliographie contribue en outre à affirmer la nature scientifique de l'ouvrage et participe de la volonté d'intégrer l'argument dans le discours et la tradition de l'histoire de l'art²⁵. Mais alors que le texte va mettre en scène une chaîne des arts avec des périodes de progrès et de décadence, les planches vont au contraire proposer des systèmes clos et autoréférentiels. Dans sa tentative de combiner en un seul volume des éléments tirés de dispositifs de traditions diverses, Jones produit une sorte de collage qui résulte en un produit hybride, caractérisé par une forte tension entre texte et image, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

Présentant une collection d'échantillons ornementaux ordonnée et structurée, la *Grammar of Ornament* renvoie bien sûr à l'idée de recueil. Mais le terme est ambigu²⁶. Un recueil d'ornement est une collection de motifs gravés qui répond à un objectif pratique : diffuser des modèles qui seront appliqués et adaptés à toutes sortes d'usages. De l'italien *raccolta* qui désigne un amas, un assemblage, le recueil impliquait pourtant aussi dans le contexte épistémologique du XVIII^e siècle l'idée d'une collection raisonnée sur laquelle le savoir se fonde²⁷. Le recueil gravé est un dispositif didactique dans lequel les images apparaissent comme le véhicule privilégié de la transmission du savoir. Sa constitution, dans la république des lettres, implique en outre souvent une série de collaborations entre connaisseurs et experts. Au milieu du XIX^e siècle, la production de la *Grammar of Ornament* résulte elle aussi de plusieurs collaborations et l'assemblage des motifs présentés répond également à un but précis : illustrer les règles universelles de l'ornement. Comme son titre l'indique, il ne s'agit pas d'une

²³ « flat » et « round », dans Wornum 1856, p. 9.

²⁴ Voir GO, p. 58.

²⁵ Sur le rôle des bibliographies comme instrument de légitimation scientifique, voir HURLEY Cécilia, « L'art de rassembler : la naissance de la bibliographie systématique en histoire de l'art », in : *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Colloque international, Paris, 2-5 juin 2004, éd. par Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin, en partenariat avec l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation Française, 2008, p. 22 et COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, pp. 332-34.

²⁶ Le terme *recueil* peut désigner tout aussi bien l'opération qui préside à la réalisation d'une collection que cette collection elle-même. Sur les définitions et emploi du mot, voir CASTEX Jean-Gérald, « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé », in : *A l'origine du livre d'art, Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI-XVIII^e siècles), textes réunis par Cordélia Hattori, Estelle Leurat, Véronique Meyer, avec l'aide de Laura de Fuccia, introduction de Maxime Préaud. Actes du colloque tenu à Paris, à l'INHA et à l'Institut Néerlandais, 20-21 octobre 2006*. Milan : Silvana Editoriale, 2010, pp. 141-149.

²⁷ Comme le rappellent bien Pascal Griener et Cécilia Hurley dans GRIENER Pascal et HURLEY Cécilia, « A Matter of Reflection in the Era of Virtual Image : Caylus and Mariette's *Recueil de Teste de Caractere & de Charges, dessinées par Léonard de Vinci (1730)* », in : Hans-Jorg Heusser, éd., *Horizonte : Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre, Schweizerisches Institute für Kunstwissenschaft*, Zürich, 2001, pp. 341-42.

collection ou d'une encyclopédie, mais d'une *grammaire*, dans laquelle l'image est le véritable véhicule de transmission du savoir. En choisissant ce titre, Jones annonce la nature raisonnée de son ouvrage et son ambition d'initier un renouveau de l'ornement²⁸. Comme nous le verrons, la *Grammar of Ornament* va se développer à partir de la théorie de la comparaison. Le fait qu'il soit un architecte est déterminant. C'est en effet dans le domaine des publications architecturales que se construit dès le début du siècle un discours organisé sur l'art, où l'image et l'importance du regard comparatif jouent un rôle essentiel, notamment, et comme le note très justement Pascal Griener, avec *l'Histoire de l'Art par les Monuments* de Séroux d'Agincourt, un ouvrage que Jones connaît parfaitement²⁹.

Aussi, la *Grammar of Ornament* se pose-t-elle dès le départ comme une œuvre à plusieurs niveaux. Son succès commercial est tout d'abord dû au fait qu'elle offre la plus importante collection d'ornements historiques jamais établie. Les planches proposent des motifs qui peuvent être facilement appliqués et reproduits selon les techniques industrielles ou artisanales et sont donc destinées à être employés par un grand nombre de professionnels des arts décoratifs. Par ailleurs, le volume constitue un ouvrage de référence sur l'ornement. Classant les motifs par cultures, il se présente comme une sorte d'atlas de la matière, fixant les canons stylistiques de cet art³⁰. Finalement, c'est une œuvre théorique, une grammaire et non un simple répertoire de motifs, avec lequel Jones tente d'établir les principes généraux de l'ornement, afin de poser les bases qui permettront de porter à la création d'un nouveau style décoratif.

1.2 La Government School of Design (1837-1852)

Revenons rapidement en arrière pour comprendre les particularités du contexte anglais des arts décoratifs au milieu du XIXe siècle. Cette histoire, bien connue, s'avère importante pour saisir les origines de la *Grammar of Ornament*³¹.

²⁸ Rémi Labrusse différencie la *grammaire* du *recueil*, insérant le premier dans une approche analytique qui propose « un effort d'engendrement réflexif du futur » alors que le recueil procède essentiellement d'un savoir documentaire, dans Labrusse 2010, p. 101. Voir aussi *Islamophilies* 2011, p. 206.

²⁹ Voir Griener 2008, p. 170. SEROUX D'AGINCOURT Jean-Baptiste-Louis-George, *Histoire de l'art par les Monuments, depuis sa décadence au Vie siècle jusqu'à son renouvellement au XVle siècle, ouvrage enrichi de 325 planches*, 6 vols, Paris : Treuttel et Würtz, 1823. Jones en traduit les textes introductifs pour l'édition anglaise de 1847: SEROUX D'AGINCOURT Jean-Baptiste-Louis-George, *History of Art by its Monuments, from its decline in the fourth century to its restoration in the sixteenth ; translated from the French of Seroux d'Agincourt, in three thousand three hundred and thirty-five subjects, and three hundred and twenty-eight plates*, trad. par Owen Jones, 2 vols., Londres : Longman, Brown, Green and Longmans, 1847. Le nom de Jones n'y apparaît pas mais c'est Michael Darby qui a retrouvé la documentation indiquant sa participation. Voir Darby 1974, pp. 144-145.

³⁰ En 1851, Wornum manifeste justement le besoin de disposer d'une sorte d'inventaire des styles ornementaux. Il écrit : « The time has perhaps now gone by, at least in Europe, for the development of any particular or national style, and for this reason it is necessary to distinguish the various tastes that have prevailed throughout past ages, and preserve them as distinct expressions ; or otherwise, by using indiscriminately all materials, we should lose all expressions, and the very essence of ornament, the conveying of a distinct aesthetic expression, be utterly destroyed », dans Wornum 1851, p. xxii. L'idée de progrès futur, essentielle pour Jones, est ainsi absente chez Wornum, qui se contente d'être un historien et non un créateur.

³¹ Voir par exemple Bøe [1957] 1979, pp. 40-56 ; BELL Quentin, *The Schools of Design*, Londres : Routledge et Kegan Paul, 1963, pp. 51-63 ; NAYLOR Gillian, « Great Britain : Theoreticians, Industry and the Craft Ideal », in : *History of Industrial Design : 1815-1918, The Great Emporium of the World*, vol. 2, Milan : Electa, 1990, pp. 110-111.

Alors que dès le XVII^e siècle Colbert promeut en France le développement des manufactures royales et qu'en 1766 Louis XV soutient la création de l'Ecole Gratuite de dessin de Jean-Jacques Bachelier, Outre-Manche jusqu'au début du XIX^e siècle l'enseignement des arts décoratifs n'intéresse guère le gouvernement³². Après 1835, cette situation va toutefois se modifier radicalement. En juillet, la question des arts manufacturés se retrouve pour la première fois inscrite à l'ordre du jour du Parlement de Londres. Après la formation de deux commissions, auxquelles sont invités à témoigner plusieurs acteurs du monde de l'art et des manufactures, aussi bien britanniques qu'étrangers, un rapport paraît en 1836. Intitulé *Report of the Select Committee of the House of Commons appointed to enquire into the best means of extending knowledge of the Arts and the Principles of Design among the people (especially the manufacturing population) of the country*, il marque l'acte de naissance d'une politique d'enseignement officielle pour les arts décoratifs en Angleterre³³. La commission établit le fait que les produits britanniques ne parviennent pas à rivaliser avec la concurrence étrangère en raison d'une question d'infériorité esthétique et non technique. Elle affirme en outre la nécessité de mettre en place des écoles spécialisées, suivant les modèles français et germanique³⁴. L'enjeu économique est de taille. Il s'agit de créer au plus vite une nouvelle génération d'artisans qualifiés pour mettre fin à l'importation massive des produits de luxe étrangers, tout en permettant d'accroître le nombre des exportations nationales. Le 1^{er} juin 1837, la Government School of Design ouvre ses portes à Somerset House, dans les locaux précédemment occupés par la Royal Academy. Dès sa fondation, le principe essentiel de l'école est de poser l'ornement comme l'objet d'une discipline relativement autonome par rapport aux autres arts, et cela surtout à travers une didactique particulière. Deux dispositifs sont aussitôt envisagés pour fournir des exemples de qualité aux étudiants : une collection de modèles et une publication³⁵. Pour comprendre à quelles attentes répond la *Grammar of Ornament*, il convient ainsi tout d'abord de s'interroger sur la place

³² LEBEN Ernst Ulrich éd., *Histoire de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris : ENSAD, 2004, pp. 6-63 et PUETZ Anne, « Design Instruction for Artisans in Eighteenth-Century Britain », in : *Journal of Design History*, vol. 12, 3, 1999, pp. 217-239. Il existe pourtant la Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (aujourd'hui la Royal Society of Arts), fondée en 1754 dans le but de promouvoir l'industrie nationale. De fait, la situation n'est pas aussi simple, les deux pays jouant sans cesse sur la concurrence et l'émulation pour affirmer la supériorité de son voisin et encourager ainsi un plus fort développement de sa propre industrie décorative. Pour un aperçu de la situation générale des arts décoratifs en Grande-Bretagne, voir LUBBOCK John, *The Tyranny of Taste : The Politics of Architecture and Design in Britain 1550-1960*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1995.

³³ *Report from the Select Committee on Arts and Manufactures, together with the minutes of evidence, and appendix, Part I - House of Commons, 4th September 1835 and Part II - House of Commons 16th August 1836*, in : *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, Industrial Revolution Design*, vol. I et II, Shannon: Irish University Press, 1968. Sur ce rapport, la naissance de l'école de Londres et les débuts du système d'enseignement des arts décoratifs britanniques, se référer à Boe [1957] 1979, pp. 40-56 ; Bell, pp. 51-63 ; MACDONALD Stuart, *The History and Philosophy of Art Education*, New York : American Elsevier, 1970, pp. 60-128. Bell remarque que la décision de créer l'école avait déjà été prise avant la publication du rapport en 1836, dans Bell 1963, p. 60.

³⁴ *Report from the Select Committee 1835-36*, Part I, p. iii. Le système d'enseignement français était surtout apprécié pour le fait qu'il combinait enseignement théorique, artistique et pratique, comme dans les écoles des manufactures lyonnaises. Pour un aperçu sur la question de l'enseignement des arts décoratifs en Europe vers le milieu du siècle, consulter PEVSNER Nikolaus, *Academies of Art, past and present*, Cambridge : Cambridge University Press, 1940, pp. 245-48 ; Macdonald 1970, pp. 78-80 ; BALLON Frédéric, « Teaching the decorative Arts in the Nineteenth Century : the Ecole Gratuite de Dessin, Paris », in : *Studies in the Decorative Arts*, vol. III, n° 2, 1996, pp. 77-84.

³⁵ *Report of the Select Committee 1835-36*, Part II, Report of August 1836, p. vi.

tenue par les gravures d'ornements dans l'enseignement de cet établissement et sur les enjeux d'une publication de modèles officiels.

L'Allemagne, dont la culture bénéficie à l'époque d'une très bonne réception parmi les intellectuels britanniques, semble offrir un cas intéressant et une solution alternative valide à la prestigieuse et longue politique culturelle de l'historique rival français. L'exemple prussien va en particulier beaucoup intéresser les Anglais. Les récents efforts menés par Berlin dans le secteur de la promotion culturelle semblent en effet pouvoir être exportés et appliqués à la Grande-Bretagne, pays également dénué d'une forte tradition dans ce domaine. La première personnalité invitée à témoigner lors de la commission parlementaire de 1835 est justement Gustav Friedrich Waagen (1797-1868), directeur de la *Gemäldegalerie* de Berlin et figure très active dans le monde artistique britannique de l'époque³⁶. Waagen résume ainsi les trois piliers sur lesquels se fonde le modèle prussien : des écoles favorisant l'union entre art et industrie, des musées et des expositions pour diffuser des exemples artistiques de qualité et la publication d'un recueil de modèles afin de compléter l'enseignement des artisans³⁷. Dès 1821, le Gewerbe-Institut de Berlin promeut en effet la parution du *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* (1821-1830), sous la direction de l'architecte Karl Friedrich Schinkel et de Peter Christian Wilhelm Beuth, directeur de l'établissement³⁸. Ce grand in-folio de près de cent cinquante gravures et lithographies, dont quelques-unes en couleurs, est distribué gratuitement à une sélection d'artisans et de producteurs. Divisé en trois parties, il offre à la fois des ornements purs et appliqués, entre exemples architecturaux, vases et tripodes, et motifs décoratifs pour plafonds et parterres, essentiellement de goût classique, dont la fonction est d'inspirer positivement la production décorative nationale. L'utilité d'un tel ouvrage est admise par les Anglais qui en admirent et en envient l'excellente qualité³⁹.

Quatre jours après la fondation de la Government School of Design de Londres, un comité de publication est constitué. Son objectif est de mener à bien la réalisation d'un volume de référence sur l'ornement, à l'usage des étudiants, et d'après les exemples germaniques. Les étapes de la formation de cet ouvrage ont été résumées par Michael Darby, à partir de la décision initiale de disposer d'un recueil

³⁶ WATERFIELD Giles et ILLIES Florian, « Waagen in England », in : *Jahrbuch der Berliner Museen*, Siebenunddreissigster Band, 1995, pp. 47-59.

³⁷ *Report of the Select Committee 1835-1836*, Part I, pp. 1-9. Rien de la sorte n'existe encore en Angleterre, qui accuse dans ce domaine un énorme retard par rapport à ses voisins continentaux. Les œuvres d'art présentes sur le territoire britannique sont encore reléguées dans les collections privées, dans les demeures nobiliaires campagnardes et invisibles du public. Ce n'est qu'en 1824 qu'une première collection nationale est établie, la National Gallery, à l'aménagement de laquelle Waagen prend d'ailleurs part. Mais ce sera seulement avec la création du Museum of Ornamental Art d'Henry Cole en 1852 que l'idée anticipée par Waagen en 1835 d'une collection d'objets manufacturés sera finalement mise en œuvre.

³⁸ BEUTH Christian Peter Wilhelm et SCHINKEL Karl Friedrich, eds., *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, Berlin : Technische Deputation für Gewerbe, 1821-30. Comme initiative similaire, mais de nature privée, mentionnons la récolte de modèles pour les artisans du baron Alexander Von Minutoli (1806-1887). Dans son château de Leignitz (aujourd'hui Legnica), le baron avait réuni plusieurs objets d'arts décoratifs et la collection était ouverte au public. A ce sujet, voir NETZER Susanne, « The revival of art in industry : the Minutoli Collection », in : *Art and design for all : the Victoria and Albert Museum*. Catalogue d'exposition, Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, éd. par Julius Bryant, Londres : Victoria and Albert Museum, 2011, pp. 47-51.

³⁹ Voir *Report from the Select Committee 1835-1836*, Part II, p. 32 et pp. 195-196. Les ouvrages de Wilhelm Zahn sont également très recherchés par les décorateurs anglais.

de motifs à la fois historiques et modernes, à la transformation successive du projet en manuel de dessin, jusqu'à la publication finale d'un répertoire en 1850⁴⁰. Ces changements reflètent les indécisions et les incertitudes qui caractérisent la politique d'enseignement de l'école, confrontée dès le départ à un manque de vision pédagogique claire et à des luttes intestines, comme l'ont montré les études de Quentin Bell et Stuart Macdonald⁴¹. Née comme une institution exclusivement dédiée à la formation des artisans, l'étude de la figure humaine y sera par exemple initialement interdite car jugée inappropriée pour les arts décoratifs, en tant qu'élément traditionnel et central pour l'enseignement des beaux-arts. L'établissement va ainsi tantôt alterner entre un modèle à vocation industrielle et une simple école de dessin. Une première tentative pour établir un enseignement spécifique aux arts décoratifs, fondé sur le dessin linéaire et géométrique, suivant l'exemple des instituts techniques germaniques, sera développé pendant le directorat de William Dyce (1838-1843), mais sans grand succès⁴².

L'enseignement de l'école se fonde essentiellement sur la copie des motifs gravés et le besoin de nouveaux exemples imprimés ne cesse d'augmenter au fil des ans⁴³. Dans un système qui ne favorise pas l'invention et l'originalité mais qui au contraire soutient la copie répétitive de modèles pré-établis, la gravure d'ornement tient une place essentielle. Constituant l'un des outils didactiques fondamentaux de l'école, les motifs gravés doivent être choisis avec discernement, puisqu'ils définissent le canon

⁴⁰ Darby 1974, pp. 18-21.

⁴¹ Le premier directeur de l'établissement est John Buonarotti Papworth (1775-1847), un architecte qui met en place un curriculum qui comprend le dessin, le modelage, des leçons d'histoire du goût et une connaissance théorique des styles. Il est remplacé en 1838 par William Dyce, qui se situe dans la lignée de la réforme des arts décoratifs germaniques. En 1843, le troisième directeur Charles Heath Wilson (1809-1882), lequel doit faire face en 1845 à une rébellion des étudiants voulant obtenir l'intégration de l'étude de la figure humaine dans le cursus de l'école. En 1846-1847, un Special Committee du Board of Trade mettra en place un triumvirat composé de H. J. Townsend (en tant que *Master of Form*), J. C. Horsley (en tant que *Master of Colour*) et William Dyce (en tant que *Master of Ornament*). En 1847, Dyce et Horsley partent et sont remplacés par J. R. Herbert (pour l'ornement) et Richard Redgrave (pour la couleur). Voir Bell 1963, pp. 67, 71-73, 154-174 et Macdonald 1970, pp. 116-128.

⁴² Germanophile enthousiaste, amis des Nazaréens, Dyce avait tout d'abord été chargé de se rendre sur le continent en septembre 1837 afin d'étudier les différentes méthodes d'enseignement adoptées dans les écoles européennes. Allant en France, en Prusse et en Bavière, il publie à son retour deux rapports sur le sujet. C'est surtout l'exemple allemand qui l'intéresse, en particulier le modèle des *Gewerbeschulen* bavaraises qui développaient une approche plus technique de l'enseignement des arts décoratifs. Sur le sujet, voir Bell 1963, pp. 83-85; Macdonald 1970, pp. 80-82 et WAINWRIGHT Clive, « The making of the South Kensington Museum I: The Government Schools of Design and the founding collection, 1837-51 », éd. par Charlotte Gere, in : *Journal of the History of Collections*, 14, 1, 2002 (1), p.6. Sur Dyce, voir POINTON Marcia, *William Dyce 1806-1864, a critical biography*, Oxford : Clarendon Press, 1979.

La méthode de Dyce suit une approche progressive. L'étudiant commence par une série de tracés à main levée de lignes droites et courbes, connus sous le nom de *tracés de Dyce*, et procède ensuite à la copie des formes géométriques simples, puis complexes, en deux dimensions, puis en trois-dimensions, jusqu'à parvenir finalement à l'ornement intégral gravé. Cette méthode est diffusée à travers le *Drawing Book of the Government School of Design* (1842-1843), un ouvrage qui sera repris par le Department of Practical Art d'Henry Cole à partir de 1852. L'objectif principal est d'établir une méthode de dessin systématique et adaptée à la production en série, fondée sur le dessin linéaire. Des trois volumes initialement prévus, seul le premier est publié. Voir Dyce 1842-1843.

⁴³ En 1844, la bibliothèque de l'école contient déjà cent quarante-cinq ouvrages sur l'ornement et l'architecture, mais la nécessité de se procurer de nouveaux modèles est continuellement mentionnée par le comité. Voir par exemple le *Third report from the Council of the School of Design 1844*, vol. XXXI, in : *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, select committee and other reports on the school of design and on foreign schools of design with proceedings minutes of evidence, appendices and indices, 1840-49, Industrial Revolution Design, vol. III*, Shannon : Irish University Press, 1968, p. 18, et pp. 54-55.

esthétique que l'établissement cherche à véhiculer. L'ornement imprimé est à son tour indissociable de la collection de spécimens tridimensionnels, car afin de permettre un apprentissage coordonné, il importe que le contenu de la collection et des gravures soit lié. La gravure fournit une transcription bidimensionnelle et abstraite du modèle réel, constituant un outil de formation de l'œil et de la main qui doit conditionner l'étudiant à *voir* l'ornement selon le langage graphique que l'école lui a enseigné.

Comme le rapport de 1845 le précise :

« Il est ainsi très souhaitable de pourvoir de manière économique à l'acquisition d'exemples dérivés des meilleures et des plus pures sources, pour l'orientation de tous ceux qui sont intéressés dans l'amélioration, ou engagé dans la pratique, de l'art ornemental, afin d'assurer aux Ecoles l'avantage d'une *série uniforme de dessins*, exécutés à grande échelle, et illustrant les plus importants styles de l'antiquité, du moyen âge, et de la Renaissance » (*italiques ajoutées*)⁴⁴.

Ce passage soulève un problème fondamental : l'importance de disposer d'une collection d'images à caractère uniforme, c'est-à-dire de dessins exécutés dans un même rendu stylistique, dans un même langage conventionnel. Il est essentiel que ces dessins manifestent une unité visuelle, car leur copie doit permettre la formation d'un canon esthétique unitaire, représentatif de l'enseignement de l'école. Dans un contexte industriel, où chaque élément décoratif doit pouvoir être facilement copié et adapté à la production en série, il est nécessaire que les artisans maîtrisent une même syntaxe visuelle. Or, les gravures éparses ou provenant de publications variées et de mains diverses, ne favorisent pas le développement d'un langage visuel cohérent, un problème que l'on va notamment tenter de résoudre à travers la publication d'un répertoire de motifs *ex-novo*.

En promouvant une publication officielle, la Government School of Design entend réaliser une opération de prestige, visant à la placer au même niveau que les autres établissements d'arts décoratifs européens. La production d'un tel ouvrage est confiée au peintre et graveur originaire de Dresde, Ludwig Gruner (1801-1882), conseiller artistique du prince Albert. Ses grands livres illustrés en chromolithographie, tel *Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces of Italy* (1844), se distinguent par leur sérieux et l'excellente qualité de leurs gravures, dans le meilleur style des ouvrages germaniques⁴⁵. En 1850 il publie *Specimens of Ornamental Art selected from the best models of the classical epochs*, un grand in-folio de quatre-vingt planches, la plupart en chromolithographie, accompagné d'un in-8°

⁴⁴ « It therefore seems to be highly desirable to provide at a cheap rate examples derived from the best and purest sources, for the guidance of all who are interested in the improvement, or engaged in the practice, of ornamental art, and for securing to the Schools the advantage of a *uniform series of drawing*, executed on a large scale, and illustrating the most important styles of antiquity, the middle ages, and of the revival » (*italiques ajoutées*), dans *Fifth report from the Council of the School of Design 1846*, vol. XXIV, in : *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, select committee and other reports on the school of design and on foreign schools of design with proceedings minutes of evidence, appendices and indices, 1840-49, Industrial Revolution Design, vol. III*, Shannon : Irish University Press, 1968, p. 10.

⁴⁵ GRUNER Ludwig, *Fresco decorations and stuccoes of churches and palaces, in Italy, during the fifteenth and sixteenth centuries, with descriptions by Lewis Gruner and a comparison between the ancient arabesques and those of the sixteenth century*, by A. Hittorff, Londres : John Murray, 1844. Sur Gruner, voir RUSSELL John Malcolm éd., *From Nineveh to New York. The Strange Story of the Assyrian reliefs in the Metropolitan Museum and the hidden Masterpiece at Canford School*, New Haven et Londres : Yale University Press et New York : Metropolitan Museum of Art, 1997, pp. 85-90.

de notices descriptives⁴⁶. Ce luxueux et monumental volume offre des exemples d'ornements purs reproduits à grande échelle, essentiellement classiques (Ill. 28 et 29). Malgré la qualité des impressions, cette œuvre va attirer de nombreuses critiques, d'une part en raison de son coût trop élevé qui en limite dramatiquement la diffusion, la rendant presque inutilisable, mais aussi parce qu'elle propose un choix trop limité de styles. Cette orientation esthétique reflète le contenu des collections de l'école, mais est alors considérée comme inadaptée au goût contemporain, désormais plus éclectique⁴⁷.



Ill. 28 et 29 – Page de titre et portion de mur peint de la Maison de la Seconde Fontaine, Pompéi (planche 31), chromolithographie, 647 x 508 mm, in : Ludwig Gruner, *Specimens of Ornamental art*, Londres, 1850.

⁴⁶ GRUNER Ludwig, *Specimens of Ornamental Art selected from the best models of the classical epochs. Illustrated by eighty plates*, Londres : Thomas MacLean, 1850 et BRAUN Emil, *Explanatory text and additional plates to Lewis Gruner's Specimens of ornamental art*, Londres : Thomas MacLean, 1850.

⁴⁷ Dès 1846, Gruner participe d'ailleurs à l'enrichissement de la collection, ramenant « from Rome and various other parts of Italy, casts of ornament in various styles, and numerous tracings accurately colored on the Spot, in Pompeii, the Palazza (sic) del T at Mantua, in Verona, Brescia, & », dans *Report* 1846, p. 10. On va toutefois lui reprocher son choix de motifs pompéiens, un style qui bien que recommandé par le comité de 1835-36 est désormais jugé comme moralement décadent par certains membres du comité, et donc inapproprié à l'éducation des étudiants. Il faut toutefois noter que seules cinq des quatre-vingts planches du recueil sont consacrées à des motifs pompéiens. La publication de Gruner marque dans tous les cas le point culminant de la période pompéienne qui a caractérisé le directorat de Charles Head Wilson. Sur Gruner et l'école, se reporter à : Bell 1963, pp. 181-182 et 189-190 ; Darby 1974, pp. 317 et 321 ; Durant [1986] 1987, p. 13 et LEVI Donata, « Design, Schools, Museum : the English Model », in : *History of Industrial Design : 1851-1918, The Great Emporium of the World*, éd. par Enrico Castelnuovo et Carlo Pirovano, Milan : Electa, 1990, vol. 2, pp. 36-37.

1.3 Un nouveau départ. Owen Jones, un islamophile⁴⁸ au Department of Practical Art et au Museum of Ornamental Art

À la fin des années 1840, la Government School of Design traverse une crise importante qui porte à sa complète réorganisation sous l'égide du nouveau Department of Practical Art, un organe du Board of Trade créé en février 1852 afin d'administrer toutes les écoles d'art décoratifs du pays. Henry Cole en est nommé Superintendant Général et Richard Redgrave Superintendant Artistique. Les deux hommes vont mettre en place un système didactique rigoureux et centralisé, caractérisé par des principes théoriques rigides et fondés sur la démonstration de lois primordiales régissant l'application des formes et des couleurs. Par la suite connu sous le nom de *système de South Kensington*, la *Grammar of Ornament* est perçue comme son expression la plus directe⁴⁹.

Personnage à l'énergie inépuisable, Henry Cole (1808-1882) est, avec le prince Albert, le principal instigateur de la première Exposition universelle. Ayant débuté sa carrière en tant que simple fonctionnaire du Public Record Office, il en promeut la complète réorganisation et soutient la création du Penny Post en 1838⁵⁰. Sous le pseudonyme de Felix Summerly, il écrit des livres pour enfants ainsi que des guides touristiques et invente la carte de Noël. Suiveur des théories utilitaristes de Jeremy Betham et de John Mill, Cole possède un remarquable talent d'administrateur et une passion sans limite pour la réforme⁵¹. Au milieu des années 1840 son intérêt se tourne vers les arts décoratifs. En collaboration avec la manufacture de porcelaine Minton & Co, il réalise un service à thé qui remporte un prix lors du concours de 1846 de la Society for the Encouragement of Arts. Ce succès le porte à créer la Felix Summerly's Arts Manufactures, une société à travers laquelle il vise à améliorer la qualité des produits industriels grâce à la coopération avec des artistes reconnus, s'inspirant de l'idéal des artistes-artisans de la Renaissance⁵². Bientôt, c'est tout l'enseignement et la production des arts décoratifs britanniques qu'il souhaite réformer. À travers le *Journal of Design and Manufactures*⁵³, il mène une vive campagne d'opinion contre la Government School of Design et, suite au succès de l'Exposition de 1851, devient la figure centrale de l'enseignement des arts décoratifs britanniques⁵⁴.

⁴⁸ J'emploie le terme selon la définition donnée par Rémi Labrusse, lequel distingue l'orientalisme de l'islamophilie, qui « consiste à identifier les cultures marquées par l'Islam comme un modèle à la fois spécifique et cohérent », dans *Islamophilie* 2011, p. 19.

⁴⁹ Sur le Department of Practical Art et son enseignement, voir Macdonald 1970, pp. 157-187. Le système de South Kensington fera l'envie des autres pays européens et notamment de la France. Sur la situation en France à la même époque, voir Laurent 1999, pp. 95-101.

⁵⁰ Sur Cole en général, se référer à Bonython 2003.

⁵¹ Cole connaît John Mill personnellement. Voir Bonython et Burton 2003, pp. 26-35.

⁵² Parmi ces artistes se trouvent Richard Redgrave et John Bell qui collaborent également avec la Government School of Design de Londres. Voir Bøe [1957] 1979, pp. 47-50 et Bonython et Burton 2003, pp. 79-98.

⁵³ Le *Journal of Design and Manufactures* paraît entre mars 1849 et février 1852. Créé en collaboration avec Redgrave, il contient des échantillons de textiles originaux. Sa ligne éditoriale est toutefois initialement assez confuse. Les objets français présentés lors de l'exposition industrielle de 1849 y sont par exemple très admirés, la France apparaissant comme la patrie du bon goût, alors que progressivement les produits français vont être associés à la débauche morale et aux excès de l'Ancien Régime. Voir Bøe [1957] 1979, pp. 50-56 et Bell 1963, pp. 220-222.

⁵⁴ En 1848, Cole rédige pour le Board of Trade trois rapports sur l'école, dans lequel il dénonce les mauvaises conditions de son administration et parvient à faire nommer une commission parlementaire en 1849 afin d'étudier la situation. Il propose notamment de centraliser le pouvoir exécutif autour de la figure d'une seule

Owen Jones fait la connaissance de Cole dans les années 1840, peut-être dans le cadre d'une commande éditoriale, comme l'a suggéré Carol Flores⁵⁵. En 1847, Cole l'encourage à faire partie de la Society of Arts, mais c'est avec l'organisation de l'Exposition universelle de Londres que leur contact s'intensifie⁵⁶. Entre 1851 et 1852, Jones intègre pleinement ce que Nikolaus Pevsner a défini comme le « cercle de Cole » : un groupe de réformateurs qui partage la volonté de lutter contre le chaos esthétique contemporain à travers une majeure union entre art et industrie, et duquel font notamment partie Matthew Digby Wyatt, Richard Redgrave et Gottfried Semper⁵⁷. Dans ce milieu étroit, il difficile de détailler l'origine de chaque concept et de chaque idée, mais Jones se distingue indéniablement comme l'un des principaux penseurs du groupe⁵⁸.

Mis à part l'Exposition du Crystal Palace, dont nous avons parlé dans le premier chapitre, Jones apparaît comme l'un des principaux maillons de la chaîne qui porte à la création du système de South Kensington. En 1851, il publie dans le *Journal of Design and Manufactures* une série d'articles intitulés « Gleanings from the Great Exhibition of 1851 », dans lesquels il expose ses premières réflexions sur l'emploi de la forme et de la couleur dans les arts décoratifs, fondées sur l'observation des produits orientaux exposés à Hyde Park⁵⁹. Ces principes seront développés et présentés en juin 1852 à l'amphithéâtre de Marlborough House, lors des conférences inaugurales du Department of Practical Art. Jones donne quatre conférences, regroupées sous le titre général de « On the True and the False in the Decorative Arts », dans laquelle il présente des règles pour l'emploi des formes et des couleurs dans les arts décoratifs⁶⁰. Ces règles seront par la suite imprimées en pamphlet et affichées dans les couloirs de l'école, constituant le fondement théorique du Department, avant d'être publiés quatre ans plus tard dans la *Grammar of Ornament*. Il est intéressant de noter comment dans ses conférences Jones présente les *propositions* comme des théorèmes, confiant leur démonstration aux commentaires explicatifs. Comme nous le verrons, dans la *Grammar of Ornament* Jones élimine les argumentations qui sont remplacées par l'exemplarité des motifs graphiques, à leur tour commentés par des textes introductifs qui se réfèrent toutefois à chaque style et non aux principes généraux.

personne et non plus d'un comité pour mettre fin aux nombreux conflits et hésitations qui ont caractérisé l'administration de l'école depuis ses débuts.

⁵⁵ Flores mentionne que Cole aurait passé une commande à Jones pour l'illustration d'un livre en 1844, mais ne précise pas lequel, dans Flores 2006, p. 79.

⁵⁶ *Journal d'Henry Cole*, National Art Library, Londres, cote 45.C.100/1847.

⁵⁷ « The Cole Circle », in : Pevsner 1972, pp. 157-167.

⁵⁸ La question de savoir qui définit l'idéologie du Department est sujette à débat. En 1858, Wyatt écrit que les idées que Redgrave présente en 1852 sont reprise de développées de celles de Jones, dans WYATT Matthew Digby, dans « On the Principles of Design applicable to Textile Art », dans Waring 1858, p. 73.

⁵⁹ JONES Owen, « Gleanings from the Great Exhibition of 1851 », in : *Journal of Design and Manufactures*, vol. V, pp. 89-93 et p. 177 ; vol VI, pp. 57-59; pp. 137-139 et pp. 174-176.

⁶⁰ JONES Owen, *On the True and the False in the Decorative Arts*, conférences données à Marlborough House, juin 1852, Londres : publication privée, 1863. Jones cherche alors à légitimer sa position en citant notamment A. W. N. Pugin, Séroux d'Agincourt, M. D. Wyatt ou Charles Eastlake. Pour une analyse détaillée de ces conférences, se reporter à Flores 1996.

Jones n'apparaît toutefois pas très intéressé par les questions didactiques. En mars 1852, il refuse d'ailleurs la charge de professeur que lui offre Cole⁶¹. C'est plutôt l'aspect muséographique qui l'attire et où sa contribution est peut-être la plus significative.

En souhaitant réorganiser les écoles d'arts décoratifs, Cole avait perçu le rôle déterminant qu'un musée accessible aussi bien aux étudiants qu'au public en général aurait pu jouer pour la transmission de modèles esthétiques⁶². Pour la première fois depuis le témoignage de Waagen en 1835⁶³, l'importance d'un musée se retrouve ainsi au cœur de la politique didactique de l'école⁶⁴. Avant même la création du Department of Practical Art, Cole obtient une subvention parlementaire de £5000,00 pour acquérir parmi les produits de l'Exposition le noyau d'une collection d'arts manufacturés. La commission qu'il met en place est constituée de lui-même, de son ami Redgrave, de l'architecte néo-gothique Pugin et de Jones. Les quatre hommes vont sélectionner cent trente-neuf articles, entre textiles, métaux, bois et céramiques, qui iront rejoindre la précédente collection de la Government School of Design et intégrer le nouveau Museum of Ornamental Art, inauguré à Marlborough House le 19 mai 1852⁶⁵. Ces objets servent de modèles pour l'apprentissage des étudiants de l'école, et sont notamment choisis en fonction de leurs caractéristiques, adaptées à la reproduction mécanique. Plus de la moitié provient de l'Inde, et Jones n'est certainement pas étranger à ce choix⁶⁶. Après les avoir sélectionnés, Jones collabore activement à la formation du musée, s'occupant de l'aménagement des collections indiennes. Cole lui confie d'autre part la préparation du catalogue descriptif du musée, le

⁶¹ En mars, Cole lui propose une charge de professeur, mais Jones refuse. Voir *Journal d'Henry Cole* à la date du 29 mars 1852.

⁶² Se référer également à DENIS Rafael Cardoso, « Teaching by example : education and the formation of South Kensington's museums », in : *A Grand Design, the art of the Victoria and Albert Museum*. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum, et Baltimore, Baltimore Institute of Art, 1999/2000, éd. par Malcolm Baker et Brenda Richardson, New York : Harry N. Abrams et Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1997, pp. 107-116.

⁶³ Lors de la commission de 1835-1836, Waagen avait souligné l'utilité de disposer d'exemples d'objets manufacturés afin de stimuler la création des étudiants. Il avait également attiré l'attention sur l'importance d'éduquer le goût du public, à travers l'accès à des collections d'objets antiques et médiévaux, en faisant notamment recours à des « instructors to teach the people on what principles those models have been formed », dans *Select Committee 1835-36*, Part I, p. 11. C'est un tel modèle que Cole cherche à développer vingt ans plus tard.

⁶⁴ Dès 1838 le conseil d'administration de l'école établit une politique d'achat afin de former des collections pour l'usage des étudiants. Constituée en grande partie de copies d'antiques et d'œuvres de la Renaissance, elle contient également des copies de grands maîtres italiens des XVe et XVIe siècles, de nombreux motifs pompéiens, fournis notamment par Ludwig Gruner, une copie intégrale et grandeur nature des Loges de Raphaël, réalisée par Richard Evans, ainsi que des moulages de l'Alhambra offerts par Owen Jones. Il ne s'agit toutefois pas d'un ensemble cohérent, mais plutôt d'un amoncellement d'objets, qu'on ne se préoccupe ni de classer ni de répertorier. Sur l'origine des collections du musée de la Government School of Design de Somerset House, se référer à l'article de Wainwright 2002 (1) et Burton 1999, pp. 17-21.

⁶⁵ Plus important encore, Cole souhaite rendre ces collections accessibles non seulement aux étudiants, mais également à ceux qui n'ont pas accès à l'école, et donc aux producteurs et au public, tenu pour principal responsable de la décadence du goût. Il est à ses yeux essentiel de diffuser les meilleurs exemples à tous les niveaux, car alors seulement il sera possible d'espérer une quelconque amélioration des arts décoratifs nationaux.

⁶⁶ Sur le sujet, voir WAINWRIGHT Clive, « Principles true and false : Pugin and the foundation of the Museum of Manufactures », in : *The Burlington Magazine*, vol. 136, 1095, 1994, p. 359 et WAINWRIGHT Clive, « The making of the South Kensington Museum II : Collecting modern manufactures : 1851 and the Great Exhibition », éd. par Charlotte Gere, in : *Journal of the History of Collections*, 14, 1, 2002, pp. 28-29 ; Darby 1974, p. 315 ; Burton 1999, pp. 26-40.

*Catalogue of the Articles in the Museum of Manufactures chiefly purchased from the Exhibition of 1851*⁶⁷, dont Jones signe l'introduction avec Cole et Redgrave. Ce catalogue contient non seulement la liste des objets acquis, mais est surtout riche d'observations et de considérations sur les qualités esthétiques de la collection et contient les fondements théoriques de la vision du Department of Practical Art. Car le musée de Cole se veut avant tout un outil pédagogique : il s'agit d'inculquer aux étudiants et au public en général les principes selon lesquels sont formés ces spécimens décoratifs, ces « objets permanents d'études » dont il s'agit d'extraire les secrets, à force d'observation, et « par leur contemplation obtenir une *connaissance des principes* »⁶⁸. Jones se propose de rechercher des principes et refuse ainsi l'appropriation passive de modèles. Pour ne rien laisser au hasard, une pièce est aménagée à l'entrée du musée avec des objets illustrant les principes à ne *pas* suivre, les « Faux Principes de Décoration »⁶⁹. La description de cette anti-collection n'est pas signée dans le catalogue, mais est probablement aussi due à Jones, à qui un tel dispositif aurait d'ailleurs été familier, comme nous le verrons par la suite⁷⁰.

Là s'arrête toutefois la contribution de Jones au Department of Practical Art. Même s'il demeure en bons termes avec l'école, en 1852, un autre projet retient déjà son attention : la reconstruction du Crystal Palace et la création d'un musée universel à Sydenham, dont l'importance pour la *Grammar of Ornament* se révèle tout aussi déterminante que l'expérience de l'école⁷¹.

⁶⁷ *A catalogue of the articles of ornamental art, selected from the exhibition of works of industry of all nations in 1851, and purchased by the government. Prepared at the desire of the Lords of the Committee of Privy Council for Trade. With an appendix.* Londres : Chapman and Hall, non daté [mai 1852 ?]. Les annotations de Cole dans son journal permettent de suivre les différentes étapes de cette collaboration. Le 5 février 1852, Cole indique « O Jones brought his paragraph on Patterns ». Il s'agit vraisemblablement des considérations sur les objets indiens que celui-ci doit publier dans le catalogue à venir. Le 21 février, il écrit « Owen Jones called, angry at Bruce Allens prospectus, wd undertake the Catalogue of Manufactures » (sic). Jones s'occupe de l'aménagement du musée dans le courant du mois d'avril, comme l'indiquent deux entrées dans le journal, à la date du 3 avril (« Marlbro House : on arrangement of Manufactures with O Jones and RR ») et du 12 avril 1852 (« O Jones to settle arrangements in Museum »), dans *Journal d'Henry Cole*.

⁶⁸ « permanent objects of study » et « by their contemplation obtain a *knowledge of principles* », dans JONES Owen, « Observations », in : *Catalogue* [1852], p. 9.

⁶⁹ « Examples of False Principles in Decoration », dans *Appendix to a catalogue of the articles of ornamental art in the Museum of the Department, for the use of the Students and Manufacturers, and the Consultation of the Public*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1852, pp. 78-88. Voir FRAYLING Christopher, *Henry Cole and the Chamber of Horrors : The Curious Origins of the Victoria and Albert Museum*, Londres : V & A Publications, 2010.

⁷⁰ Voir chapitre 4, section 1.4.

⁷¹ A la date du 2 juin 1852, Cole note dans son journal « O Jones called and said Crystal Palace wd beat us in Museum » (sic), ce qui a été interprété par Michael Darby comme le signe d'une rupture entre les deux hommes, dans Darby 1974, p. 323. L'entreprise de Sydenham s'avère beaucoup plus avantageuse sur le plan financier (voir aussi note du 28 juin 1852 dans *Journal d'Henry Cole*). Le facteur économique est sans doute déterminant dans le choix de Jones de quitter le Department of Practical Art, où des problèmes financiers s'étaient déjà manifestés (voir les notes du journal de Cole des 8 et 10 mai, ainsi que 24 juin 1852 dans *Journal d'Henry Cole*). Cette nouvelle entreprise ne marque pourtant pas une rupture avec Cole, mais constitue une autre initiative qui s'insère dans la volonté de diffuser des modèles de qualités et améliorer la production des arts nationaux. Comme le note Ferry, le musée de Sydenham et celui de Marlborough House participent tous deux du même élan pédagogique issu de l'Exposition de 1851, dans Ferry 2004, pp. 123-24. Cole est également invité à participer à l'entreprise de Sydenham (voir la note du 21 décembre 1854 dans *Journal d'Henry Cole*). De plus, Cole et Jones continuent à se fréquenter même après que ce dernier ait commencé à travailler à la reconstruction du Crystal Palace, comme le journal de Cole l'indique. De plus, Jones aura encore l'occasion de collaborer plus tard avec le musée de South Kensington, notamment lors de la décoration des *Oriental Courts* (1863).

2. La *Grammar of Ornament* : un produit éditorial hors du commun

2.1 Acte de naissance

Dans les années qui précèdent la publication de la *Grammar of Ornament*, Jones contribue donc à forger la vision théorique du Department of Practical Art et à établir le noyau des collections du futur Victoria and Albert Museum. L'ouvrage a ainsi été vu comme intégrant pleinement la politique officielle du Department, Michael Snodin and John Styles écrivant notamment à ce sujet que le volume est « promu par l'établissement gouvernemental d'enseignement du design »⁷². Il me semble toutefois nécessaire de nuancer cette position.

Quelle est l'origine précise de la *Grammar of Ornament* ? En l'absence de journal ou d'archives personnelles de Jones, les étapes de la formation de l'ouvrage ne nous sont malheureusement pas connues dans le détail. Mais nous possédons grande partie du matériel préparatoire des planches qui est conservé dans trois institutions.

A Londres, le Royal Institute of British Architects (RIBA) possède un manuscrit, offert à cet établissement par les sœurs de Jones en 1880, qui est généralement considéré comme la version initiale du volume⁷³. Il s'agit d'un cahier in-folio (540 mm x 365 mm) de soixante-dix feuillets dont seuls quelques-uns ont été utilisés et qui se compose d'une page de titre, d'une liste de vingt-quatre sections ou chapitres et de dix pages de motifs purs aquarellés (Ill. 30 et 31)⁷⁴. Les échantillons sont pour la plupart dessinés directement sur la feuille, soit au crayon ou à l'encre, et colorés à l'aquarelle. Ils se trouvent déjà regroupés par styles, mais ne sont pas encore disposés selon une mise en page bien définie. Le Victoria and Albert Museum possède pour sa part plusieurs dessins de Jones, ainsi que les planches préparatoires qui servent à l'impression des chromolithographies de la *Grammar of Ornament*.

A ce matériel sont venu s'ajouter il y a quelques années, suite à la découverte de Jan Piggott, deux cahiers contenant des dessins préparatoires, conservés dans les archives de l'école de Charterhouse à Goldaming⁷⁵. Ces cahiers ont jusqu'à présent uniquement été mentionnés par Kathryn Ferry dans sa thèse de doctorat⁷⁶. Il s'agit de deux grands in-folio (600 mm x 470 mm), acquis par l'école au milieu des années 1880 et aujourd'hui reliés en un seul volume. Le premier volume est particulièrement intéressant pour notre étude, car il se présente comme un cahier préparatoire pour la *Grammar of Ornament* et permet d'éclairer la genèse de l'ouvrage. Contrairement au manuscrit du RIBA, le cahier de Charterhouse ne comporte pas d'indication sur la structure des chapitres et la succession des planches y est totalement désordonnée, certains pages regroupant en outre des motifs issus de styles et

⁷² « promoted by the government's design education establishment », dans SNODIN Michael et STYLES John éd., *Design & the Decorative Arts, Victorian Britain 1837-1901*, Londres : V&A Publications, 2004, p. 40.

⁷³ Manuscrit de la *Grammar of Ornament*, Royal Institute of British Architects (RIBA), Drawings Collection [VOL/19]. Sur le dos de la couverture, une inscription à l'encre noire indique « Presented by the Misses Jones. 15th October 1880 ».

⁷⁴ Manuscrit RIBA.

⁷⁵ Cahiers de Charterhouse, archives de Charterhouse School, Goldaming, Surrey. C'est dans cette école, alors située à Londres, que Jones étudie entre mars 1818 et août 1819. Nous remercions Kathryn Ferry de nous avoir signalé l'existence de ces manuscrits.

⁷⁶ Ferry 2004, pp. 172-176.

d'époques variées⁷⁷. Le matériel qu'il contient semble avoir été récolté sur plusieurs années et présente plusieurs exemples qui ne seront pas inclus dans la *Grammar of Ornament*⁷⁸. Le cahier se compose de dessins sur papier cartonné, coloriés à la gouache, de photographies et de dessins au calque, collés sur les pages et œuvres de plusieurs mains (Ill. 32 et 33). La mise en page annonce déjà la systématique de 1856, nombre des motifs étant par ailleurs de la même dimension que les dessins collés sur les planches préparatoires conservées au V&A. Ainsi, il apparaît évident que le cahier représente une phase intermédiaire entre le manuscrit du RIBA et les planches du V&A. Ce volume, sans doute un exemplaire parmi d'autres encore inconnus, fonctionne comme une sorte de collecteur d'images, dans lequel Jones conserve le matériel qu'il juge intéressant pour la préparation de son œuvre, et duquel il peut extraire et sélectionner des échantillons, comme nous le verrons dans le chapitre 4.



Ill. 30 et 31 – Page de titre et ornements gothiques, encre et aquarelle sur papier, 540 x 365 mm, in : Owen Jones, Manuscrit de la *Grammar of Ornament*, Royal Institute of British Architects (RIBA), Drawings Collection [VOL./19].

⁷⁷ Le contenu du premier volume s'articule de la sorte : croquis pour le titre de la *Grammar of Ornament* (feuillet 4) ; version finale du dessin précédent (f. 5) ; croquis de plantes (f. 5 verso) ; croquis de plantes (f. 6) ; croquis de plantes (f. 8) ; motifs persans (f. 10) ; motifs assyriens (f. 12) ; motifs assyriens (f. 14) ; photographies de motifs Renaissance (f. 16) ; motifs byzantins, médiévaux et Renaissance (f. 18) ; motifs byzantins, médiévaux et Renaissance (f. 20) ; motifs indiens et turcs (f. 22) ; motifs sanscrits, persans et français (f. 24) ; motifs médiévaux enluminés (f. 26) ; motifs médiévaux arméniens et anglais (f. 28) ; motifs Renaissance (f. 30) ; motifs de tapisseries Renaissance du musée de Cluny (f. 32) ; motifs médiévaux et Renaissance du musée de Cluny et du Louvre (f. 34) ; motifs du musée de Cluny, du Louvre, indiens et turcs (f. 36) ; motifs égyptiens (f. 38) ; motifs grecs (f. 40) ; motifs Renaissance de poterie (f. 42) ; motifs du Yucatan et primitifs (f. 46) ; motifs arabes et grecs (f. 48) ; motifs chinois et assyriens (f. 50) ; motifs égyptiens (f. 52) ; motifs de mosaïques médiévales (f. 54).

⁷⁸ On trouve par exemple un dessin de plante, sans doute exécuté par un élève de Jones, daté de 1847, et des motifs indiens de l'exposition universelle de Paris de 1855.



Ill. 32 et 33 – Ornaments divers, encre et gouache sur papier, 600 x 470 mm, in : Owen Jones, *Cahiers de Charterhouse*, archives de Charterhouse School, Goldaming, Surrey, vol. 1.

Les documents du RIBA ou de Charterhouse ne contiennent néanmoins aucune indication permettant de dater ou de déterminer avec précision l'origine du projet éditorial de la *Grammar of Ornament*. Ainsi, la première référence à l'ouvrage demeure celle du journal de Cole, lorsque celui-ci indique à la date du 16 février 1852 : « O. Jones vient avec son matériel pour la *Grammar of Ornament* »⁷⁹. Cette phrase a été interprétée, suivant l'avis de Michael Darby et John Kresten Jespersen, comme la preuve de l'intervention de Cole et de sa supervision dès la phase initiale du projet. Pour Jespersen, le matériel indiqué serait le manuscrit actuellement conservé au RIBA et daterait ainsi du début de 1852⁸⁰. Un problème se pose toutefois, comme l'a déjà remarqué Ferry : le manuscrit du RIBA ne contient aucun motif indien. Or, cette absence est difficilement explicable étant donné l'enthousiasme pour cet art qui, au milieu de 1851, caractérise le cercle de Cole, et en particulier Jones. Il serait donc nécessaire d'anticiper la date du manuscrit du RIBA à une date antérieure à l'Exposition de Londres, comme Ferry le suggère, ce qui impliquerait de reconsidérer également la place de Jones en tant qu'initiateur du projet⁸¹.

Un autre point tend également à distancer le volume de l'école : le fait que la *Grammar of Ornament* demeure une initiative privée qui n'intègre pas la politique éditoriale officielle du Department. Jones le rappelle clairement dans sa préface, lorsqu'il écrit « il serait bien au-delà du pouvoir d'un seul individu

⁷⁹ « O. Jones comes with his materials for the *Grammar of Ornament* », dans *Journal d'Henry Cole*.

⁸⁰ Jespersen 1984, p. 16.

⁸¹ Ferry 2004, pp. 172-174. Remarquons toutefois l'absence de l'Inde, tout comme de la Chine, à l'ouverture du Crystal Palace de Sydenham. En effet, en 1854 Jones choisit d'exclure l'Inde, pourtant si admirée dans le milieu de Cole, des *architectural courts*. Cette exclusion est de nature idéologique et lui permet de reporter toute l'attention sur l'*Alhambra Court*, qui représente alors le seul élément oriental dans le parcours historique idéal qu'il crée. L'*Alhambra*, palais mauresque occupé par les rois catholiques, représente un parfait trait d'union entre les deux allées des *courts* qui illustrent les arts païens et chrétiens. En un certain sens, elle marque symboliquement la prise de possession occidentale de l'art oriental.

que de tenter de réunir les illustrations des phases innombrables et toujours changeantes de l'art de l'Ornementation. Ce serait à peine possible *si cela était tenté par un Gouvernement* » (italiques ajoutées)⁸². Le choix même de l'éditeur, Day and Son, renforce ce fait. Éditeurs spécialistes de la lithographie, et avec lesquels Jones a déjà eu l'occasion de travailler, Day and Son ne collaborent pas avec l'école⁸³. En outre, mis à part la note de février dans le journal de Cole, aucune mention n'est faite de la *Grammar of Ornament* dans les rapports officiels de l'école qui promeut entre temps des publications économiques d'introduction au dessin et à la couleur⁸⁴. Après les gouffres financiers provoqués par les précédentes initiatives éditoriales de la Government School of Design, Cole n'a pas l'intention de publier un recueil de motifs coûteux. Comme il l'explique déjà en mai 1849 :

« les Schools of Design ne devraient jamais publier elles-mêmes. Lorsqu'elles trouvent une œuvre de référence qui tend à améliorer le design, il est conseillé qu'elles encouragent une telle œuvre, car l'œuvre en question possède ses propres mérites, et est défendable sur ses propres qualités ; et en donnant cette sorte d'assistance vous n'intervenez pas avec le motif qui pousse l'auteur et l'éditeur à la diffuser ; car il est de leur intérêt, outre au patronage reçu de la part du gouvernement, de faire circuler le plus grand nombre de copies possible »⁸⁵.

Il serait dès lors exagéré, sinon erroné, de considérer l'ouvrage comme le produit officiel de l'école, réalisé dans le but de diffuser la vision théorique de Cole et les modèles du Museum of Ornamental

⁸² « it would be far beyond the limits of the powers of any one individual to attempt to gather together illustrations of the innumerable and evervarying phases of Ornamental Art. It would be barely possible *if undertaken by a Government* », dans *GO*, p. 1

⁸³ Le journal de Cole mentionne des visites de Day à l'école, les 19 et 22 mars 1852. Jones était présent lors de la première rencontre. Il semble que l'éditeur ait voulu à un certain moment collaborer avec l'école mais que cela n'ait pas été possible car l'établissement avait déjà un accord avec un autre éditeur. Cole indique en effet à la date du 30 avril « Day abt Lithography admitted that there must be one publisher for the works issued by the Department », dans *Journal d'Henry Cole*. Pourrait-on alors penser que ce soit Jones qui ait porté Day (éditeur avec lequel il avait déjà travaillé) au Department ? Day et Jones auraient-ils tenté de se procurer la collaboration du Department pour publier la *Grammar of Ornament* ?

⁸⁴ L'emploi de la *Grammar of Ornament* pour l'enseignement de l'école n'est pas mentionné dans les rapports officiels du Department of Practical Art ni dans ceux du Department of Science and Art. La seule référence concerne la distribution de copies comme prix pour les écoles d'art nationales. Voir par exemple *Fifth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1858, p. 40 et *Sixth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1859, pp. 18 et 66.

Une liste des ouvrages publiés par le Department of Practical Art se trouve au dos de la couverture du catalogue du musée, dans *Catalogue 1852*. Plus tard une collection de vingt-cinq exemples d'ornements colorés, adaptés à partir d'exemples authentiques, sera établie. Voir *First Report of the Department of Science and Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1854, pp. 70-71.

Parmi les publications soutenues par Cole, citons celle, entreprise dix ans plus tard, d'un catalogue universel d'ouvrages d'art, réalisé à partir de 1865 : POLLEN John Hungerford, *The first proofs of the Universal Catalogue of Books on Art compiled for the use of the National Art Library and the Schools of Art in the United Kingdom*, 2 vols., Londres : Chapman and Hall, 1870. Sur le sujet, voir Bonython et Burton 2003, pp. 236-238.

⁸⁵ « the Schools of Design ought never themselves to publish. When they find a work of authority which tends to improve designs, it is proper that they should give encouragement to such a work, because the work there stands upon its own merits, and is defensible upon its merits ; and by giving that sort of assistance you do not interfere with the motive on the part of the author and the publisher to spread the work about ; for it is their interest, in addition to the Government patronage of the thing, to circulate as many copies as possible », dans *Report from the Select Committee with Proceedings, Minutes of Evidence, Appendix and Index, 1849, vol. XVIII, in : Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, select committee and other reports on the school of design and on foreign schools of design with proceedings minutes of evidence, appendices and indices, 1840-49, Industrial Revolution Design, vol. III*, Shannon : Irish University Press, 1968, pp. 192-193.

Art aux étudiants des établissements de province, comme il a toutefois été dit⁸⁶. La relation entre les deux doit plutôt être perçue comme une forte collaboration d'idées, dérivant d'objectifs similaires. Tout comme Cole, Jones est un partisan des nouvelles techniques de production industrielle, un progressiste qui croit dans les avantages d'une réforme esthétique générale. Si Cole opère une forme de patronage de prestige sur plusieurs publications, les distribuant notamment comme prix aux écoles de province, comme il le fera avec la *Grammar of Ornament*, cela n'implique pas forcément une incursion directe dans leur formation. Bien que reflétant la pensée réformatrice développée dans le contexte du Department of Practical Art, la *Grammar of Ornament* se présente malgré tout comme une publication indépendante, dont la forme et le contenu reflètent également les autres activités de Jones, notamment son expérience éditoriale et sa participation au Crystal Palace de Sydenham.

2.2 Textes et images : le partage des savoirs

Dès sa parution, la *Grammar of Ornament* éblouit par sa richesse et son originalité. Comme l'écrit un rédacteur de l'*Art-Journal* :

« ...nous sommes presque ébahis à la vue de ce que les artistes et les éditeurs ont accompli. Une telle publication aurait été considérée, il y a seulement quelques années, comme l'œuvre d'une vie, et le projet d'un Lorenzo de Medici (...). Seul un large établissement, conduit avec vigilance, soin et attention, aurait pu accomplir une œuvre d'une telle ampleur et d'une telle beauté »⁸⁷.

Représentant l'aboutissement de plusieurs années de recherche et de récolte de matériel, aussi bien textuel que visuel, l'ouvrage résulte d'une dynamique de collaboration importante. Réaliser une œuvre aussi ambitieuse et encyclopédique n'aurait pas été possible sans l'aide d'un vaste réseau de connaissances. Le recours à des contributions externes permet à Jones d'élargir l'échantillon de styles traités, tout en lui offrant la possibilité d'avoir accès à du matériel encore inédit et de rehausser de cette manière l'intérêt de sa publication. Les collaborations vont concerner aussi bien la rédaction des chapitres que la récolte des motifs illustrant les planches.

La formation de l'œuvre s'opère en trois étapes distinctes. Les principes qui l'introduisent sont les premiers à voir le jour. Créés entre 1851 et 1852 dans le cadre du cercle des réformateurs liés à Cole, ils peuvent être considérés comme synthétisant les théories développées depuis la création de la

⁸⁶ Portant plus d'attention aux principes théoriques qu'au reste de l'ouvrage, Darby considère que le volume représente un moyen de transmettre les exemples du musée aux étudiants de province, dans Darby 1974, p. 317. Or, comme il sera vu par la suite, une analyse plus attentive du contenu des planches vient contredire cette hypothèse.

⁸⁷ « ...we are almost astounded at what the artists and publishers have accomplished. Such a publication would have been considered, not many years ago, the labor of a life, and the project of a Lorenzo de Medici (...). None but a large establishment conducted with vigilance, care and attention could have accomplished a work of such magnitude and beauty », dans AN., recension « The Grammar of Ornament. By Owen Jones. Illustrated by Examples from various styles of ornament. Drawn on Stone by F. Bedford. Printed in Colours and published by Day & Sons, London », in : *The Art-Journal*, février 1857, p. 67.

Gouvernement School of Design⁸⁸. La récolte du matériel des planches s'effectue en une seconde étape et se prolonge sur plusieurs années. La rédaction des chapitres intervient dans une phase ultérieure, lorsque les planches sont déjà pratiquement achevées⁸⁹.

Les textes des chapitres ne sont toutefois pas tous conçus *ex-nihilo*, mais constituent souvent la synthèse de réflexions mûries depuis de nombreuses années. Ainsi, les commentaires sur l'ornement indien dérivent par exemple des observations que Jones développe dès 1851 dans le cadre de l'Exposition universelle de Londres et qu'il poursuit en 1852 dans le catalogue du Museum of Ornamental Art ainsi que dans les conférences qu'il donne cette même année. D'autres chapitres reprennent des passages des guides des *architectural courts* de Sydenham, comme dans le cas de l'ornement nasride, issu à son tour des observations que Jones réalise au milieu des années 1830, lorsqu'il s'intéresse pour la première fois à cet art⁹⁰.

Jones rédige les textes des styles qu'il connaît le mieux, ceux qu'il a découverts à travers ses voyages et qui l'intéressent le plus. Il délègue la rédaction des chapitres byzantin, celtique, Renaissance, élisabéthain et italien à trois collaborateurs : John Obadiah Westwood (1805-1893) pour l'ornement celtique, John Burley Waring (1823-1875) pour l'ornement byzantin et élisabéthain et son ami Matthew Digby Wyatt pour l'ornement Renaissance et italien. En outre, et comme il l'indique, il reçoit également de l'aide pour les planches égyptiennes, byzantines, arabes, celtiques, élisabéthaines, ainsi que pour une planche du Moyen Age et une autre du chapitre sur les spécimens botaniques (Ill. 34).

Ces contributions se réfèrent à un cercle d'architectes et de spécialistes liés à trois chantiers différents : le Crystal Palace de Sydenham, le Department of Science and Art et ses précédentes activités éditoriales.

⁸⁸ Il est possible de retracer la chronologie de leur élaboration. Six premiers principes apparaissent dans les articles « Gleanings from the Great Exhibition of 1851 » que Jones publie en juin 1851 dans le *Journal of Design and Manufactures*. Il s'agit des futurs principes 5, 6, 7, 14, 15, et 16 dédiés à l'emploi de la forme et de la couleur, dérivés de l'observation des produits orientaux exposés au Crystal Palace de Hyde Park. D'autres sont par ailleurs déjà présents dans le texte mais non sous forme d'axiomes, comme dans Jones 1851, p. 91. La majeure partie est toutefois établie l'année suivante, alors que Jones travaille à l'aménagement du Museum of Ornamental Art de Marlborough House. Le 28 avril 1852, dans la conférence intitulée « An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts » qu'il donne à la Society of Arts, Jones développe ses observations sur l'emploi de la couleur en Orient et présente une liste de vingt-deux principes théoriques sur l'emploi de la couleur et des formes stylisées, correspondant aux futures propositions 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, et 13, dans JONES Owen, « An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts », in : *Lectures on the Results of the Great Exhibition* (Lecture XX), Londres, 1852, pp. 255-300. En juin, lors des conférences données au Department of Practical Art, neuf autres principes viendront s'ajouter à cette liste : les propositions 1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 36 et 37, dans Jones [1852] 1863. Dans la *Grammar of Ornament*, ils seront réordonnés, certains seront légèrement modifiés, et trois autres ajoutés (4, 8, 28).

Bien que ces principes s'accordent avec les idées développées par Jones depuis la fin des années 1830, leur formulation sous forme d'axiomes est d'ailleurs très probablement due à l'intervention de Cole, comme Van Zanten et Darby l'ont souligné. Voir Darby 1974, pp. 306-309 et p. 311, ainsi que Van Zanten 1977, pp. 254-255.

⁸⁹ Les chapitres sur l'ornement byzantin et élisabéthain sont respectivement datés de septembre et octobre 1856.

⁹⁰ Voir GO, p. 67. De même, le chapitre sur l'ornement égyptien retranscrit plusieurs passages du guide de l'*Egyptian Court*, sans qu'il en soit toutefois fait mention dans le texte. Comparer par exemple Jones 1854, p. 4 et GO, p. 22.

Chapitre	Ornement	Auteur du texte	Planches	Chantier parallèle
1	primitif	OJ (OJ =Owen Jones)	OJ	
2	égyptien	OJ	OJ avec l'aide de Joseph Bonomi et James Wild	Sydenham
3	assyrien et perse	OJ	OJ	
4	grec	OJ	OJ	
5	pompéien	OJ	OJ	
6	romain	OJ	OJ	
7	byzantin	James Burley Waring	James Burley Waring	Sydenham
8	arabe	OJ	OJ avec la contribution de James Wild	
9	turc	OJ	OJ	
10	mauresque	OJ	OJ	
11	perse	OJ	OJ	
12	Indien	OJ	OJ	
13	hindou	OJ	OJ	
14	chinois	OJ	OJ	
15	celte	John Obadiah Westwood	OJ avec l'aide de John Obadiah Westwood	Edition
16	médiéval	OJ	Thomas Talbot Bury (planche de vitraux n.49)	Edition
17	Renaissance	Matthew Digby Wyatt	OJ	Sydenham
18	élisabéthain	James Burley Waring	OJ avec la contribution de Charles James Richardson	Sydenham et Department
19	italien	Matthew Digby Wyatt	OJ	Sydenham
20	feuilles et fleurs de la nature	OJ	Christopher Dresser (planche n.98)	Department

Ill. 34 – Tableau indiquant les différentes contributions à la *Grammar of Ornament*.

Les collaborations de Wyatt, Waring et Bonomi dérivent toutes du Crystal Palace de Sydenham. Wyatt y avait été notamment responsable de l'aménagement des cours Renaissance et Italienne, et rédige ici les textes correspondant à ces deux styles. Waring, co-auteur avec Wyatt des guides de la *Byzantine and Romanesque Court* et de la *Renaissance Court*, se charge des textes sur l'ornement byzantin et élisabéthain, s'occupant également de sélectionner les motifs des planches byzantines⁹¹. Finalement, le sculpteur et égyptologue Bonomi, avec lequel Jones construit l'*Egyptian Court*, lui apporte son aide pour les planches égyptiennes⁹².

⁹¹ WYATT Matthew Digby et WARING John Burley, *The Medieval Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Library et Bradbury and Evans, 1854 ; WYATT Matthew Digby et WARING John Burley, *The Byzantine and Romanesque Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Company et Bradbury and Evans, 1854 ; WYATT Matthew Digby et WARING John Burley, *The Renaissance Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Library et Bradbury and Evans, 1854. Waring est entre autres l'auteur d'une étude sur l'architecture italienne et espagnole : WARING John Burley, *Examples of architectural art in Italy and Spain, chiefly of the 13th & 16th centuries*, Londres : McLean, 1850.

⁹² Ayant dans un premier temps étudié la sculpture auprès de Joseph Nollekens, Joseph Bonomi a pris part en 1824 à l'expédition d'Égypte organisée par l'écossais Robert Hay, puis en 1842 à celle du gouvernement prussien dirigée par Karl Lepsius, résidant pendant près de dix ans en Égypte. Particulièrement habile à transcrire l'écriture hiéroglyphique, il collabore à de très nombreux ouvrages d'égyptologie. En 1861, il est nommé conservateur du Soane Museum.

Les contributions de Charles James Richardson (1806-1871) et Christopher Dresser (1834-1904) renvoient au Department of Science and Art. Elève de l'architecte John Soane et professeur de dessin d'ornement architectural dans cet établissement, Richardson est un défenseur de l'art industriel et un spécialiste reconnu de la période élisabéthaine qui se charge de procurer à Jones la plupart des motifs élisabéthains⁹³. Dresser, brillant élève de la Government School of Design de Somerset House, spécialiste de l'art botanique et collaborateur du Department en 1855, se voit par contre confier la composition de la planche 98, figurant l'arrangement symétrique des fleurs naturelles et illustrant l'approche méthodique envers la nature diffusée par l'école⁹⁴.

Finalement, deux autres apports sont liés aux précédentes activités éditoriales de Jones. C'est tout d'abord le cas de la planche 67 d'ornement médiéval, due à Thomas Talbot Bury (1809-1877), un architecte et collaborateur de Pugin qui a déjà travaillé avec Jones pour illustrer son volume sur l'Alhambra⁹⁵. Quant au chapitre sur l'ornement celtique, le texte et la sélection des motifs sont confiés à John Obadiah Westwood, un entomologiste et paléographe avec lequel Jones a coopéré une dizaine d'années plus tôt, imprimant les planches de son volume *Paleographia sacra pictoria* (1843-1845)⁹⁶.

Ces collaborations sont donc variées et revêtent des caractères différents. En l'absence de lettres ou documents relatant les diverses étapes de formation du volume, il n'est pas possible d'en détailler la nature exacte. On peut toutefois avancer l'hypothèse que ces collaborateurs ne bénéficient pas tous du même degré d'autonomie. Dans le cas des textes, il serait plus juste de parler de contributions que de véritables collaborations. Les chapitres de Westwood, Waring et Wyatt constituent en effet des unités autonomes venues se greffer au volume et qui gardent toute leur cohérence même en l'absence d'illustrations. Ce sont des textes de divulgation scientifique, dans lesquels les références historiques et les citations bibliographiques sont beaucoup plus présentes que dans les chapitres de Jones, suggérant qu'ils ont été rédigés indépendamment des planches⁹⁷. Waring et Wyatt ne se sont d'ailleurs pas occupés eux-mêmes d'illustrer leurs textes.

Quant à la formation du matériel visuel, il comporte bien évidemment une série de tris et de sélections, ainsi que le confirment les cahiers de Charterhouse, lesquels contiennent plusieurs exemples

⁹³ En 1852, Richardson est responsable de la Special Evening class in Architectural Detail and construction. En 1846, il enseigne déjà le dessin architectural et ornemental à la Government School of Design à Somerset House. Parmi ses publications sur l'art élisabéthain, citons : RICHARDSON Charles James, *Architectural remains of the reigns of Elizabeth and James I from accurate drawings and measurements taken from existing specimens*, Londres, 1840. Il est également l'auteur d'un ouvrage sur l'ornement : RICHARDSON Charles James, *Studies in Ornamental Design*, Londres : John Weale, 1851. Voir Macdonald 1970, p. 169.

⁹⁴ Dresser est généralement considéré comme l'héritier spirituel de Jones. Sur Dresser et l'école, voir DURANT Stuart, « Dresser's Education and Writings », in : *Christopher Dresser, a design revolution*. Catalogue d'exposition, New York, Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres, 2004, éd. par Michael Whiteway, New York : Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres : V&A Publications, 2004, pp. 47-59.

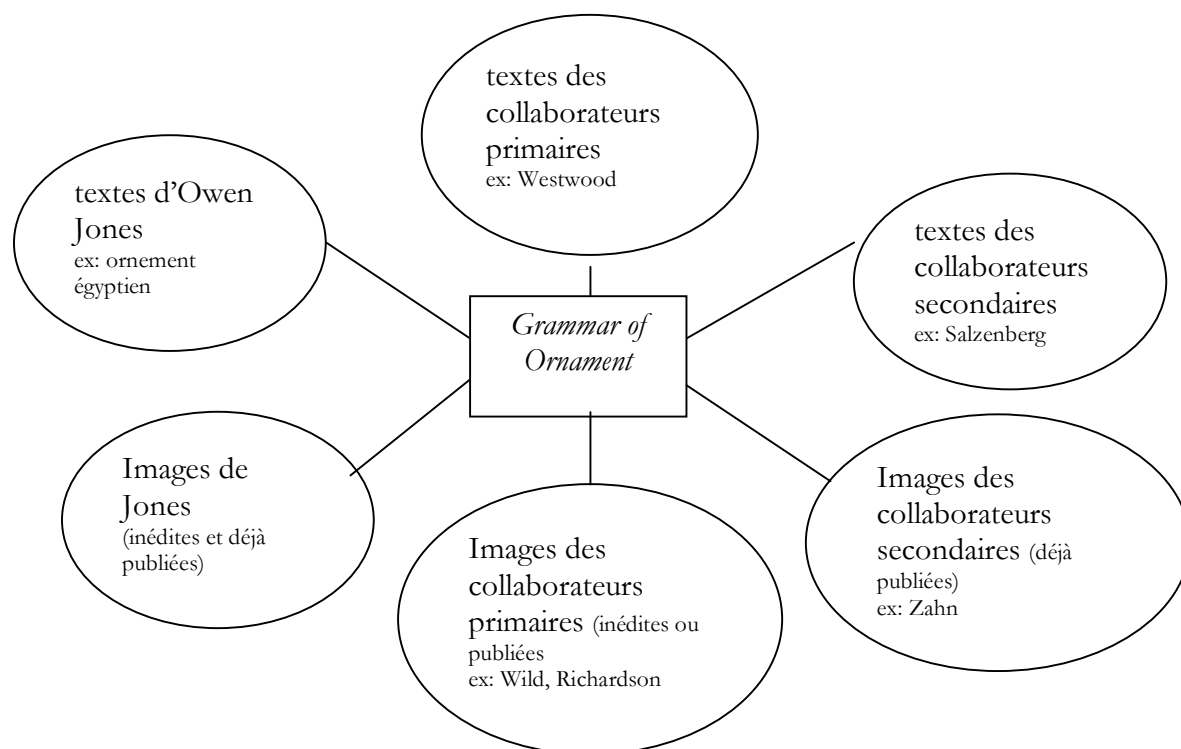
⁹⁵ Bury a une bonne connaissance de l'art médiéval, ayant notamment dessiné des planches dans Pugin [1836] 1841. Sur Bury et Jones, voir Darby 1974, note 68, p. 99.

⁹⁶ WESTWOOD John Obadiah, *Paleographia sacra pictoria*, Londres : Smith, 1843-45. Jespersen suggère qu'ils se sont rencontrés par l'intermédiaire de l'illustrateur Henry Noel Humphreys, avec lequel Jones collabore à divers projets dans les années 1840. Voir Jespersen 1984, p. 23. Westwood deviendra titulaire d'une chaire de zoologie des invertébrés au Magdalen College d'Oxford à partir de 1861.

⁹⁷ Les seuls textes datés sont ceux de Waring. Portant la mention septembre et octobre 1856, ils viennent confirmer cette hypothèse.

non reproduits dans la *Grammar of Ornament*⁹⁸. Dans une première phase, pendant laquelle intervient sans doute l'expertise des collaborateurs, un vaste choix d'échantillons est mis de côté. Tous ces éléments sont ensuite redessinés par les élèves de Jones, Charles Aubert et Albert Warren, aidés d'un certain M. Stubbs, et collés sur les planches préparatoires qui servent de modèles pour la réalisation des chromolithographies. La sélection finale des motifs et la composition des planches est sans aucun doute dirigée et suivie de près par Jones⁹⁹.

La *Grammar of Ornament* constitue ainsi l'assemblage d'une série de contributions et de collaborations directes et indirectes, qui peuvent être regroupées en trois sphères (Ill. 35).



Ill. 35 – Les différentes sphères de collaboration de la *Grammar of Ornament*.

La première est la plus conséquente, formée par l'apport direct de Jones : ce sont les textes qu'il rédige et les motifs ornementaux qu'il récolte lui-même. Elle comporte les dessins issus de ses voyages, restés inédits, comme pour la planche 25 d'ornements pompéiens, ou déjà publiés, comme dans le cas des planches d'ornements *mauresques*.

La deuxième sphère est principalement composée d'architectes qui partagent avec lui l'expérience directe des styles traités. Il s'agit de la sphère des collaborateurs primaires. Leurs connaissances dérivent de leurs voyages et des études qu'ils ont menés sur le terrain. Loin d'être de simples assistants, ce sont des spécialistes reconnus dans leurs domaines, souvent auteurs de plusieurs volumes sur

⁹⁸ Les cahiers de Chaterhouse contiennent notamment des exemples d'ornements sanscrits et arméniens, deux styles qui ne figurent pas dans la *GO*.

⁹⁹ Exception à la règle : la planche 98 dessinée par Christopher Dresser, dont le contenu et la composition illustrent la vision du Department of Science and Art et qui se présente comme un ensemble indépendant.

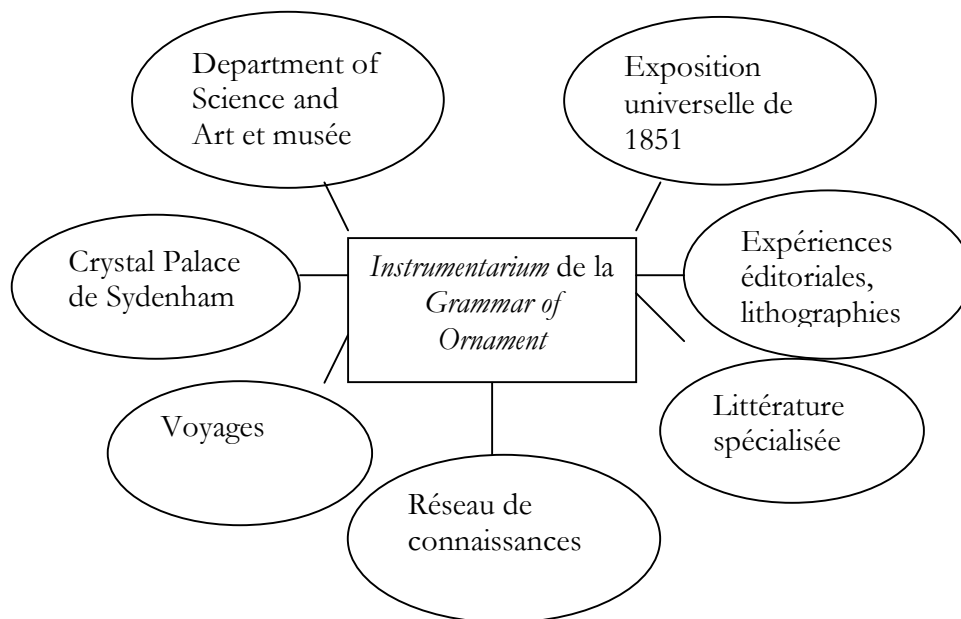
l'architecture historique. Ces experts lui fournissent du matériel inédit, soit sous forme de textes, soit sous forme d'images, comme dans le cas de son beau-frère James William Wild (1814-92) ou de Bonomi qui tous deux passent de nombreuses années en Egypte et lui apportent leur aide pour les planches d'ornements égyptiens et arabes¹⁰⁰. Parfois, ces contributions concernent du matériel tiré de leurs précédentes publications, comme pour Richardson et l'ornement élisabéthain. Dans tous les cas, la présence de ces experts apporte une plus grande crédibilité à l'ouvrage, contribuant à le faire apparaître comme une publication de référence.

La troisième sphère est celle des collaborateurs secondaires, ces spécialistes qui ne participent pas directement à l'ouvrage mais que Jones connaît soit personnellement soit au travers de leurs publications. Cette dernière sphère comprend tous les emprunts, aussi bien textuels que visuels, dérivés de la communauté scientifique présente et passée. Il s'agit par exemple de l'ouvrage de Wilhelm Salzenberg sur Sainte Sophie que Waring cite comme référence en matière d'art byzantin ou bien les motifs pompéiens provenant des publications de Wilhem Zahn et reproduits sur les planches 23 et 24¹⁰¹.

Ces différentes sphères regroupent les connaissances disponibles à l'époque et partagées par les acteurs de la communauté scientifique. Se cumulant et se construisant à partir d'informations précédentes, elles vont constituer un ensemble de savoirs communs, dont la *Grammar of Ornament* est à la fois le produit et l'un des éléments constitutifs. Mais ces dessins et publications sont seulement quelques-unes des composantes du vaste *instrumentarium* dont Jones dispose pour former son ouvrage. Le volume est en effet le résultat du croisement de facteurs divers, dans lequel interviennent à la fois les voyages de Jones, son activité éditoriale, sa participation au Crystal Palace de Hyde Park, son expérience au Department et au musée de l'école, ainsi que sa participation au Crystal Palace de Sydenham (Ill. 36).

¹⁰⁰ James William Wild étudie à la Royal Academy et à l'âge de 26 ans a déjà construit six églises. Il est notamment l'auteur de Christ Church à Streatham, décorée en partie par Jones. Le 8 septembre 1842, Jones épouse la sœur de Wild, Isabella Lucy. Wild passe plusieurs années en Egypte, et met en place l'hypothèse de construction des pyramides, diffusée par Lepsius et aujourd'hui acceptée. Après son retour en Angleterre, il devient un expert pour l'art arabe au South Kensington et puis commissaire au musée Soane, où il succède à Bonomi. A son sujet, voir Darby 1974, pp. 24-26 et THOMAS Abraham, « Conocimiento sin Servilismo : Owen Jones, James Wild y la Búsqueda de la Fidelidad Arquitectónica », in : *Owen Jones y la Alhambra*, pp. 71-101. es carnets de Wild sont conservés dans la Prints and Drawings Collection du Victoria and Albert Museum de Londres.

¹⁰¹ SALZENBERG Wilhelm, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert*. Herausgegeben vom Königlichen Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten, Berlin : Ernst & Korn, 1854 et ZAHN Wilhelm, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herkulanum und Stabiaie*, Berlin : Reimer, 1828-1859. D'autres motifs sont empruntés à Zahn dans le chapitre sur l'ornement italien.



Ill. 36 – L'*instrumentarium* de la *Grammar of Ornament*

2.3 Présentation de l'œuvre

Intitulée *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*¹⁰², le volume paraît à Londres en 1856 chez Day and Son de Gate Street, Lincolnn's Fields. Ces éditeurs comptent alors parmi les plus importants lithographes du pays et sont spécialisés dans les publications illustrées en chromolithographie¹⁰³. Comme il est d'usage, l'ouvrage est initialement issu en plusieurs livraisons, les planches précédant le texte, ce qui permet d'atténuer rapidement le coût de production tout en constituant une habile stratégie de diffusion commerciale, les images attirant plus facilement l'attention du public que le texte. Quelques-unes des planches sont d'ailleurs exposées en avant-première à la Stationary Court du Crystal Palace de Sydenham¹⁰⁴. Les numéros sont mis en vente à partir du 1^{er} février à 14s chacun et l'ouvrage entier coûte £19,12s¹⁰⁵.

La première édition est une œuvre luxueuse et exceptionnelle, bien que moins monumentale que les deux grands in-folio que Jones avait réalisé sur l'Alhambra vingt ans plus tôt. Imprimée en papier de format in-folio impérial (555 mm x 357 mm), elle demeure malgré tout peu maniable et se destine naturellement à une clientèle fortunée ou à un public institutionnel. Reliée en demi-marquin brun et

¹⁰² Jones 1856. Pour un aperçu général sur Day and Son, voir TIDMAN Kathy Kajander, *Art for the Victorian Household*, Londres et Bordeaux : Online Originals, 1997, pp. 13-77.

¹⁰³ Cette maison d'édition naît de la collaboration du lithographe belge Louis Hague (1806-1885) avec l'éditeur londonien William Day (1797-1845). En 1852, la compagnie prend le nom de Day and Son, suite au départ de Haghe. Elle fait faillite en 1867. En 1865, Jones figure comme l'un de ses directeurs. Darby 1974, pp. 52-53 et p. 123 et Tidman 1997, p. 36.

¹⁰⁴ AN., « The Crystal Palace, as a teacher of art and art-manufacture. Part III », in : *The Art-Journal* 1856, p. 281.

¹⁰⁵ AN., publicité, in : *The Athenaeum*, 12 janvier 1856, p. 61.

ornée de motifs décoratifs dorés, la couverture est rehaussée en son centre par un ornement en maroquin doré (Ill. 37). Formée par plusieurs éléments provenant de cultures et d'époques diverses, cette décoration annonce la variété des planches tout en posant de manière efficace la thèse du volume.



Ill. 37 – Cartouche central de la couverture, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Entourée par un cadre formé de frises à la grecque, la composition centrale est disposée selon un arrangement pyramidal. En son centre et en position dominante, se distinguent les motifs égyptiens du papyrus et de la plume. Encadrant les plumes, et descendant le long des tiges des papyrus, nous trouvons le motif du chèvrefeuille grec, qui se prolonge dans l'acanthé romaine, et dont la base est constituée de tiges enserrées par des bandeaux horizontaux à la façon du motif égyptien du lotus et du papyrus. Cet assemblage n'est pas anodin mais illustre le rapport qui pour Jones unit de manière forte les styles égyptien, grec et romain. En-dessous, apparaissent deux ornements islamiques qui surmontent à leur tour une arabesque que l'on devine nasride, cet art *mauresque* que Jones admire tant. Entourant ce motif central et se déployant de manière symétrique autour de lui, des fleurs stylisées rappelant les enluminures médiévales se transforment en entrelacs d'inspiration gothique et islamique qui se prolongent verticalement pour former à leur tour une fine bordure dont les angles supérieurs se rejoignent en des entrelacs géométriques dans le style gothico-arabisant pratiqué par Jones dans ses publications décoratives des années 1840. Le tout repose sur une base formée de feuille d'acanthes, dont la disposition ne semble se référer à aucun style historique. Sous l'acanthé se détache en caractères majuscules sévères le titre de l'ouvrage : « grammar of ornament ». Ces différents motifs s'enchevêtrent et semblent croître comme un végétal pour former un ornement nouveau, allusion au

message du livre : favoriser la création d'un style ornemental original à travers l'étude des exemples du passé et des règles de la nature. La disposition des différents motifs n'est pas anodine mais illustre la vision de Jones où se détachent quatre moments essentiels de l'art ornemental, avec l'Égypte, la Grèce, le monde islamique et médiéval. La racine de ces arts repose sur l'exemple de la nature, interprétée non comme copie mimétique mais comme transcriptions de ses règles structurelles.

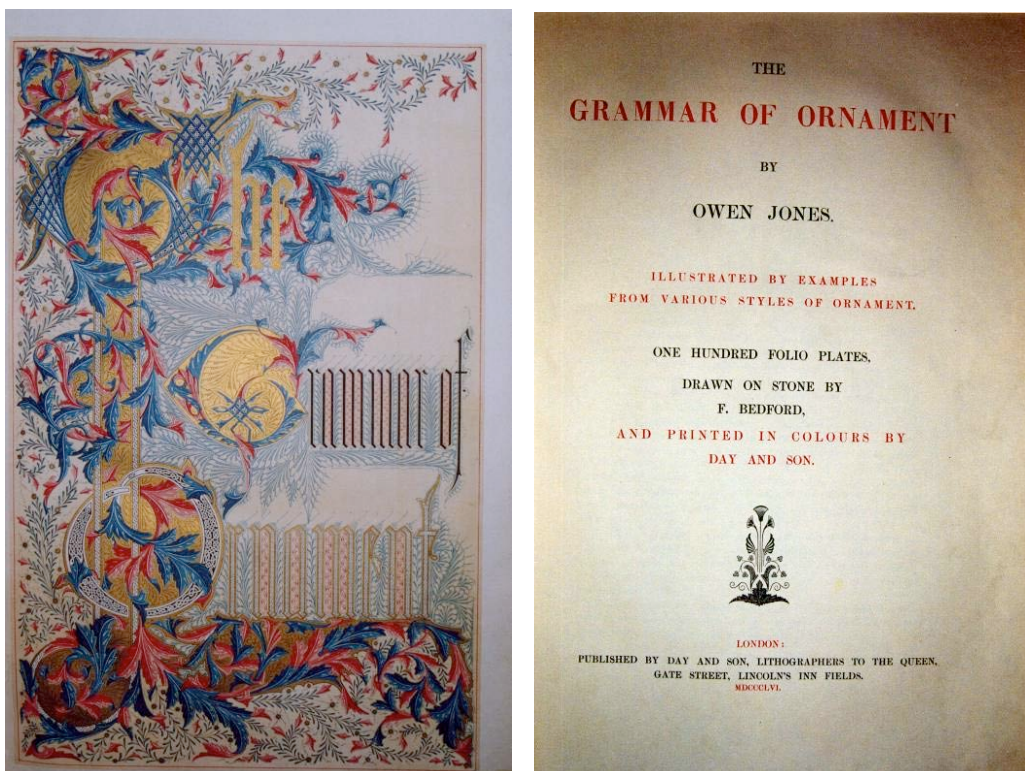
Cette façon de construire et de représenter visuellement le rapport entre différents styles offre un parallèle suggestif avec la fameuse aquarelle de James Stephanoff conservée au British Museum, *An Assemblage of Works of Art, from the Earliest Period to the Time of Phidias* (1845). Dans cette œuvre, Stephanoff représente la vision contemporaine hiérarchique de la progression des arts, à partir des spécimens indiens et mexicains qui occupent la base de l'image, pour arriver à la perfection de l'art grec qui domine le haut de la composition. Il ne nous est pas donné de savoir si cette référence est consciente ou non chez Jones, mais ce cartouche présente en tout cas un assemblage ornemental qui subvertit le modèle proposé par Stephanoff. Chez Jones, la position dominante est assignée à l'ornement égyptien qui revêt une importance particulière à ces yeux. D'autre part, l'idée de progrès est ici absente, ce qui annonce également la disposition des planches du volume, comme nous le verrons.

Ouvrant le volume, le lecteur se retrouve devant un frontispice enluminé, à la décoration gothicisante très chargée et qui rend la lecture du titre difficile, précédant la véritable page de titre, imprimée en encre rouge et noire (Ill. 38 et 39). Le motif de la couverture, à l'encadrement gréco-romain, et ce frontispice enluminé fonctionnent comme des systèmes de connotations qui ont pour tâche de rappeler au lecteur la grande tradition classique et la richesse des manuscrits médiévaux. Jones avait notamment été très actif dans le domaine des publications décoratives d'inspirations médiévales et le choix de cette page enluminée qui semble plutôt tirée d'un livre d'heures, invite le lecteur à regarder le volume comme une œuvre artistique à part entière.

Après la préface, dans laquelle Jones indique les objectifs qu'il s'est assigné en publiant ce volume, suit une liste de trente-sept propositions théoriques regroupées sous le titre de « Principes Généraux de l'Arrangement des Formes et des Couleurs, dans l'Architecture et dans les Arts Décoratifs » (Ill. 40)¹⁰⁶. Une page signale ensuite le contenu des planches, regroupées chapitre par chapitre, avec des indications sur la provenance des motifs. Viennent ensuite les vingt chapitres, chacun illustré dans le texte par des gravures sur bois et suivi de plusieurs planches chromolithographiques, offrant chacune jusqu'à soixante exemplaires ornementaux. De manière significative, et contrairement à la tradition des répertoires de motifs, Jones choisit de réunir en un seul volume textes et images, créant de la sorte une œuvre qui se veut le premier ouvrage de référence sur l'ornement¹⁰⁷.

¹⁰⁶ « General Principles in the Arrangement of Form and Colour, in Architecture and the Decorative Arts », dans *GO*, pp. 5-8.

¹⁰⁷ Jones ne choisit pas de présenter ce texte dans un volume à part, comme le fait Gruner six ans plus tôt, mais d'en faire l'une des composantes de son in-folio.



Ill. 38 et 39 – Frontispice et page de titre, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Proposant un vaste panorama de la production ornementale universelle, depuis les exemples des peuples primitifs jusqu'aux ornements italiens du XVI^e siècle, ainsi que quelques spécimens botaniques, Jones offre plus de deux mille motifs différents tirés de l'architecture, de textiles, de sculptures, de mosaïques, de manuscrits enluminés, d'objets d'orfèvrerie, de vitraux et d'autres exemples en tout genre. Jamais une telle quantité et une telle variété de motifs n'avait été regroupée en un seul volume. Si la richesse de la *Grammar of Ornament* surprend encore aujourd'hui celui qui la découvre, il est difficile d'imaginer l'impact que l'œuvre produit sur le lecteur victorien. Car c'est avant tout la décision d'imprimer toutes les planches en couleur qui en fait une publication unique et au succès garanti. Ces planches, réalisées d'après les gouaches préparatoires des élèves de Jones puis transposées sur la pierre lithographique par Francis Bedford et son équipe, sont imprimées en moins d'une année, un laps de temps exceptionnellement court pour une entreprise de cette envergure, ainsi qu'il est fièrement précisé dans la préface¹⁰⁸. Quelques-unes de ces images sont en outre rehaussées de pigments d'or et d'argent. Pour assurer la qualité des impressions et la netteté des tracés, sept cent pierres lithographiques sont employées, soit sept par planche¹⁰⁹. Cet aspect, combiné avec la quantité de motifs reproduits, conditionne les caractéristiques matérielles de l'ouvrage. Illustrer plus de deux mille motifs ornementaux de façon claire et intelligible demande de l'espace. Le format in-4° apparaît

¹⁰⁸ Les collaborateurs de Bedford sont William Robert Tymms, Albert Warren, H. Fielding et S. Sedgfield, dans *GO*, p. 4.

¹⁰⁹ AN., « The Publications of Messrs. Day and Son », in : *Art-Journal*, octobre 1856, p. 320.

aussitôt comme insuffisant, les planches devant être imprimées en grand in-folio. Dès lors, le livre se transforme rapidement en un ouvrage de luxe, ne devenant relativement abordable qu'à partir de la deuxième édition de 1865¹¹⁰.

Description	Texte (pages)	Planches
Frontispice		
Page de Titre		
Préface	1-4	
Principes généraux de l'arrangement des formes et des couleurs dans l'architecture et dans les arts décoratifs, recommandés dans cet ouvrage	5-8	
Liste des planches	9-12	
Chap. I – Ornement des tribus sauvages	13-18	P. I – III
Chap. II – Ornement égyptien	19-25	P. IV – XI
Chap. III – Ornement assyrien et perse	27-30	P. XII – XIV
Chap. IV – Ornement grec	31-37	P. XV – XXII
Chap. V – Ornement pompéien	39-41	P. XXIII – XXV
Chap. VI – Ornement romain	43-47	P. XXVI – XXVII
Chap. VII – Ornement byzantin	49-54	P. XXVIII – XXX
Chap. VIII – Ornement arabe	55-60	P. XXXI – XXXV
Chap. IX – Ornement turc	61-63	P. XXXVI – XXXVIII
Chap. X – Ornement mauresque, de l'Alhambra	65-74	P. XXXIX – XLIII
Chap. XI – Ornement perse	75-76	P. XLIV – XLVIII
Chap. XII – Ornement indien	77-79	P. XLIX – LV
Chap. XIII – Ornement hindou	81-83	P. LVI – LVIII
Chap. XIV – Ornement chinois	85-87	P. LIX – LXII
Chap. XV – Ornement celtique	89-97	P. LXIII – LXV
Chap. XVI – Ornement médiéval	99-105	P. LXVI – LXXIII
Chap. XVII – Ornement Renaissance	107-128	P. LXXIV – LXXXII
Chap. XVIII – Ornement élisabéthain	129-134	P. LXXXIII – LXXXV
Chap. XIX – Ornement italien	135-152	P. LXXXVI – XC
Chap. XX – Feuilles et fleurs de la nature	153-157	P. XCI – C

III. 40 – Tableau analytique du contenu de la *Grammar of Ornament* (1856).

Depuis l'invention de la chromolithographie dans les années 1830, le marché des livres illustrés en couleur est en pleine expansion¹¹¹. Day and Son possèdent une excellente expérience dans le

¹¹⁰ Tout comme cela avait été le cas pour le livre de Gruner, le coût trop élevé de la *Grammar of Ornament* fut critiqué, ainsi que le rappelle Darby dans Darby 1974, p. 321. La deuxième édition, de format in-4°, fut publiée par Day and Son en 1865 et vendue au prix de 5 guinées, soit le quart de celui de l'édition in-folio impérial de 1856. Elle sert de modèle pour toutes les éditions suivantes publiées par Bernard Quaritch jusqu'en 1910. Pour une liste des différentes éditions, voir Annexe 1.

¹¹¹ La lithographie en couleur fut mise au point près de trente ans après l'invention de la lithographie, attribuée au munichois Aloys Senefelder. Ce mode de reproduction planographique, basé sur la réaction chimique de répulsion entre l'eau et l'huile, permet une plus grande facilité d'exécution puisque le dessin se fait directement sur une pierre plate d'origine calcaire. D'abord employée pour la diffusion musicale, la lithographie devient rapidement l'une des méthodes les plus utilisées pour la reproduction des images.

Si des essais de lithographies en couleurs avaient déjà été tentés par Senefelder, la première mention du terme apparaît chez Godefroy Engelmann, dans ENGELMANN Godefroy, *Album chromo-lithographique ou recueil d'essais du nouveau procédé d'impression lithographique en couleurs*, Paris : Risler fils et Leipzig : Del Vecchio, 1837, dans lequel il présente un système de reproduction reprenant la méthode trichromique de Jakob Christoph Le Blon. Dès la fin des années 1820, la lithographie en couleur est toutefois déjà employée avec succès pour les illustrations de livres d'architecture ou d'antiquités, comme les ouvrages de Wilhelm Zahn ou Karl Boetticher en Prusse. Au sujet de la lithographie et de son développement, voir TWYMAN Michael, *Lithography 1800-1850, the techniques of drawing on*

domaine¹¹². Mais en réalité, c'est Jones qui est ici le véritable expert de l'impression en couleur. Au milieu des années 1830, il avait été l'un des pionniers de la chromolithographie en Angleterre et a établi depuis les années 1840 l'emploi de ce médium pour les livres de petit et grand format¹¹³. Jones n'est pas qu'un simple illustrateur, il connaît parfaitement le marché éditorial et crée des produits qui savent répondre à la demande du public victorien et à son nouveau besoin d'images colorées. Il établit ainsi une véritable industrie en inventant dans les années 1840 ce que Ruari McLean a baptisé le « chromolithographed illuminated gift book », des petits volumes aux pages décorées en couleur inspirés aux manuscrits enluminés médiévaux, un genre qui connaît un grand succès au milieu du siècle (Ill. 41)¹¹⁴. L'image ci-dessous, tirée du volume des *Sermon on the Mount*, en est un bon exemple, illustrant une décoration inspirée des livres d'heures flamands ou bourguignons¹¹⁵. Conscient du pouvoir de la couleur et de son potentiel pour le futur de l'édition, sa publication sur l'ornement ne pouvait être qu'illustrée en chromolithographie.

stone in England and France and their application in works of topography, Londres : Oxford University Press, 1970, ainsi que GASCOIGNE Bamber, *Milestones in colour printing : 1457-1859*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997 et McLean [1963] 1972. Sur la chromolithographie, voir TWYMAN Michael, *Images en couleur, Godefroy Engelmann, Charles Hullmandel et les débuts de la chromolithographie*. Catalogue d'exposition, Lyon, Musée de l'Imprimerie, 2007, Paris : Éditions du Panama, 2007.

¹¹² Jones avait collaboré avec la maison d'édition lorsqu'elle s'appelait encore Day and Hague, s'adressant initialement à eux pour imprimer les planches de son ouvrage sur l'Alhambra. L'entreprise apparaissant comme trop conséquente, Jones avait toutefois dû s'en charger seul, mettant en place une presse typographique à son domicile de John Street, Adelphi. Sur l'histoire de cette publication, se reporter à la note 34 du précédent chapitre. À partir de 1842, l'adresse de Jones qui figure sur ses impressions, est 9, Argyll Place, près de Regent Street.

¹¹³ Son illustration des poèmes de John Gibson Lockhard, *Ancient Spanish Ballads*, publiés par l'éditeur John Murray en 1841 a été définie par Ruari McLean comme « the most colourful and lavish book, produced for the gift book market, that London had yet seen », dans McLean [1963] 1972, p. 80. Voir LOCKHARD John Gibson, *Ancient Spanish Ballads*, Londres : John Murray, 1841.

Jones n'est toutefois pas l'inventeur de ce procédé, contrairement à ce qui a parfois été dit, notamment dans Frankel 2003.

¹¹⁴ Il s'agit de petits volumes au texte souvent biblique. McLean [1963] 1972, p. 81.

¹¹⁵ JONES Owen, *The Sermon on the Mount*, Londres : Longman & Co., 1845. Les pages des volumes étaient souvent en papier cartonné pour rappeler la consistance des parchemins médiévaux.



Ill. 41 – Page décorée, chromolithographie, 170 x 125 mm, in : Owen Jones, *The Sermon on the Mount*, Londres, 1845.

3. Un musée de papier

3.1 Du manuscrit à la publication : le Crystal Palace de Sydenham et la construction d'une séquence historique de l'ornement

La *Grammar of Ornament* s'ouvre sur les ornements primitifs et se clôt sur les spécimens botaniques. Entre ces deux chapitres, où prime le modèle de la nature, se déroule une séquence de styles historiques que Jones tente de disposer de manière chronologique. Composée de dix-huit sections, cette séquence n'adopte pas une division par grandes périodes, contrairement à l'*Analysis of Ornament* de Wornum. Ainsi, elle ne propose pas une ligne de développement continu, ne se référant ni à un modèle cyclique hégélien ni à une idée de progrès constant suivant l'exemple positiviste. La manière selon laquelle Jones tente d'établir cet ordre chronologique renvoie à vrai dire en grande partie à la disposition des *architectural courts* du Crystal Palace de Sydenham.

La *Grammar of Ornament* débute avec les exemples égyptiens, assyriens, grecs, pompéiens et romains pour l'Antiquité. Un chapitre sur l'ornementation byzantine introduit ensuite le monde oriental, représenté par les ornements arabes, turcs, *mauresques*, persans, indiens et hindous ainsi que chinois. Viennent finalement les styles occidentaux, avec l'ornement celtique, médiéval, Renaissance, élisabéthain et italien (Ill. 42).

Nature	Antiquité	Transition	Orient	Occident	Nature
Primitifs (origine de l'ornementation)	Egyptien Assyrien Grec Pompéien Romain	Byzantin	Arabe Turc Mauresque Persan Indien Hindou Chinois	Celtique Médiéval Renaissance Élisabéthain Italien	Spécimens botaniques (futur de l'ornementation)

Ill. 42 – Structure de la *Grammar of Ornament* (1856).

La diversité des styles traités par Jones constitue depuis toujours un motif d'étonnement et d'admiration. L'attention qu'il porte aux exemples extra-européens, et en particulier islamiques qui occupent près de la moitié des planches, justifie la place tenue par l'ouvrage dans l'histoire de la réception des arts islamiques en Europe¹¹⁶. D'autres répertoires de motifs, comme ceux de Clerget ou de Cundall, précédemment cités, offrent pourtant déjà quelques années plus tôt une vaste palette de motifs, incluant notamment plusieurs exemples orientaux. Dès lors, l'originalité de la *Grammar of Ornament* ne se situe pas tant dans son éclectisme, mais plutôt dans le fait qu'elle propose une structure

¹¹⁶ L'importance de l'art oriental et islamique dans la *Grammar of Ornament* est l'aspect qui a le plus attiré l'attention des historiographes. L'interprétation du livre a souvent été perçue dans le contexte de la définition de l'orientalisme donnée par Edward Said dans Said [1978] 1995. Pour approfondir la question, voir : Darby 1974 et Darby 1983, pp. 61-121 ; Sweetman 1988, pp. 160-176 ; Crinson 1996, pp. 30-36 ; Watanabe 1994, pp. 439-442 ; Ferry 2004 et *Islamophilies* 2011.

ordonnée. Une comparaison entre le contenu du volume manuscrit conservé au RIBA et la version définitive de l'ouvrage permet de retracer les étapes de cette organisation et d'en saisir les enjeux¹¹⁷.

Comme nous l'avons déjà dit, le manuscrit du RIBA est un cahier in-folio qui se compose d'une page de titre, d'une liste de vingt-quatre sections et de quelques pages de motifs à l'aquarelle¹¹⁸. Seize styles y sont indiqués : égyptien, grec, romain, byzantin, perse, arabe, *mauresque*, gothique, turc, vénitien, italien, Renaissance, élisabéthain, chinois, hindou et du Yucatan, sous-divisés par technique (Ill. 43).

Style	Technique
Egyptien	
Grec	Sculpté
Grec	Peint
Romain	Sculpté
Romain	Peint
Byzantin	Sculpté
Byzantin	Peint
Persan ◇	Sculpté
Persan ◇	Peint
Arabe	Sculpté
Arabe	Peint
Mauresque	Sculpté
Mauresque	Peint
Gothique	Sculpté
Gothique	Peint
Gothique	Enluminé
Turc ◇	Sculpté
Turc ◇	Peint
<i>Vénitien</i>	
Italien ◇	Sculpté
Renaissance ◇	
Élisabéthain ◇	
Chinois ◇	
Hindou ◇	
<i>Yucatan</i>	

Ill. 43 – Structure du manuscrit de la *Grammar of Ornament* (RIBA)*

*les éléments qui ne se retrouvent pas dans la version définitive sont signalés en *italique*
les chapitres qui ne sont pas présentés suivant le même ordre dans la version définitive sont signalés par ◇

Si dès le départ Jones entend former une collection d'échantillons ornementaux historiques, classés par styles, le choix et la disposition des chapitres définitifs reflète ses activités lors des chantiers des deux Crystal Palace. Les différences entre la version du RIBA et celle de 1856 se concentrent ainsi sur trois points.

Premièrement, l'abandon de la subdivision initiale entre ornement peint, sculpté et enluminé qui renvoyait à la séparation des beaux-arts entre peinture et sculpture et aurait notamment permis de

¹¹⁷ Aussi vaste soit-elle, cette vision n'en demeure pas moins sélective et l'on notera par exemple l'absence de motifs romans, russes ou provenant du Japon, dont l'art va connaître un si grand succès dans la seconde moitié du siècle. Cela a induit quelques imprécisions, comme dans : GERE Charlotte et WHITEWAY Michael, *Nineteenth-Century design, from Pugin to Mackintosh*, Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1993, p. 69. Bien que le Japon demeure longtemps inaccessible aux Européens, raison pour laquelle son art est souvent considéré comme le reflet de l'art chinois, on trouve déjà des motifs indiqués comme japonais dans PHILLIPS Georges, *Rudiments of Curvilinear Design*, Londres : Shaw and Sons, vers 1838.

¹¹⁸ Manuscrit RIBA.

faciliter l'application des motifs suivant les techniques et les diverses branches des arts décoratifs¹¹⁹. Ce choix témoigne d'une volonté de séparation entre pratique et théorie. Dès lors, la disparition de cette subdivision par technique a pour effet de libérer encore plus l'ornement de son support et de contribuer à le présenter comme un phénomène indépendant des matériaux et exclusivement formel, comme nous l'approfondirons dans le chapitre suivant¹²⁰. L'ornement n'est plus seulement un motif pouvant être copié et collé sur tous les objets, et servir à toutes sortes d'applications pratiques, mais devient également un phénomène d'étude historique et scientifique, pouvant être considéré pour ses qualités non matérielles.

La seconde différence tient à la disparition des styles vénitien et précolombien et à l'arrivée de six nouveaux chapitres, dédiés aux ornements primitifs, assyriens, pompéiens, celtiques, indiens et aux spécimens botaniques. Si l'élimination du style vénitien a été interprétée par Jespersen comme étant liée à la publication de *Stones of Venice* (1851-53) de John Ruskin, l'abandon du chapitre sur le Yucatan a été quant à lui perçu par l'historiographie comme résultant du tragique décès en 1854 de son ami l'explorateur des ruines précolombiennes Frederick Catherwood¹²¹. L'introduction des nouveaux

¹¹⁹ La mention des ornements gothiques enluminés est également liée à son intérêt pour la production de livres d'enluminures en chromolithographie.

¹²⁰ Cette division se retrouve encore sur quelques-unes des planches, telles les planches byzantines (planches 28, 29, 30), celtiques (planches 63, 64) et médiévales (planches 66, 69, 70).

¹²¹ RUSKIN John, *The Stones of Venice*, 3 vols, Londres : Smith, Elder & Co, 1851-53. JESPERSEN John Kresten, « Introduction », dans *The Grammar of Ornament*, version CD, non publié et non daté, p. 2, cité par Flores 1996, p. 227 et Flores 2006, p. 98. Kathryn Ferry estime au contraire que c'est la parution même de cet ouvrage qui a incité Jones à inclure initialement ce style dans la *Grammar of Ornament*, dans Ferry 2004, p. 175.

Sur la disparition du chapitre du Yucatan, voir Jespersen 1984, p. 16 et Jespersen 2008, p. 145. Cet avis est également partagé par Carol Flores et Kathryn Ferry dans Flores 1996, p. 227, Flores 2003, p. 98 et Ferry 2004, p. 175.

Le récit des découvertes effectuées par Frederick Catherwood (1799-1854) et l'américain John Lloyd Stephens ont été publiés en 1841 dans STEPHENS John Lloyd, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres: John Murray, 1841. Jones imprime les planches de : Catherwood 1844. Catherwood avait voyagé dans les années 1820 en Italie, en Grèce et en Egypte et s'était rendu au Sinaï et à Jérusalem en compagnie de Joseph Bonomi et de Francis Arundale. Ils furent les premiers, en 1833, à mesurer et à dessiner le Dôme du Rocher, alors inaccessible aux Occidentaux. Non publiés, ces dessins sont aujourd'hui perdus. S'établissant aux États-Unis en 1836, Catherwood explore l'Amérique Centrale avec l'avocat John Lloyd Stephens en 1839 et à nouveau en 1841. Pour une introduction populaire à la vie de Catherwood, voir BOURBON Fabio, *Le città perdute dei Maya. La vita, l'arte e le scoperte di Frederick Catherwood*, Vercelli : White Star, 1999.

Lier la présence de ce chapitre à l'amitié existant entre Jones et Catherwood me semble toutefois insuffisant pour en expliquer la présence initiale. Ce serait oublier que l'art précolombien tient une place importante dans le panthéon des styles, servant à représenter les débuts des arts dans les Amériques. Dans son *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842), Kugler traite par exemple déjà des spécimens précolombiens et primitifs comme témoignages des origines de l'art, lien qui est mis en évidence sur la première planche du volume d'illustration du *Handbuch*, intitulée « Oceanien und Mexico ». Voir Kugler 1842, pp. 21-35 et *Bilder-Atlas zum Handbuch der Kunstgeschichte von Franz Kugler. Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungsganges von der ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart*, éd. Ernst Gulh et J. Caspar, Stuttgart 1851, vol. 1, pl. 1. Une page des cahiers de Charterhouse regroupe d'ailleurs des ornements primitifs et mexicains, suggérant que Jones ait pensé à un certain moment traiter ces deux styles ensemble. Choissant d'introduire un chapitre sur les origines de l'ornementation, Jones aurait alors plus tard déplacé son attention vers l'ornement primitif qui s'intégrait mieux dans la structure du livre et dans son cadre théorique, comme il sera vu par la suite. Les artefacts précolombiens étaient d'ailleurs conservés avec les produits des cultures primitives dans les collections ethnologiques, auxquels ils étaient populairement comparés. Voir AN., in : « Additions of the British Museum – Antiquities of Peru and Mexico », in : *Illustrated London News*, 3 avril 1847, n° 257, vol. 10, p. 220. Cette juxtaposition apparaît dans plusieurs ouvrages sur l'ornement de la deuxième moitié du XIXe siècle, comme dans les ouvrages de Racinet et Speltz : RACINET Albert-Charles-Auguste, *L'Ornement polychrome ; cent planches en couleurs*,

chapitres peut quant à elle être liée au musée de Sydenham ainsi qu'au Museum of Ornamental Art et au Department of Science and Art, comme le montrent les travaux de Darby, Jespersen et Ferry¹²². La présence du chapitre sur l'ornement indien renvoie ainsi aux activités de Jones au Crystal Palace de 1851 et au musée, alors que l'introduction du chapitre sur les plantes dérive de l'enseignement de l'école. Les sections sur l'Assyrie et Pompéi renvoient en outre aux *Assyrian* et *Pompeian Courts* de Sydenham, tout comme l'art celtique, qui, bien que non représenté par une cour indépendante, y figurait également dans la salle dédiée aux Monuments de l'Art Chrétien¹²³. Finalement, le chapitre sur l'ornementation primitive, illustrant les origines de l'ornement, pourrait renvoyer à l'Exposition de 1851 ou au Department of Natural History de Sydenham, comme nous le verrons dans le dernier chapitre¹²⁴.

Troisièmement, entre le manuscrit du RIBA et la version définitive du volume, Jones améliore l'organisation générale de l'œuvre. La mise en place des *architectural courts* de Sydenham s'avère en cela essentielle. Comme dans le musée de Sydenham, l'histoire de l'ornement débute avec l'Égypte pour s'achever au XVI^e siècle. Or, le volume reflète non seulement la séquence chronologique du musée de copies, mais en constitue une version optimisée, où les irrégularités de parcours, dues aux contraintes spatiales du palais de cristal, se trouvent désormais annulées, les styles assyrien et pompéien, marginalisés à Sydenham, pouvant désormais être insérés dans une séquence continue.

D'autre part, le mélange entre ornements occidentaux et orientaux qui caractérisait la version du RIBA, où se succédaient styles *mauresques*, gothiques, turcs et vénitiens, et qui suggérerait l'importance des renvois et transferts culturels entre Orient et Occident, est abandonnée en faveur d'une structure qui privilégie la confrontation entre Orient et Occident¹²⁵. Comme à Sydenham, où les cours sont

or et argent, contenant environ 2,000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, Moyen-Age, Renaissance, XVII^e et XVIII^e siècle ; Recueil historique et pratique publié sous la direction de M. A. Racinet, l'un des dessinateurs du Moyen Age et la Renaissance, des Arts somptuaires, de la Collection Solitoff, etc., avec des notices explicatives et une introduction générale, Paris : Firmin-Didot et Cie, 1869-1873, réimpression Paris : Booking International, 1996 et SPELTZ Alexander, Der Ornamentstil zeichnerisch dargestellt, in geschichtlicher Reihenfolge mit textilen Erläuterungen nach Stilarten geordnet: Ein Handbuch für Architekten, Zeichner, Maler, Bildhauer, Holzschnitzer, Ziseleure, Kunstschler, Kunstschlösser, Fachschulen, Bibliotheken und zum Selbststudium, Berlin : Bruno Hessling, 1904 ; tr. angl. d'après la 2^{ème} éd. [1906] : Styles of Ornament, trad. par David O'Connor, New York: Grosset & Dunlap, 1906.

¹²² Voir Darby 1974, p. 323-324, Jespersen 1984, p. 19 et suivantes et Ferry 2004, pp. 179-181.

¹²³ Jones se réfère d'ailleurs directement aux décorations de la *Pompeian Court* dans le texte du chapitre sur l'ornement pompéien, dans *GO*, p. 41. La légende du barde Ossian, diffusée au XVIII^e siècle par James Macpherson, avait enflammé l'imagination des artistes du début du XIX^e siècle. L'intérêt manifesté pour cet art, souvent lié à des questions patriotiques, ne se popularise toutefois en Angleterre qu'à partir de l'Exposition de 1851, lié à la fameuse broche de Tara exposée par le bijoutier dublinois Waterhouse. Sur la question, voir SHEEHY Jeanne, *The Rediscovery of Ireland's Past: the Celtic Revival 1830-1930*, Londres : Thames & Hudson, 1980, pp. 14-26 et 83-95.

¹²⁴ Alors que la hutte des caraïbes exposée à Londres en 1851 est aujourd'hui bien connue, les cours d'ethnologie de Sydenham n'ont fait l'objet de pratiquement aucune étude. Sur le sujet, voir Latham 1854, pp. 2-92 ; Esquiros 1854, pp. 646-648. Pour un bref commentaire à ce sujet, voir : Levell 2000, pp. 46-57. Nous remercions Jan Piggott de nous avoir aimablement fourni une copie du guide de cette cour.

¹²⁵ En ce sens, l'importance du style vénitien comme produit hybride est déterminante. Sa position, entre les styles turcs et italiens, renforce cette idée de mélange culturel et se rapproche de la position adoptée par John Ruskin dans *Stones of Venice*, dans Ruskin 1851-1853. Sur la question de l'art vénitien comme art hybride et Ruskin, voir Crinson 1996, pp. 51-53. L'opposition entre ornement occidental et oriental, entre art chrétien et musulman, est encore renforcée par l'idée d'un art oriental comme art d'élite, lié au faste des monarchies orientales, alors que l'art chrétien serait plus accessible au peuple.

divisées en deux allées distinctes, entre arts païens et chrétiens, la *Grammar of Ornament* se divise ainsi en deux sphères culturelles clairement séparées qui se succèdent mais ne se mélangent pas (Ill. 44).

Ordre de déambulation dans les Fine Arts Courts – Crystal Palace, Sydenham (1854)	<i>Grammar of Ornament</i> (1856)
	Ornement primitifs
Egyptian Court	Ornement égyptien
	Ornement assyrien
Greek Court	Ornement grec
	Ornement pompéien
Roman Court	Ornement romain
Alhambra Court	
Assyrian Court	
Byzantine and Romanesque Court	Ornement byzantin
	Ornement arabe
	Ornement turc
	Ornement mauresque (Alhambra)
	Ornement perse
	Ornement indien
	Ornement hindou
	Ornement chinois
	Ornement celtique
Medieval Court	Ornement médiéval
Renaissance Court	Ornement Renaissance
Vestibule élisabéthain (dans la Renaissance Court)	Ornement élisabéthain
Italian Court	Ornement italien
Pompeian Court	
	Spécimens botaniques

Ill. 44 – Tableau comparatif entre la structure des *architectural courts* et de la *Grammar of Ornament* (1856).

L'organisation des *architectural courts* et du volume dénote la même volonté de transmettre une vision de l'histoire de l'art faite d'oppositions et de contrastes. Dans les deux cas, comme nous l'avons remarqué, l'idée d'un développement historique général est absente : chaque cours de Sydenham ou chapitre de la *Grammar of Ornament* est traité de manière relativement autonome. Tout comme dans les guides des cours, chaque chapitre s'articule autour du *topos* du cycle pour expliquer les caractéristiques d'un style. En outre, chaque style, divisé entre enfance, maturité et décadence, occupe à son tour une place précise dans le cadre plus large de la séquence des styles. Car Jones tente malgré tout de regrouper certains styles ornementaux pour définir des sous-périodes qui se présentent comme des cycles plus larges de développements et décadences.

Dès lors, l'insertion des nouveaux chapitres s'inscrit dans un programme bien défini. L'ornement assyrien vient illustrer la décadence de l'art égyptien et une phase transitoire portant au renouveau de l'art grec. De même, l'ornement pompéien occupe une position intermédiaire entre la perfection grecque et la décadence romaine, alors que l'ornement celtique inaugure les origines nordiques de l'ornementation et que les exemples primitifs représentent les origines de tout l'art ornemental. Grâce à ces ajustements, Jones parvient à établir un récit plus unifié, dans lequel l'ornement apparaît comme un

phénomène qui se diversifie dans le temps et dans l'espace. Illustrant les formes de l'art ornemental depuis ses débuts chez les primitifs, puis de l'Égypte ancienne au XVI^e siècle, la *Grammar of Ornament* propose une organisation mixte. De l'Égypte à Byzance, la chaîne des arts suit un développement chronologique. Le chapitre sur l'ornementation byzantine permet l'introduction des styles islamiques d'une part et médiévaux de l'autre¹²⁶. La continuité linéaire de la lecture ne pouvant s'accorder avec le récit de l'histoire, Jones opère alors une division géographique et culturelle, portant tout d'abord son attention sur les exemples islamiques, anciens et modernes, pour parvenir ensuite jusqu'en Extrême-Orient, avec les styles hindou et chinois (Ill. 45)¹²⁷.

Manuscrit du RIBA		<i>Grammar of Ornament</i> (1856)	
		Nature	Primitif (origine de l'ornementation)
Antiquité	Egyptien Grec Romain	Antiquité	Egyptien Assyrien Grec Pompéien Romain
		Transition	Byzantin
Moyen Age	Byzantin (mixte) Perse Arabe Mauresque (Orient) Gothique (Occident) Turc (Orient) Vénitien (mixte)	Orient	Arabe Turc Mauresque Perse Indien Hindou Chinois
Epoque Moderne	Italien Renaissance Elisabéthain	Occident	Celtique Médiéval Renaissance Élisabéthain Italien
Extreme-Orient	Chinois Hindou		
Amérique	Yucatan		
		Nature	Spécimens botaniques (futur de l'ornementation)

Ill. 45 – Tableau comparatif entre la structure du manuscrit du RIBA et la version définitive de la *Grammar of Ornament*.

Opérant une brusque scission dans le temps et dans l'espace, Jones revient ensuite vers l'Europe et ses premières manifestations artistiques, avec les exemples celtiques qui introduisent l'origine nordique et britannique de cet art et permettent un développement chronologique du Moyen Age au XVI^e

¹²⁶ Chapitre charnière, il traite non seulement de l'ornementation aujourd'hui qualifiée de strictement byzantine, mais regroupe également les exemples dit « romanesque » de l'art roman, suivant la division employée dans la *Byzantine and Romanesque Court* de Sydenham. Sur la notion de « Romanesque style », voir GERMANN Georg, *Gothic Revival in Europe and Britain : Sources, Influences and Ideas*, traduit de l'allemand par Gerald Onn, Londres : Lund Humphries & Architectural Association, 1972, pp. 44-45.

¹²⁷ A des motifs historiques (arabes, turcs, mauresques) succèdent des exemples non datés (persans) ou contemporains (indiens). Ce manque de précision s'accorde avec la notion habituelle d'un Orient traditionnel et figé dans le temps.

siècle. Contrairement au récit historiographique de l'art commun à l'époque, la Renaissance apparaît toutefois comme marquant le début d'une période de décadence caractérisée par la fin des véritables styles originaux, une conception néanmoins très diffusée en Angleterre, grâce notamment aux écrits de l'architecte néo-gothique A. W. N. Pugin¹²⁸.

Au-delà de cette division entre Orient et Occident, la disposition des chapitres a pour effet de réduire le temps à un effet géographique. Présentés entre les styles de l'Antiquité et de l'Occident, les ornements orientaux occupent une place centrale dans le volume mais également une étape historique intermédiaire, et cela malgré le fait que plusieurs des motifs orientaux illustrés datent du XIXe siècle.

3.2 La *Grammar of Ornament*, version portable du Crystal Palace de Sydenham et du Museum of Ornamental Art ?

Malgré les liens évidents qui unissent l'activité de Jones dans la mise en scène des *architectural courts* et la structure de la composition de la *Grammar of Ornament*, il n'est toutefois pas possible de considérer cette œuvre comme une version portable des cours de Sydenham. Au-delà des différences de supports (un livre bidimensionnel face à un musée tridimensionnel), la *Grammar of Ornament* porte sur un domaine bien précis – l'ornement – qui est traité comme un phénomène abstrait et purement formel, alors que les cours de Sydenham illustrent des unités architecturales, sculpturales et picturales qui se présentent comme des sortes de pastiches de *period-rooms*¹²⁹. En outre, chaque dispositif s'adresse à un public différent : le musée se veut une structure pédagogique populaire, alors que l'ouvrage est destiné avant tout aux professionnels de l'ornement. Ce simple fait explique la nature diverse des textes qui accompagnent d'une part les cours et de l'autre les planches. En effet, les guides des *architectural courts* ont un caractère fortement didactique et sont riches d'informations philologiques et historiques, alors que les textes des chapitres de la *Grammar of Ornament* fournissent une analyse essentiellement formelle de l'ornement, omettant toute indication sur le contexte culturel ou matériel des motifs, pour tenter d'établir des règles générales de composition. Finalement, comme nous le verrons, rares sont les modèles exposés à Sydenham qui vont figurer sur les planches de la *Grammar of Ornament*¹³⁰.

¹²⁸ Voir par exemple PUGIN Augustus Welby Northmore, *Contrasts : or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Corresponding Buildings of the Present Day ; shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by appropriate Text*, Londres : Charles Dolman, [1836] 1841, mais aussi Fergusson 1855. On trouve cependant quelques références aux ornements des XVIIe et XVIIIe siècles dans le chapitre sur l'ornement italien de la *Grammar of Ornament*.

¹²⁹ Sur les *period-rooms*, voir : HARRIS John, *Moving rooms*, New Haven and Londres : Yale University Press, 2007.

¹³⁰ Contrairement à ce qu'à par exemple écrit Ornella Selvafolta, la *Grammar of Ornament* ne reproduit pas les détails des *architectural courts* de Sydenham, dans SELVAFOLTA Ornella, "L'ornamento e la regola: la "grammatica" di Owen Jones, in : *Il disegno di architettura – notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private*, octobre 2002, n. 25-26, pp. 71-80.

L'œuvre de Jones peut être, selon nous, encore moins considérée comme une version de papier du Museum of Ornamental Art de Marlborough House, suivant l'hypothèse de Michael Darby¹³¹. Dans son étude fondatrice sur Jones, Darby pose en effet l'origine de la *Grammar of Ornament* en ces termes :

« Le Musée de Marlborough House était utile seulement pour les étudiants de l'école principale auquel il était accessible, et le problème se posait toujours de fournir des collections didactiques aux écoles de provinces. La réponse, comme Jones et Cole semblent l'avoir conçue, était d'établir des petites collections pouvant être achetées et contenant des objets choisis avec attention afin de démontrer des principes particuliers, et un livre d'étude illustré, ou une grammaire, pour les expliquer, les planches prenant la place des expositions dans le Musée. Plus tard, des photographies, des galvanotypes et des moulages furent également utilisés. Le tâche de produire le livre fut prise en charge par Jones, et celui-ci paru en 1856 comme la *Grammar of Ornament*, l'œuvre pour laquelle il est sans aucun doute le plus connu »¹³².

L'ouvrage diffuserait ainsi non seulement la vision théorique défendue par le Department de Cole, mais servirait également de version portable du Museum of Ornamental Art. Puisque le musée est seulement accessible aux étudiants de Londres, comment en effet faire voir ces exemples aux étudiants des écoles de provinces ? La question préoccupe les responsables du Department qui trouvent rapidement une solution avec la mise en place d'une sorte de collection portable, composée d'un set d'objets représentatifs du musée¹³³. Des planches sont en outre prévues. Dès l'ouverture du musée au printemps 1852, on peut lire dans le catalogue que des lithographies en couleurs vont être rapidement publiées pour répondre justement à ce besoin :

« avec le désir de permettre aux Fabricants et aux Etudiants qui se trouveraient empêchés de consulter la Collection, de bénéficier des avantages de celle-ci, la Chambre de commerce a autorisé la préparation de lithographies en couleurs de quelques-uns de ces exemples pour illustrer le Catalogue, et cette décision a conduit à la formation d'une classe d'élèves de sexe féminin pour pratiquer l'art de la chromolithographie »¹³⁴.

Ces exemples comportent une série de motifs chromolithographiés tirés des tissus indiens ainsi que divers « Exemples Colorés d'Objets dans le Musée »¹³⁵.

¹³¹ Cette hypothèse est déjà rejetée par Kathryn Ferry, dans Ferry 2004. L'idée que les planches de la *Grammar of Ornament* illustrent essentiellement du matériel conservé dans ce musée perdure pourtant. Ainsi, Stacey Sloboda écrit : « While Jones and his collaborators sometimes consulted private collections, they culled most of the source material for the *Grammar* from the South Kensington Museum », dans Sloboda 2008, p. 231.

¹³² « the Museum at Marlborough House was of real use only to those students in the head school for whom it was accessible, and the problem remained of providing similar teaching collections for the provincial schools. The answer, as Jones and Cole appear to have conceived it, was to provide small purchasable collections of objects carefully chosen to demonstrate particular principles, and an illustrated text book, or grammar, to explain them, the plates taking the place of the displays in the Museum. Later, photographs, electrotypes and casts were also used. The task of producing the book was taken on by Jones, and it appeared in 1856 as the *Grammar of Ornament*, the work for which he is undoubtedly best known », dans Darby 1974, p. 317.

¹³³ *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1853, pp. 70-73.

¹³⁴ « with the desire to enable Manufacturers and Students who may be prevented from consulting the Collection, to participate in the advantages of it, the Board of Trade has authorised the preparation of Colored Lithographs of some of the Examples to illustrate the Catalogue, and this decision has led to the formation of a Class of Female Students for practising the art of Chromolithography », dans *Catalogue* [1852], p. V.

¹³⁵ « Colored Examples of the Objects in the Museum ». Annonce faite dans le catalogue du musée, au dos de la couverture, dans *Catalogue* [1852]. Nous n'avons pas trouvé de telles impressions.

Ils ne constituent toutefois pas un ouvrage en soi, mais des feuillets épars, vendus à l'unité. En accord avec la politique éditoriale suivie par Cole, il s'agit de produire des impressions au coût réduit et pouvant être vendues à un prix raisonnable aux écoles de province¹³⁶. Rien à voir avec la luxueuse *Grammar of Ornament*. En outre, et comme le note déjà Ferry, seules quelques planches de l'ouvrage reproduisent des exemples provenant du musée¹³⁷. Les motifs illustrés dans les planches de l'ouvrage de Jones proviennent en effet de trois sources distinctes : dessins originaux, publications antérieures et collections muséales, selon la proportion suivante (Ill. 46) :

Provenance des motifs illustrés sur les planches de la <i>Grammar of Ornament</i>	Quantité (en %)
Dessins originaux	14%
Publications antérieures	25%
Non indiqué	25%
Collections muséales	36%

Ill. 46 – Provenance des motifs illustrés dans la *Grammar of Ornament*.

Les ornements que Jones offre au lecteur sont ainsi en grande partie inédits, comme dans les planches égyptiennes, pompéiennes et turques réalisées à partir de ses croquis de voyage ou les ornements arabes, provenant des carnets de son beau-frère Wild. Ce matériel est complété par des exemples tirés de précédentes publications. Ces emprunts se veulent clairement identifiables, car comme il tient à le préciser : « Lorsque le matériel a été emprunté à des ouvrages qui ont été publiés, ce fait n'a pas manqué d'être mentionné dans l'œuvre »¹³⁸. Ce sont essentiellement des ouvrages sur l'histoire de l'art monumental ou l'archéologie, parus à partir de 1830, chers et donc peu accessibles aux artisans. Il s'agit de l'œuvre d'architectes que Jones connaît souvent personnellement, tels les Français Jacques-Ignace Hittorff ou Charles Texier qui, comme lui, possèdent une connaissance directe des monuments traités. Plus important encore, ces publications récentes partagent une approche et une attention scientifique pour l'étude de l'architecture et la retranscription des détails ornementaux qui facilite l'intégration de ces exemples dans le langage visuel des planches de la *Grammar of Ornament*, comme nous le verrons par la suite¹³⁹. Finalement, près du tiers des motifs sont tirés d'objets conservés dans les musées, la plupart provenant du British Museum de Londres et du musée du Louvre à Paris.

Comme le tableau ci-dessous l'illustre (Ill. 47), seules neuf des cent planches du volume se réfèrent au musée de l'école, devenu alors le musée de South Kensington. Il s'agit pour l'essentiel de motifs

¹³⁶ Le Department mettait en place le cursus officiel et le matériel didactique pour les écoles, qui devaient toutefois les acquérir à leurs propres frais. Des réductions pouvaient néanmoins être envisagées.

¹³⁷ Ferry 2004, p. 174.

¹³⁸ « whenever the material has been gathered from published sources, it has been acknowledged in the body of the work », dans *GO*, p. 3. Dans la pratique, il est cependant difficile de retrouver la place du motif dans la publication originale, car les références demeurent souvent vagues, se résumant dans plusieurs cas au seul nom de l'auteur, sans même aucune mention du titre de l'ouvrage.

¹³⁹ Quelques recueils d'ornements apparaissent également, comme ceux de Zahn ou Gruner. Dans le chapitre sur l'ornement italien, des recueils d'ornemanistes des XVI^e et XVII^e siècles sont en outre cités. Ces répertoires sont alors traités comme des sources historiques directes.

Renaissance et indiens dérivés des expositions universelles de 1851 et 1855, deux styles qui constituent le point fort des collections du musée de l'école.

Collections muséales	Nombre de planches contenant des motifs provenant de ces musées	Styles
British Museum, Londres	15	primitif, égyptien, grec, persan, hindou et médiéval
Louvre, Paris	14	égyptien, grec et Renaissance
South Kensington Museum, Londres	9	romain, persan, indien et Renaissance
Crystal Palace, Sydenham	6	romain, hindou et Renaissance
Musée de Cluny, Paris	5	Renaissance
United Service Museum, Londres	4	primitif et hindou
Musée archéologique (Real Museo Borbonico), Naples	1	pompéien
East India House, Londres	1	hindou
Asiatic Society, Londres	1	hindou

Ill. 47 – Provenance des motifs illustrés dans la *Grammar of Ornament* et tirés de collections muséales

Mais ce n'est pas le seul aspect qui distingue le volume de Jones du musée de Cole. Les différences entre les deux dispositifs sont nombreuses. Premièrement, le Museum of Ornamental Art est un musée d'exemples manufacturés, destiné à illustrer l'application des ornements aux supports les plus variés, alors que la *Grammar of Ornament* offre au contraire des fragments ornementaux, des motifs purs, isolés de leurs supports d'origine. Deuxièmement, leur mode de classification diffère totalement. Dans le musée, les objets sont classés par matériaux, suivant une division qui comprend les textiles, les métaux, la poterie, le verre, le mobilier et des *varia*, où styles et époques se mélangent¹⁴⁰. *A contrario*, Jones classe ses exemples suivant des critères stylistiques et historiques, comme dans les *architectural courts* de Sydenham. Finalement, le musée est initialement une collection d'objets contemporains, alors que Jones propose essentiellement des exemples tirés de monuments ou objets historiques¹⁴¹. Peu importe d'ailleurs si ces exemples sont copiés à partir d'originaux ou de copies. Les motifs romains, hindous et Renaissance dérivent en effet de moulages, étant donc des copies de copies. Ce qui compte pour Jones dans la *Grammar of Ornament*, tout comme à Sydenham, est l'évocation d'une forme historique et non l'objet matériel en soi. Ce rapport désinvolte entre copies et originaux disparaîtra toutefois plus tard au

¹⁴⁰ *Catalogue of the Museum of Ornamental Art, at Marlborough House, Pall Mall, for the use of the Students and Manufacturers, and the Public*, 5^e éd., Londres : Department of Science and Art, 1853, p 9.

¹⁴¹ Ce n'est que dans un deuxième temps que le musée de Marlborough House prendra une orientation plus historique, après l'arrivée du conservateur John Charles Robinson. Sur ses acquisitions, se référer à WAINWRIGHT Clive, « The making of the South Kensington Museum III : Collecting abroad », éd. par Charlotte Gere, in : *Journal of the History of Collections*, 14, n°1, 2002, pp. 45-61.

profit d'une recherche d'authenticité historique. Dès lors, il devient difficile de considérer la *Grammar of Ornament* comme une version portable du musée de Cole.

Il existait également au Department of Practical Art une autre collection dont le mode de fonctionnement se rapprochait du musée de Sydenham de Jones. Il s'agit de la *Collection of Casts* placée sous la responsabilité de Wornum et dérivant de la collection initiale de la Government School of Design de Somerset House et qui forme aujourd'hui les *Cast Courts* visibles au Victoria and Albert Museum¹⁴². L'idée d'une collection de moulages ornementaux est familière aux architectes et Jones en a très probablement fait usage au cours de sa formation. En considérant la création d'une publication sur l'ornement en 1836, Thomas Leverton Donaldson, secrétaire honoraire de l'Institute for British Architects remarque notamment que les gravures d'ornements sont «immédiatement liées à la collection de moulages, car elles représentent seulement une autre façon de montrer de belles formes»¹⁴³. Contrairement à un musée de spécimens, comme le musée de Cole, dont l'objectif est d'illustrer l'ornement dans son application pratique, la collection de moulages entend offrir un panorama historique de l'ornement et «montrer les conditions l'art ornemental comme un art distinct, parmi tous les peuples et dans tous les temps»¹⁴⁴. Par manque d'espace, cette collection se limite toutefois aux seuls motifs Renaissance, entassés en 1852 dans l'une des dernières salles du musée de Marlborough House où :

« Environ une centaine des plus beaux spécimens d'ornement Renaissance ont été disposés en séries historiques, et colorés de façon à représenter les originaux autant que possible, et transmettre une idée juste de leur effet »¹⁴⁵.

Si le choix de présenter une collection de motifs en plâtres contribue à uniformiser l'aspect des ornements, ces moulages reproduisent les portes du baptistère de Florence, des tombes ou des pilastres décoratifs, et présentent donc toujours l'ornement dans son contexte historique, culturel et matériel. En revanche, les planches de la *Grammar of Ornament* montrent des échantillons formels abstraits de tout contexte et déjà transcrits dans un vocabulaire visuel bidimensionnel, un aspect qui s'avère fondamental pour l'argumentation de l'ouvrage.

¹⁴² Cette collection est décrite dans WORNUM Ralph Nicholson, *Catalogue of Ornamental Casts of the Renaissance styles ; being part of the collections of the Department ; with illustrations on wood, engraved by the female students of the wood engraving class*, Londres : Longman, Brown, Green and Longmans, 1854. Dès 1844, le conseil de fondation de la Government School of Design recommande la formation d'une collection de « mouldings of ornaments », dans *Third report from the Council of the School of Design* 1844, p. 18.

¹⁴³ « connected immediately with a collection of casts, because it is but another mode of exhibiting beautiful forms », dans *Report from the Select Committee* 1835-36, Part II, p. 33.

¹⁴⁴ « the condition of ornamental art itself as a distinct art, among all people or at all times », dans *Report* 1853, p. 290.

¹⁴⁵ « about one hundred of the finest specimens of Renaissance ornament have been disposed in historic series, and coloured as to represent the originals as nearly as may be, and convey a true idea of their effect », dans *Report* 1853, p. 290. Remarquons la place privilégiée tenue par l'ornement de la Renaissance aux yeux de Wornum, tout comme dans le musée de South Kensington, alors que, pour Jones, il s'agit d'un style décadent.

Constituant à la fois un répertoire impressionnant de motifs ornementaux, un atlas de styles et un traité théorique, la *Grammar of Ornament* se démarque des précédentes publications sur l'ornement par sa nature hybride et la richesse de ses illustrations en couleur. Jusqu'ici seulement perçue comme le produit de la politique d'enseignement du Department of Practical Art d'Henry Cole, son origine est toutefois plus complexe. L'ouvrage de Jones n'est en effet pas une publication officielle du Department de Cole, mais se présente comme une entreprise éditoriale privée, dont la conception est déterminée par les nombreux chantiers que Jones mène en parallèle au milieu du siècle. Sa participation au Department of Practical Art est ainsi seulement l'un d'entre eux, le musée du Crystal Palace de Sydenham et son activité dans le domaine de l'édition apparaissant également comme des éléments essentiels qui vont conditionner la formation du volume. La structure de l'ouvrage met ainsi en scène une présentation ordonnée de l'ornement qui dérive des cours de Sydenham, à laquelle Jones travaille dans les années précédant la publication du volume. Cette organisation reflète l'historiographie de l'art de l'époque, fondée sur la notion de style mais dénuée d'un modèle philosophique d'inspiration hégélienne ou positiviste, pour favoriser en revanche un contraste entre Orient et Occident. Formidable collection de motifs historiques, la *Grammar of Ornament* n'est par ailleurs pas une version portable ni du musée de Sydenham ni du Museum of Ornamental Art de Cole.

Chapitre 3 : Quand l'ornement devient grammaire

Avec la *Grammar of Ornament*, Owen Jones tente de poser les bases d'une théorie universelle de l'ornement. Pour le lecteur du XIX^e siècle, cette idée est clairement exprimée dans le titre très efficace de l'ouvrage. Ce titre pose toutefois le plus grand problème historiographique de l'œuvre : dans quelle mesure et à travers quels passages conceptuels cette collection d'exemples d'ornements historiques peut-elle être définie comme une grammaire. Avant de répondre à cette question, il est essentiel de considérer que la théorie de l'ouvrage se situe sur plusieurs niveaux. Il s'agit tout d'abord d'une théorie en mouvement, en construction. D'autre part, cette théorie ne se limite pas au texte de la *Grammar of Ornament*, mais se développe également à travers les images, qui constituent un support cognitif à part entière. Plus exactement, la théorie de Jones se construit entre texte et image, car elle se fonde sur une pratique du livre qui nous est désormais étrangère, où les images sont récoltées et choisies avant la rédaction du texte, et non le contraire. Pour des raisons pratiques, nous diviserons toutefois notre analyse de la grammaticalité de l'œuvre en deux chapitres, respectivement dédiés au texte et à l'image.

De quelle manière la *Grammar of Ornament*, en tant qu'ouvrage textuel, peut-elle donc être définie comme une grammaire ? Sur ce point, les opinions se sont divisées en deux courants de pensée. D'une manière générale, les historiens anglosaxons ont aisément démontré le fait que la *Grammar of Ornament* ne possède pas une structure grammaticale, une position que résume parfaitement la déclaration lapidaire de John Summerson : « a grammar is precisely what it is not »¹. En lisant les vingt chapitres, force est en effet de constater que la référence au langage demeure rare dans l'ouvrage. Les termes de *grammaire*, de *langue* ou de *langage* apparaissent peu et seulement dans les chapitres égyptien, arabe et *mauresque*, un choix qui n'est d'ailleurs pas fortuit, ces trois styles ornementaux se trouvant précisément à la base de la théorie de Jones, comme il sera vu par la suite. La majeure partie des historiens a ainsi préféré développer l'analogie botanique présente dans le volume, comme l'illustrent les études de David Brett et de Debra Schafer². Plus récemment, l'historiographie française et germanique a reporté l'attention sur les aspects grammaticaux du volume, abordant le terme de *grammaire* dans sa signification plus ample, c'est-à-dire comme un système général de règles, doté d'une propre logique interne³. En ce sens, une grammaire ne se réfère pas nécessairement à une langue mais à n'importe quel autre système de connaissance qui ne présente pas un rapport sémiologique entre signifiant et signifié. L'ornement est, pour Jones, l'un de ces systèmes. C'est dans cette deuxième vision que se situera notre analyse.

¹ Summerson 1977, p. 6.

² BRETT David, « Design Reform and the Laws of Nature », in : *Design Issues*, vol. 11, n. 3, 1995, pp. 37-49. Debra Schafer considère que « one must search hard to find any direct attempt to situate ornament within a grammatical structure in this study, which is overtly dictated by analogies with botanical science », dans Schafer 2003, p. 73.

³ Voir Locher 2000, pp. 227-228 ; Barbillon 2008, pp. 433-445 ; Labrusse 2010, pp. 97-121 et *Islamophilies* 2011, pp. 206-209. Voir aussi : BEEBY Thomas H., « The Grammar of Ornament/Ornament as Grammar », in : *Via III – Ornament, The Journal of the Graduate School of Fine Arts*, University of Michigan, 1977, pp. 10-29.

Indépendamment de la signification du terme de *grammaire* comme système abstrait de règles, de nature plus ou moins linguistique, ce terme implique également, comme Claire Barbillon l'observe déjà, un « usage dérivé, que l'on peut considérer comme métaphorique [...] appliqué aux différents domaines de la production artistique »⁴. Partant de cette idée, et travers l'exemple de quelques publications intitulées *grammaire* qui se réfèrent au contraire à des disciplines non artistiques ou linguistiques, nous montrerons dans la première partie de ce chapitre que ces grammaires constituent au milieu du XIXe siècle un véritable genre éditorial, de nature profondément pratique et didactique. Un fait que Jones ne peut avoir ignoré lorsqu'il choisit le titre de son œuvre qui, comme nous avons tenté de le montrer dans le chapitre précédent, est avant tout une importante entreprise éditoriale.

Nous aborderons par la suite la manière selon laquelle le concept de grammaire et la métaphore linguistique sont employés par certains auteurs de la première moitié du XIXe siècle, en particulier par Jean-Nicolas-Louis Durand et John Ruskin. Le terme de *grammaire* est en outre également utilisé dans le contexte du Department of Practical Art, où il apparaît plus spécifiquement lié au dessin et à la construction d'un langage visuel de nature abstraite, idées qui seront par la suite adoptées par la *Grammar of Ornament*. Cette tentative que Jones opère pour établir un système formel universel pour l'ornement est déjà anticipée dans les œuvres de George Field, Humbert de Superville et Frédéric Portal, lesquelles abordent toutefois la question sous un angle plus général, cherchant à mettre en place une théorie globale des expressions visives. Une fois posé ce contexte historique général, il sera possible de traiter dans la deuxième partie du chapitre les principales thématiques au cœur de la conception théorique de la *Grammar of Ornament*.

En ce sens, nous chercherons à contribuer au débat historiographique en suivant dans le détail les différents passages conceptuels réalisés par Jones pour asseoir de manière logique sa théorie générale de l'ornement universel, une démarche qui est tout autre qu'évidente. Il sera pour cela nécessaire d'approfondir trois thématiques fondamentales, toutes liées à la grammaticalité de l'œuvre de Jones : l'autonomie formelle et conceptuelle de l'ornement par rapport aux autres arts visuels ; l'imitation abstraite de la nature ; et finalement, la tentative de lier cette grammaticalité à un répertoire d'exemples historiques, ordonnés chronologiquement et par aires culturelles.

En premier lieu, nous verrons comment Jones rend l'ornement indépendant des autres arts, et comment il établit l'autonomie de son statut, instituant un rapport avec la nature de type éminemment abstrait, et dérivé de l'architecture. Il sera ensuite montré comment Jones tente de conjuguer ce système de règles abstraites avec le répertoire de motifs historiques des planches qui est par contre ordonné selon une séquence chronologique et une distinction par cultures. Nous argumenterons que le problème auquel Jones se trouve confronté est celui qui se pose entre une analyse synchronique et diachronique, selon la définition des termes dérivée de la linguistique structuraliste de Ferdinand de Saussure⁵. En ce qui concerne l'analyse synchronique, nous commenterons les principales propositions théoriques définies par Jones, en relation avec les combinaisons des lignes géométriques et surtout

⁴ Barbillon 2008, p. 435.

⁵ Voir la note 86 du présent chapitre.

l'usage des couleurs, aspects qui a toutefois déjà fait l'objet de nombreuses études⁶. Quant à l'analyse diachronique, nous argumenterons l'absence d'une vision historique générale dans l'ouvrage, la relative autonomie de chaque style, et la substantielle indifférence aux contextes religieux et politique pour l'élaboration de l'ornement. Finalement, deux cas spécifiques, ceux de l'ornement égyptien et *mauresque*, permettront d'aborder de manière concrète les principaux éléments de la réflexion de Jones.

1. Pourquoi une grammaire ?

1.1 La grammaire comme genre éditorial

Le choix d'un titre est une opération délicate. Carte de visite d'une publication, il doit permettre d'attirer l'attention du lecteur dans un marché éditorial concurrentiel, tout en annonçant en un coup d'œil le contenu d'une oeuvre. En employant pour la première fois le terme de grammaire dans l'intitulé d'un ouvrage ayant trait à l'ornement, Jones établit une puissante analogie qui va connaître un immense succès dans la littérature artistique de la deuxième moitié du XIXe siècle. A la grammaire de Jones vont succéder : la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc en 1867, suivie par la *Grammaire des arts décoratifs* du même auteur en 1881 ; la *Grammatik der Ornamente* de Johann Eduard Jacobsthal (1874-1879) ; la *Grammaire élémentaire de l'ornement* de Jules Bourgoïn en 1880 ; La *Grammaire élémentaire du dessin* de Léopold Camille Cernesson en 1881 ; La *Grammaire de la couleur* d'Edouard Guichard en 1882 ; *L'Art de la maison. Grammaire de l'ameublement* de Henry Havard en 1884 ; *L'art intime et le goût en France : grammaire de la curiosité* de Spire Blondel en 1884 ; *The Grammar of the Lotus* de William Henry Goodyear en 1891 ; ou encore l'*Historische Grammatik der bildenden Künste* d'Aloïs Riegl en 1897-98⁷. Si l'origine précise du titre de la *Grammar of Ornament* n'est pas connue, il s'agit toutefois, comme l'on a vu, d'une décision qui intervient dès la phase initiale du projet éditorial, soit bien avant la composition du texte et des planches, ce qui indique son importance.

Alors que Jones cherche à établir les principes généraux de l'ornementation, il est significatif qu'il ne choisisse pas d'intituler son volume *The Principles of Ornament*. Dans la recherche de lois caractérisant la production ornementale qui se développe dans le cercle de Cole à la suite de

⁶ Sur les principes théoriques de la *Grammar of Ornament*, voir : Lubbock 1995, p. 65 ; Darby 1974, pp. 306-313 ; Van Zanten 1977, pp. 243-246 ; Bøe [1957] 1979, pp. 76-80 ; Rhodes 1983, pp. 207-294 ; Jespersen 1984, pp. 31-56 ; Flores 1996, pp. 167-197 ; Flores 2006, pp. 88-99 ; Frankel 2003.

⁷ BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*, Paris : Renouard, 1867 ; BLANC Charles, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris : Renouard, 1881 ; CERNESSEON Léopold Camille, *Grammaire élémentaire du dessin : ouvrage destiné à l'enseignement méthodique et progressif du dessin appliqué aux arts*, Paris : Ducher et Cie, 1881 ; GUICHARD Edouard, *La Grammaire de la couleur : sept cent soixante-cinq planches coloriées reproduisant les principales nuances obtenues par le mélange des couleurs franches entre elles...*, Paris : Cagnon, 1882 ; HAVARD Henry, *L'Art de la maison. Grammaire de l'ameublement*, Paris : Rouveyre et Blond, 1884 ; BOURGOIN Jules, *Grammaire élémentaire de l'ornement. Pour servir à l'histoire, à la théorie et la pratique des arts, et à l'enseignement*, Paris : Delagrave, 1880 ; JACOBSTHAL Johann Eduard, *Grammatik der Ornamente*, Berlin : Winckelmann et Söhne, 1874-1879 ; BLONDEL Spire, *L'art intime et le goût en France : grammaire de la curiosité*, Paris : Rouveyre et Blond, 1884 ; GOODYEAR William Henry, *The grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a development of Sun worship, with observations on the "Bronze culture" of prehistoric Europe, as derived from Egypt; based on the study of patterns*, Londres : Low, 1891 ; RIEGL Alois, *Historische Grammatik der bildenden Künste* [1887-98], publication posthume éd. par Karl M. Swoboda et Otto Pächt, Graz : Böhlau, 1966.

l'Exposition de Londres de 1851, ce terme revient en effet très fréquemment. En 1852, Jones et Wyatt donnent des conférences à la Society of Arts sur l'emploi des couleurs et des formes dans les arts décoratifs, qu'ils intitulent respectivement « An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts » et « An attempt to define the principles which should determine form in the decorative arts »⁸. Depuis plusieurs années, nombreux sont d'ailleurs les ouvrages, touchant de près ou de loin à l'ornement, qui font usage du terme de *principe* pour témoigner d'une même recherche d'ordre et de réglementation, tels *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) de A.W.N. Pugin, *Original geometrical diaper designs accompanied by an attempt to develop and elucidate the true principles of ornamental design as applied to the decorative arts* (1844) du décorateur David Ramsay Hay ou *An Historical Enquiry into the True Principles of Beauty in Art, more especially with reference to Architecture* (1849) de James Fergusson⁹.

En intitulant son volume *Grammar of Ornament*, Jones réalise donc un choix significatif qui lui permet tout d'abord de se démarquer de ces précédents textes et de créer un effet de nouveauté et de surprise. Mais d'où vient cette analogie ? Quels en sont les différents degrés de référence et en quoi la volonté de créer une grammaire modifie-t-elle les enjeux d'un répertoire de motifs ?

Du latin *grammatica* et du grec *grammatiké* (γραμματική), la grammaire désigne initialement la compréhension d'une lettre, ou *gramma* (γράμμα), *téchne grammatiké* (τέχνη γραμματική) se référant à la capacité de lire et d'écrire¹⁰. Faisant partie au Moyen Age des sept art libéraux, dont elle forme, avec la rhétorique et la dialectique, le *Trivium*, elle s'entend à l'origine comme l'étude du latin, puis du grec, l'intérêt pour les langues vernaculaires n'apparaissant que successivement. A la fin du XVIIe siècle, la grammaire se réfère aussi bien aux règles d'un langage qu'au livre contenant ces règles, l'emploi du terme s'étendant métaphoriquement aux XVIIIe et XIXe siècles pour désigner couramment les principes de base de tout art. En anglais, l'emploi dérivé du terme *grammar* est déjà bien affirmé au milieu du XVIIIe siècle, même s'il ne s'est pas encore cristallisé dans les dictionnaires¹¹. Ainsi, le premier et le plus simple degré de signification de ce titre me paraît être celui lié à son emploi éditorial courant.

Claire Barbillon et Rémi Labrusse ont bien montré la faveur que le terme va connaître dans la deuxième moitié du XIXe siècle dans la littérature artistique européenne, mais une étude sur son

⁸ Jones 1852 (1) ; Wyatt [1852] 1853.

⁹ PUGIN Augustus Welby Northmore, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture : set forth in two lectures delivered at St. Marie's*, Oscott, Londres : John Weale, 1841 ; HAY David Ramsay, *Original geometrical diaper designs accompanied by an attempt to develop and elucidate the true principles of ornamental design as applied to the decorative arts*, Londres : Bogue, 1844 ; FERGUSON James, *An Historical Enquiry into the True Principles of Beauty in Art, more especially with reference to Architecture*, Londres : Longman, Brown, Green et Longmans, 1849.

¹⁰ ROBINS Robert, *A Short History of Linguistics*, Londres : Longman, Green and Co. Ltd., 1967 ; trad. it. *Storia della linguistica*, trad. par Giacomo Prampolini, Bologne : il Mulino, [1971] 1997, pp. 26-27.

¹¹ La sixième édition du dictionnaire de Johnson définit la grammaire comme : « the art of using words properly, [and] comprises four parts : orthography, etymology, syntax and prosody » dans JOHNSON Samuel, *A Dictionary of the English Language : in which the words are deduced from their originals and illustrated in their different significations by examples from the best writers, to which are prefixed a history of the language and an english grammar*, 2 vols, 6^e ed, Londres : J. F. and C. Rington, [1755] 1785, vol. 1, pp. 57-58.

emploi plus général dans le domaine éditorial manque encore¹². Or, son usage dans les publications de langue anglaise constitue très tôt un dispositif bien établi qui obéit à des règles précises.

L'emploi du terme est avant tout lié au développement des études linguistiques à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle. Ces recherches, liées au déchiffrement des anciennes écritures orientales, portent à la publication de nombreux ouvrages fondamentaux au début du siècle. Citons par exemple la *Deutsche Grammatik* (1819) de Jacob Grimm, la *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Gotischen und Deutschen* (1833-1849) de Franz Bopp, fondateur de la grammaire comparée, ou la *Grammaire des grammaires* de Charles-Pierre Girault-Duvivier, parue à Paris en 1811, œuvre qui connut un grand succès et de nombreuses rééditions¹³. La force de la métaphore grammaticale sera déterminante dans plusieurs domaines.

À côté de ces grammaires linguistiques, nombreux sont en effet les ouvrages qui, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle et surtout dans la première moitié du XIX^e siècle, utilisent le terme de *grammar* dans leurs titres. En voici seulement quelques exemples : *The printer's grammar* de John Smith, paru en 1755 ; la *Grammar of History* par le Révérend John Robinson en 1814 ; la *Grammar of Music* par Thomas Busby en 1818 ; la *Grammar of Chemistry* du Révérend Blair en 1819 ; la *Grammar of Botany* de James Edward Smith en 1821¹⁴. Aucun domaine n'échappe à cette prolifération de grammaires. Dans la préface de la *Grammar of Music*, Busby s'étonne notamment du fait qu'une grammaire de la musique soit apparue aussi tardivement, rappelant que depuis plusieurs années « l'étude de l'astronomie, de la géographie, de la botanique et de la mécanique ont été diffusées et promues par des grammaires aisées et inductives »¹⁵. Ces grammaires vont concerner également les arts du dessin ou de la peinture : la *Grammigraphia or the grammar of drawing* de William Robson est publiée en 1799 ; la *Grammar to flower-*

¹² Comme le rappelle Barbillon, le Petit Robert indique la date de 1867, année de publication de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, pour l'apparition au sens figuré du terme, dans Barbillon 2008, p. 435.

¹³ GRIMM Jacob, *Deutsche Grammatik*, Göttingen : Dieterichs, 1819 ; BOPP Franz, *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Gotischen und Deutschen*, 6 vols., Berlin, 1833-1849 ; GIRAULT-DUVIVIER Charles-Pierre, *Grammaire des grammaires ou Analyse raisonnée des meilleurs traités de la langue française*, 2 vols., Paris, 1811. En Angleterre, signalons aussi, bien que plus tardives, les conférences de MÜLLER Max, *Lectures on the Science of Language, delivered at the Royal Institute of Great Britain in April, May and June 1861*, Londres, 1864. Je remercie Rémi Labrusse de m'avoir signalé ces deux derniers ouvrages. Sur le sujet, voir Labrusse 2010.

¹⁴ SMITH John, *The printer's grammar wherein are exhibited, examined and explained, the superficies, gradation, and properties of the different sorts and sizes of metal types, cast by letter foundry : Sundry alphabets, of Oriental, and some other languages... and many other requisites for attaining a more perfect knowledge both in the theory and practice of the art of printing. With directions to authors, compilers, &c. The whole calculated for the service of all who have any concern in the letter press*, Londres : chez l'auteur, 1755 ; ROBINSON Rev. John, *A Grammar of History, ancient and modern ; with questions for exercise ; by means of which History may be practically taught in Schools*, Londres : Richard Phillips, 7^e éd., 1814 ; BUSBY Thomas, *A Grammar of Music : to which are prefixed observations explanatory of the properties and powers of music as a science, and of the general scope and object of the work*, Londres : John Walker, 1818 ; BLAIR Rev. D., *A Grammar of Chemistry, wherein the principles of the sciences are familiarized by a variety of easy and entertaining experiments ; with questions for exercise, and a glossary of terms in common use*, Philadelphia : David Hogan, 3^e éd., 1819 ; SMITH James Edward, *A Grammar of Botany, illustrated of artificial, as well as natural, classification, with an explanation of Jussieu's system*, Londres : Longman, Brown, and Green, 1821.

¹⁵ « the studies of astronomy, geography, botany, and mechanics, have been familiarized and promoted by easy and inductive grammars », dans Busby 1818, p. iii et p. v.

painting de Janet Sillett en 1826 ; les *Rudiments of the Painters Art, or a Grammar of Colouring* de George Field, en 1850¹⁶.

Qu'ont en commun tous ces ouvrages ? Ce sont tout d'abord des publications de petit format, économiques et destinées à un public d'amateurs. Elles se proposent de diffuser auprès du plus grand nombre les principes et les règles d'une matière, en partant de ses éléments les plus simples pour arriver à des notions plus complexes. Ces *vade-mecum* de poche offrent des informations de base, transmises dans un langage simple et direct, et leur contenu est structuré de manière claire et méthodique. Ces livres présentent souvent une liste de principes numérotés en caractères arabes, constituée de petits paragraphes composés de phrases courtes afin de pouvoir être facilement comprises et mémorisées par le lecteur. L'analogie avec la grammaire se résume au titre et à la structure ordonnée du volume, à sa forme plus qu'à son contenu, le texte ne faisant généralement aucune référence ultérieure aux sciences de la linguistique. Le terme *grammar* ne se réfère donc pas uniquement à un système logique de règles, mais désigne également un véritable genre éditorial qui est celui des manuels ou grammaires scolaires, et qui implique l'idée de la diffusion d'un savoir populaire auprès d'un vaste public.

Cet aspect est bien illustré dans le livre de Field, *Rudiments of the Painters Art, or a Grammar of Colouring*, publié en 1850 par l'éditeur John Weale dans la série des « ouvrages rudimentaires pour débutants », une collection d'ouvrages d'introduction populaire aux diverses branches scientifiques, vendus au prix modique de 1 shilling¹⁷. Cette littérature s'intègre dans le courant de divulgation scientifique qui caractérise l'ère victorienne et qui connaît alors un grand succès. Jones est très probablement au courant de cette dernière publication, puisqu'il a collaboré auparavant avec cet éditeur et est un lecteur assidu de Field¹⁸. Une filiation entre les deux titres ne serait pas à exclure.

Mais il me semble avant tout important de constater que Jones choisit pour titre un terme qui désigne une catégorie particulière d'ouvrages, bien établie au milieu du XIXe siècle, tant au niveau de la forme que du contenu, et qui est ici pour la première fois appliquée d'une part à l'ornement et de l'autre à un produit éditorial de luxe, totalement inaccessible au grand public.

¹⁶ ROBSON William, *Grammigraphia or the Grammar of Drawing, a system of appearance which by easy rules communicates its principles, and shows how it is to be presented by lines*, Londres : chez l'auteur, 1799 ; SILLETT Janet, *A Grammar to flower-painting : being a concise, plain, and easy method for amateurs to attain the rudiments of the science without the help of a master*, Londres : Freeman, 1826 ; FIELD George, *Rudiments of the Painter's Art ; or a Grammar of Colouring, applicable to operative painting, decorative architecture, and the arts. With coloured illustrations and practical instructions concerning the modes and materials of painting, etc.*, Londres : John Weale, 1850.

¹⁷ « rudimentary works for beginners », dans Field 1850, p. 2.

¹⁸ *Catalogue* 1875, pp. 2 et 5. Jones connaît probablement Field personnellement depuis les années 1830. Field est en dans tous les cas au courant de ses recherches, car il mentionne son nom parmi les nouveaux spécialistes de la couleur dans l'édition de 1845 de son traité *Chromatics* (1817), dans FIELD George, *Chromatics ; or the Analogy, Harmony and Philosophy of colours*, Londres : David Bogue [1817] 1845, p. X. Sur Jones et Field, voir Darby 1974, pp. 367-368 et Ferry 2004, p. 132.

1.2 Grammaire et architecture

Comme il a été vu dans l'introduction, la nature linguistique de la *Grammar of Ornament* est un argument discuté. Si une grammaire est un système de règles abstraites, un code, celui-ci ne doit pas nécessairement être de nature linguistique, ainsi qu'il sera développé par la suite. Toutefois, il convient tout d'abord de noter que le rapport entre grammaire et architecture possède également une longue tradition, bien établie au milieu du XIXe siècle. Architecte de formation, Jones ne pouvait ignorer ce parallèle. Du reste, c'est Jones lui-même qui fixe dès le départ un étroit rapport entre ornement et architecture, ce qui lui permettra de développer un discours grammatical de l'ornement en lui-même, faisant participer l'ornement des lois, des règles et de l'histoire évolutive de l'architecture.

En effet, de par son caractère abstraitif, l'architecture s'est toujours prêtée à une interprétation grammaticale. Selon Ernst Gombrich, langage et ornement seraient d'ailleurs intimement liés dès l'Antiquité, le concept même d'une théorie de l'ornement trouvant sa source dans les traités de rhétorique¹⁹. Mais c'est à travers le discours architectural que ce parallèle se développe et peut être repris pour l'ornement. Très tôt, Vitruve établit la métaphore entre langage et architecture, affirmée plus tard à la Renaissance et devenue commune chez les théoriciens de la deuxième moitié du XVIIIe siècle²⁰. A cette interprétation traditionnelle était venue se superposer au début du XIXe siècle la conception des styles architectoniques comme langages engendrés par les conventions d'une société, l'architecture devenant alors l'expression des institutions culturelles et politiques et pouvant révéler, tels « de grands livres », l'histoire et les mœurs d'un peuple, une notion que Victor Hugo avait rendue populaire dans son roman *Notre-Dame de Paris* (1831)²¹.

En outre, tout comme pour une langue, une grammaire possède une importante fonction didactique, permettant la transmission des savoirs. Penser l'architecture comme une langue implique dès lors la notion de l'existence d'une série de règles régissant la signification et la disposition de ses différents éléments. Telles les paroles d'une langue, les parties d'un édifice doivent pouvoir être combinées correctement afin de produire un résultat expressif adéquat et intelligible. L'analogie linguistique suggère que l'architecture se fonde ainsi sur un nombre restreint de principes qui peuvent être enseignés de manière méthodique et dont la bonne disposition syntaxique porte à toute la variété

¹⁹ Gombrich [1979] 1998, pp. 18-20. Voir aussi DI STEFANO Elisabetta, *Estetiche dell'ornamento*, Milan : Mimesis, 2006, pp. 14-18.

²⁰ Pour un bref aperçu du parallèle à la Renaissance, voir THOENES Christoph, « Introduzione », dans : *Teoria dell'architettura, 117 trattati del Rinascimento a oggi*, Cologne : Taschen, 2003, pp. 11-16. Voir aussi : CLARKE Georgia et CROSSLEY Paul, *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000-c.1650*, Londres et New Haven : Cambridge University Press, 2000. Sur le rapport entre architecture et langage au XVIIIe siècle, voir en particulier l'étude de Lavin 1992, pp. 114-214 et COLLINS Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, Londres : Faber and Faber, 1965, pp. 189-218.

²¹ Dans son chapitre « Ceci tuera cela », Victor Hugo soutient la thèse que l'invention de l'imprimerie (ceci) a tué la véritable architecture (cela), dans HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris : Gallimard, [1831] 1966, pp. 237-254. A ce sujet, voir LEVINE Neil, « The book and the building : Hugo's theory of architecture and Labrousse's Bibliothèque Ste-Geneviève », in : *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, éd. par Robin Middleton, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1982, pp. 139-173. Les recherches linguistiques contemporaines contribuaient à diffuser l'idée du langage comme expression la plus pure et la plus vitale de l'essence d'un peuple, la manifestation ultime d'une nation. Voir par exemple les travaux de HERDER Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin : Voss, 1772.

des formes architecturales²². Dans les *Précis des leçons d'architecture* (1809), Jean-Nicolas-Louis Durand fait allusion à l'idée d'un processus d'apprentissage similaire à celui du langage :

« l'étude de l'architecture, réduite à un petit nombre d'idées générales et fécondes, à un nombre peu considérable d'éléments, mais qui suffit pour la composition de tous les édifices, à quelques combinaisons simples et peu nombreuses, mais dont les résultats sont aussi riches et aussi variés que ceux de la combinaison des éléments du langage »²³.

L'analogie grammaticale invite donc à une réflexion didactique, suggérant une méthode grâce à laquelle transmettre facilement les règles générales de l'architecture, que Durand identifie en large mesure avec la tradition classiciste.

Le parallèle linguistique est également employé par John Ruskin dans *Seven Lamps of Architecture* (1849), pour parvenir toutefois à un objectif différent²⁴. Ruskin l'utilise en effet pour réfuter l'idée qu'il faille créer un style architectural totalement neuf. Toute tentative de création forcée se révélerait futile, car, de même qu'une langue, un style ne peut naître de la volonté d'un seul individu, mais se crée par un processus qui se développe dans le temps et se modifie progressivement. De plus, un véritable style architectural ne peut être considéré comme tel que du moment où il est accepté unanimement par une nation, ses règles pouvant être enseignées « comme nous enseignons l'orthographe anglaise et la grammaire anglaise »²⁵.

Tout comme Ruskin, Jones est également convaincu que l'architecture est l'expression particulière des cultures et qu'elle est liée à des moments historiques spécifiques, ainsi qu'il l'écrit explicitement dans sa deuxième proposition : « l'architecture est l'expression matérielle des besoins, des facultés et des sentiments du temps où elle est créée »²⁶. En posant d'entrée le lien indissoluble entre ornement et architecture Jones favorise, par analogie, l'idée que l'ornement puisse être à son tour l'expression originelle d'un peuple et d'une culture²⁷. L'ornement devient alors lui aussi manifestation de l'esprit humain, chaque période et chaque culture apparaissant liée par un même idéal, un même *Zeitgeist*. Comme Hubert Locher l'a souligné, l'histoire de l'ornement atteint alors une importance nouvelle, pouvant être lue, au même titre que l'histoire de l'architecture, comme le reflet d'une plus vaste histoire de l'humanité²⁸.

²² Voir BRAEGGER Carlpeter, BÄTSCHMANN Oskar et OECHSLIN Werner, eds., *Architektur und Sprache*, Munich : Prester, 1982.

²³ DURAND Jean-Nicolas-Louis, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique. Suivi de la pratique graphique des cours d'architecture faits à la même école depuis sa réorganisation*, Liège : Dominique Avanzo et Cie, [1809] 1840, pp. 32-33. Ce passage ne figure toutefois pas dans la première édition.

²⁴ RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture*, Kent : George Allen [1849], New York : Dover, 1989.

²⁵ « as we teach English spelling and English grammar », dans Ruskin [1849] 1989, p. 203. Voir également pp. 206-207.

²⁶ « Architecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created » (Proposition 2), dans *GO*, p. 5.

²⁷ Le rapport entre architecture, ornement et grammaire est déjà posé par Jones dans les *architectural courts* de Sydenham, où l'idée de la répétition ornementale, et d'une syntaxe décorative retravaille toute les architectures des *courts*. Le cas de l'*Egyptian Court*, traitée dans le chapitre 1, illustre parfaitement cette importance de la répétition.

²⁸ Voir Locher 2000, p. 228.

Mais s'il s'agit pour Ruskin d'étudier les règles établies de certains styles passés, comme un grammairien choisit d'étudier et de ressusciter certaines langues mortes au détriment d'autres, l'ambition de Jones est diverse. Non sans quelques contradictions, Jones cherche à se libérer des limitations imposées par les langues historiques particulières, pour parvenir à une grammaire universelle de l'ornement. Son propos n'est ainsi pas d'illustrer les principes de tel ou tel style, mais de chercher à démontrer l'existence d'une structure organique réglant le fonctionnement interne de l'ornement dans toutes ses manifestations, sans limites culturelle ou chronologique. Au contraire d'une grammaire particulière qui s'attache à définir les règles d'une langue précise, la grammaire de Jones entend poser les principes fondamentaux communs à tous les styles d'ornement. Sa grammaire s'entend donc comme une grammaire universelle ou générale, telle que formulée pour le langage dans la lignée de la *Grammaire* de Port-Royal (1660), et fondée sur la croyance en des principes rationnels propres à la nature humaine²⁹. Un siècle plus tard le grammairien Nicolas Beauzée la définira comme la « science raisonnée des principes immuables & généraux du Langage prononcé ou écrit dans quelque langue que ce soit »³⁰. Cette distinction est déjà appliquée à l'architecture par Quatremère de Quincy à la fin du XVIII^e siècle lorsqu'il distingue les principes de base de l'architecture, « principes généraux de la grammaire universelle qui appartient au langage », des « règles de la syntaxe propre à chaque langue » et à chaque style architectural³¹. Ainsi, de même que l'invention du langage ne peut être attribuée à un seul individu ou à une seule culture, l'architecture ne peut être que le produit de la nature humaine en général et non d'un peuple en particulier. La métaphore linguistique et grammaticale permet à Quatremère de Quincy de développer un discours non historique³² : une position qui sera par la suite exactement celle de la *Grammar of Ornament*.

Penser l'ornement en terme de grammaire annonce tout d'abord la volonté de présenter les principes de bases réglant son fonctionnement, de réduire la diversité des formes à quelques règles communes, au-delà de toute restriction culturelle ou chronologique. Il s'agit de remonter aux éléments les plus simples et primordiaux qui constituent l'alphabet de ce langage, et de prouver que « quelques variées que soient les manifestations en accord avec ces lois, les idées principales sur lesquelles elles sont basées sont en très petit nombre »³³, et d'ordonner ainsi la multitude de ces formes en des ensembles cohérents. A travers cette analogie, l'ornement devient d'autre part officiellement l'objet d'un savoir scientifique, dont les règles peuvent être énoncées de manière rationnelle, au même titre que les règles du langage et transmises facilement, suggérant d'emblée une intention didactique.

²⁹ ARNAULD Antoine et LANCELOT Claude, *Grammaire générale et raisonnée : contenant les fondemens de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle. Les raisons de ce qui est commun à toutes les langues, & des principales différences qui s'y rencontrent; et plusieurs remarques nouvelles sur la Langue françoise*, [1660] 4^{ème} éd., Paris : Durand neveu, 1780.

³⁰ BEAUZÉE Nicolas, *Grammaire générale, ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, vol. 1, Paris : Imprimerie J. Barbou, 1767, p. X.

³¹ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *De l'architecture égyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'Architecture Grecque. Dissertation qui a remporté, en 1785, le Prix proposé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris : chez Barrois l'aîné et Fils, 1803, pp. 12-13. Pour une analyse détaillée de ce texte, se reporter à Lavin 1992.

³² Voir Lavin 1992, pp. 56-58.

³³ « however varied the manifestations in accordance with these laws, the leading ideas on which they are based are very few », dans *GO*, p. 2.

Contrairement à Ruskin, la grammaticalité de l'ornement devient, chez Jones, créatrice, portant à la naissance d'un nouveau style décoratif et, possiblement aussi architectural. Bien qu'issue de l'étude des formes historiques, elle implique une démarche productrice, la nécessité d'opérer des combinaisons et des regroupements pouvant porter à la création de nouvelles formes. Comme il l'explique dans la préface de la *Grammar of Ornament* : « si l'étudiant voudra se donner la peine de chercher à découvrir les pensées qui ont été exprimées dans tant de langues différentes, il pourra sûrement espérer trouver une source d'eau vive toujours jaillissante, au lieu d'un réservoir stagnant à moitié rempli »³⁴. Poser l'ornement comme objet d'une grammaire présuppose alors une méthodologie précise, une série de protocoles qui en ritualisent l'approche, impliquant en premier lieu un regard sélectif permettant, à travers une série de comparaisons, d'aboutir à des déductions et à l'établissement de principes généraux.

1.3 La grammaire du dessin au Department of Science and Art

Au-delà de cette tradition architecturale familière à Jones, l'emploi de l'analogie linguistique et grammaticale est également présent dans le cercle de Cole dans le cadre de l'enseignement mis en place en 1852 au Department of Practical Art et poursuivi à partir de 1853, au Department of Science and Art. L'élaboration d'une grammaire de l'ornement passe en effet par l'intermédiaire du dessin. La relation entre grammaire et dessin est déjà présente dans l'étymologie même du terme grec *grammatiké* (γραμματική), dont la racine *grapho* (γραφω) veut tout aussi bien dire *dessiner* qu'*écrire*. Or, le dessin est le fondement pédagogique sur lequel se base l'enseignement des écoles d'arts décoratifs depuis la fin du XVIII^e siècle, sur le schéma théorique des Académies de Peinture et de Sculpture³⁵. Comme il a été vu précédemment, cet enseignement se développe selon deux modèles didactiques opposés, l'un fondé sur l'étude de la figure humaine, l'autre sur le dessin géométrique, caractérisé par l'emploi du dessin linéaire³⁶. Ce deuxième modèle est celui choisi par le Department. Il ne s'agit pas seulement d'un choix pédagogique : en évitant la référence à la figure humaine, l'ornement se voit libéré de son rapport avec les arts picturaux et sculpturaux, pour se constituer comme un art indépendant, bien que né de l'architecture. Le dessin linéaire devient ainsi un instrument de connaissance universelle qui permet de réduire la diversité du visible en un langage conventionnel parfaitement adapté aux nouvelles techniques de productions industrielles.

A la différence de l'artiste qui tente de reproduire l'apparence de la nature, l'ornemaniste doit opérer par abstraction, appliquant ses principes structurels sans toutefois en imiter les formes

³⁴ « If the student will but endeavour to search out the thoughts which have been expressed in so many different languages, he may assuredly hope to find an ever-gushing fountain in place of a half-filled stagnant reservoir », dans *GO*, p. 2.

³⁵ Sur la situation en France, voir par exemple Leben 2004 (1) et LEBEN Ernst Ulrich, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau : Monelle Hayot, 2004 ; Ballon 1996. Sur l'enseignement académique en général, se reporter à Pevsner 1940 et GOLDSTEIN Carl, *Teaching Art, academies and schools from Vasari to Albers*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

³⁶ Voir chapitre 2 de cette thèse, section 1.2.

extérieures. Tout comme l'architecte, il ne doit donc pas travailler d'après la nature, mais *comme* la nature, c'est-à-dire apprendre à appliquer les lois générales d'ordre et d'harmonie ainsi que les règles mathématiques et géométriques qui la gouvernent³⁷. L'importance de l'abstraction des formes pour l'ornemaniste n'est bien sûr pas chose nouvelle. Les graveurs d'ornements ont toujours été conscients du fait que pour fournir des modèles facilement employables par les artisans, quel que soit le matériau utilisé, l'ornement devait être représenté de manière schématique, notamment à travers l'usage de la gravure au trait³⁸. Mais l'importance de cette schématisation des formes pour l'ornement prend ici une envergure nouvelle en étant intégrée pour la première fois dans un système pédagogique centralisé et d'ampleur nationale, à travers l'enseignement du Department.

Comme l'a montré David Brett, l'idée que tout dessin se fonde sur un jeu de lignes élémentaires, dont il convient tout d'abord de maîtriser parfaitement l'exécution avant de passer à la représentation d'objets ou de compositions, est fréquente dans les manuels de dessin britanniques de la première moitié du XIXe siècle³⁹. Cette idée primitiviste de l'art se définit autour de l'idée de progression du simple au complexe et renvoie à une pratique conjecturale de la genèse liée aux Lumières⁴⁰. Cette notion est par exemple présente dans la *Grammigraphia* (1799) de William Robson qui pose l'existence de quatre lignes comme étant à la base de toutes les formes imaginables : la perpendiculaire, l'horizontale, l'oblique et la courbe⁴¹. Ces quatre lignes forment pour ainsi dire l'alphabet du dessin. De leur combinaison est produite toute la variété de la nature, suivant des règles de proportions et de positionnement⁴². Robson souligne en outre que l'écriture n'est autre qu'une combinaison de ces lignes et que, tout comme le dessin, elle est sujette aux mêmes règles géométriques⁴³. Dès lors, il s'agira de savoir bien disposer ces lignes afin de créer les mots, puis les phrases qui vont constituer ce langage visuel, selon un vocabulaire et une syntaxe précise.

A la Government School of Design de Londres, William Dyce diffuse lui aussi au début des années 1840 un système d'enseignement basé sur la progression graduelle des formes simples puis complexes, qu'il explicite dans son *Elementary Drawing Book* (1842-43), réduisant toutefois les lignes élémentaires

³⁷ A ce propos, Quatremère de Quincy précise qu'on « imite la nature, en faisant non pas ce qu'elle fait, mais comme elle fait », dans article « Imitation », dans QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières ; par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes ; précédée d'un Vocabulaire universel, servant de table pour tout l'ouvrage, ornée des portraits de MM. Diderot & d'Alembert, premiers éditeurs de l'Encyclopédie*, Paris : Panckoucke, Henri Agasse et Mme veuve Agasse, t. 2, 1801-1820, p. 544.

³⁸ Voir par exemple le volume de Jombert 1765. A ce sujet, voir KOBİ Valérie, « De la gravure d'ornement à la théorie de l'ornement. La gravure au trait et sa fonction théorique à la fin du XVIII^{ème} siècle », in : *Ornamento, tra arte e design : interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento*. Actes du colloque organisé à l'Istituto Svizzero di Roma, Rome, 23 avril 2009, éd. par Ariane Varela Braga, Bâle : Schwabe, [à paraître].

³⁹ BRETT David, « Drawing and the Ideology of Industrialization », in : *Design Issues*, vol. 3, 2, 1986, pp. 59-72. Pour la situation française à la même époque, se référer à D'ENFERT Renault, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris : Berlin, 2003.

⁴⁰ Rousseau projette notamment dans l'histoire l'idée d'une genèse conjecturale de la société qui se transfère ensuite à la théorie néo-classique des origines du dessin. Cette notion sera ensuite à son tour déplacée vers la théorie de l'ornement. Voir par exemple QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris : Treuttel et Würtz, 1823. En général, voir ROSENBLUM Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton : Princeton University Press, 1970.

⁴¹ Robson 1799, p. 40.

⁴² Robson 1799, p. 44.

⁴³ Robson 1799, p. 25.

aux seules lignes droites et courbes⁴⁴. L'élève débute son apprentissage par la maîtrise du tracé à main levée des lignes droites et courbes, passant dans un deuxième temps à l'emploi de la règle et du compas. Dyce compare notamment l'ornemaniste à un homme de science dont le rôle est celui d'étudier les lois qui régissent la nature et d'appliquer ces lois à la création de nouvelles formes et inventions, affirmant que la véritable place de l'art ornemental est donc « côte à côte avec les sciences pratiques »⁴⁵. Souligner que l'ornement est toujours le produit d'un raisonnement abstrait porte non seulement à en modifier la perception et à en rehausser l'importance, mais surtout à transformer le statut de celui qui le crée, et qui de simple artisan se retrouve comparé à un scientifique, reflétant ici une étape dans l'histoire longuement débattue de la place tenue par les arts décoratifs⁴⁶.

L'idée d'un enseignement du dessin fondée sur la maîtrise des lignes élémentaires droites et courbes atteint une diffusion méthodique en étant intégrée par Cole et Redgrave dans l'enseignement du Department, où elle est d'autre part mise en relation directe avec le langage, à travers des exercices simples et éloquents. Le dessin des lignes élémentaires n'est désormais plus un exercice abstrait, mais se trouve dès le départ lié à l'écriture. A ce propos, Redgrave explique :

« afin d'initier avec des lignes droites en diverses positions, de diverses proportions, et sous divers angles, nous utiliserons comme exemple les lettres de l'alphabet à ligne droite, simplement dessinées à une taille suffisante pour excercer et renforcer la main, comme I L H A V avec les formes d'autres objets superficiels à ligne droite. Lorsqu'il [l'étudiant] procèdera aux formes curvilignes, les premiers exemples seront pris des lettres curvilignes, C S O & »⁴⁷.

Un set de lettres A O S intègre le matériel de base que le Department fournit aux écoles de province, le rapport entre dessin et langage étant ainsi établi de manière forte et efficace dès les premières leçons. Car l'un des objectifs premiers de l'école est en fait celui de poser les bases d'un enseignement général du dessin, devant permettre de développer à grande échelle un langage visuel conventionnel, adapté à la reproduction des motifs ornementaux par la machine. Le Department devient ainsi une sorte de *grammar school* des arts visuels, diffusant un enseignement élémentaire du dessin, à travers des procédures méthodiques et uniformes, facilement exportables à toutes les écoles d'arts décoratifs du territoire. Comme Redgrave le souligne encore, à travers cet apprentissage :

⁴⁴ Dyce 1842-43, p. II.

⁴⁵ « side by side with practical science » dans Dyce 1842-43, p. I.

⁴⁶ Sur la question, voir IRWIN David, « Art Versus Design : the Debate 1760-1860 », in : *Journal of Design History*, vol. 4, n° 4, 1991, pp. 219-239. Ce problème touche de près Dyce et ses collègues de la Government School of Design, car au moment de l'ouverture de l'école, la figure professionnelle de l'enseignant d'art ornemental est tout autre que reconnue. Le statut des enseignants de l'école fait alors l'objet de vives discussions, aussi bien liées à des questions de prestige social qu'à des questions plus matérielles de rémunération pécuniaire. Voir DYCE William, « Lecture delivered to the students of the London School of Design », in : *Journal of Design and Manufactures*, vol. 1, 1849, pp. 26-29. Ces questions continuent à poser problème au Department of Practical Art, où par exemple Owen Jones, architecte, se trouve insatisfait de la rémunération offerte en contrepartie de ses conférences données en juin 1852. Voir *Journal d'Henry Cole* aux dates : 8.05.1852 et 10.05.1852.

⁴⁷ « in order to commence with right lines in various positions, of various proportions, and at various angles, the right-lined letters of the alphabet, simply drawn of a sufficient size to exercise and strengthen his hand, will be used as examples, as I L H A V together with the forms of other superficial right-lined *objects*. As he proceeds to curved-lined forms, the first examples will be from the curved-lined letters, C S O &c », dans REDGRAVE Richard, « On the Nature of the Instruction afforded by the Department », Appendix I, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1853, p. 49.

«Nous obtenons, pour ainsi dire, une autre langue, un autre mode intelligible de communiquer les pensées et d'expliquer les choses, ayant, en outre, cet avantage sur les autres langues, parlées ou écrites, qu'elle est universelle, qu'elle est presque intelligible pour toutes les diverses races de l'humanité, ne nécessitant aucune traduction, mais étant toujours "connue et lue par tous les hommes" (...) tandis que les mots, parlés ou écrits, même dans notre langue maternelle, véhiculent souvent des idées confuses et imparfaites des choses (...) le dessin nous fournit un pouvoir en vertu duquel les longues descriptions et les pages d'écriture sont tout de suite dépassées et est donc à la fois un condensé sténographique ainsi qu'un langage universel; une sténographie, d'ailleurs, aussi intelligible pour celui qui écrit que pour celui qui voudrait le lire ; utile non seulement au scientifique pour ses diagrammes et illustrations, mais aussi pour les relations de tous les jours de la vie courante »⁴⁸.

Pour le Department, le dessin apparaît donc comme un véritable langage universel, supérieur à tous les autres car ne nécessitant aucune forme de transcription ou de traduction. Pouvant franchir toutes les barrières culturelles ou linguistiques, il reporte à la notion d'unité originelle, avant la destruction de la tour de Babel. De plus, comme le dit Cole, le dessin ne se contente pas d'exprimer ce que les hommes disent, mais ce qui véritablement *est*, ayant le pouvoir d'illustrer concrètement les choses, alors que l'écriture exprime seulement des idées⁴⁹. Le discours de Redgrave et Cole entend ainsi transmettre l'illusion d'une relation absolue et immédiate entre signifiant et signifié. Ce langage visuel universel implique l'existence d'une seule et unique manière de percevoir et concevoir le monde, fondée sur des principes absolus et immuables dans le temps ou, en d'autres termes, d'un code visuel universel. Il s'agit de former de nouvelles générations d'étudiants et de professionnels des arts décoratifs qui partageront un même langage visuel conventionnel, parfaitement adapté aux besoins de la production en série.

Ce langage devra posséder sa syntaxe et ses règles grammaticales, basées sur des notions telles que la géométrie, la symétrie et la proportion, comme Wornum l'explique dans l'introduction d'*Analysis of Ornament*⁵⁰. Sa transmission va s'opérer de deux manières. Premièrement par l'étude des exemples conservés dans le musée de l'école ou d'autres spécimens reproduits dans les volumes de la bibliothèque du Department, dans lesquels l'étudiant pourra trouver « le registre et la description, dans la langue artistique qu'il a appris, de ces œuvres que nous sommes incapables de posséder

⁴⁸ « we hereby obtain, so to speak, another language, another intelligible mode of communicating thoughts and explaining things ; having, moreover, this advantage over other languages, spoken or written, that it is universal, that it is almost alike intelligible to all the diverse races of mankind, needing no translation, but once "known and read of all men" (...) whereas words, spoken or written, even in our mother tongue, often convey but a confused and imperfect ideas of things (...) drawing supplies us with a power whereby long descriptions and pages of writing are at once superseded and thus is a condensed *short-hand* as well as a universal language ; a short-hand, moreover, intelligible equally to him that writes and to him that would read it; useful not merely to the scientific man for his diagrams and illustrations, but the every-day relations of life », dans REDGRAVE Richard, « Address at the Opening of an Elementary Drawing School at Westminster », Appendix II, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1853, p. 60.

⁴⁹ COLE Henry, « Address at the Opening of an Elementary Drawing School at Westminster », Appendix II, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1853, p. 58.

⁵⁰ Wornum 1856, pp. 5-25. Wornum emploie l'expression « grammar of ornament » une fois, dans Wornum 1856, p. 14. La publication de la *Grammar of Ornament* avait toutefois déjà commencé et il est donc probable que Wornum l'emprunte à Jones.

autrement »⁵¹. Deuxièmement, à travers les conférences promues au sein de l'école, où l'élève se verra expliquer les lois d'harmonie et de combinaisons « qui sont la *grammaire* de cette nouvelle langue, et les principes qui doivent guider et diriger l'ornemaniste » (italiques ajoutées)⁵². Ces deux objectifs vont se trouver réunis dans la *Grammar of Ornament* dont les principes théoriques diffusent les règles grammaticales de ce langage, règles qui se trouvent mises en images sur les planches qui apparaissent comme le résultat d'un gigantesque et sans précédent travail de réécriture de l'ornement historique. Cette œuvre favorise en outre une nouvelle perception des arts décoratifs, la référence à la grammaire permettant de rapprocher l'ornement de l'un des sept arts libéraux. Si Jones se pose lui-même en grammairien, le lecteur de son ouvrage n'est plus un simple artisan mais se voit à son tour défini comme un « étudiant », invité à analyser de manière scientifique les motifs illustrés sur les planches, non pour en copier les formes, mais pour en saisir les principes et devenir à son tour un véritable créateur⁵³.

1.4 Les grammaires visuelles de Field, Superville et Portal

La première moitié du XIXe siècle témoigne du développement de plusieurs réflexions théoriques qui, bien que n'étant pas directement liées aux arts décoratifs mais portant sur l'ensemble des expressions visuelles, cherchent à mettre en place des grammaires formelles, issues d'éléments simples et primaires. Les publications les plus significatives en ce sens sont celles de George Field, David Pierre Giotto Humbert de Superville (1770-1849) et Frédéric Portal (1804-1876). Certains des concepts développés par ces auteurs trouvent en effet un parallèle avec la théorie universelle de Jones, en particulier l'idée de la réduction de l'ornement à des composantes élémentaires, telle que la forme et, plus encore, la couleur.

Dans sa définition d'un système de lignes et couleurs fondé sur un schéma symétrique de trois primaires, la grammaire de Jones doit beaucoup à la lecture des ouvrages de Field, comme de précédentes études l'ont déjà en partie signalé⁵⁴. Dans *Chromatics* (1817), Field établit les trois couleurs primaires comme le jaune, le rouge et le bleu, selon le schéma diffusé dès le début du XVIIIe siècle par l'imprimeur allemand Jakob Christof Le Blon, inventeur du procédé trichromique de gravure en couleur. A partir du mélange des primaires naît toute la variété des coloris, entre teintes secondaires,

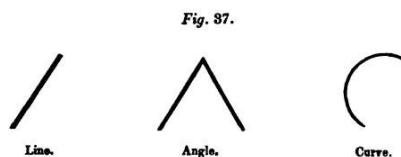
⁵¹ « the record and description, in the art language he has learnt, of those works which we are unable otherwise to possess », dans Redgrave 1853 (2), p. 62. Dix ans plus tôt, Dyce affirme en ce sens qu'il est tout d'abord utile d'initier les élèves et futures ornemanistes « into the current and conventional language of their art, and by this means into its existing literature », dans Dyce 1842-43, p. II.

⁵² « which are the grammar of this new language, and the principles which are to guide and direct the ornamentist », dans Redgrave 1853 (2), p. 62.

⁵³ Jones n'emploie jamais le terme *artisan*, mais se réfère au lecteur en tant que « student », dans *GO*, p. 2.

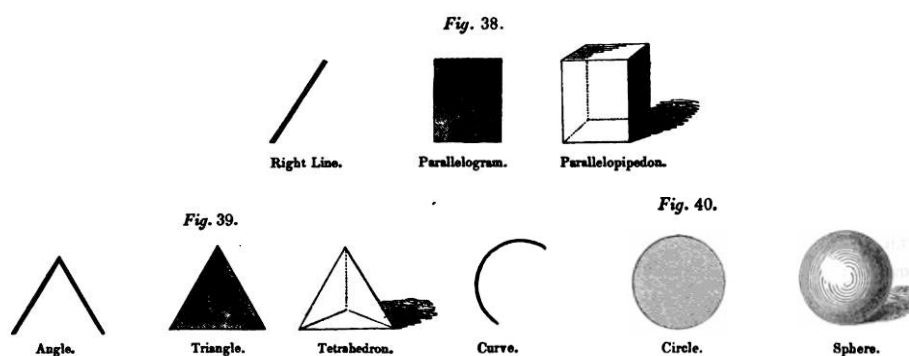
⁵⁴ Son importance ne se réduit en effet pas à la seule Proposition 18 mais touche la structure générale de la théorie de la *Grammar of Ornament*. L'attention des historiens s'est toutefois surtout portée sur l'importance des théories de la couleur de Field pour le système de polychromie décorative de Jones, comme lors de sa décoration du Crystal Palace de Londres en 1851, ainsi que leur divulgation à travers la *GO*. Voir Darby 1974, Van Zanten 1977, et en particulier BRETT David, « The Aesthetical Science : George Field and the "Science of Beauty" », in : *Art History*, IX/3, 1986, pp. 339 et 345-346.

tertiaires et composées⁵⁵. Tout comme pour les couleurs, dans *Outlines of analogical philosophy* (1839) Field réduit la multiplicité des formes à trois lignes primaires : les lignes droite, angulaire et courbe, auxquelles Jones pourra se référer dans sa Proposition 10 (Ill. 48)⁵⁶.



Ill. 48 – Les trois lignes élémentaires, dans George Field, *Outlines of Analogical Philosophy*, vol. 2, Londres, 1839.

Field établit que c'est à partir de ces lignes primaires que sont issues les trois surfaces primaires (le parallélogramme, le triangle et le cercle) et les trois solides primaires (le parallélépipède, la pyramide et la sphère) (Ill. 49).



Ill. 49 – Les lignes, surfaces, et solides élémentaires, dans George Field, *Outlines of Analogical Philosophy*, vol. 2, Londres, 1839.

De leur combinaison naît par la suite toute la variété des formes plastiques, entre formes secondaires, tertiaires et composées⁵⁷. Constituant un système analogique universel dans lequel formes, couleurs et sons se répondent, Field cherche à mettre en place une sorte de science de l'art ou plutôt de scientisme réunissant matérialisme et idéalisme, comme l'a bien montré David Brett⁵⁸. La notion d'harmonie y apparaît comme centrale et issue d'une vision unificatrice dans laquelle formes et couleurs se rejoignent dans la présence équilibrée des trois primaires qui sont la source du secret de la diversité dans l'unité et d'une « harmonie universelle dans la tri-unité »⁵⁹. Plus cette unité sera équilibrée et plus la sensation d'harmonie sera élevée, sous-entendant un retour vers une unité originelle⁶⁰.

⁵⁵ Field [1817] 1845, p. viii.

⁵⁶ FIELD George, *Outlines of Analogical Philosophy : being a primary view of the principes, relations and purposes of nature, science, and art*, Londres : Charles Tilt, 2 vols, 1839. Voir Gage 1989.

⁵⁷ Comme le souligne Brett, les idées de Field ne sont toutefois pas originales mais s'incrivent dans une série de tentatives visant à réduire le dessin à des signes élémentaires, comme celle opérée en 1799 par William Robson, mentionné au début de ce chapitre. A ce sujet, voir Brett 1986 (1) et (2).

⁵⁸ Brett 1986 (2).

⁵⁹ « universal harmony in tri-unity », dans Field [1817] 1845, p. 105.

⁶⁰ Field 1839, vol. 2, p. 133.

Jones reprend à son compte cette notion d'unité harmonique mais en la vidant de toute connotation philosophique. Ainsi, l'harmonie de la forme, résultant de l'absence de tout besoin (Proposition 4), trouve son expression dans une sensation de repos justifié par les caractéristiques physiologiques de l'œil. De même, l'harmonie colorée est réduite à une formule mathématique produisant un éclat neutralisé (Proposition 22)⁶¹. Vidées de leur contenu néo-platonicien et mystique, les idées de Field se trouvent réduites dans la *Grammar of Ornament* à des formulations sèches, aux axiomes prêts à l'emploi d'une grammaire réglée par le pouvoir de l'optique et de la science, et désormais apparemment vidée de tout contenu symbolique ou spirituel⁶².

Dans ses *Outlines of analogical philosophy*, Field aborde en outre l'idée d'un système analogique entre les formes élémentaires et les arts. Il réduit ainsi l'architecture à trois principaux styles, selon l'emploi des différentes formes géométriques. Le « Style familial ou Economique », adapté aux édifices domestiques et utilitaires, est réglé par la ligne droite et le carré ; le « Style grec ou Politique », employé pour les édifices officiels, a pour base le cercle ; alors que le « Style Gothique ou Religieux », dont Field considère l'origine comme orientale, se fonde sur le triangle et la pyramide⁶³. Bien qu'affirmant qu'il existe une analogie universelle dans la pratique architecturale, Field ne s'attarde toutefois pas sur la question et n'attribue surtout pas de signification particulière aux lignes et aux formes mêmes.

La recherche d'un système analogique et symbolique universel définissant le rapport entre les signes élémentaires et les arts fait par contre l'objet de l'*Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (1827) d'Humbert de Superville⁶⁴. Dans ce traité, dont l'étude a été approfondie par Barbara Stafford, Superville réduit la diversité de la nature à une série de « signes élémentaires ou analogues, linéaires et colorés » et cherche à définir les composants absolus d'un langage universel plastique⁶⁵. Il s'intéresse aux formes les plus simples et les plus abstraites de symbolisme afin de démontrer que couleurs et lignes produisent des effets similaires et absolus sur l'homme. Fondant son analyse sur l'étude des lignes directionnelles du visage humain (Ill. 50), il définit trois sortes de lignes ou directions, qu'il désigne comme signes « sensibles » et « inconditionnels » : la ligne horizontale, expression d'équilibre et de calme ; la ligne oblique expansive, manifestation d'agitation ou de vacillation ; et la ligne oblique

⁶¹ La notion d'éclat a été interprétée par Van Zanten dans une perspective orientaliste, liée à l'admiration des architectes européens du début du XIXe siècle pour les teintes chaudes qu'ils découvraient alors autour du bassin méditerranéen. Voir Van Zanten 1977, pp. 28 et 64-65.

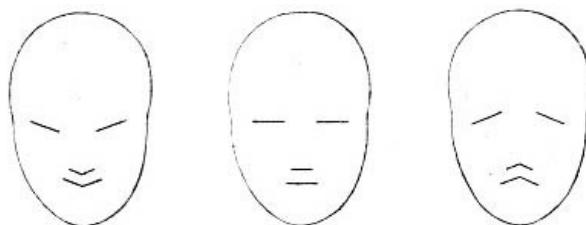
⁶² Field [1817] 1845, p. 63. Darby et Van Zanten remarquent que Jones s'inspire probablement de l'idée d'analogie musicale, alors très diffuse à l'époque pour l'ornement, ou que ses idées puissent s'insérer dans une tradition orphique, dans Darby et Van Zanten 1974, p. 73. Sur l'idée d'analogie musicale, voir aussi Locher 2000, pp. 222-224.

⁶³ Field 1839, vol. 2, pp. 126-127.

⁶⁴ HUMBERT DE SUPERVILLE David Pierre Giottino, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, [Leyde : C. C. van der Hoeck, 1827], réédition Paris : Fondation Custodia et Leyde : Cabinet des estampes de l'Université, 1998.

⁶⁵ Humbert de Superville [1827] 1998, p. 9. Pour une analyse approfondie du traité, se reporter à STAFFORD Barbara Maria, *Symbol and Myth. Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art*, Londres : University of Delaware Press and Associated University Press, 1979. Sur les aspects formatifs du volume, voir aussi : FORCELLINO Maria, « Sulla Miscellanea Humbert de Superville », in : *Napoli Nobilissima, rivista di arti figurative, archeologia e urbanistica*, vol. 38, 1-6, 1999, pp. 211-216 et PREVITALI Giovanni, « Humbert de Superville in Italia », in : *Mostra di disegni di D. P. Humbert de Superville*. Catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto disegno e stampe degli Uffizi, 1964, éd. par Anna Maria Petrioli, Florence : Leo S. Olschki, 1964, pp. 5-15.

convergente, correspondant à la concentration et au recueillement⁶⁶. Si sa pensée va nourrir la vision théorique de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, comme l'ont bien montré les travaux de Barbillon et Stafford, rien n'indique que Field ou Jones aient toutefois eu connaissance de cet ouvrage qui, imprimé en très peu d'exemplaires, connaît une diffusion limitée⁶⁷. Bien que Jones et Superville développent tous deux des systèmes fondés sur trois figures et couleurs élémentaires, les parallèles entre leur grammaire restent toutefois mineurs : contrairement à Superville, Jones ne tente en effet pas d'établir une relation sémantique entre les signes et leur signifiés et ne développe pas une analogie entre la physionomie générale d'un peuple et sa structure fondamentale. Plus significatif encore, les analyses de Superville et Jones suivent des méthodes différentes : Superville présente un système d'opposition structural dans lequel les trois lignes directionnelles s'opposent dès le départ, alors que Jones conçoit son système selon un processus dialectique, comme nous le verrons par la suite⁶⁸.



Ill. 50 – Les trois lignes directionnelles du visage humain, dans Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, 1827.

En outre, d'autres différences significatives sont également présentes. Le schéma des trois couleurs primaires de Superville, hautement symbolique, s'articule autour du rouge, du blanc et du noir, alors que Jones reste attaché, tout comme Field, aux trois teintes primaires employées par les artistes et les imprimeurs, soit le jaune, le rouge, et le bleu⁶⁹. D'autre part, le système de signes de Superville dérive essentiellement du visage humain, alors que Jones, s'intéressant uniquement à l'ornementation, rejette toute référence à la figure humaine pour développer son discours à partir de l'analyse exclusive de spécimens végétaux. Malgré ces différences et le fait que la pensée de Superville soit beaucoup plus articulée et sa théorie beaucoup plus profonde que celle de Jones, la *Grammar of Ornament* et l'*Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* partagent toutefois une perspective similaire. Les deux ouvrages

⁶⁶ Humbert de Superville [1827] 1998, pp. 3-6.

⁶⁷ Charles Blanc reprendra à son compte l'idée des lignes directionnelles fondées sur l'observation du visage humain, comme l'a montré Barbillon, dans BARBILLON Claire, « L'esthétique des lignes ou Charles Blanc lecteur d'Humbert de Superville », in : *Revue de l'art*, n° 146, 2004-4, pp. 35-42. A ce sujet, voir également Stafford 1979, pp. 45-47. Il est possible de trouver des parallèles entre la pensée de Field et Superville, mais on ne sait si Field a eu connaissance de son traité. Sur ce point, voir Brett 1986 (2), p. 341 et Stafford 1979, p. 51.

Le traité est imprimé à environ 30 exemplaires et le livre ne figure en tout cas pas dans le catalogue de la bibliothèque du Department of Practical Art. Voir WORNUM Ralph, *An Account of the Library of the division of art at Marlborough House, with a catalogue of the principal works, classified for the use of the visitors of the Library*, Londres : Eyre and Spottiswood, 1855. La copie de l'*Essai* aujourd'hui conservée à la National Art Library de Londres semble avoir été acquise en 1871 (nous remercions Richard Loveday, de la National Art Library, pour cette dernière information).

⁶⁸ Voir Ill. 53.

⁶⁹ Sur la couleur dans l'*Essai* de Superville, voir Stafford 1979, pp. 133-153.

présentent une tentative d'élaborer une grammaire universelle de signes abstraits, fondée sur un schéma tripartite de formes et de couleurs, à partir duquel pouvoir lire et interpréter l'art de toutes les cultures.

Un texte dont il est par contre fort probable que Jones ait eu connaissance est celui du Baron Frédéric de Portal, intitulé *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes* (1837)⁷⁰. Il est en effet traduit en anglais par William S. Inman et publié dans les *Quarterly Papers on Architecture* de John Weale en 1845⁷¹, une revue à laquelle Jones collabore⁷². Dans son volume, Portal soutient la thèse d'une signification unique des couleurs pour toutes les cultures de l'Antiquité⁷³. Cette conformité est pour lui l'indication d'une origine commune, la symbolique des couleurs étant donc un langage révélé à l'homme. Retrouver la signification de ce langage implique la possibilité de retourner à une pureté originelle désormais perdue. Dans ce système éminemment symbolique, les couleurs naissent de la rencontre du blanc et du noir, de la lumière et de l'obscurité, principes fondamentaux du bien et du mal. Intimement lié à la religion, ce langage a pu se transmettre d'une culture à une autre, les couleurs choisies pour décorer les vitraux des cathédrales gothiques trouvant leur source en Inde et en Egypte⁷⁴. Établissant lui aussi un système tripartite et une relation entre couleurs et cultures, Portal définit ainsi trois langages colorés qui correspondent à trois grandes phases : le langage divin pour le clergé, le langage consacré pour la noblesse et le langage profane pour le peuple⁷⁵. Dans ce schéma, le langage divin apparaît comme le plus pur, trouvant son expression dans les périodes les plus archaïques et authentiques, lorsque la religion est partagée et intériorisée par tous, comme en Egypte ou chez les Maures. A mesure que la religion se dégrade et se matérialise, comme déjà en Grèce, la symbolique des couleurs s'affaiblit et entre dans une phase successive. Lorsque ce langage divin est oublié, la peinture devient alors un art et non plus une science.

Les analogies entre la *Grammar of Ornament* et l'œuvre de Portal sont ainsi faibles, mais non inconsistantes. Elles se perçoivent dans la conviction qu'il existe des lois formelles communes à des cultures historiques très lointaines entre elles, tout comme dans le rôle attribué à la religion : comme il sera vu par la suite, Jones liera en effet également les périodes archaïques, dans lesquelles la religion est la plus forte, aux formes ornementales de qualités supérieures. Tout comme Portal, il considère la couleur comme fondamentale, sans toutefois lui attribuer des significations symboliques. C'est justement ce désintérêt par rapport aux aspects symboliques et sémantiques des signes formels et colorés élémentaires qui distancie Jones des traités de Field, Superville et Portal.

⁷⁰ PORTAL Pierre-Paul-Frédéric, Baron de, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*, Paris : Treuttel et Würtz, 1837.

⁷¹ PORTAL Pierre-Paul-Frédéric, Baron de, « Symbolic Colours : in Three Sections – In Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times », traduit par William S. Inman, in : *Quarterly Papers on Architecture*, vol. 2, Londres : John Weale, 1845. Le texte de Portal est illustré d'une planche tirée de la deuxième édition de *Chromatics* de Field. Une copie du livre figure dans la bibliothèque du Department of Practical Art, dans Wornum 1855, p. 63.

⁷² Cette revue proposait une série d'articles et d'essais originaux sur l'architecture et des matières voisines. Elle contenait quelques planches en couleurs et Jones y contribue en imprimant les illustrations de deux articles. A ce sujet, voir Darby 1974, pp. 68-69.

⁷³ Portal 1837, p.1. Pour une brève introduction au texte de Portal, voir Stafford 1979, p. 63.

⁷⁴ Portal 1837, p.1.

⁷⁵ Portal 1837, p. 7.

2. La grammaire de Jones

2.1 L'autonomie des arts décoratifs : ornement et nature

Les réflexions de Field, Superville et Portal (ce dernier au sujet de la couleur uniquement) illustrent la tentative de créer un système visuel général, fondé sur la combinaison régulière d'éléments simples. À côté de cette approche grammaticale, les trois auteurs cherchent à instaurer de différentes façons un rapport entre expression visuelle et histoire, bien qu'en termes très amples et presque génériques, leurs réflexions portant sur de grandes périodes de temps. L'ambition de Jones est plus limitée en ampleur, mais conceptuellement encore plus complexe : il s'agit de constituer un système de règles – c'est-à-dire une grammaire formelle – dédié à une seule discipline, celle de l'art ornemental, au sujet de laquelle fournir un répertoire historique, divisé en aires et moments culturels bien définis.

Au XIX^e siècle, comme aujourd'hui, l'ornement apparaît comme une question sans fin. Situé à la croisée de plusieurs domaines et savoirs, entre pratique et esthétique, l'ornement appartient à ces termes dont la définition semble insaisissable. Bien souvent considéré comme un complément, un ajout à la forme fonctionnelle, que celle-ci soit architecturale ou non, l'ornement renvoie pourtant également à la représentation de l'ordre cosmique, selon le concept grec de *kosmos*. Au milieu du XIX^e siècle, il apparaît comme un élément essentiel et devient l'enjeu d'une attention particulière. C'est un marqueur stylistique, qui permet de dater des œuvres et acquiert ainsi une importance majeure pour la construction d'une histoire de l'art en formation. Mais l'ornement n'est pas seulement un embellissement formel, il peut également être compris comme une structure graphique génératrice de sens, dont l'analyse permet alors de lire le progrès et la décadence des cultures. D'où son importance pour le renouveau de la création contemporaine.

Jones dédie sa grammaire à l'ornement, au motif pur, abstrait de son support. Dans l'intitulé de sa liste de principes, il ne mentionne toutefois pas le mot *ornement*, mais se réfère aux *arts décoratifs*. Au milieu du XIX^e siècle, la terminologie désignant l'*ornement*, les *arts décoratifs*, les *arts industriels* ou *appliqués* pose problème. L'emploi de ces mots est variable. Il est toutefois significatif que Jones n'utilise pas l'expression *arts appliqués*. L'application de l'ornement ou du motif décoratif, opérée de manière industrielle, manuelle ou mécanique, ne l'intéresse ici guère. Comme nous le verrons, Jones se soucie peu du régime qui détermine la fonction ou l'application du motif ornemental, mais porte exclusivement son attention à l'ornement comme élément formel pur et abstrait. Pour lui, l'ornement est un objet théorique.

Pour parvenir au double objectif d'une grammaire et d'un répertoire de motifs, Jones doit avant tout démontrer l'autonomie des arts décoratifs par rapport à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. Afin que l'ornement puisse ensuite aspirer à la même dignité des autres arts, sa grammaire doit elle aussi être fondée sur un étroit rapport avec la nature, bien que d'un genre particulier.

De manière fort habile, Jones parvient à établir l'autonomie de l'ornement, et donc par extension des arts décoratifs, à travers deux seuls passages. Dans la Proposition 1, l'axiome fondateur de la *Grammar of Ornament*, il proclame explicitement : « les Arts Décoratifs naissent de l'architecture et ils en dépendent »⁷⁶. Le rapport entre les arts décoratifs et l'architecture est ensuite répété dans les Propositions 2, 3, et 9, alors qu'il est implicite dans les Propositions 4, 5, 6, et 8, dans lesquelles Jones reprend des *topoi* de la tradition des traités architecturaux, tels que la proportionnalité des éléments, l'identification entre beauté et *veritas*, et entre beauté et harmonie⁷⁷. Cette idée des arts décoratifs et de l'ornement comme dérivation de l'architecture, que Jones n'approfondit pas dans la *Grammar of Ornament*, est instrumentale : elle lui permet essentiellement de doter l'ornement du statut abstractif de l'architecture, et de le libérer ainsi de la dangereuse filiation avec la peinture et la sculpture. Comme il a été précédemment illustré, le Department of Practical Art privilégiait pour plusieurs raisons le dessin linéaire et géométrique, au détriment du dessin de figure, fondement de la didactique des académies artistiques. Contrairement à ce dernier, le dessin géométrique n'imité pas les formes naturelles spécifiques, mais les lois générales qui sont alors considérées comme étant à sa base. Une réduction géométrique qui d'autre part rendait les ornements élaborés dans le cadre du Department beaucoup plus adaptés à la production mécanique, industrielle et semi-artisanale. Or, à l'époque de Jones le seul art majeur qui possède un rapport avec la nature de nature abstraite et interprétative – non mimétique – est justement l'architecture, suivant une tradition millénaire qui va de Vitruve aux traités du XVIII^e siècle, tels les *Cours d'architectures* (1771-1777) de Jacques-François Blondel⁷⁸. Toutefois, ce lien avec l'architecture constitue pour Jones un problème ultérieur, car il apparaît comme une menace pour la potentielle autonomie des arts décoratifs et de l'ornement.

Dans la tradition occidentale, l'ornement a souvent été considéré comme un simple complément de l'architecture, subordonné à sa composition structurelle et géométrique, et occupant essentiellement ses parties non structurelles : un cas exemplaire en ce sens est constitué par le célèbre passage du *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti⁷⁹. L'architecture et l'ornement avaient souvent été envisagés selon des statuts totalement différents, comme l'illustrent les principaux monuments de l'art occidental, à commencer par le Parthénon : alors que l'architecture suit un code abstrait d'origine essentiellement constructif, l'ornement se réfère plutôt aux codes imitatifs de la sculpture, pouvant même aller jusqu'à englober des formes statuariques de très haute qualité. Cette dialectique entre architecture abstraite et ornement figuratif survit dans l'antiquité romaine, pour être par la suite reprise et réactualisée aux époques médiévale, Renaissance et baroque. Or, c'est justement cette tradition que Jones rejette en attribuant à l'ornement les mêmes caractéristiques abstractives de l'architecture.

⁷⁶ « the Decorative Arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture », dans *GO*, p. 5.

⁷⁷ *GO*, p. 5.

⁷⁸ BLONDEL Jacques-François, *Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution & Construction des Bâtiments*, 9 vols., Paris : Jombert, 1771-1777.

⁷⁹ ALBERTI Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, VI, 2, (*editio princeps*, Roma 1485, p. 93 v), texte latin et tr. italienne de Giovanni Orlandi, introduction et notes de Paolo Portoghesi, Milan : Il Polifilo, 1966. Sur ce passage, voir plus loin, p. 128.

Affranchi de la nécessité d'imiter directement les formes naturelles, sur laquelle se fondent désormais dans la première moitié du XIXe siècle aussi bien la peinture que la sculpture, Jones procède alors à se libérer de la tutelle de l'architecture. Malgré le fait que l'ornement soit conceptuellement né de l'art architectural, ses formes spécifiques ne dépendent ni des édifices qui les contiennent, ni des matériaux avec lesquels ils sont réalisés. D'autre part, en présentant les motifs ornementaux détachés de leur contexte architectural d'origine, en annulant le rapport entre l'ornement et son support, Jones s'éloigne de la traditionnelle dialectique entre l'utile et le superflu et déplace l'attention sur le motif lui-même, sur le jeu des formes et des couleurs. Ne devant plus respecter les lois constructives et matérielles de l'architecture, l'ornement peut alors en effet être conçu comme une combinaison réglementée d'éléments incorporés et bidimensionnels, et devenir des motifs « désincarnés », comme l'a montré Isabelle Frank⁸⁰. Sa logique compositive peut se fonder uniquement sur les lignes géométriques et les couleurs, suivant les idées déjà annoncées dans l'œuvre de Field : l'art ornemental est alors totalement autonome. Dès lors, il est possible de constituer de manière légitime un système spécifique de règles formelles, c'est-à-dire une grammaire, indépendante du système de règles des trois arts majeurs.

Le rapport abstraitif avec la nature assume toutefois dans la *Grammar of Ornament* des formes très diverses des naturalismes proposés par Vitruve, Alberti et Palladio, témoignant de la nouvelle conception de la nature élaborée après la Renaissance. Désormais, la nature n'est plus le cosmos animé d'essences de Tommaso Campanella ou Giordano Bruno, mais un simple mécanisme, aussi parfait soit-il⁸¹. Homme du XIXe siècle, Jones introduit ainsi un rapport entre ornement et nature de type scientifique : connaître la nature signifie en premier lieu être capable de la classer de manière rationnelle, se basant sur des critères objectifs et dans une certaine mesure quantifiables. D'où son intérêt pour l'optique et surtout pour la botanique, du reste commune au cercle du Department of Science and Art : si les spécimens végétaux étaient souvent employés comme modèle dans les écoles d'arts décoratifs, le Department en avait systématisé l'étude scientifique, afin d'en extraire et d'en déduire des règles générales⁸².

⁸⁰ Frank 2001, pp. 77-99.

⁸¹ Sur le rôle des progrès scientifiques pour la vision du monde naturel, voir de manière générale SHAPIN Steven, *The Scientific Revolution*, Chicago : Chicago University Press, 1996 et la riche bibliographie de l'ouvrage.

⁸² Le Department avait intégré l'étude de la botanique dans son cursus. Des scientifiques étaient régulièrement invités à venir y donner des conférences, afin de renforcer l'approche analytique entre art et science. Parmi ceux-ci se trouvent par exemple Edward Forbes, professeur de botanique à King's College ou John Lindley qui donne en 1852 une série de conférences sur le thème de la distribution des formes dans les plantes. Voir LINDLEY John, *The Symmetry of Vegetation ; an outline of the principles to be observed in the delineation of plants, being the substance of three lectures delivered to the students of practical art, at Malborough House, in November 1852*, Londres : Chapman and Hall, 1854.

Sur l'importance de la botanique dans l'enseignement de l'école, voir notamment Brett 1995. Une attitude similaire s'observe en France dans les travaux de Victor-Marie-Charles Ruprich-Robert à l'école gratuite de dessin de Paris, où il enseigne la composition de l'ornement. Voir BERGDOLL Barry, « Nature's Architecture : The Quest for the Laws of Form and the Critique of Historicism », in : *Nature Design. From Inspiration to Innovation*, éd. par Angeli Sachs, Zurich : Lars Müller Publishers, 2007, p. 52.

Le dernier chapitre de la *Grammar of Ornament* est ainsi dédié aux feuilles et fleurs de la nature afin de susciter la création d'un nouveau style ornemental⁸³. Illustrant divers spécimens botaniques, représentés en monochrome en un rendu assez plat, ces dernières planches mettent en valeur la structure de chaque plante (Ill. 51). La planche 98 (Ill. 52), dessinée par Christopher Dresser, élève de l'établissement et futur partisan de l'art botanique, est intitulée « plans et élévations de fleurs »⁸⁴. Elle illustre parfaitement le procédé de simplification et de rationalisation à travers lequel l'étudiant du Department passait afin de devenir un bon dessinateur d'ornement. Chaque fleur, en trois dimensions, est réduite à un tracé aplati, sa coloration simplifiée, afin de mettre en relief sa structure géométrique et les effets de symétrie qui la composent. L'étudiant est de cette façon entraîné à voir la nature comme une suite de règles, de lois de proportions et de symétrie, les tracés en diagramme et la représentation stylisée favorisant l'application décorative des végétaux pour les divers métiers et techniques industrielles.



Ill. 51 et 52 – Feuilles et fleurs d'après nature, planches 91 et 98, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Dès lors, il s'ensuit une règle que Jones pose comme absolument fondamentale pour l'ornement :

« Il ne faut pas employer comme ornements des fleurs ou autres objets tels qu'on les trouve dans la nature, mais des représentations conventionnelles fondées à partir de ces objets et assez ressemblantes à leur modèle pour en rappeler à l'esprit le souvenir, sans détruire toutefois l'unité de l'œuvre qu'elles servent à décorer. Règle invariablement suivie pendant les grandes périodes de l'art, également violée pendant les périodes de décadence ».

(Proposition 13)⁸⁵

⁸³ GO, pp. 153-157.

⁸⁴ « Plans and Elevations of Flowers », planche 98, dans GO, chapitre 20.

⁸⁵ « Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate. *Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines* » (Proposition 13), dans GO, p. 6.

La reproduction mimétique des fleurs, et par extension de toutes les formes de la nature, caractérise donc pour Jones les moments de décadence de l'ornement, une idée qui s'oppose au système de valeurs établi par l'historiographie de l'art de l'époque, comme il sera vu d'ici peu.

2.2 Le répertoire des ornements passés

Jones emploie la méthode classificatoire dans le but essentiel d'ordonner les diverses expressions historiques et culturelles de l'ornement. Ceci demande une réflexion ultérieure qui touche au deuxième objectif, conceptuel et didactique, de la *Grammar of Ornament* : la constitution d'un répertoire historique – et non seulement grammatical – des formes prises par l'ornement en fonction des diverses cultures humaines.

Selon la distinction établie par Ferdinand de Saussure, une grammaire – en tant que système de règles formelles – décrit un fonctionnement et non une évolution⁸⁶ : l'analyse grammaticale se conçoit donc comme horizontale et synchronique, alors que l'analyse historique est verticale et diachronique. Comme il sera vu dans la section suivante, Jones définit les règles générales de l'ornement – sa grammaire – dans les propositions initiales qui sont donc synchroniques, c'est-à-dire valables pour toutes les époques et toutes les cultures et qui échappent à l'idée de développement diachronique des différentes formes de l'ornement au cours de l'histoire⁸⁷.

Ce raisonnement aurait pu le porter à une véritable grammaire universelle de l'ornement, libre de toute référence culturelle ou historique, comme devait plus tard le faire Jules Bourgoïn dans sa *Grammaire élémentaire de l'ornement* (1880)⁸⁸. En ce sens, Ernst Gombrich note que, de ce point de vue, Jones est effectivement un précurseur de la *Gestalt*⁸⁹. Néanmoins, Jones ne parvient pas à créer un système totalement indépendant, fondé uniquement sur la géométrie ou sur la perception visuelle, mais reste attaché à une perception historiciste, croisant l'analyse formelle avec une classification historique de l'ornement, et cherchant ainsi à atteindre un objectif auquel avaient déjà aspiré Field, Superville et Portal, comme il a été dit auparavant. Or, l'un des aspects les plus originaux de la *Grammar of Ornament* se trouve justement dans la tentative opérée par Jones de conjuguer l'analyse grammaticale universelle des formes décoratives avec une exposition classifiée de leur expression historique.

Intégrer une analyse diachronique et synchronique s'avère toutefois une opération très délicate. Dans le cas de la *Grammar of Ornament*, Jones tente d'y parvenir de manière pragmatique et non

⁸⁶ La distinction la plus connue se trouve énoncée dans DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, éd. par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger [1915], Paris : Payot, 1971, pp. 114-140.

⁸⁷ Tout comme dans une partie d'échecs, où les déplacements des pièces ne dépendent pas des précédents déplacements, mais de la disposition des pièces à un moment donné et des règles générales du jeu qui n'évoluent pas durant la partie.

⁸⁸ Bourgoïn 1880. Sur Bourgoïn, lire notamment *Jules Bourgoïn. L'obsession du trait*. Catalogue d'exposition, Paris : Institut national d'histoire de l'art, éd. par Maryse Bideault, Sébastien Chauffour, Estelle Thibault et Mercedes Volait, Paris, INHA, 2012.

⁸⁹ Gombrich [1979] 1998, pp. 51-55.

spéculative. Après avoir énoncé dans les principes généraux les règles grammaticales de l'ornement, règles qui sont universelles et qui appartiennent à chaque culture, Jones expose sur les planches les exemples historiques, selon des modalités qui seront décrites dans le chapitre suivant. Dans les pages du volume, se suivent ainsi de manière uniforme les planches des ornements primitifs, égyptiens, assyriens, grecs, jusqu'à parvenir aux exemples de la Renaissance, en passant par les sections dédiées aux cultures orientales – en grande partie islamiques – et au Moyen Âge. Chez Jones, ce modèle expositif et classificatoire ne dérive pas des exemples des manuels d'histoire de l'art, mais de l'Exposition universelle de 1851 et surtout de son expérience dans la mise en scène et l'organisation du musée des cours architecturales du Crystal Palace de Sydenham, où il avait été en quelque sorte confronté à un problème analogue : présenter une variété d'expressions diverses à l'intérieur d'un cadre conceptuel unitaire, employant un ordre classificatoire à la rigueur historique assez discutable⁹⁰.

Or, dans les différentes sections de la *Grammar of Ornament*, ordonnées selon un critère empirique où se combinent à la fois des séquences chronologiques et culturelles, ce qui manque est justement l'idée d'une évolution historique générale de l'art ornemental, fut-elle même relative à quelques macro-aires culturelles comme Occident et Orient. Bien que l'idée d'un cycle de naissance, développement et décadence soit présente à l'interne de chaque culture ornementale, leur séquence ne porte néanmoins pas à un phénomène historique organique. Et cela contrairement à ce que proposent à la même époque les doctrines politiques post-hégéliennes ou les manuels d'histoire de l'art qui identifient le sommet de l'expression artistique occidentale soit avec la Renaissance ou avec le Moyen Âge⁹¹. Les périodes où l'art ornemental atteint son plus grand développement et sa plus forte maturité correspondent dans la *Grammar of Ornament* à des époques et à des aires géographiques distantes entre elles. De fait, il est difficile d'identifier une véritable ligne de développement entre les styles, au-delà de quelques commentaires assez superficiels introduits de manière sporadique dans le texte des chapitres.

La nature grammaticale de l'ouvrage trouve néanmoins le mode de se combiner avec le discours historique. Dans la Proposition 36 on peut ainsi lire : « les principes qu'on peut découvrir dans les œuvres du passé nous appartiennent ; mais il n'est pas de même des résultats. C'est méprendre le but pour les moyens »⁹². Selon Jones, la copie des styles ornementaux historiques n'est donc pas admissible. Il faut au contraire les étudier et en extraire les principes formels abstraits, qui seront alors réélaborés afin de pouvoir donner lieu à de nouvelles expressions ornementales. Ce principe s'oppose ainsi explicitement au phénomène contemporain des *revivals*, et semble indiquer que Jones conçoive les styles comme une sorte de seconde nature, dont la morphologie doit être adoptée par l'ornemaniste moderne comme un type et non comme un modèle, comme il sera précisé plus avant.

Une nouvelle fois, ce que l'exemple des styles historiques permet d'illustrer, et que les sciences naturelles viennent confirmer, est le refus de la copie. Et par là même, de la tradition classique de la

⁹⁰ Voir chapitre 1 de cette thèse.

⁹¹ Voir par exemple Wornum 1856 ou Kugler 1841-1842.

⁹² « The principles discoverable in the works of the past belong to us; not so the results. It is taking the end for the means », dans *GO*, p. 8.

mimesis. Si les principes définis dans la *Grammar of Ornament* s'appliquent aux arts décoratifs, entendus par opposition aux beaux-arts, les recommandations de Jones au sujet de la planéité et de la stylisation des formes naturelles semblent parfois s'étendre aux arts majeurs, en particulier lorsqu'il traite de la sculpture. Il dénigre en effet la sculpture assyrienne en raison de son naturalisme trop prononcé, considérant que les éléments qui font de cet art un art hybride, encore emprunt du conventionnalisme égyptien mais déjà libéré de son expression la plus rigide, constituent son plus grand défaut⁹³. Cette observation ne se limite toutefois pas seulement à la sculpture assyrienne, mais englobe la sculpture contemporaine, qu'il juge également trop naturaliste⁹⁴. Affirmant que « la Nature doit être idéalisée et non copiée »⁹⁵, la vision de Jones mène à une dévalorisation de la représentation naturaliste en faveur d'un idéal ornemental bi-dimensionnel et géométrique, portant au « paradigme du tapis », suivant la définition de Joseph Masheck⁹⁶, un thème qui sera approfondi dans le chapitre 5 et mis en relation avec les théories de Gottfried Semper.

Du reste, dans toute la *Grammar of Ornament* Jones réévalue à un tel point le rôle conceptuel des arts décoratifs qu'il ouvre la voie à un revirement radical de la relation entre ornement et architecture. Ceci lui permet d'annoncer dans le dernier chapitre que c'est la création d'un nouveau style ornemental qui pourra porter à une renaissance architecturale⁹⁷. L'ornement devient alors un facteur potentiel de renouveau pour l'art qui l'a généré.

2.3 Les propositions théoriques : formes et couleurs

Comme plusieurs l'ont noté, l'analogie grammaticale se retrouve premièrement dans la forme choisie par Jones pour articuler sa réflexion théorique, c'est-à-dire dans la manière de la structurer *grammaticalement* à travers la liste des trente-sept principes généraux présentés au début de l'ouvrage⁹⁸. John Grant Rhodes l'a très justement définie comme étant « le noyau pédagogique du livre, la grammaire de la *Grammaire* »⁹⁹. Intitulée : « principes généraux de l'arrangement des formes et des couleurs dans l'architecture et dans les arts décoratifs, recommandés dans cet ouvrage »¹⁰⁰, elle illustre

⁹³ *GO*, pp. 28-29. L'expression d'art « hybride » est empruntée à Frederick Bohrer dans Bohrer 2003, p. 209. Sur la réception de l'art assyrien, voir aussi BOHRER Frederick Nathaniel, « Inventing Assyria : Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France », in : *Art Bulletin*, v. 80, n. 2, 1998, pp. 336-356.

⁹⁴ *GO*, p. 29.

⁹⁵ « Nature should be idealised not copied », dans *GO*, pp. 29.

⁹⁶ Sur cette notion, voir MASHECK Joseph, « The carpet paradigm : critical prolegomena to a theory of flatness », in : *Arts Magazine*, vol. 51, n. 1, 1976, pp. 82-109. Masheck 1976. Sur le développement de l'art abstrait et son lien avec l'ornement, voir par exemple : MORGAN David, « The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky », in : *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 3, 1992, pp. 231-242; *Ornament and Abstraction, the Dialogue between non-Western, Modern and Contemporary Art*. Catalogue d'exposition, Bâle, Fondation Beyeler, 2001, éd. par Markus Bröderlin, New Haven et Londres : 2007; ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris : Gallimard, [2003] 2007, pp. 352-369.

⁹⁷ *GO*, p. 155.

⁹⁸ Rhodes 1983 ; Barbillon 2008 ; Labrusse 2010.

⁹⁹ « the pedagogical core of the book, the grammar of *The Grammar* », dans Rhodes 1983, p. 217. Voir également Barbillon 2008, p. 440.

¹⁰⁰ « general principles in the arrangement of form and colour, in architecture and the decorative arts, which are advocated throughout this work », dans *GO*, p. 2.

la volonté de réduire la diversité de la production ornementale à une série de règles générales et de traiter l'ornement comme un système normatif cohérent et scientifique. Comme dans la plupart des grammaires pratiques, telle la *Grammar of Chemistry* de Blair, cette liste porte la dénomination habituelle de principes généraux et se compose d'une série de règles numérotées, constituées de phrases courtes, affirmatives et construites au présent¹⁰¹. Jones explique en 1852 que ces principes constituent « une série de Règles, que je considère être des axiomes, mais que nous appellerons “Propositions” »¹⁰². Une *proposition* indique en anglais aussi bien une affirmation qu'une loi mathématique, et tout comme en français, fait également partie du jargon du grammairien¹⁰³.

Les propositions de Jones sont construites avec un emploi récurrent des verbes « être » et de l'auxiliaire « devoir »¹⁰⁴. Comme l'a déjà remarqué Barbillon, elles représentent des affirmations positives et déclamatoires, destinées à poser les règles de bases de l'ornementation sans laisser place à aucune discussion : « Tout ornement doit être basé sur une construction géométrique » (Proposition 8) ; « Les ornements d'or sur un fond de couleur quelconque doivent avoir leurs contours tracés en noir » (Proposition 31)¹⁰⁵. Michael Darby et David Van Zanten ont très justement rapproché ce type de formulation lapidaire du mode de pensée pragmatique d'Henry Cole et de son cercle de réformateurs¹⁰⁶. La façon de disposer chaque proposition sur la page en deux colonnes en facilite en outre la lisibilité, alors qu'en marge du texte, des gloses résument les concepts essentiels et invitent le lecteur à en mémoriser les différents éléments. L'intention didactique est évidente.

Subdivisées en quatorze sections et fondées sur l'observation des styles historiques et de la nature, ces propositions peuvent être regroupées en trois catégories (Ill. 53) : principes généraux (proposition 1 à 5 et 35 à 37), principes liés à la forme (proposition 6 à 13) et principes liés à la couleur (proposition 14 à 34)¹⁰⁷.

Les principes généraux sont disposés en introduction et en conclusion de cette liste, contenant à leur interne les principes relatifs aux formes et aux couleurs. D'emblée, et comme il a déjà été vu, Jones place l'ornement sous l'égide de l'architecture, les propositions s'appliquant à l'arrangement des formes et des couleurs aussi bien dans l'architecture que dans les arts décoratifs, un lien qui se trouve renforcé dans l'énoncé de la Proposition 1¹⁰⁸. Cette relation renvoie à une vision hiérarchique des arts et rappelle le caractère subordonné des arts décoratifs, mais permet avant tout d'introduire un discours

¹⁰¹ Blair 1819.

¹⁰² « a series of Rules, which I believe are axioms, but which we will call “ Propositions” », dans Jones 1852 (1), p. 258. Pour une définition du terme, voir *Johnson's Dictionary of the English Language, for the use of schools and general students*, nouvelle éd. par Austin Nuttall, Londres : Routledge, 1856, p. 157.

¹⁰³ Voir par exemple : FOWLER William Chauncey, *English grammar. The English language and its elements and form. With a history of its origins and development. Designed for use in colleges and schools*, New York : Harper and Brothers, 1850, p. 439.

¹⁰⁴ « to be » et « should », dans *GO*, pp. 5-8.

¹⁰⁵ « All ornament should be based upon a geometrical construction » (Proposition 8) ; « Gold ornaments on any coloured ground should be outlined with black » (Proposition 31), dans *GO*, pp. 5-8.

¹⁰⁶ Darby 1974, p. 311 et Van Zanten 1977, p. 244.

¹⁰⁷ Voir liste de Propositions théoriques en Annexe 2. Comme il a été vu à la note 88 du chapitre 2, ces propositions voient le jour entre 1851 et 1852. En 1856, Jones ajoute les Propositions 4, 8, et 28.

¹⁰⁸ « the Decorative Arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture » (Proposition 1), dans *GO*, p. 5.

méthodique et de considérer l'ornement suivant les règles de base de l'architecture, le rendant autonome de la peinture et de la sculpture. Il s'agit également de concentrer l'attention sur la structure architecturale de l'ornement, sur ses principes constructifs internes. Réelaborant des concepts vitruviens désormais bien intégrés dans les traités architecturaux modernes, Jones soutient que « tout comme l'architecture, ainsi toutes les œuvres des arts décoratifs doivent combiner la convenance, la proportion et l'harmonie »¹⁰⁹. Puisque l'architecture obéit à des règles précises, l'ornement pourra à son tour être considéré comme le produit de l'ordre et de la raison et non plus du caprice et de la fantaisie. En outre, cette filiation introduit l'idée d'une relation unitaire réglant le rapport entre les arts, tout en contribuant à renforcer la puissance de la métaphore linguistique, architecture et ornement pouvant être considéré comme l'expression d'une culture, comme il a été vu précédemment¹¹⁰.

Catégorie	Aspect traité	Proposition n°
Principes généraux	Rapport entre architecture et arts décoratifs	1, 2, 3
	Repos	4
	De la construction ornementale	5
	Des imitations	35
	Rôle des modèles du passé	36
	Importance de l'éducation	37
Principes liés à la forme	De la forme en général	6
	De la décoration de surface	7
	Géométrie	8
	Proportion	9
	Harmonie des formes	10
	Distribution	11 et 12
	Stylisation	13
Principes liés à la couleur	Aspects généraux	14, 15, 28
	Couleurs primaires et leurs emplois	16, 17, 21, 23
	Proportions harmonieuses	18, 19, 20
	Contraste simultané	24, 25, 26, 27
	Harmonie des tons juxtaposés	29, 30, 31, 32, 33, 34

Ill. 53 – Les propositions de la *Grammar of Ornament*, par catégories.

Jones conclut les principes généraux avec trois propositions, deux desquelles sont dédiées à des questions pour ainsi dire morales ayant trait à l'imitation. Dans la Proposition 35, il condamne l'emploi d'un ornement qui imite des matériaux inappropriés ou matériellement irrationnels, alors que dans la proposition 36, il invite à suivre les lois des styles historiques, évitant toutefois d'en copier les

¹⁰⁹ « As Architecture, so all works of Decorative Arts, should possess fitness, proportion, harmony » (Proposition 3), dans *GO*, p. 5. La référence aux concepts de *decor*, *symmetria* et *eurythmia*, introduits par Vitruve dans *De Architectura*, (I, 2,1) est ici évidente. Ces concepts ont été développées par tous les auteurs modernes, à partir d'Alberti. Voir VITRUVÉ, *De Architectura*, éd. par Pierre Gros, Turin : Einaudi, 1997, I, p. 27 ; Voir aussi GROS Pierre, « *Vitruvio e il suo tempo* », in : Vitruve 1997, pp. IX-LXXVII.

¹¹⁰ Voir Locher 2000 et Barbillon 2008.

formes¹¹¹. La dernière proposition, résume certaines des idées qu'il avait défendues dans le cadre de l'Exposition universelle de 1851 et au Department of Practical Art, en particulier sur l'importance de l'éducation du public, des artisans et des industriels¹¹². Jones souligne qu'un véritable progrès de l'ornement ne sera possible qu'en présence d'un parallèle progrès culturel, c'est-à-dire lorsque toutes les classes « seront mieux éduquées dans les Arts », renforçant ainsi l'idée que l'ornement ne peut être que l'expression d'une culture et d'une société déterminée¹¹³.

C'est par contre dans les principes centraux, portant sur la forme et sur la couleur, que l'analogie grammaticale prend véritablement corps. Elle apparaît dans l'intention de décomposer la diversité de la production ornementale et de la réduire à ses éléments les plus simples, soit la ligne et la couleur, comme Field et Superville avaient déjà tenté de le faire. La liste des principes de Jones est en effet divisée en deux catégories : premièrement les propositions pour la forme, deuxièmement celles pour la couleur. Un choix qui correspond à la traditionnelle division entre ligne et couleur et reflète les étapes de l'enseignement du Department, où l'élève apprend d'abord le dessin avant le coloris. Ces principes suivent une progression parallèle, avec en premier lieu les propositions d'ordre général (Propositions 6 à 8 pour la forme et Propositions 14 à 17 pour la couleur), puis celles dédiées à la proportion (Proposition 9 pour la forme et Proposition 18 pour la couleur), à l'harmonie et au contraste (Proposition 10 pour la forme et Propositions 19 et 20 pour la couleur), et, enfin, à la distribution (Propositions 11 et 12 pour la forme et Propositions 21 à 23 pour la couleur).

Ces propositions ont fait l'objet de très nombreuses analyses qui ont mis en évidence leur importance pour le développement d'une approche formaliste de l'histoire de l'art à partir de la seconde moitié du XIXe siècle¹¹⁴. En outre, et ce qui consitue sans doute l'un des aspects les plus intéressants de l'approche de Jones est l'attention qu'il porte à l'œil en tant qu'élément régulateur. Sa grammaire des formes se fonde sur une composante psychologique de la perception qui, comme les études de Gombrich et Frank ont montré, semble annoncer les travaux empiriques de la Gestalt¹¹⁵.

Malgré ce qui est énoncé dans la Proposition 5¹¹⁶, dans les autres principes et sur les planches Jones aborde en effet l'ornement comme un motif détaché de son support, ce qui lui permet de se concentrer sur le jeu de lignes et de couleurs et de le décomposer en séquences élémentaires. Le contexte matériel

¹¹¹ *GO*, p. 7.

¹¹² Cette idée est bien sûr très diffusée dans le milieu des réformateurs réunis autour du cercle de Cole.

¹¹³ « No improvement can take place in the Art of the present generation untill all classes, Artists, Manufacturers, and the Public, are better educated in Art, and the existence of general principles is more fully recognised » (Proposition 37), dans *GO*, p. 7.

¹¹⁴ Voir note 6 de ce chapitre.

¹¹⁵ Gombrich [1979] 1998, pp. 51-55. Sur l'importance de la perception dans la théorie de Jones, voir aussi Frank 2001. Sur l'intérêt contemporain pour psychologie de la perception : Roque 1997.

¹¹⁶ « Construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed » (Proposition 5), dans *GO*, p. 5. Ce principe a été rapproché des idées de A. W. N. Pugin. A ce sujet, voir par exemple Saint 1994. Voir aussi WAINWRIGHT Clive, « "Not a Style but a Principle", Pugin and his influence », in : *Pugin, a Gothic Passion*. Catalogue d'exposition, London, Victoria and Albert Museum 1994, éd. par Paul Atterbury et Clive Wainwright, New Haven and Londres : Yale University Press et Victoria and Albert Museum, 1994, pp. 1-21.

d'où provient l'ornement l'intéresse donc peu et aucune proposition n'y fait référence. L'ornement est un jeu de surface (Proposition 7) qui n'admet pas d'excroissances (Proposition 6), construit à partir de trois lignes primaires, de la combinaison desquelles naît toute la diversité des formes ornementales : la ligne droite, la ligne inclinée et la ligne courbe (Proposition 10)¹¹⁷. Tout comme la diversité du langage graphique se réduit à quelques lignes élémentaires, le succès d'une bonne composition ornementale dépend non de la « multiplicité des formes variées » mais de la répétition « de quelques éléments simples » disposés de manière à produire un effet général¹¹⁸. La syntaxe de ce langage formel est réglée par le pouvoir structurant de la géométrie (Proposition 8), et implique des règles de disposition (Proposition 12), de symétrie et de proportion (Proposition 9)¹¹⁹. Laissant de côté l'analyse détaillée de ces propositions qui ont été déjà réalisées par différents auteurs¹²⁰, il est possible toutefois de noter que certains de ces thèmes sont dérivés de la tradition des traités d'architecture de l'Antiquité et de la Renaissance, par la suite devenus des *topoi*. Par exemple l'insistance sur l'idée de proportion (Proportion 3 et 9) et d'harmonie (Proposition 10) renvoie spécifiquement aux concepts de *proportio* et *concinntas* de Leon Battista Alberti, aux traités duquel peut également être rapprochée la Proposition 6, dans laquelle Jones soutient que l'ornement parfait est celui dont il est impossible d'ajouter ou d'extraire quoi que ce soit¹²¹. La citation implicite d'Alberti est encore plus significative du fait qu'elle avait originellement été employée pour faire une distinction entre la véritable *pulchritudo* architecturale, de laquelle « la beauté est une propriété inhérente, et qui se retrouve infusée dans tout le corps qui est appelé beau », et l'ornement, qu'il considérerait « au lieu d'être inhérent, plutôt comme ayant un caractère attaché ou additionnel » et étant « une lumière reflétée et un complément à la beauté »¹²² : en se référant à Alberti, Jones refuse donc l'idée que l'ornement soit un art subordonné et complémentaire, mais admet qu'il puisse atteindre par ses propres moyens à la véritable beauté.

Ce qui est central à la théorie de Jones est l'idée d'unité visuelle, ce qu'il définit comme une sensation de repos, lorsque « la vue, l'intelligence et les affections se trouvent satisfaites » (Proposition

¹¹⁷ Suivant la proposition 10 qui indique que « harmony of form consists in the proper balancing, and contrast of, the straight, the inclined, and the curved », dans *GO*, p. 6. Notons au passage que ces trois lignes élémentaires dans l'édition française deviennent quatre : « l'harmonie de la forme consiste dans la juste balance et dans le contraste des lignes verticales, horizontales, obliques, et courbes », dans JONES OWEN, *La Grammaire de l'Ornement, illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris : Bernard Quaritch, 1868, nouvelle éd. préfacée par Jean-Paul Midant, Paris : l'Aventurine, 2001, p. 9.

¹¹⁸ « the secret of success in all ornament is the production of a broad general effect by the repetition of a few simple elements ; variety should rather be sought in the arrangement of the several portions of a design, than in the multiplicity of varied forms », dans *GO*, p. 15.

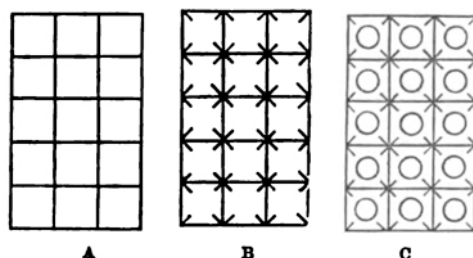
¹¹⁹ *GO*, p. 5.

¹²⁰ Voir note 6 du présent chapitre.

¹²¹ Il s'agit du célèbre passage dans lequel Alberti, dans le chapitre VI dédié à la *pulchritudo*, la renvoie au concept de *concinntas* : «... ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinntas universarum partium in eo cuius sint, ita ut addi, aut diminui, aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur», dans Alberti [1485] 1966, p. 449.

¹²² Du texte latin « quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore quod pulchrum sit » qu'il considérerait « affecti aut compacti naturam sapere magis quam innati », et « quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis, atque veluti complementum », dans Alberti [1485] 1966, pp. 449. La bibliographie dédiée au concept albertien de *pulchritudo* et sur son rapport avec l'*ornamentum* est très riche. D'une manière générale, voir TAVERNOR Robert, « *Concinntas, o la formulazione della bellezza* », in : Leon Battista Alberti, éd. par Joseph Rykwert et Anne Engel, Milan : Electa, 1994, pp. 300-315 ; BURNS Howard, « *Leon Battista Alberti* », in : *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, éd. par Francesco Paolo Fiore, Milan : Electa, 1998, pp. 123-125.

4)¹²³. Cet état d'équilibre harmonieux, que Van Zanten et Darby ont interprété dans le contexte du goût orientaliste en architecture, dépend de la présence et de la disposition réglementée des trois lignes élémentaires¹²⁴. La sécheresse lapidaire des axiomes prend toute son épaisseur dans les chapitres, où Jones développe sa pensée et l'exemplifie à l'aide de schémas illustratifs (Ill. 54), suivis de commentaires détaillés.



Ill. 54 – Exemple de composition équilibrée, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

« Dans la décoration de surface, tout arrangement de formes qui ne se compose que de lignes droites, comme c'est le cas dans le dessin A, doit être monotone et ne donne qu'un plaisir imparfait ; mais si l'on y introduit des lignes qui tendent à diriger l'œil vers les angles, comme dans le dessin B, le plaisir se trouve immédiatement accru. Que l'on ajoute ensuite des lignes qui donnent une tendance circulaire, comme dans le dessin C, et l'on aura une harmonie complète. Dans ce cas, le carré est la forme motrice ou tonique ; les formes angulaires et courbes sont les formes subordonnées »¹²⁵.

Il s'agit d'un processus dialectique constitué par la création de forces et par leurs annulations successives. Ainsi, le dessin A pose un cadre structurant général qui permet de générer des lignes directrices par l'ajout de quelques tracés sur le dessin B. La tension visuelle alors créée est à son tour annulée par l'introduction des cercles dans le dessin C, qui complètent la composition.

On assiste également à une tentative d'ordonner les formes selon des divisions grammaticales, en séparant les composantes principales de ses subordonnées, comme une phrase comporte une proposition principale et des subordonnées, directes ou indirectes. Dès lors, il est important d'établir la proposition dominante qui correspond aux « formes générales » qui structurent l'ornement et qui pourront par la suite être enrichies par plusieurs surbordonnées ou subdivision progressives, comme la Proposition 7 l'établit.

Mais plus que la forme, c'est la couleur qui semble faire l'objet véritable de la grammaire de Jones. En effet, alors que seules huit propositions sont dédiées à la forme, vingt-et-une portent sur la

¹²³ « when the eye, the intellect, and the affections, are satisfied from the absence of any want », dans *GO*, p. 5.

¹²⁴ Darby 1974, pp. 5-88 et Van Zanten 1977, pp. 64-65.

¹²⁵ « In surface decoration, any arrangement of forms, as in A, consisting only of straight lines, is monotonous, and affords but imperfect pleasure ; but introduce lines which tend to carry the eye towards the angles, as at B, and you have at once an increased pleasure. Then add lines giving a circular tendency, as at C, and you have now complete harmony. In this case the square is the leading form or tonic ; the angular and curved are subordinate », dans *GO*, p. 68.

couleur¹²⁶. Jones codifie l'usage de cette dernière de manière très précise. Cette attention portée envers un aspect habituellement peu traité dans les ouvrages sur l'ornement reflète tout d'abord l'intérêt personnel de Jones et sa passion pour la polychromie, née de son voyage de jeunesse autour du bassin méditerranéen, un aspect que les travaux de Van Zanten et Darby ont parfaitement mis en lumière¹²⁷. Pour ces contemporains, Jones est avant tout un coloriste, l'homme qui sait capturer dans ses décorations d'intérieurs, tel le Crystal Palace Bazaar (1858) ou le Saint James Hall (1855-1858), les teintes fortes d'un Orient imaginaire et merveilleux et les transporter dans la grisaille de la Londres victorienne et industrielle¹²⁸. Bien qu'il la subordonne à la forme (Proposition 14) la couleur est pour Jones tout autre que secondaire. Élément indispensable à la bonne visualisation des lignes, elle possède un pouvoir structurant qui permet de modifier les espaces et influe sur la perception de la forme, comme il était parvenu à le démontrer dans ses propres décorations intérieures, et notamment au Crystal Palace de Hyde Park en 1851¹²⁹. Ce déséquilibre entre les propositions dédiées à la forme et à la couleur manifeste également la volonté d'apporter une réglementation efficace à un élément qui a toujours été envisagé comme instable, au caractère changeant et pour cela même difficile à théoriser, couleur et ornement partageant d'ailleurs le fait d'avoir souvent été considérés comme signes de luxe, de décadence et de superficialité¹³⁰.

L'attention aux couleurs primaires et à leur réglementation doit également être rapprochée de son expérience professionnelle en tant qu'imprimeur et chromolithographe, un fait que Nicholas Frankel a très justement noté, même s'il a commis l'erreur d'attribuer à Jones l'invention de ce moyen de reproduction¹³¹. Procédé planographique, la lithographie en couleur nécessite en effet une maîtrise absolue dans l'application des teintes. Chaque couleur demande un nouveau passage sur la pierre lithographique, où les pigments, appliqués en teintes fortes et non nuancées, doivent être parfaitement juxtaposés sans toutefois se mêler les uns aux autres, comme le précise la Proposition 28 qui indique qu'il ne faut en « aucun cas que les couleurs se touchent au point de se mêler à leur ligne de contact »¹³². Comme dans une chromolithographie, tout mélange ou imprégnation détruit la qualité de l'ornement¹³³. Cette expérience de chromolithographe l'induit ainsi à concevoir la couleur comme teinte et non comme matière, ses expériences de polychromie architecturale ne se développant jamais comme polychromie structurelle. D'autre part, la chromolithographie le porte à préférer l'emploi de

¹²⁶ Les Propositions dédiées à la forme vont du n. 6 au n. 13, alors que les Propositions pour la couleur vont du n. 14 au 34.

¹²⁷ D'une manière générale, voir les travaux de Darby 1974 et Van Zanten 1977. Darby souligne que son intérêt pour l'Orient est plus sensuel qu'académique, ce qui l'intéresse étant les couleurs et non la forme plastique, dans Darby 1974, p. 28. Selon lui, c'est au contact de l'architecte Jules Goury que Jones développe cette passion pour les couleurs.

¹²⁸ Jones aurait déclaré « I always design in color », cité dans *The Architect*, XI, 1874, p. 236. Sur ces deux structures et les travaux décoratifs de Jones en général, se reporter à Darby 1974 et Flores 2006.

¹²⁹ Voir chapitre 1 de cette thèse.

¹³⁰ Sur la question en général, se reporter à GAGE John, *Color and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, [1993] 1999.

¹³¹ Frankel 2003.

¹³² « Colours should never be allowed to impinge upon each other » (Proposition 28), dans *GO*, p. 7.

¹³³ Sur la chromolithographie en général, voir Twyman 1970, Gascoigne 1997 et McLean 1963.

couleurs plates, uniformes, sans clair-obscur et sans relief, ce qui l'amènera à considérer comme inférieurs les exemples d'ornements fondés sur le relief plastique.

Le goût pour les couleurs pures et fortes se diffuse parmi les architectes dès les années 1830, notamment à travers la redécouverte des tombes étrusques de Corneto, lorsque la conception d'une polychromie romaine basée sur les tons pourpre et or est remplacée par l'usage de teintes plates et de couleurs crues, comme notamment dans les reconstitutions archéologiques de Hittorff ou de Semper¹³⁴. Comme pour les formes, Jones réduit la diversité des teintes à trois primaires : le jaune, le rouge et le bleu¹³⁵. C'est à partir du modèle des trois couleurs primaires que Jones structure sa théorie des formes élémentaires, et non le contraire. Il pose en effet que : « *tout comme en fait de coloris aucune composition ne saurait être parfaite s'il y manque l'une ou l'autre des trois couleurs primaires, ainsi en fait de forme, qu'il s'agisse de construction ou de décorations aucune composition ne saurait être parfaite s'il y manque l'une ou l'autre des trois figures primaires* » (italiques ajoutées)¹³⁶. Envisagées dans leur intensité prismatique, employées en teintes plates, sans ombres ni dégradé, leur usage est réglé par une série de principes bien plus précis que ceux dédiés à la forme. Ceci est valable tant pour leur disposition, que pour leur position et proportion. Ainsi, les couleurs primaires doivent être appliquées sur de « petites surfaces et petites quantités, balancées et soutenues par les couleurs secondaires et tertiaires appliquées sur des masses plus grandes » (Proposition 16), et les primaires doivent se trouver sur « les parties supérieures des objets, les secondaires et les tertiaires sur les parties inférieures » (Proposition 17)¹³⁷. Comme pour la forme, on retrouve ici l'idée d'une dominante et de ses subordonnées grammaticales, mais avec un ordre beaucoup plus réglé, Jones précisant que le bleu doit être placé sur les surfaces concaves, le jaune sur les surfaces convexes et le rouge sur les dessous (Proposition 21), pour des raisons optiques¹³⁸.

¹³⁴ Van Zanten 1977, p. 73. Voir aussi Middleton 1982 et BRISTOW Ian C., *Architectural colour in British interiors, 1615-1840*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1996.

¹³⁵ Le schéma des trois couleurs primaires s'affirme à une époque tardive. Dans la Grèce antique, les couleurs ne sont pas clairement définies, mais plutôt considérées en fonction des notions de clair et d'obscur. Les primaires sont néanmoins définies comme étant au nombre de quatre, schéma qui va persister longtemps, pour des raisons symboliques et analogiques (il rappelle notamment les humeurs, les éléments et les saisons). Même si les peintres emploient le jaune, le rouge et le bleu pour créer toutes leurs teintes, ce n'est qu'au début du XVII^e siècle que s'établit véritablement un système à trois couleurs (jaune, rouge, et bleu à la place du vert). Si Isaac Newton sème également la confusion en déclarant qu'il existe autant de couleurs simples que de degrés de réfrangibilité du rayon lumineux, vers 1715 Jakob Christof Le Blon confirme la validité de ces trois teintes de base en inventant le procédé trichromique de gravure en couleur. Les expériences de David Brewster, redécouvreur du kaléidoscope en 1815, contribuent également à populariser cette idée. Voir BREWSTER Sir David, *A Treatise on the kaleidoscope*, Londres : Archibald Constable & Co, 1819. Sur les couleurs primaires en général, voir Gage [1993] 1999, pp. 29-33 et GAGE John, *Colour and Meaning : Art, Science and Symbolism*, Londres : Thames and Hudson, 1999, pp. 138-139.

¹³⁶ La symétrie de la pensée est plus évidente en anglais : « *as in colour there can no be perfect composition in which either of the three primary colours is wanting, so in form, whether structural or decorative, there can be no perfect composition in which either of the three primary figures is wanting* » (italiques ajoutées), dans *GO*, p. 68.

¹³⁷ « These objects are best attained by the use of the primary colours on small surfaces and in small quantities, balances and supported by the secondary and tertiary colours on the larger masses. » (Proposition 16) et « The primary colours should be used on the upper portions of objects, the secondary and tertiary on the lower. » (Proposition 17), dans *GO*, p. 6.

¹³⁸ « In using the primary colours on moulded surfaces we should place blue, which retires, on the concave surfaces ; yellow, which advances, on the convex ; and red, the intermediate colour, on the undersides ;

Mais c'est aux proportions qu'il dédie le plus d'attention :

« Les couleurs primaires d'intensité égales s'harmoniseront ou se neutraliseront l'une dans l'autre dans les proportions de 3 de jaune, 5 de rouge et 8 de bleu, - intégralement 16. Les secondaires dans les proportions de 8 d'orangé, 13 de pourpre, et 11 de vert, - intégralement 32. Les tertiaires, de citrin (composé d'orangé et de vert), 19 ; de brun roussâtre (orangé et pourpre), 21 ; d'olivâtre (vert et pourpre), 24 ; - intégralement, 64. Il s'ensuit que, - chaque secondaire étant un composé de deux primaires, se trouve neutralisé par la primaire qui forme son complément d'après ces mêmes proportions : ainsi, 8 d'orangé (rouge et jaune) seront neutralisés par 8 de bleu (complément de l'orangé), 11 de vert par 5 de rouge, 13 de pourpre par 3 de jaune. Chaque tertiaire, étant un composé binaire de deux secondaires, est neutralisée par la secondaire qui reste : comme 24 d'olivâtre par 8 d'orangé, 21 de brun roussâtre par 11 de vert, 19 de citrin par 13 de pourpre. »

(Proposition 18)¹³⁹

Si nous avons pris soin de transcrire cette longue Proposition dans son intégralité c'est parce qu'elle est intéressante sous plusieurs aspects. Elle démontre en premier lieu la volonté d'établir une carte précise des couleurs, entre primaires, secondaires et tertiaires, au moment où cet ordre éclate et où de nouvelles découvertes permettent la création et le développement de plusieurs pigments artificiels qui sont en train de révolutionner l'industrie textile européenne¹⁴⁰. Cette Proposition illustre d'autre part l'intention de mettre l'accent sur les proportions mathématiques et les qualités abstraites réglant la couleur qui apparaît ainsi comme un élément quantifiable, pouvant être traité de manière régulière et objective¹⁴¹. Inscrivant sa théorie dans une approche scientifique, Jones se pose en disciple de deux théoriciens de la couleur chimistes de formation, légitimant ses principes à travers les théories optiques de Field (Proposition 18) et les lois de contraste simultané de Chevreul (Propositions 24 à 28) dont il avait déjà fait usage pour sa décoration du Crystal Palace à Londres en 1851¹⁴². Ce choix explique

separating the colours by white on the vertical planes » (Proposition 21), dans *GO*, p. 7. Toutes ces Propositions ont été mises en pratique dans sa décoration intérieure du Crystal Palace à Londres en 1851, mentionnée dans le chapitre 1 de cette thèse.

¹³⁹ « The primaries on equal intensities will harmonise or neutralise each other, in the proportions of 3 yellow, 5 red, and 8 blue, – integrally as 16. The secondaries in the proportions of 8 orange, 13 purple, 11 green, – integrally as 32. The tertiaries, citrine (compound of orange and green), 19 ; russet (orange and purple), 21 ; olive (green and purple), 24 ; – integrally as 64. It follows that, – Each secondary being a compound of two primaries is neutralised by the remaining primary in the same proportions : this, 8 of orange by 8 of blue, 11 of green by five of red, 13 of purple by 3 of yellow. Each tertiary being a binary compound of two secondaries, is neutralised by the remaining secondary ; as, 24 of olive by 8 of orange, 21 of russet by 11 of green, 19 of citrine by 13 of purple. », dans *GO*, pp. 6-7.

¹⁴⁰ BALL Philip, *Bright Earth* [2001], tr. it. par Lorenza Lanza et Patrizia Vicentini, *Colore. Una biografia*, Milan : RCS, 2010, pp. 157-177.

¹⁴¹ Cette préoccupation n'est bien sûr pas exclusive à Jones, mais reflète une attitude commune à l'époque. Lors de l'Exposition de 1851, M. P. W. Merrifield écrit un article sur l'harmonie des couleurs, où elle pose que « the harmonious arrangement and contrasts of colours is not arbitrary, or absolutely dependent upon taste, but is governed by fixed laws, in the same manner as the other branches of natural philosophy », dans Merrifield 1851, p. I.

¹⁴² Sur Field et Chevreul, voir chapitre 1, notes 21 et 22. Grâce au *Chronomètre*, un appareil de son invention, Field établit que l'emploi proportionné des trois couleurs primaires permet de recréer la lumière blanche. Ses proportions furent toutefois considérées comme arbitraires et remises en question dès les années 1860-1870. Jones n'est pas le seul à se servir des théories de Field pour les arts décoratifs. Dans les années 1830, David Ramsay Hay (1798-1866), lié au milieu intellectuel d'Edimbourg, s'intéresse également aux découvertes du chimiste. Darby et Brett remarquent que Jones accuse d'ailleurs Hay de ne pas citer ses sources et de ne pas reconnaître ce qu'il doit à Field, dans Darby 1974, p. 97 et Brett 1986 (2), p. 346. Sur Jones et Field, voir Voir Darby 1974, pp. 367-368 et Ferry, p. 132.

notamment l'absence de toute référence à Goethe, dont la *Farbenlehre* (1810) connaît pourtant une très bonne réception en Angleterre, où elle est traduite dès 1840 par Charles Lock Eastlake¹⁴³. Contribuant à attirer l'attention sur les aspects physiques et psychologiques des phénomènes colorés, les théories de Goethe sont alors perçues comme offrant une alternative à la perception scientifique restrictive de Newton¹⁴⁴. Or, suivant une tradition rationnelle et newtonienne courante en France, Jones choisit au contraire de se situer dans la lignée de Chevreul, considérant l'œil comme un instrument objectif et traitant la couleur comme un élément pouvant être réduit à une formule numérique. Ses Propositions témoignent ainsi d'une tentative d'insérer l'ornement dans une tradition scientifique¹⁴⁵.

2.4 Grammaire, culture, histoire et religion

A partir de cette analyse structurelle de l'ornement, Jones parvient à une classification générale des cultures ornementales, instituant entre elles une précise échelle des valeurs qui ne coïncide pas avec celle communément admise dans la culture artistique de l'époque.

Analysant chaque style en fonction de catégories internes au langage ornemental, il établit un système hiérarchique rigide, où l'emploi de certaines formes peut devenir l'indice du degré d'évolution d'une culture. Il note par exemple que les compositions obtenues à partir des formes les plus simples, comme le carré ou le cercle, sont « monotones, et procurent peu de plaisir, parce que les moyens par lesquels elles sont produites sont trop apparents »¹⁴⁶. Il observe ainsi que l'art raffiné des Grecs illustre l'emploi de courbes d'un ordre élevé, contrairement à l'art décadent des Romains qui privilégie les compositions basées sur les cercles, aisément tracés au compas, et dont le canon de proportion est

Jones avait en outre contacté Chevreul en juin 1836 alors qu'il cherchait des informations pour l'impression de ses planches sur l'Alhambra, comme le rappelle Ferry, dans Ferry 2003, p. 180. Voir aussi Ferry 2004, p. 103.

¹⁴³ GOETHE Johann Wolfgang von, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* [1810], fr. *Traité des couleurs*, trad. par Henriette Bideau, Paris : Triades, 2000 ; GOETHE Johann Wolfgang von, *Theory of colours* [1810], trad. angl. par Charles Lock Eastlake, Londres : John Murray, 1840. Jones en possède pourtant un exemplaire (*Catalogue* 1875, p. 2) et compte parmi ses amis George Henry Lewes, compagnon de l'écrivain George Eliot et auteur de *The Life of Goethe* (1855). LEWES George Henry, *The life and works of Goethe : with sketches of his age and contemporaries, from published and unpublished sources*, 2 vols, Londres : David Nutt, 1855. Francophile tout comme Jones, Lewes diffuse notamment en Angleterre la philosophie d'Auguste Comte. En 1854, il contribue en outre à l'*Apology to the Greek Court* de Sydenham, dans Jones 1854 (2). Jones devait plus tard décorer la résidence de Lewes et Eliot à Regent's Park. Sur ce dernier point, voir Darby 1974, pp. 439-442 et Flores 2006, p. 189.

¹⁴⁴ Alors que Newton a fait entrer l'étude de la couleur dans le domaine de la science en découvrant que chaque teinte correspond à un degré de réfrangibilité de la lumière, Goethe revient à une conception aristotélicienne des couleurs perçues comme nées de la rencontre de la lumière et d'un milieu trouble. La décision de Newton de diviser le spectre lumineux en sept couleurs est toutefois hautement symbolique et reporte à une analogie avec la gamme musicale. Le fait d'avoir placé les différentes couleurs sur un même niveau d'égalité a contribué néanmoins à l'éloigner du système de valeur dominant. En outre, comme le note Gage, l'idée du cercle chromatique qui permet de les visualiser comme diamétralement opposées les unes aux autres, favorise le goût des harmonies complémentaires qui devient si important au XIXe siècle, dans Gage [1993] 1999, p. 153-176 et Gage 1999, p. 46 et pp. 134-143.

¹⁴⁵ Sur la mauvaise réception de Goethe en France, voir LE RIDER Jacques, « La non-réception de française de la "Théorie des Couleurs" de Goethe », in : *Revue germanique internationale*, 13, 2000, pp. 169-186.

¹⁴⁶ « monotonous, and afford but little pleasure, because of the means whereby they are produced are very apparent », dans *GO*, p. 69.

facilement reconnaissable¹⁴⁷. Plus les lignes élémentaires seront employées suivant une combinaison géométrique complexe, plus grand sera à ses yeux le degré de succès atteint par une culture, puisque manifestant une plus grande richesse conceptuelle.

Mais c'est surtout la couleur qui devient la clef d'un langage universel issu de l'observation de la nature et de l'histoire¹⁴⁸. Contrairement aux formes, Jones lie l'emploi des couleurs primaires aux meilleures phases de l'art :

« c'est, à ce qu'il paraît, une règle universelle que, dans toutes les périodes archaïques de l'art, les couleurs primaires, bleu, rouge, et jaune, sont les couleurs qui prédominent et qui sont employées avec le plus d'harmonie et de succès. Tandis que dans les périodes où l'art se pratique traditionnellement, au lieu de s'exercer instinctivement, il y a une tendance à employer les couleurs secondaires ainsi que toutes les variétés de teintes et de nuances, mais rarement avec le même succès »¹⁴⁹.

La présence des couleurs primaires caractérise pour lui les styles artistiques les plus archaïques, produits par les sociétés les plus jeunes, dynamiques et authentiques, où les arts s'expriment de manière plus instinctive et plus proche des principes de la nature. L'utilisation des couleurs secondaires et tertiaires, conjointement à l'emploi des jeux d'ombres et des demi-tons, devient au contraire la caractéristique des époques de décadence, lorsque les civilisations, ne suivant plus aussi fidèlement les principes naturels, perdent de leur vitalité. Une dévaluation de l'ornement plastique qui lui permet en réalité aussi, et comme il a été vu, de rendre l'ornement indépendant de la sculpture et de ses règles.

Les couleurs deviennent ainsi indicatrices de l'état d'une culture, les meilleurs styles artistiques étant alors ceux de l'Égypte ancienne (avant la domination Ptolémaïque), de la Grèce classique, de l'art *mauresque* de l'Alhambra, ainsi que de l'art médiéval du XIII^e siècle, lorsque « les couleurs primaires s'employaient toujours, pour ne pas dire exclusivement (...) ; tandis que durant la décadence, les couleurs secondaires acquièrent plus d'importance »¹⁵⁰. Dans ce schéma, les arts romain, turc, ou de la Renaissance, dans lesquels les couleurs primaires ont désormais été délaissées en faveur de combinaisons chromatiques plus subtiles, apparaissent alors en revanche comme dégénérés.

Lier les couleurs primaires aux « cultures archaïques » n'a toutefois rien d'original¹⁵¹. Les couleurs fortes et crues ont depuis toujours été rapprochées des peuples les plus primitifs, des enfants ou de

¹⁴⁷ GO, p. 69.

¹⁴⁸ Jones résume rapidement le rapport entre couleur et nature, écrivant « we have the primary blue in the sky, the secondary green in the trees and fields, ending with the tertiaries on the earth ; as also in the flowers, where we generally find the primaries on the buds and flowers, and the secondaries on the leaves and stalks », dans GO, p. 72. Ces théories sont toutefois fondées essentiellement sur son étude du palais de l'Alhambra. Sur le sujet, voir plus loin, note 207.

¹⁴⁹ « it appears to be a universal rule that, in all archaic periods of art, the primary colours, bleu, red, and yellow, are the prevailing colours, and these used most harmoniously and successfully. Whilst in periods when art is practised traditionally, and not instinctively, there is a tendency to employ the secondary colours and hues, and shades of every variety, though rarely with equal success », dans GO, p. 25.

¹⁵⁰ the primary colours were almost entirely, if not exclusively, employed (...) ; whilst during the decadence, the secondary colours became of more importance », dans GO, p. 71.

¹⁵¹ GO, p. 25.

catégories sociales particulières, jugées comme inférieures¹⁵². Dans la *Farbenlehre*, Goethe note par exemple :

« il faut remarquer que les peuples primitifs, les personnes incultes et les enfants ont une grande prédilection pour les couleurs vives ; (...) que les personnes cultivées évitent les couleurs vives aussi bien sur leurs vêtements qu'autour d'elles, et s'efforcent généralement de s'en épargner la vue »¹⁵³.

Dans *Chromatography*, Field attribue lui aussi l'emploi des tonalités primaires aux civilisations les plus anciennes, comme en Egypte ou au Mexique, ou chez les peuples les plus archaïques, comme les habitants des îles du Pacifique Sud ou les indiens d'Amérique du Nord. Mais là où Field voit l'extrême simplicité de ces harmonies primitives et parle de leur « accords crus »¹⁵⁴, Jones perçoit au contraire une supériorité chromatique désormais perdue. Il opère ainsi un revirement en considérant comme positives les caractéristiques chromatiques jusqu'alors perçues comme négatives. Observant une relation entre l'emploi des couleurs et le caractère moral d'un peuple et d'une civilisation, il établit un système de correspondances dans lequel l'échelle des valeurs habituelles se trouve bouleversée. La décoration en teintes primaires d'un artefact d'une tribu primitive peut apparaître alors comme bien supérieure à celle d'un objet de la Renaissance, paré de couleurs plus subtiles. Jones s'efforce d'ailleurs de renouveler l'emploi des trois couleurs primaires et de les replacer au centre d'une esthétique chromatique contemporaine, à travers son œuvre d'architecte et décorateur, comme le démontre sa décoration du Crystal Palace de 1851.

L'attention dédiée par Jones à la religion en tant que caractéristique culturelle et élément inspirateur des arts est très limitée dans la *Grammar of Ornament*. Ceci est d'autant plus surprenant du fait qu'il avait souligné de manière très forte l'importance du facteur religieux pour les arts lors d'une conférence donnée en 1835 à la Society of Arts, précisément intitulée « On the Influence of Religion upon Art »¹⁵⁵. Il avait alors posé la religion comme élément fondateur et moteur des arts, manifestant du reste une conception assez commune à l'époque et qui sera affirmée de manière grandiloquente par l'architecte néo-gothique Pugin dans son ouvrage *Contrasts* (1836)¹⁵⁶. Soutenant tous deux que l'unité stylistique

¹⁵² Sur la question des couleurs primaires et leur rapport avec les classes sociales, voir Rhodes 1983, pp. 56-57.

¹⁵³ Goethe [1810] 2000, p. 127. Voir également KELLER Jean-Pierre, « Bon goût, mauvais goût : la frontière des couleurs », dans *La couleur, regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au XXe siècle. Actes du colloque organisé par Philippe Junod et Michel Pastoureau à l'Université de Lausanne, les 25-27 juin 1992*, Paris : Le Léopard d'or, 1994, pp. 95-101.

¹⁵⁴ « crude accordances », dans FIELD George, *Chromatography ; or a treatise on colours and pigments and of their powers in painting*, Londres : Tilt and Bogue, [1835] 1841, pp. 2-3.

¹⁵⁵ Jones [1835] 1863.

¹⁵⁶ Pugin [1836] 1841. Les similitudes entre la pensée de Jones et Pugin ont porté Carol Flores à formuler l'hypothèse selon laquelle Pugin aurait lui-même été influencé par la conférence de Jones, à laquelle il aurait assisté (Flores 1996, p. 29 ; Flores 2001, pp. 174-175 ; Flores 2006, pp. 34-37). Toutefois, comme il a déjà été noté, ces idées sur l'importance de la religion et les effets néfastes de la Réforme sont assez courantes à l'époque. Chateaubriand avait par exemple soutenu dans le *Génie du Christianisme* (1802) l'importance de la religion chrétienne pour le développement des arts, dans CHATEAUBRIAND François-Auguste-René, *Génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne*, 4 vols., Paris : Migneret, [1802] 1803. Le croissant intérêt pour le Moyen Âge à partir des années 1820 avait par ailleurs favorisé la remise en question de la Réforme et de ses conséquences, comme l'a par exemple montré Patrick Conner dans CONNER Patrick, « Pugin and Ruskin », in : *Journal of the*

garantie par la religion s'est trouvée brisée avec l'avènement de la Réforme, élément catalyseur de la décadence artistique, Jones et Pugin, tout comme Ruskin, considèrent la Renaissance comme une période de déclin et non de renouveau. Jones écrit à ce sujet que « la Réforme, en séparant le lien qui avait toujours existé entre religion et art, porta un coup fatal à l'architecture religieuse »¹⁵⁷. La Réforme a donné naissance non seulement à une série de sectes qui ont porté à la destruction de l'unité religieuse et artistique, mais surtout a détruit toute notion de spiritualité dans l'architecture, l'attention des architectes contemporains étant désormais entièrement focalisée sur le confort matériel des fidèles¹⁵⁸.

Une divergence fondamentale existe pourtant entre Pugin et Jones. Fervent défenseur de l'art chrétien médiéval, catholique convaincu, Pugin conçoit l'architecture gothique comme la seule voie de renouveau possible pour l'architecture du XIXe siècle, une hypothèse que Jones rejette dès 1835¹⁵⁹. Toute forme de retour stylistique reviendrait ainsi à la « reproduction d'un cadavre »¹⁶⁰, puisque les conditions qui ont porté à l'éclosion d'un style ne peuvent être reproduites artificiellement, étant elles-mêmes intimement liées à l'histoire et la culture d'un peuple, comme il le note d'emblée dans la deuxième proposition de la *Grammar of Ornament*.

Vingt-ans plus tard, Jones ne mentionne toutefois plus la religion dans ses propositions théoriques. Les rares indications dédiées à l'aspect religieux présentes dans le volume sont presque exclusivement liées aux styles islamiques et apparaissent seulement dans un but instrumental : la religion lui permet en effet d'expliquer l'uniformité de l'ornement dans plusieurs aires culturelles de l'Orient (arabe, *mauresque*, turque, persane et indienne), aires diverses entre elles et unies par la seule religion musulmane : « unis par une foi commune, leur art devait nécessairement avoir une expression commune »¹⁶¹. Signalons finalement le fait que Jones n'aborde pratiquement jamais le rapport entre les arts et les régimes politiques des diverses cultures traitées¹⁶². Cet intérêt mineur envers la religion et le

Warburg and Courtauld Institutes, vol. 41, 1978, pp. 348-349. Par ailleurs, l'idée selon laquelle la sécularisation de l'expérience religieuse avait porté à la disparition de l'art dans la religion se retrouve aussi dans *Le Nouveau Christianisme* (1825) du comte de Saint-Simon (SAINT-SIMON, Claude-Henry de Rouvroy, comte de, *Le nouveau christianisme : dialogue entre un conservateur et un novateur*, Paris : Bossange père, 1825), dont Jones devait connaître les préceptes à travers son cercle de connaissance, son ami Joseph Bonomi étant par exemple saint-simonien, comme le note Ferry, dans Ferry 2004, p. 93. L'importance de la religion est également centrale pour Frédéric Portal, comme il a déjà été mentionné auparavant. Pheobe Stanton, spécialiste de Pugin, souligne ainsi que l'originalité de *Constrasts* ne tient pas tant à son argumentation (inspirée en partie aux écrits de Friedrich Schlegel, Alexis-François Rio ou au comte Charles-Forbes-René de Montalembert) qu'à la manière claire et virulente selon laquelle elle est exposée, notamment à travers le recours aux illustrations comparatives, dans STANTON Phoebe, « The Sources of Pugin's *Constrasts* », in : *Concerning Architecture, essays on Architectural Writers and writings presented to Nikolaus Pevsner*, éd. par John Summerson, Londres : The Penguin Press, 1968, pp. 131-139. Sur Pugin en général, voir aussi STANTON Phoebe, *Pugin*, Londres : Thames and Hudson, 1971.

¹⁵⁷ « the Reformation, by separating the tie which had ever existed between religion and art, was a death-blow to religious architecture », dans Jones [1835] 1863, p. 19.

¹⁵⁸ Voir Jones [1835] 1863, pp. 19 et 21 et Pugin [1836] 1841, p. 36.

¹⁵⁹ Jones écrit « this architecture is dead and gone ; it has passed through its several periods of faith, prosperity, and decay », dans Jones [1835] 1863, p. 51.

¹⁶⁰ « reproduction of a galvanised corpse », dans Jones [1835] 1863, p. 47.

¹⁶¹ « United by a common faith, their art had necessarily a common expression », dans *GO*, p. 78.

¹⁶² Jones ne fait par exemple aucune référence au facteur géo-politique pour le développement des arts dans le texte des chapitres, en particulier pour l'art grec pour lequel cet aspect était devenu, depuis Winckelmann, un

désintérêt pour les aspects politiques indiquent peut-être une certaine prudence de sa part, dont les raisons mériteraient certainement d'être mieux étudiées.

Deux exemples spécifiques permettront à présent de mettre en évidence la méthode grammaticale et historique établie par Jones.

3. Études de cas : l'ornement égyptien et *mauresque*

3.1 L'Égypte fondatrice

Comme il a été montré précédemment, ce qui permet à Jones d'étudier selon la même perspective l'ornement arabe et médiéval, celtique ou romain, c'est son rapport avec les règles de la nature, car : « toutes les fois qu'un style d'ornement est l'objet de l'admiration universelle, on découvrira qu'il est en accord avec les lois qui règlent la distribution des formes dans la nature »¹⁶³. Si la relation entre ornement et nature est affirmée dans tous les chapitres du livre, elle s'établit de manière déterminante avec l'ornement égyptien. L'importance de l'Égypte pour le développement de la réflexion théorique de Jones a été quelque peu obscurcie par l'attention portée par les historiens envers les styles islamiques¹⁶⁴. L'Égypte est pourtant la première véritable étape de son Grand Tour. Il y séjourne près de douze mois, entre octobre 1832 et octobre 1833¹⁶⁵. C'est là qu'il découvre les plus importantes traces de polychromie architecturale, préservées du temps dans les tombes et temples encore à demi enfouis sous le sable. Et lorsque, à son retour à Londres, il tient sa première conférence à l'Architectural Society, c'est principalement à l'art égyptien qu'il la dédie¹⁶⁶.

De même qu'à Sydenham Jones avait inauguré l'histoire de l'art avec la cour égyptienne, c'est à l'ornement égyptien que revient la tâche d'asseoir l'histoire de l'art ornemental¹⁶⁷. L'art égyptien, dont l'origine est cachée dans la nuit des temps et qui ne peut être dérivé d'aucun autre, se révèle par tradition un art fondateur par excellence¹⁶⁸. L'Égypte illustre les conditions d'une créativité authentique

topos. Voir par exemple POMMIER Edouard, « Art et liberté », in : *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 2003, pp. 263-264.

¹⁶³ « Whenever any style of ornament commands universal admiration, it will always be found to be in accordance with the laws which regulate the distribution of form in nature », dans *GO*, p. 2. L'idée que la valeur d'un principe soit établie à travers l'expérimentation empirique et non plus donnée comme un fait absolu et doctrinaire dérive des réflexions poursuivies au XVIII^e siècle, notamment chez DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, ut pictura poesis*, Paris : Jean Mariete, 1719. Dans l'article sur le goût de l'Encyclopédie, Montesquieu différencie une approche théorique et expérimentale du concept, dans MONTESQUIEU Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de, article « Goût », in : DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean le Rond, éd., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de Lettres*, vol. 7, Paris : 1757, pp. 762-767.

¹⁶⁴ Seule Ferry a approfondi dans sa thèse l'importance du séjour de Jones en Égypte. Voir Ferry 2004, pp. 26-43.

¹⁶⁵ Ferry 2004, pp. 26-43.

¹⁶⁶ Jones [1835] 1863.

¹⁶⁷ Voir chapitre 1 de cette thèse.

¹⁶⁸ Caylus indique par exemple que « l'origine des Egyptiens se perd dans la nuit des temps », dans CAYLUS Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, gauloises*, vol. 1, Paris : Desaint et Saillant : 1752, p. 1. En ce sens, Quatremère de Quincy classe l'art égyptien parmi les langues artistiques véritables, comme on peut distinguer une langue maternelle d'un dialecte, dans Quatremère [1785] 1803, pp. 12-13. D'autre part, l'invention de l'écriture leur a souvent été attribuée du fait des

et originale qui ne peut trouver sa source première que dans l'exemple de la nature, Jones soulignant que dans cet art « nous ne voyons aucune trace d'enfance ou d'influence étrangère ; d'où il faut conclure que les Egyptiens puisèrent leur inspiration directement à la nature »¹⁶⁹.

Le fait que cet ornement se développe à partir de seulement quelques modèles vient confirmer cette hypothèse : « les types en sont peu nombreux, et ce sont tous des types naturels ; et la représentation ne s'écarte que très légèrement du type »¹⁷⁰. Cette notion de type, que Jones emploie bien trois fois dans la même phrase, est significative. Du grec *τύπος*, le type signifie une empreinte, un modèle ou une matrice et renvoie aussi bien à la terminologie botanique qu'au discours architectural. Dans la nomenclature linéenne, le type naturel se réfère au spécimen original dont la description permet d'établir le nom et l'identité d'une espèce. Il ne s'agit pas d'un exemple réel, mais suggère un modèle idéal, destiné à représenter tous les exemplaires d'une espèce végétale donnée¹⁷¹. L'insérant dans le vocabulaire architectural, Quatremère de Quincy en donne une définition précise dans l'*Encyclopédie méthodique* (1788-1825) indiquant que le type est « moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle »¹⁷². Il faut en ce sens le différencier du modèle « entendu dans l'exécution pratique de l'art, [comme] un objet qu'on doit répéter tel qu'il est ; le type est, au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleroient pas entre eux »¹⁷³. Élément abstrait, le type renvoie à la tradition néo-platonicienne de la forme idéale qui ne peut être matérialisée et qui s'exprime dans les lois qui gouvernent la nature plutôt que dans ses produits, pouvant dès lors porter à la production d'une infinité de formes.

C'est dans l'ornement égyptien, né directement de la nature et non de la dérivation d'un précédent style, que Jones estime que ces types sont le plus facilement reconnaissables. Ce sont essentiellement le lotus, le papyrus, les plumes d'oiseaux et les feuilles de palmier, des modèles naturels très restreints à partir desquels les Egyptiens développent un vaste et complexe système ornemental. Et puisqu'ils ont su étudier attentivement ces types naturels, ils ont pu mettre en pratique « les mêmes lois illustrées par les œuvres de la nature ; c'est pourquoi nous trouvons que l'ornement égyptien, aussi conventionnalisé

hiéroglyphes. Jones ne développe toutefois pas ce thème, raison pour laquelle nous avons préféré laisser de côté cet aspect.

¹⁶⁹ « we have no trace of infancy or of any foreign influence; and we must, therefore, believe that they went for inspiration direct from nature », dans *GO*, p. 22.

¹⁷⁰ « the types are very few and natural types, [and] the representation is but slightly removed from the type », dans *GO*, p. 22.

¹⁷¹ Pour le parallèle botanique dans la *Grammar of Ornament*, voir Schafter 2003, pp. 22-26. Cette notion de type végétal est développée par Goethe autour du concept de plante archétype ou *Urplanze*, dans GOETHE Johann Wolfgang von, *The Metamorphosis of Plants* [1790], intr. de Gordon L. Miller, Cambridge (Massachusetts) : MIT, 2009. Cette notion d'archétype est toutefois absente chez Jones, pour lequel les formes ornementales ne sont pas l'évolution d'un type primitif mais l'élaboration de principes généraux.

¹⁷² QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 3 tomes, dans *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières ; par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes ; précédée d'un Vocabulaire universel, servant de table pour tout l'ouvrage, ornée des portraits de MM. Diderot & d'Alembert, premiers éditeurs de l'Encyclopédie*, Paris : Panckoucke, Henri Agasse et Mme veuve Agasse, 1788-1825, t. 3 (1825), p. 544.

¹⁷³ Quatremère de Quincy 1788-1825, t. 3 (1825), p. 544.

soit-il, est toujours vrai »¹⁷⁴. Ainsi, l'ornement égyptien obéit-il toujours à la loi naturelle des plantes, soit au « rayonnement des feuilles, et de toutes les veines des feuilles, s'élançant en courbes gracieuses de la tige mère »¹⁷⁵. Cette application des principes naturels est parfaitement illustrée dans toutes les trois catégories de l'ornement égyptien, soit dans l'ornement constructif qui est celui des éléments de support de l'architecture, dans l'ornement représentatif, retranscription peinte ou sculptée d'objets réels, ou dans l'ornement décoratif qui comprend tous les motifs non représentatifs¹⁷⁶.

Mais c'est surtout l'ornement constructif ou architectural qui pour Jones illustre de manière plus évidente la parfaite connaissance et application des lois de la nature. Chaque colonne, indépendamment de sa taille, se présente comme la schématisation d'une véritable plante de papyrus agrandie : « la base représentant la racine ; le fût, la tige et le chapiteau, la fleur toute épanouie, entourée d'un bouquet de plantes plus petites, jointes ensemble à l'aide de bandes »¹⁷⁷. Une analogie mise en image sur la planche 4, sur laquelle sont disposés côte à côte des exemples de papyrus naturels, dans leurs différentes phases de croissance, ainsi que leurs transpositions ornementales (Ill. 55).

L'ornement égyptien a pourtant longtemps été considéré comme fantaisiste et dénué de tout principe. L'exemple de la colonne est justement employé par Quatremère de Quincy dans son essai sur l'architecture égyptienne pour démontrer que cet ornement demeure toujours dans « l'arbitraire le plus absolu »¹⁷⁸. Cherchant à réfuter la thèse d'une origine commune entre architecture égyptienne et grecque, Quatremère de Quincy transforme la colonne en élément d'une grammaire universelle et affirme que « l'analogie de quelques plantes avec les colonnes de l'Égypte n'est autre chose qu'une analogie décorative et non une analogie constructive »¹⁷⁹. Approchant l'ornementation égyptienne sous l'optique du théoricien de l'architecture, il ne perçoit en effet aucun lien rationnel ni aucune règle systématique entre, par exemple, la disposition et le choix des ornements d'un chapiteau et les proportions d'une colonne, ou entre une colonne et un entablement¹⁸⁰. Ceci le porte à établir l'absence de tout ordre ornemental dans cet art, un aspect confirmé à ses yeux par le fait que l'on retrouve les

¹⁷⁴ « the same laws which the works of nature ever display ; and we find, therefore, that Egyptian ornament, however conventionalised, is always true », dans *GO*, p. 22.

¹⁷⁵ « the radiation of the leaves, and all the veins on the leaves, in graceful curves from the parent stem », dans *GO*, p. 24.

¹⁷⁶ *GO*, p. 23.

¹⁷⁷ « the base representing the root ; the shaft, the stalk, and the capital, the full-blown flower, surrounded by a bouquet of smaller plants, tied together by bands. Not only did a series of columns represent a grove of papyri, but each column was in itself a grove », dans *GO*, p. 23.

¹⁷⁸ Quatremère [1785] 1803, p. 172. Pour Quatremère, l'important est de dire que l'origine de l'art égyptien est différente de celle de l'art grec, étant chacun fondé sur des principes constructifs divers : la caverne et la hutte. Sur la colonne comme élément grammatical, voir Lavin 1989, p. 65 et Lavin 1992, pp. 58-60.

¹⁷⁹ Quatremère [1785] 1803, p. 175. Quatremère fait remonter l'origine de l'architecture égyptienne à la caverne et celle de l'architecture grecque à la hutte en bois. Il précise toutefois que même dans l'architecture grecque, les colonnes ne sont jamais dérivées d'arbres ou plantes, mais sont au contraire issues de l'idée de la charpente.

¹⁸⁰ Quatremère [1785] 1803, pp. 183-184.



Ill. 55 – Exemples de papyrus sous forme naturelle et ornementale, planche 4, chromolithographie, 340 x 225 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1865.

mêmes motifs employés aussi bien dans l'architecture que sur des objets usuels, comme les vases ou les meubles¹⁸¹.

Or, pour Jones, le rapport entre ornement et architecture est secondaire. Ce qui l'intéresse est le motif ornemental en lui-même et sa structure formelle, indépendamment de son support. Dès lors, il lui est possible de défendre la rationalité et la rigueur absolues de cet ornement. Le fait de trouver un même motif employé aussi bien sur une architecture que sur un bijou devient au contraire pour Jones la preuve de l'unité conceptuelle de cet art. Mais Jones va au-delà. Prenant à contre-pied l'argumentation de Quatremère de Quincy, il semble non seulement défendre la thèse désormais dépassée d'une architecture égyptienne dérivée de la charpente, voyant dans les motifs des colonnes la transcription en pierre des décorations des poteaux de bois de leurs temples primitifs, mais affirme la supériorité relative du système ornemental égyptien par rapport à l'ornement grec¹⁸². Pour le Français, seul l'ornement grec exprime l'unité entre architecture et décoration, les ornements étant toujours « originaires des formes même de la construction »¹⁸³. Or, Jones soutient exactement la thèse opposée, trouvant au contraire chez les Egyptiens une ornementation totalement constructive et liée de façon unitaire à la structure des édifices :

¹⁸¹ Quatremère [1785] 1803, p. 174.

¹⁸² *GO*, p. 33.

¹⁸³ Quatremère [1785] 1803, p. 173.

« il manquait cependant à l'ornement grec un des grands charmes qui devrait toujours accompagner l'ornement, – à savoir, le symbolisme. C'était un ornement sans signification, purement décoratif, jamais représentatif et on ne peut guère l'appeler un ornement de construction (...). L'ornement ne formait pas, comme chez les Egyptiens, partie de la construction : on pouvait l'enlever sans changer la construction. (...) les Grecs étaient, à cet égard, inférieurs aux Egyptiens, dont le système d'*incavo rilievo*, appliqué à la sculpture monumentale nous paraît bien plus parfait »¹⁸⁴.

On assiste ici à un radical changement de paradigme. L'art égyptien, non naturaliste et depuis Winckelmann considéré comme illustrant un traitement rigide et stéréotypé des figures, apparaît chez Jones comme un art issu de la nature dont il a su abstraire les principes structurels. Illustrant parfaitement l'analogie structurelle avec la nature, il n'est jamais *mimesis* du visible, mais se développe selon les principes et les lois de la distribution des formes dans celle-ci. Pour cela, l'ornement égyptien devient le prototype de tout art ornemental, car « le langage dans lequel il se révèle peut bien nous paraître étranger, particulier, formel et rigide ; mais les idées et les enseignements qu'il nous fournit sont des plus solides »¹⁸⁵. La maîtrise de ces règles conceptuelles est ce qui a permis la création d'une multitude de solutions décoratives, comme l'illustrent les nombreux exemples de chapiteaux figurés sur la planche 6 (Ill. 56). Cette variété que Quatremère de Quincy qualifiait de « fécondité stérile » et qu'il comparait pour cela même à l'art gothique, s'est transformée désormais en exemple positif¹⁸⁶.

Il n'est pas surprenant de trouver chez Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), fervent critique de l'art grec, l'une des premières considérations sur les qualités de l'art égyptien¹⁸⁷. Dans le « Discours apologétique en faveur de l'Architecture Egyptienne et Toscane » accompagnant *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii* (1769), celui-ci observe déjà que l'ornementation architecturale égyptienne, tout comme son art en général, se base sur une observation très attentive de la nature, étant une expression abstraite de celle-ci¹⁸⁸. Comparant les lions égyptiens de la fontaine de l'Acqua Felice, à Rome aux deux autres rendus à la manière grecque, il s'exclame :

¹⁸⁴ « Greek ornament was wanting, however, in one of the great charms which should always accompany ornament, -viz. Symbolism. It was meaningless, purely decorative, never representative, and can hardly be said to be constructive (...) the ornament was no part of the construction, as with the Egyptian : it could be removed, and the structure remained unchanged (...) the Greeks were in this respect inferior to the Egyptians, whose system of incavo rilievo for monumental sculpture appears to us the more perfect », dans *GO*, p. 33.

¹⁸⁵ « the language in which it reveals itself to us may seem foreign, peculiar, formal and rigid ; but the ideals and the teachings it conveys to us are of the soundest », dans *GO*, p. 23.

¹⁸⁶ Quatremère de Quincy [1785] 1803, p. 177.

¹⁸⁷ Maria Grazia Messina rattache le goût de Piranèse pour la variété et les fantaisies décoratives à l'influence anglaise et écossaise, dans MESSINA Maria Grazia, « Piranesi : l'ornato e il gusto egizio », in : *Piranesi e la cultura antiquaria, gli antecedenti e il contesto*, actes du colloque, 14-17 novembre 1979, Rome : Multigrafica Editrice, 1983, pp. 380-82.

¹⁸⁸ Piranesi expliquait le choix de certains motifs par la correspondance structurelle de leurs formes avec celles de l'architecture. Si certains chapiteaux furent décorés de têtes de bélier, c'est, selon lui, « à cause de la disposition que l'on trouve dans les cornes de cet animal pour faire des volutes, toutes les fois qu'on les lui allonge, et qu'on les lui replie plus qu'elles ne le sont naturellement », dans PIRANESI Giovanni Battista, *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall' : architettura egizia, etrusca e greca, con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana*, Rome : Generoso Salomoni, 1769, p. 12.



Ill. 56 – Chapiteaux égyptiens, planche 6, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

« Quelle majesté dans les lions Egyptiens, quelle gravité, quelle sagesse ! Quelle union, quelle modification des parties ! Avec quel art n’y voit-on pas paraître ce qui s’accorde avec l’architecture, tandis que ce qui ne lui convient pas y semble caché. Au contraire, les deux autres lions, qui imitent si bien la nature, et que l’ouvrier a fait paraître dans quelle attitude il a voulu, que font-ils là ? Ils n’y servent qu’à diminuer l’éclat, que les lions Egyptiens donnent à l’architecture de la fontaine »¹⁸⁹.

Piranèse justifie les représentations conventionnelles égyptiennes par le fait qu’elles sont avant tout un élément du décor architectural qu’elles contribuent à valoriser. Une argumentation similaire est avancée par Jones à Sydenham lorsqu’il parle de l’allée de lions placée devant la cour égyptienne, vantant alors la supériorité des lions égyptiens par rapport aux lions de Canova, du fait que ces statues s’accordent parfaitement avec le vocabulaire décoratif les entourant¹⁹⁰. L’unité entre l’ornement et son support est garantie par le fait que l’ornement n’est jamais imitation servile de la nature mais reproduction abstraite de ces principes structurels, au même titre que l’architecture. Cette parfaite maîtrise du rendu

¹⁸⁹ Piranesi 1769, p. 14. Le commentaire de Piranèse n’était lui-même pas le premier, puisque Winckelmann, pourtant si réticent au sujet de l’art égyptien, remarquait déjà la qualité des lions de la même fontaine, auquel il reconnaissait un rendu « d’une sensibilité remarquable » ainsi qu’une « variété raffinée dans les contours », dans Winckelmann [1764] 2003, p. 167. Sur Piranesi et les lions de l’Acqua Felice, se référer à Messina 1983, p. 380 et note 15, p. 384, ainsi qu’à WITTKOWER Rudolf, « Piranesi’s architectural creed », in : *Studies in the Italian Baroque*, Londres : Thames and Hudson, 1975, p. 271.

¹⁹⁰ Il s’agissait des lions du temple d’Amenhotep III, originellement à Soleb (actuel Soudan) ramenés de Gerel Barkal par Lord Prudhoe, Duc de Northumberland, et offert au British Museum en 1835. Voir Jones 1854 (3), p. 13.

conventionnel des formes va de pair avec une application rigoureuse et tout aussi conventionnelle des couleurs.

Ces qualités sont développées à un niveau ultérieur dans les arts décoratifs *mauresques*, qui témoignent d'un rapport beaucoup plus abstrait avec la nature et une capacité symbolique liée directement à l'écriture.

3.2 Le modèle *mauresque*

Dans la grammaire de Jones, plus significatif encore est en effet le rôle de la tradition islamique, dont les formes abstraites constituent un modèle d'ornementation privilégié. Cette référence à l'Orient est sans aucun doute l'aspect le plus connu de sa pensée et celui qui a fait l'objet du plus grand nombre d'études¹⁹¹. L'Orient de Jones est avant tout islamique. C'est l'Orient des villes musulmanes qu'il découvre lors de son voyage des années 1830, c'est-à-dire le Caire et Constantinople, mais surtout le palais de l'Alhambra qui lui révèle la magie de cet art de lignes et de couleurs. L'étude des *muqarnas*, dont la complexité apparemment insondable se fonde sur la combinaison de formes géométriques simples, et dont Goury et lui redécouvrent le secret de construction en 1834, lui permet notamment de saisir toute la richesse conceptuelle de ce système décoratif (Ill. 57)¹⁹². C'est aussi l'Orient des bazars des expositions universelles. Les objets exposés au Crystal Palace de Londres dans les stands turcs, tunisiens, égyptiens, mais surtout indiens, lui offrent l'occasion de définir les premiers principes de sa future grammaire, publiés dans le *Journal of Design and Manufactures* en 1851¹⁹³. Dans les produits mogholes présentés aux Expositions de Londres et Paris, en 1851 et 1855, Jones trouve « tous les principes, toute l'unité, toute la vérité » de l'ornement¹⁹⁴. De leur étude sont dérivés les Propositions 29 à 34 de la *Grammar of Ornament* portant sur l'emploi harmonieux des couleurs juxtaposées¹⁹⁵.

Le choix de cet Orient islamique n'est pas anodin. Il s'agit d'une préférence conceptuelle. Cet ornement est l'héritier de l'art gréco-romain, dont il a su transformer les formes de manière totalement originale. C'est art n'est donc pas étranger. Il illustre pourtant un rapport au passé bien différent de celui offert par l'exemple de la Renaissance. L'ornement islamique, issu du substrat gréco-romain, a en effet su s'en éloigner pour donner naissance à des formes décoratives manifestement originales. Pour Jones, tel est le modèle que le XIXe siècle doit suivre pour atteindre une créativité nouvelle et authentique¹⁹⁶.

¹⁹¹ Voir en particulier Darby 1974 et Darby 1983, pp. 61-121 ; Sweetman 1988, pp. 160-176 ; Crinson 1996, pp. 30-36 ; Watanabe 1994 ; MacKenzie 1995 ; Ferry 2004. Voir aussi *Islamophilies* 2011, pp. 205-212.

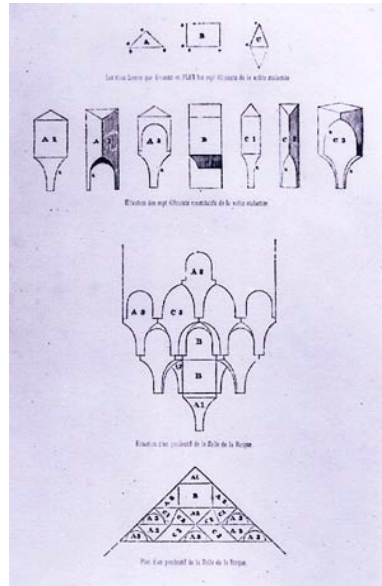
¹⁹² Sur les *muqarnas* en général, voir GRABAR Oleg, *The Alhambra*, Londres : Penguin Books, 1978, p. 178. Pour leur importance chez Jones, voir Crinson 1996, pp. 55-56 et Ferry 2004, pp. 68-69.

¹⁹³ Jones 1851. Sur l'apport des formes indiennes pour la théorie de Jones, voir en particulier Mitter [1977] 1992, pp. 221-238.

¹⁹⁴ « all the principles, all the unity, all the truth », dans *GO*, pp. 77-78.

¹⁹⁵ *GO*, pp. 7-8.

¹⁹⁶ Je remercie Rémi Labrusse d'avoir mis l'accent sur cet aspect fondamental lors du colloque de thèse.



Ill. 57 – Plan et élévation d’une décoration en muqarna, planche 10, 680 x 520 mm, in : Owen Jones et Jules Goury, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, Londres 1836-1845.

C’est principalement l’analyse de l’art nasride qui, entreprise dès la première moitié des années 1830 et entendue comme expression particulière de l’art islamique, et dont le développement s’effectue sur sol européen, qui conditionne toute sa vision esthétique. C’est dans le dixième chapitre de la *Grammar of Ornament*, symboliquement placé au cœur de son ouvrage, que Jones approfondit les principes présentés dans sa liste de propositions initiales. Ce texte reprend, en les développant, les idées qu’il aborde pour la première fois dans *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1836-1845)¹⁹⁷. Il est lui-même intégralement dérivé du guide de l’*Alhambra Court* publié deux ans plus tôt pour le Crystal Palace de Sydenham, tant pour le contenu du texte que pour celui des gravures sur bois qui l’illustrent¹⁹⁸. Jones fait d’ailleurs directement référence à l’*Alhambra Court* dans son chapitre qui¹⁹⁹, tout naturellement, est exclusivement dédié à l’ornementation du palais de l’Alhambra, à ses yeux véritable Parthénon de l’art *mauresque*²⁰⁰.

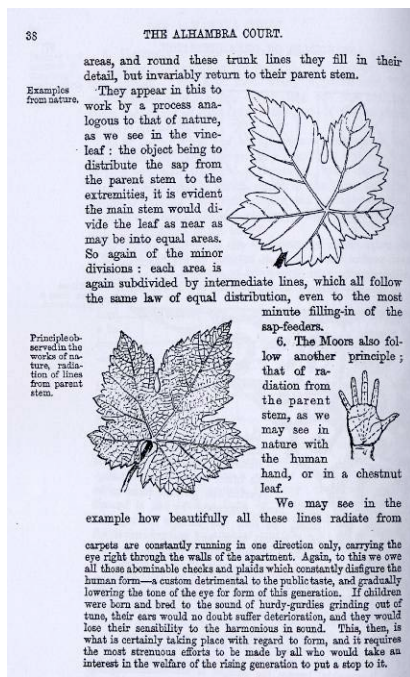
Le rapport qui lie l’ornement à la nature, si important dans la théorie de la *Grammar of Ornament*, se trouve ainsi déjà pleinement développé dans le guide de l’*Alhambra Court*, comme le montrent d’ailleurs les illustrations insérées dans le *guide book* (Ill. 58 et 59).

¹⁹⁷ Jones et Goury 1836-1845

¹⁹⁸ Jones 1854 (1).

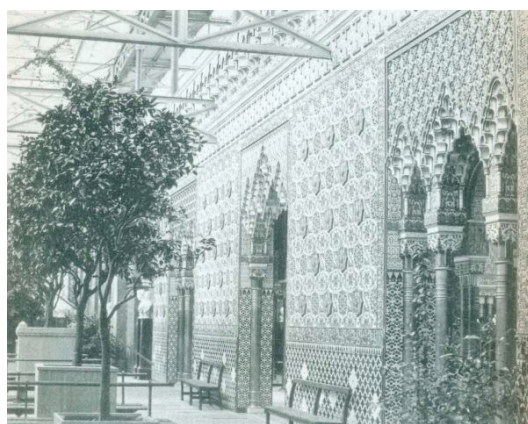
¹⁹⁹ *GO*, p. 72

²⁰⁰ *GO*, p. 66.



Ill. 58 et 59 – A gauche : page tirée de Owen Jones, *The Alhambra Court*, Londres, 1854 (170 x 118 mm). A droite : page tirée de Owen Jones, *La Grammaire de l'Ornement*, Paris, 1865 (340 x 225 mm).

Le modèle de la nature est en effet déjà thématisé dans le Crystal Palace lui-même, où des plantes de toutes sortes ont été introduites par Paxton dans tous les secteurs du bâtiment. Mais les *Fine Art Courts* entretiennent une relation encore plus étroite avec la nature, se trouvant juxtaposée au *Tropical Department* placé dans l'aile nord du palais (voir Ill. 12). Les *architectural courts* côtoient ainsi quantité de spécimens botaniques, permettant au visiteur d'observer et de comparer directement les exemplaires naturels et artistiques, comparaison renforcée et orientée par la lecture du *guide book* (Ill. 60 et 61).



Ill. 60 et 61 – A gauche : Vue de l'entrée de la *Court of Lions*. A droite : Avenue de sphinx, avec, au fond l'*Alhambra Court*, Philippe Delamotte (d'après Piggotts 2006, pp. 85 et 90).

Pour emprunter l'expression employée par Rémi Labrusse, on peut dire que l'art de l'Alhambra sert de « référence structurante » à sa grammaire²⁰¹. En effet, c'est à l'interne de ce chapitre que Jones propose une analyse détaillée en quatorze points des principales propositions théoriques résumées au début du volume. Afin de clarifier ces principes, il fait appel à divers exemples graphiques insérés dans le texte, fondés sur des éléments géométriques simples et mis aussi en rapport avec certaines formes végétales. Pour ces raisons, les interprétations de la *Grammar of Ornament* se sont essentiellement fondées sur ce chapitre, où se trouve d'ailleurs la seule mention du terme de *grammaire* présente dans l'ouvrage, lorsque Jones s'exclame que « nous ne pouvons trouver œuvre plus adéquate pour illustrer une Grammaire de l'Ornement que celle dans laquelle tout ornement contient une grammaire en lui-même »²⁰².

Dans l'art nasride se trouvent réunis « l'éloquence de l'ornement égyptien, la grâce des formes grecques et les combinaisons géométriques de l'ornement romain, byzantin et arabe. S'il lui manque le symbolisme de l'art égyptien, les inscriptions qui ornent les murs du palais de l'Alhambra se chargent de suppléer à cette défaillance »²⁰³. Cet ornement est pour Jones le plus parfait, car il exprime fidèlement les principes formels de la nature, telles que les lois de la « *distribution égale, de la radiation partant de la tige mère, de la continuité des lignes et des courbes tangentes* »²⁰⁴. Par ailleurs, véritable ornementation parlante, elle s'adresse aussi bien à l'œil et qu'à l'esprit, son étude se révélant bien plus utile que tous les commentaires sur la décoration²⁰⁵. Possédant une organisation syntaxique stricte, sa structure détermine avec une précision quasi mathématique quelle position doit occuper chaque forme et chaque couleur :

« le coloris de l'Alhambra a été exécuté d'après un système si parfait que tous ceux qui se donnent la peine d'en faire l'étude peuvent, à la première vue d'un morceau d'ornement *mauresque* en blanc, indiquer, avec une certitude presque absolue, la manière dont il a été colorié. (...) la surface indique d'elle-même les couleurs qui devraient la couvrir »²⁰⁶.

Toute la théorie de Jones sur l'emploi des trois couleurs primaires dérive d'ailleurs essentiellement de son étude de la polychromie du palais de l'Alhambra²⁰⁷. Anti-naturaliste, cet ornement se fonde sur la

²⁰¹ Labruse 2010, p. 104.

²⁰² « we can find no work so fitted to illustrate a Grammar of Ornament as that in which every ornament contains a grammar in itself », dans *GO*, p. 66.

²⁰³ *GO*, p. 66.

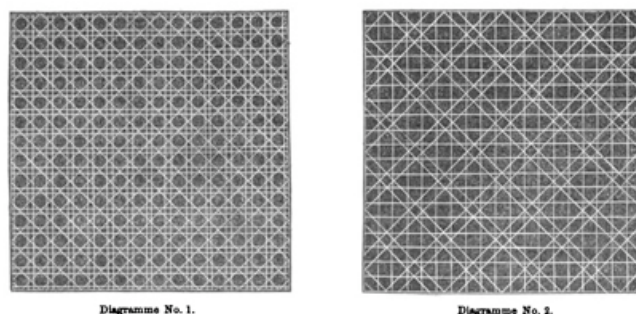
²⁰⁴ *GO*, p. 69.

²⁰⁵ *GO*, p. 67.

²⁰⁶ « ...the colouring of the Alhambra was carried out on so perfect a system, that any one who will make this a study can, with almost absolute certainty, on being shown for the first time a piece of Moorish ornament in white, define at once the manner in which it was coloured (...) the surface alone will indicate the colours they were destined to receive », dans *GO*, p. 72.

²⁰⁷ Jones n'est pas le premier à échafauder des théories sur la polychromie en se basant sur l'étude d'un unique monument. L'architecte Jacques-Ignace Hittorff fonde par exemple sa théorie de la polychromie architecturale grecque sur la reconstitution d'un seul temple se trouvant à Sélinus, en Sicile, qu'il excava durant l'hiver 1823-1824. A ce propos, voir Van Zanten, 1977, p. 206 et Middleton 1982, p. 188. La reconstitution que Jones propose de la polychromie mauresque, avec l'emploi du bleu, du rouge et du doré, ne dérive d'ailleurs pas entièrement d'observations factuelles, aucune trace de doré n'ayant été trouvée sur les parois, mais semble avoir correspondu dès le départ à un idéal symbolique, probablement issu de la lecture des textes de George Field. La théorie des couleurs de Jones connaît une grande notoriété au milieu du XIX^e siècle, se retrouvant notamment

géométrie, élément central de l'art islamique et secret de sa multiplicité visuelle (Ill. 62). La diversité de ses motifs décoratifs naît ainsi d'un nombre réduit de principes formels, dont la simplicité cognitive contribue à en asseoir le fondement. Alors que l'Orient est normalement considéré comme le lieu des passions et de l'imagination, Jones montre que toute son ornementation est au contraire rationnelle et systématique, répondant à des principes précis et ordonnés.



Ill. 62 – Compositions géométriques, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Dans la *Grammar of Ornament*, l'Orient islamique se voit conférer une autorité particulière, apparaissant comme le lieu de la préservation d'un savoir ancestral et fondé sur les lois mathématiques, illustrant un parfait accord avec les lois naturelles, comme il est souligné dès le début du volume dans les principes généraux, dans les Propositions 11 et 12, où Jones expose les deux lois de distributions des formes dans la nature, indiquant la mention « oriental practice » :

« Dans la décoration de surface toutes les lignes doivent partir d'une tige mère. Tout ornement, quelque éloigné qu'il soit du centre ou de l'axe de la composition, doit être tracé jusqu'à sa branche et à sa racine. *Pratique orientale* »

(Proposition 11)

« Toutes les jonctions de lignes courbes avec d'autres lignes courbes, ou de lignes courbes avec des lignes droites, doivent être tangentielles les unes par rapport aux autres. *Loi de la Nature. Pratique orientale en accord avec cette loi* »

(Proposition 12)²⁰⁸

Cette double mention Orient/Nature a souvent été perçue comme s'inscrivant dans la vision traditionnelle d'un Orient sous-développé et enfantin²⁰⁹. Or, cette juxtaposition renvoie directement au

dans les publications de Layard sur l'architecture assyrienne, comme me le signale Jan Piggott. Voir à ce sujet LAYARD Austen Henry, *Nineveh and its remains : with an account of a visit to the chaldean christians of Kurdistan, and the Yezidis, or devil-whorshippers; and an enquiry into the manners and arts of the ancient assyrians*, 2 vols., Londres : John Murray [1848] 1854, note à la p. 265. Piggott précise que cette note ne figurait pas lors de l'édition de 1848. Dans son édition de 1865 de son ouvrage *The Alhambra* (1832), Washington Irving ajoute une section intitulée « Note on Morisco Architecture », dans laquelle il traite de l'emploi des couleurs primaires chez les Egyptiens, les Grecs et les Arabes dans les premières phases de leur art, et décrit la coloration du palais selon les principes de Jones, dans IRVING Washington, *The Alhambra : A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, New York : Putnam's Sons, 1865, pp. 64-66. Voir aussi : Irving 1832. Sur Irving, voir Flores 2006, p. 30.

²⁰⁸ « In surface decoration all lines should flow out of a parent stem. Every ornament, however distant, should be traced to its branch and root. *Oriental practice* ». (Proposition 11) et « All junctions of curved lines with curved or of curved lines with straight should be tangential to each other. *Natural law. Oriental practical in accordance with it* ». (Proposition 12), dans GO, p. 6.

modèle académique de l'antique et de la nature, à la paire Grèce/Nature. En substituant l'Orient à l'antique, Jones établit donc un modèle pour l'ornement qui se définit par rapport et en opposition au modèle académique des beaux-arts. Rejetant un mode de représentation naturaliste en faveur d'une stylisation des formes et des couleurs, l'ornement se définira dès lors en fonction de son caractère essentiellement abstrait, et de caractéristiques non figuratives et géométriques, en opposition à la *mimesis* propre au domaine de la peinture et aux beaux-arts.

Enfin, cette ornementation stylisée, essentiellement bidimensionnelle et vouée au respect de la planéité des surfaces, s'exprimant à travers l'absence d'ombres et de reliefs, l'emploi de formes géométriques et de couleurs plates, se prête parfaitement à une application industrielle. Puisqu'il est impossible de reproduire mécaniquement de manière satisfaisante des formes naturelles, traditionnellement issues de la production artisanale, il convient alors de se tourner vers la production de motifs simples, abstraits, réduits à des jeux de lignes et de couleurs, comme dans l'ornement nasride ou islamique en général, pour lequel la marge d'erreur semble réduite. L'essentiel étant de ne pas copier les formes existantes, mais d'en tirer inspiration, comme surent le faire les peuples arabes qui à partir des vestiges monumentaux de l'art gréco-romain surent engendrer un art totalement nouveau et original, ainsi que Jones le souligne avec admiration²¹⁰.

Afin d'établir sa théorie universelle de l'ornement, Jones fait recours à l'analogie grammaticale qui lui permet d'exprimer de manière claire et efficace l'objectif qu'il s'est proposé d'atteindre en publiant ce volume : poser l'existence de règles générales et absolues pour l'ornement dans toutes ces manifestations culturelles ou historiques. Il est ainsi possible d'affirmer que les doutes avancés par l'historiographie anglosaxonne sur la nature véritablement grammaticale de la *Grammar of Ornament* se fondent sur une vision trop limitée du terme, envisagé dans sa relation trop exclusive avec le champ linguistique. Dans le sillage des études plus récentes, le mot *grammaire* peut au contraire être attribué de manière légitime et métaphorique à tout système de règles formelles, dotés d'une logique interne. Les nombreux autres exemples de grammaires publiées à l'époque de Jones, et moins connus, forment un véritable sous-genre éditorial lié au domaine des manuels didactiques. Du reste, l'emploi de *grammaire* dans le sens exclusivement linguistique, à des fins pédagogiques, se retrouve chez Durand et Ruskin. Il est également important de considérer les précédentes théories de Field, Superville et Portal, bien que leurs ouvrages soient plutôt dédiés au thème plus général de la composition des formes visuelles. Au milieu du XIX^e siècle, le terme de *grammaire* possède dans tous les cas plusieurs significations, et

²⁰⁹ Voir par exemple Rhodes 1983, pp. 234-247.

²¹⁰ GO, pp. 56-57.

notamment une forte connotation éditoriale, à laquelle Owen Jones peut se référer lorsqu'il adopte ce mot pour le titre de son œuvre la plus importante.

Si les caractéristiques pour ainsi dire structuralistes de la *Grammar of Ornament* sont connues, les différents passages conceptuels opérés par Jones dans la construction de sa théorie le sont moins. Comme il a été montré, le problème de l'autonomie des arts décoratifs a tout d'abord dû être affronté afin de libérer l'ornement de son rôle subordonné par rapport aux autres arts. Jones parvient à ce résultat en faisant dériver l'ornement de l'architecture, art d'abstraction par excellence, pour ensuite poser son rapport direct et exclusif avec la nature et instaurer avec celle-ci une relation d'imitation abstraite, fondée sur la stylisation géométrique, la proportionnalité et la répétition sérielle des motifs. De manière significative, Jones exclut de son analyse les ornements zoomorphes et anthropomorphes, offrant un répertoire d'exemples liés au monde végétal. Pour cette raison – mais non exclusivement – il ordonne le matériel de son volume selon un modèle classificatoire et morphologique inspiré des sciences botaniques contemporaines.

En outre, un élément essentiel de sa pensée apparaît dans la tentative de combiner le système de fonctionnement formel de l'ornement, universel et synchronique, avec la succession des styles, particulière et diachronique. Il conçoit ainsi les propositions initiales comme des axiomes valables pour toutes les époques et toutes les cultures, mais chacune d'entre elles les ayant toutefois développé selon des formes linguistiques particulières. Si Jones met en lumière des moments de plus grande ou de moindre qualité, il n'est toutefois pas possible de discerner dans son ouvrage un développement historique général et unitaire de l'ornement, qu'il soit de matrice hégélienne ou positiviste. Finalement, les exemples des ornements égyptiens et *mauresques* ont permis de développer en détail la généralité des arguments qui ont fait l'objet de cette analyse.

Dans le prochain chapitre, nous verrons quelles sont les stratégies employées par Jones pour traduire en images sa conception de l'ornement universel qui s'articule à la fois de manière formelle et historique. Comme il sera montré, l'emploi du medium visuel le porte à opérer des transformations raisonnées sur le matériel original qui est soumis à un violent travail d'élaboration conceptuelle et d'uniformisation graphique. On pourra alors démontrer par des exemples précis ce qui a été exposé dans ce chapitre, c'est-à-dire que l'histoire constitue pour Jones une seconde nature, de laquelle il convient d'extraire des principes abstraits et non des modèles concrets. Une conviction qui représente peut-être le plus important héritage que la *Grammar of Ornament* ait légué à la culture artistique contemporaine.

Chapitre 4 : La grammaire en image

L'image est au cœur de la *Grammar of Ornament* de Jones. La beauté des cent planches chromolithographiques est sans nul doute ce qui étonne et fascine le plus le lecteur de hier comme d'aujourd'hui. Raison d'être du volume et élément fondamental de son succès, les planches sont des dispositifs polysémiques. Classées typologiquement et par styles, elles constituent à la fois un inventaire de l'ornement historique et une collection sans précédent de motifs prêts à l'emploi, pouvant être copiés et appliqués à toutes sortes de matériaux et supports. Mais l'intention de Jones va bien au-delà, comme le chapitre précédent l'a montré. Les planches sont conçues comme un instrument de travail destiné à illustrer et à démontrer la validité des principes universels résumés dans les propositions théoriques initiales. Jones invite ainsi le lecteur à étudier les planches afin de saisir, à force d'observations et de comparaisons, les règles naturelles et universelles présentes dans ces formes et à les appliquer à la création d'un nouveau système ornemental¹.

Malgré leur importance, les planches de la *Grammar of Ornament* n'ont curieusement jusqu'ici que peu intéressé les historiens qui se sont principalement concentrés sur l'analyse des principes introductifs. En ce sens, elles ont tout au plus été perçues comme des éléments subversifs allant à l'encontre du message théorique de l'ouvrage, comme les études de John Grant Rhodes et Nicholas Frankel l'ont soutenu². Jones est d'ailleurs lui-même bien conscient de ce danger, prévoyant dès la préface de son ouvrage que les planches seraient avant tout considérées comme des répertoires proposant des exemples pouvant facilement être appliqués et employés pour toutes sortes d'usages³.

Or, les planches présentent, au même titre que le texte, un discours théorique important. Supports cognitifs, elles mettent en acte la grammaire de Jones et s'érigent de ce fait comme le principal véhicule de diffusion de sa théorie. Elles ne révèlent en effet pas des échantillons neutres, mais illustrent un langage visuel précis, étant construites de sorte à pouvoir transmettre elles aussi le message de l'ouvrage. Grâce aux opérations réalisées sur les images, les planches remplissent en partie ce rôle. Un processus qui, comme il sera montré, implique un gigantesque travail sur les motifs, afin de les traduire en un code visuel universel parfaitement adapté aux moyens de production mécaniques, et permettant

¹ En ce sens, Jones souligne à la fin de la *Grammar of Ornament*, dans le chapitre dédié aux exemples végétaux que : « It is for their use that we have gathered together this collection of the works of the past ; not that they should be slavishly copied, but that artists should, by an attentive examination of the principles which pervade all the works of the past, and which have excited universal admiration, be led to the creation of new forms equally beautiful. We believe that if a student in the arts, earnest in his search after knoweledge, will only lay aside all temptation to indolence, will examine for himself the works of the past, compare them with the works of nature, bend his mind to a thorough appreciation of the principles which reign in each, he cannot fail to be himself a creator, and to individualise new forms, instead of reproducing the forms of the past », dans *GO*, p. 156. Jones ne détaille pas les différentes étapes d'un tel processus, laissant la tâche de concrétiser ce parcours aux générations futures.

² Rhodes 1983, p. 216; Frankel 2003, pp. 12-14.

³ *GO*, pp. 1-2.

ensuite d'extraire des règles générales facilement assimilables⁴. En effet, chaque motif subit une série de manipulations et de réélaborations, afin de se conformer à un langage conventionnel où prime la stylisation des formes et des couleurs, en accord avec la vision de Jones. Comme pour toute grammaire, celle-ci va comporter des règles mais également des fautes qui doivent pouvoir être comprises visuellement, grâce à la rhétorique de l'image⁵ développée au sein de la *Grammar of Ornament*.

Pour saisir le fonctionnement de l'ouvrage, il est donc nécessaire de définir les différentes stratégies d'illustrations employées par Jones : elles dérivent non seulement de la tradition des répertoires d'ornements, mais aussi des recueils d'histoire de l'art et de l'architecture, dont Jones exporte selon ses besoins certaines des méthodes, les réduisant à des dispositifs prêts à l'emploi mais vidés de leur fondement théorique. Cette manière de faire n'est pas sans créer des tensions entre texte et image, comme l'exemple du chapitre arabe permettra de le mettre en lumière.

1. Le travail de codification visuelle

1.1 Sélections et censures

La seule chose que je me suis donc proposé de faire en formant la collection que j'ai osé appeler la Grammaire de l'Ornement, a été de sélectionner quelques-uns des types les plus éminents dans certains styles.

Owen Jones⁶

En constituant les planches de son ouvrage, Jones se présente comme un simple observateur, un collectionneur qui s'est contenté de choisir, parmi un vaste échantillon de formes, les exemples les plus significatifs de certains styles afin de mettre en évidence l'existence de principes universels. Il s'agit d'un travail du paradigme, où l'objet est transformé en principe et devient un canon esthétique. Ces principes sont résumés au début du volume et se retrouvent sur les planches. Comme s'il s'agissait de spécimens naturels, Jones invite alors le lecteur à les étudier avec attention afin de découvrir les secrets d'une science de l'ornement. Le sérieux et la fiabilité des images de la *Grammar of Ornament* se veulent indéniables. Lors de sa publication, les journaux présentent d'ailleurs l'ouvrage comme la plus complète collection d'ornements historiques jamais publiée⁷. Fruit du témoignage direct de voyageurs, dessinés par les meilleurs spécialistes, les motifs sont perçus comme des reproductions analogiques des originaux. Ainsi, une grande partie de la valeur commerciale et éditoriale du volume repose sur un accord tacite entre auteur et lecteur : l'illusion de pouvoir acquérir les reproductions exactes de plus de

⁴ Les motifs bidimensionnels de la *Grammar of Ornament* conviennent en particulier pour les papiers-peints et pour l'industrie textile, dont les contraintes de productions techniques demandent alors une certaine simplification du tracé et l'abandon des dessins ombrés.

⁵ Formulation empruntée à Roland Barthes. Voir BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in : *Communications* 4/1, 1964, pp. 40-51.

⁶ « All, therefore, that I have proposed to myself in forming the collection which I have ventured to call the Grammar of Ornament, has been to select a few of the most prominent types in certain styles », dans *GO*, p. 1.

⁷ Voir par exemple : *The Athenaeum*, 4 avril 1857, pp. 441-442 ; *The Art-Journal*, février 1857, p. 67 ; *The Builder*, 7 mars 1857, p. 12.

deux mille ornements dérivant des cultures les plus variées⁸. Dans quelle mesure ces images sont-elles fidèles aux originaux ?

Une image graphique est toujours une traduction, une transcription d'un objet ou d'une scène en un code visuel précis issu de divers facteurs⁹. Toute reproduction implique donc une interprétation de l'original, fruit d'une série d'interventions et de conventions réglées par un apprentissage, une culture et des techniques. Les planches ne sont nullement une collection de motifs historiques ou documentaires, mais sont avant tout l'objet d'une construction visant à soutenir la théorie du livre. Faire une grammaire de l'ornement va impliquer un gigantesque travail de réécriture de l'original, une violence opérée sur les motifs pour les transformer en objet d'analyse grammaticale et, à travers une série de comparaisons, pouvoir démontrer l'existence de règles générales. Un simple coup d'œil jeté à l'ensemble des planches suffit à s'en convaincre. Offrant des exemples provenant de structures, lieux, époques et styles très variés, entre architecture, enluminure, céramique, textile, mosaïque ou mobilier, les images de la *Grammar of Ornament* affichent une harmonie et une unité visuelle remarquables. Arrachés à leur supports, réduits à des échantillons, reproduits à la même grandeur et selon un rendu plastique atténué ou totalement absent, toute indication de la dimension des originaux ou du matériau qui les compose se trouve abolie, ce qui permet au regard de se focaliser sur leurs caractéristiques formelles, de les étudier, de les comparer et d'en déduire des lois générales. Dès lors, les planches se présentent comme une opération de codification de l'ornement historique systématique et sans précédent.

La construction d'une composition harmonieuse est liée au choix même des motifs illustrés. Une grammaire de l'ornement qui cherche à poser les règles générales de cet art demande en effet une série de sélections drastiques, afin de réduire la diversité des formes à quelques éléments qui peuvent se retrouver dans différents styles et se prêter à une analyse comparative. Ces « types les plus prééminents »¹⁰, comme Jones les appelle, sont essentiellement abstraits et mettent en évidence leur rapport avec les lois de composition formelle issues des végétaux. Les exemples à caractère zoomorphe ou anthropomorphe sont ainsi presque totalement absents du volume. Ceux qui s'y trouvent sont très rares et constituent des détails isolés, insérés de manière subordonnée dans un ensemble des formes abstraites, et perdent alors leur puissance de figuration. Cette sélection s'est opérée progressivement et

⁸ A ce propos, Pascal Griener pose que « les publications d'art devraient être considérées dans une perspective élargie – non seulement comme des instruments de savoirs cognitifs purs, mais comme des productrices d'imaginaire. Ces publications proposent un ou plusieurs modes d'appropriation de l'image. Surtout, elles vendent un savoir », dans Griener 2008, pp. 168-169.

⁹ La littérature sur l'étude des images est un domaine en constante expansion. De manière générale, sur les techniques de représentations, se reporter à l'étude pionnière de IVINS JR William M., *Prints and visual communication*, Cambridge Massachussettes et Londres : M.I.T. Press, [1969] 1982. Pour un aperçu de la question du rapport entre science et image, le rôle de l'observateur et sa construction historique, se référer notamment à l'article de synthèse de JOSCHKE Christian, « Images et savoirs au XIXe siècle », in : *Perspective. La revue de l'INHA*, 2007, 3, pp. 443-458 et aux textes de CARY Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th century*, Cambridge Massachussettes et Londres : M.I.T. Press, 1990 ; BREDEKAMP Horst « A neglected tradition ? Art history as Bildwissenschaft », in : *Critical Inquiry*, 29/3, 2003, pp. 418-428 et DASTON Lorraine et GALISON Peter, *Objectivity*, New York : Zone Books, 2007.

¹⁰ « the most prominent types », dans *GO*, p. 1.

en plusieurs étapes, comme le montrent le manuscrit du RIBA et les cahiers de Charterhouse qui comportent tous deux du matériel non reproduit dans la *Grammar of Ornament*.

Une page du cahier de Charterhouse, qui offre plusieurs exemples égyptiens, est particulièrement intéressante de ce point de vue. Elle contient trente-huit dessins coloriés à la gouache sur papier cartonné et collés sur la page (Ill. 63). Quatorze d'entre eux présentent des éléments figuratifs qui seront exclus des planches finales : plusieurs sont liés à des représentations de divinités, soit sous forme animale ou humaine. Si un détail figuratif subsiste plus tard, c'est de manière totalement subordonnée et à dessein purement instrumental, comme la petite main tranchée du motif 4 de la planche 4, dont la fonction est uniquement de lier les tiges de lotus et de papyrus (Ill. 64). Or, l'art égyptien manifeste un emploi considérable des formes humaines ou animales, aussi bien dans son panthéon religieux que dans son écriture hiéroglyphique. Cet aspect essentiel est absent de la *Grammar of Ornament* qui offre au contraire l'image d'un art égyptien totalement aniconique, exclusivement fondé sur des formes végétales ou abstraites, essentiellement dérivées des plantes de lotus et de papyrus. Ce choix explique notamment le fait que Jones ait préféré laisser les hiéroglyphes en dehors de son analyse, ignorant l'importance de cet art pictographique, pour offrir une version totalement épurée de l'ornementation égyptienne¹¹.



Ill. 63 et 64 – Ornaments égyptiens. A gauche : motifs divers, crayon, encre et gouache sur papier cartonné collés sur la page 600 x 470 mm, in : Owen Jones, cahier de Charterhouse, archives de Charterhouse, Goldaming. A droite : motif 4 de la planche 4, chromolithographie, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Une telle vision contraste fortement avec l'image que la cour égyptienne de Sydenham donne de cet art (Ill. 65). Dans la cour, les figures se trouvent précisément au centre de l'attention, soit à travers les hiéroglyphes qui en tapissent les murs et les colonnes, soit à travers les statues de divinités qui s'y

¹¹ Ce fait dénote d'ailleurs un retournement de situation par rapport à l'intérêt porté aux hiéroglyphes à la fin du XVIII^e siècle, lorsqu'ils sont vus comme un élément très important dans une recherche sémiologique de l'art. Chez Jones, le signe est devenu insignifiant, seule l'analyse formelle compte. Pour l'intérêt porté envers les hiéroglyphes au siècle des Lumières, voir Stafford 1979.

trouvent exposées. Ces éléments figuratifs jouent alors un rôle essentiel, car ils permettent de construire une atmosphère et de transporter le visiteur dans un contexte historique et culturel lointain. La planche 6 (Ill. 56) manifeste cette différence de manière exemplaire. Illustrant des chapiteaux égyptiens, elle constitue l'une des rares images d'ornement appliqué de la *Grammar of Ornament*. Jones a cependant pris soin d'éliminer toute trace de hiéroglyphes ou de représentations non abstraites. Ainsi, bien qu'il indique la continuation du fût de la colonne et le couronnement rectangulaire du chapiteau, deux éléments qui permettent de mieux comprendre son insertion dans la structure architecturale, il efface les inscriptions ou les représentations sculpturales qui habituellement se trouvent justement contenues dans ces deux registres (Ill. 66). Dès lors, le regard se porte uniquement sur les quelques éléments qu'il estime être importants : en particulier le rapport entre le chapiteau et la plante de papyrus, dont les différentes parties sont jointes à l'aide de bandeaux colorés au niveau du fût.



Ill. 65 – Vue de l'*Egyptian Court*, Crystal Palace, Sydenham, photographie, vers 1855.



Ill. 66 – Chapiteaux égyptiens, détail de la Planche 6, chromolithographie, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Cette réduction à l'abstrait opérée ici est également appliquée aux exemples grecs et médiévaux, deux styles dans lesquels l'emploi des figures humaines et animales est aussi très présent. Dans la *Grammar of Ornament*, l'ornement médiéval est ainsi constitué de motifs exclusivement végétaux, toute référence au bestiaire gothique et à son riche répertoire imaginaire et grotesque ayant disparu, alors même qu'il constitue à l'époque l'une des sources du succès de cet art.

Les planches n'offrent donc pas une vision documentaire, mais une interprétation personnelle des styles. La violente censure que Jones opère dans certains cas altère de manière radicale l'image d'une ornementation. Peu importe de savoir si cette censure dérive de son admiration pour les arts musulmans ou si elle la précède, correspondant à un goût personnel pour les formes géométriques, cela est sans importance. Le fait est qu'en censurant les représentations de formes anthropomorphes ou zoomorphes, Jones réalise en quelque sorte une *islamisation* de certains styles historiques. Une fois de plus, nous constatons combien le regard qu'il porte sur toute l'histoire de l'ornement est fortement conditionné par son attitude envers l'art islamique¹².

En éliminant tous les détails figuratifs, Jones opère en outre une abstraction successive par rapport à l'ornement original. Les représentations anthropomorphes ou zoomorphes, mais plus encore la figure humaine, possèdent un immense pouvoir évocateur et constituent donc des éléments perturbateurs pour la mise en place d'une grammaire universelle des formes. La figure humaine permet en effet de replacer immédiatement une image dans son contexte historique et culturel, une figurine égyptienne contrastant de manière évidente avec une représentation de la Renaissance. Dès lors, en focalisant son attention sur les exemples non figuratifs, Jones abstrait encore davantage le motif de son contexte historique et ouvre ainsi la voie à la construction de possibles analogies formelles entre des cultures et des époques diverses. Un tel choix s'inscrit d'autre part également dans la stratégie qu'il instaure pour rendre l'ornement indépendant de la peinture et de la sculpture, arts figuratifs par excellence¹³.

Selon un procédé inverse, Jones cherche quelquefois à mettre en évidence l'emploi des figures dans certains styles qu'il considère comme inférieurs. C'est notamment le cas pour les spécimens romains et Renaissance qui tous deux contiennent le nombre le plus élevé de représentations figuratives de tout l'ouvrage¹⁴. Pour l'ornementation romaine, Jones ira même jusqu'à choisir un mode de mise en page totalement différent, afin d'attirer l'attention sur les caractéristiques négatives de ce style.

1.2 De l'ornement au motif

Transformer l'ornement en objet de grammaire universelle demande d'effectuer un travail considérable sur chaque motif, d'opérer une série de violences sur l'original afin de le traduire dans un code visuel universel. En analysant les dessins préparatoires qui nous sont parvenus, il est possible de retracer les différentes étapes qui mènent à la production des spécimens grammaticaux.

Il a tout d'abord été nécessaire de sélectionner quels motifs reproduire. Comme le montrent le manuscrit du RIBA et, plus encore, les cahiers de Charterhouse, cette sélection s'est effectuée sur une longue période, et a impliqué un travail préliminaire de récolte et de classification. L'ornement a

¹² Comme il a été vu dans le chapitre précédent, section 3.2.

¹³ Comme il a été vu dans le chapitre précédent, section 2.1.

¹⁴ On trouve également des cas intermédiaires, avec quelques figures présentées de manière relativement subordonnées, comme pour les styles pompéiens (planche 24) et byzantins (planche 28 et 29).

initialement été extrait de son contexte original et transcrit de manière graphique, soit par Jones ou ses élèves. Il a été ensuite redessiné par Albert Warren ou Charles Aubert sur les planches préparatoires aujourd'hui conservées au Victoria and Albert Museum. Enfin, il a été retranscrit sur la pierre lithographique par Francis Bedford et ses assistants. Alors seulement a-t-il été imprimé en chromolithographie sur la planche¹⁵. Les étapes du processus de création des planches sont donc multiples, et chacune d'entre elles a comporté une distanciation ultérieure par rapport au motif original. Ces différents passages seront à présent détaillés à l'aide de trois exemples précis : le premier tiré d'un spécimen original, le deuxième d'un dessin de voyage et le troisième d'une précédente publication.

Le premier cas est celui d'un textile indien du Benares reproduit au numéro 6 de la planche 51. Ce tissu de type *kinob* est une soie brodée d'un fil doré et argenté. Tissé aux alentours de 1850 et exposé au Crystal Palace en 1851, il est aujourd'hui conservé au Victoria and Albert Museum (Ill. 67)¹⁶. Le tissu original mesure 78 cm de large et 441 cm de long et présente une composition florale, au tracé rouge et noir, disposée sur fond or et insérée dans une structure en diapres de couleur argentée. Entre le tissu et le motif imprimé sur la planche qui mesure 7 cm x 7 cm, plusieurs opérations ont donc eu lieu. Il a tout d'abord fallu déterminer quelle portion en reproduire, délaissant d'éventuelles marges ou autres bordures décoratives et transformant par la même occasion son format rectangulaire en carré. Bien que seule une petite portion en soit figurée, elle se compose d'un nombre de fleurs et de diapres suffisants pour susciter l'effet sériel de *pattern*, ce qui n'aurait pas été possible dans le cas d'une seule fleur. L'image apparaît comme découpée, prise sur le vif, la continuité du textile étant en outre suggérée par les éléments taillés aux extrémités qui renforcent l'idée d'une répétition infinie. Le motif est à présent disponible pour de multiples réemplois qui peuvent différer totalement de sa destination première.

Un dessinateur, le codificateur primaire¹⁷ (en l'occurrence Jones ou l'un de ses élèves), s'est alors dédié à la copie de l'échantillon sélectionné, qu'il a retranscrit selon les protocoles de reproductions qu'il connaissait (Ill. 68). Bien que ce dessin initial ne nous soit pas parvenu, il est assez probable qu'il ait été réalisé au trait et à l'aide d'un papier quadrillé : une méthode simple et efficace qui permet de conditionner l'œil sur l'importance de la ligne et des effets de symétrie, au détriment de la texture. Cette pratique est commune aux architectes, Jones y faisant d'ailleurs lui-même recours pour ses compositions ornementales¹⁸. Le résultat a ensuite dû être réduit et transposé sur papier cartonné par le

¹⁵ GO, p. 2.

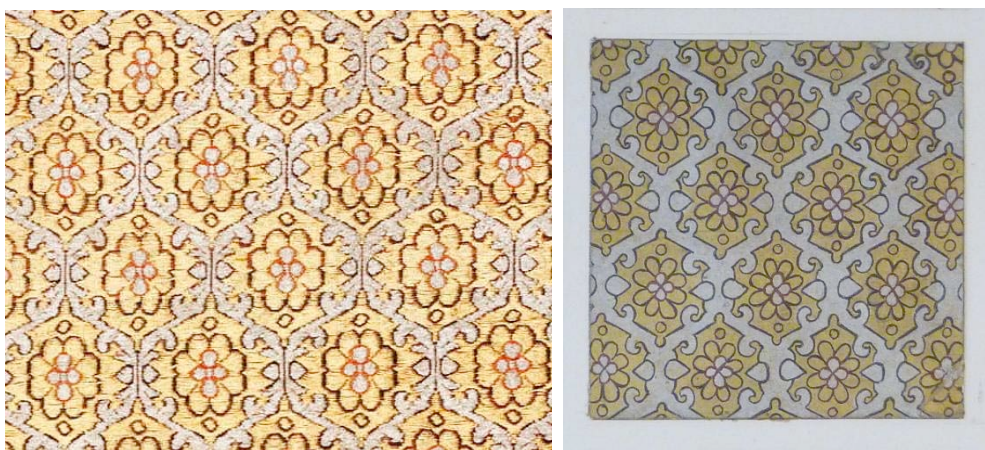
¹⁶ Victoria and Albert Museum, museum n. 752b-1852. Ce tissu a été identifié par Sonia Ashmore, dans ASHMORE Sonia, « Owen Jones's *Grammar of Ornament*, Textile and Wallpaper Designs, and the V&A », in : *V&A Online Journal*, 1, 2008 (<http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-01/owen-jones-and-the-v-and-a-collections/>).

¹⁷ Formulation empruntée à Jussim. Voir JUSSIM Estelle, *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, New York & Londres : R. R. Bowker Company, 1974.

¹⁸ De nombreux dessins de Jones conservés aujourd'hui au V&A témoignent de l'utilisation de cette méthode et plusieurs images des planches préparatoires portent la trace d'un quadrillage au crayon. C'est exactement cette méthode qui soulève l'enthousiasme de Jones au sujet de l'art égyptien, comme il l'explique dans le guide de la cour de Sydenham, dans Jones 1854 (3), p. 7. Sur les techniques de reproductions au XIXe siècle, voir : LAMBERT

codificateur secondaire, en l'occurrence l'un des élèves de Jones, Charles Aubert ou Albert Warren¹⁹. Ici aussi, l'emploi d'une grille géométrique s'est probablement avéré utile, les motifs ayant ensuite été colorés à la gouache.

Une comparaison entre le tissu et le dessin préparatoire permet de mettre en évidence le travail de simplification et de schématisation réalisé. La première différence que l'on note est l'arrangement beaucoup plus compact de l'original par rapport à la reproduction. Sur le textile, l'espace entre les cartouches est en effet réduit à un mince intervalle, ce qui a pour effet d'unir les fleurs et le fond en un tout indivisible. Au contraire, sur le dessin, le cartouche est devenu l'élément central de la composition, produisant un résultat visuel bien différent. Cet effet est essentiellement dû à la disparition du tracé noir qui, sur l'original, définissait les hexagones et opérait un quadrillage des formes. Or, sur le dessin, le cadre structurant du textile fait à présent office de fond, une inversion qui élargit le motif et permet de mieux en saisir les différentes composantes.



Ill. 67 et 68 – A gauche : détail de soie kincob, 780 x 4410 mm (tissu entier), vers 1850, Victoria and Albert Museum (museum n. 752b-1852). A droite : dessin préparatoire pour le motif 6 de la planche 51, encre et gouache sur papier cartonné, 70 x 70 mm (V&A, Prints & Drawings Study Room, Level E, case Q, shelf 17).

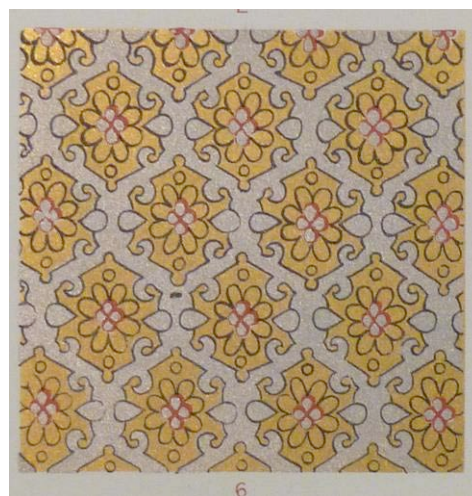
D'autres changements sont également visibles. Le pistil au centre de la fleur a disparu, alors que les sortes de pétales disposées horizontalement des deux côtés de chaque cartouche ont pris des proportions imposantes. En outre, un tracé noir délimite à présent les formes et contribue à régulariser l'apparence générale du motif, mettant en image les Propositions 30 et 31 sur l'harmonie des tons

Susan, *The image multiplied, five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, Londres : Trefoil Publications, 1987 et BLAND David, *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and Printed Book*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, [1958] 1969.

¹⁹ Grâce à l'aide d'un certain M. Stubbs, Jones indique dans la préface avoir « reduced the whole of the original drawings, and prepared them for publication », dans *GO*, p. 3. Aubert et Warren avaient déjà assisté Jones en qualité de dessinateurs au Crystal Palace de Sydenham. Albert Henry Warren (1830-1911) était le fils de l'illustrateur Henry Warren (1794-1879), collaborateur de Jones dans plusieurs de ses publications. Très peu d'informations nous sont malheureusement parvenues au sujet de l'atelier de Jones et de ses assistants, parmi lesquels on peut citer Edward La Trobe Bateman (1816-1897) et Jacob Grey Mould (1825-1886). A ce sujet, voir Ferry 2004, p. 184 et VAN ZANTEN David, « Jacob Wrey Mould : Echoes of Owen Jones and the High Victorian Styles in New York, 1853-1865 », in : *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXVIII, n° 1, Mars 1969, pp. 41-57.

juxtaposés et l'importance de la ligne de contour²⁰. Finalement, le rapport au matériau est totalement aboli. Le dessinateur a tracé au trait le contour des formes sans suggérer la texture des fils de soie ou la riche trame du textile. Impossible de savoir, sans lire la notice de la planche, si l'ornement original est peint, brodé ou tissé. Dès lors, le regard peut se concentrer principalement sur le jeu des lignes et des couleurs.

Puisque les planches sont réalisées en chromolithographie, une technique planographique, la figure du graveur n'intervient ici pas. Avant d'aboutir à l'image finale (Ill. 68 et 69), le dessin subit cependant encore un dernier passage, étant redessiné sur la pierre lithographique par le troisième codificateur : le lithographe Francis Bedford ou l'un de ses assistants. La planche peut avoir été tracée directement sur la pierre lithographique ou, plus probablement, avoir été recopiée grâce au recours à un calque ou à un papier de report. Ce dernier stade permet d'opérer des modifications ultérieures, visibles, ici, dans la mise en relief de la fleur centrale par un contour rouge beaucoup plus marqué que sur le dessin préparatoire et dans l'agrandissement de la surface du motif de quelques millimètres²¹. L'application des couleurs, ajoutées une à une, contribue à un aplatissement ultérieur des formes. Le résultat présente une version beaucoup plus schématique, simplifiée et régulière de l'original, se prêtant bien plus facilement à être employée de façon sérielle et adaptée à tout support.



Ill. 68 et 69 – Motif indien n. 6 de la planche 51. A gauche : dessin préparatoire pour le motif 6 de la planche 51, encre et gouache sur papier cartonné, 70 x 70 mm (V&A, Prints & Drawings Study Room, Level E, case Q, shelf 17). A droite : le motif imprimé en chromolithographie, 67 x 67 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Tous les ornements de la *Grammar of Ornament* ne sont toutefois pas reproduits d'après des objets conservés à Londres. Comme nous avons vu dans le chapitre 2, Jones fait appel à la collaboration de plusieurs de ses collègues afin d'enrichir son volume avec des motifs que son lecteur anglais ne pouvait

²⁰ « When ornaments in a colour are on a gold ground, the ornaments should be separated from the ground by an edging of a darker colour » (Proposition 30) et « Gold ornaments on any coloured ground should be outlined with black » (Proposition 31), dans *GO*, p. 8. Ces deux propositions sont d'ailleurs présentées comme dérivées de l'observation des tissus orientaux.

²¹ Le dessin préparatoire mesure 6,7 x 6,7 cm, alors que la chromolithographie mesure 7 x 7 cm.

trouver ailleurs. C'est notamment le cas des exemples arabes, tirés des dessins originaux de son beau-frère, l'architecte James William Wild qui s'était établi plusieurs années au Caire et à Damas après avoir participé à l'expédition d'Égypte de Lepsius. Tout comme Jones, Wild est attiré non seulement par l'histoire de cette culture, mais surtout par ces formes plastiques. Comme en témoignent ses carnets de croquis aujourd'hui conservés au Victoria and Albert Museum, il porte un intérêt particulier à l'architecture vernaculaire²². Le détail d'un intrados d'arc de la mosquée En Nasireeyeh au Caire, figurant au numéro 12 de la planche 33 (Ill. 70 à 72) est d'ailleurs tiré de l'un de ses carnets.



Ill. 70, 71, 72 – Motif d'intrados d'arc de la mosquée En Nasireeyeh au Caire. À gauche : croquis de James William Wild, crayon, encre et aquarelle sur papier, (V&A, museum n. E 3847-1938, C, 91, A, 78) ; Au centre : dessin préparatoire pour la *Grammar of Ornament*, encre et gouache sur papier cartonné (V&A, Prints & Drawings Study Room, Level E, case Q, shelf 17). À droite : motif n. 12 de la planche 33, chromolithographie, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Dans ce cas, Wild a déjà fourni la sélection et le cadrage. Il opère donc en tant que codificateur primaire. Sa représentation est de nature documentaire et tient plus du croquis que du dessin fini. Le tracé rapide et nerveux au crayon suggère les lignes principales du motif, successivement renforcées et soulignées à l'encre. Le fond, colorié à l'aquarelle, contribue à détacher les formes de l'arabesque et à les rendre plus perceptible. En recopiant ce dessin, le codificateur secondaire s'est appliqué à en régulariser les formes et les contours, tout en augmentant son échelle (Ill. 71)²³. D'autre part, le dessin original est agrandi et prolongé dans son extrémité supérieure, un ajout parfaitement visible sur la

²² Le V&A conserve neuf carnets de croquis de Wild, offerts au musée par Elizabeth H. M. Wild (V&A, Prints & Drawings collection, E. 3839-3847). Sur Wild, se reporter à Darby 1983.

²³ Les carnets mesurent 7,5 cm x 5,5 cm.

gouache préparatoire (Ill. 72). Cela permet de renforcer visuellement la ligne sinueuse qui structure l'ornement et de produire ainsi un effet sériel et répétitif. Les proportions générales de l'ornement apparaissent plus régulières et hiérarchisées, alors que les détails de son remplissage, esquissés en touches rapides chez Wild, sont transformés en nervures précises d'un feuillage de stuc. Seuls quelques-uns de ces détails sont indiqués sur la gouache, devant être complétés par le codificateur tertiaire directement sur la pierre lithographique. La modification du coloris favorise en outre encore le contraste et la meilleure perception des formes. Le dessin final apparaît comme régulier et symétrique, illustrant un parfait équilibre entre les lignes qui croissent en ondulations graduelles, comme l'établit la Proposition 6²⁴.

Finalement, Jones emploie aussi des exemples déjà reproduits dans de précédentes publications. Dans ce cas, il est également nécessaire d'adapter les motifs pour les traduire dans le langage visuel de la *Grammar of Ornament*. Ces opérations viennent alors se superposer à toutes celles ayant déjà donné lieu à la première image imprimée et impliquant déjà elles-mêmes plusieurs niveaux de codifications. Comme les pages du cahier de Charterhouse le montrent, Jones a pour habitude de se servir du papier-calque pour recopier les exemples déjà publiés qui l'intéressent (Ill. 73). Cette action prend seulement

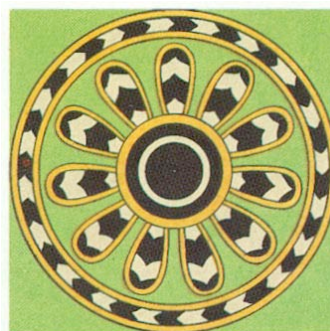


Ill. 73 – Ornements et objets assyriens, crayon sur papier calque collé sur papier, 600 x 470 mm, in : Owen Jones, cahier de Charterhouse, archives de l'Ecole de Charterhouse, Goldaming.

²⁴ « Beauty of for mis produced by lines growing out one from the other in gradual undulations : there are no excrescences ; nothing could be removed and leave the design equally good or better » (Proposition 6), dans *GO*, p. 6.

en compte le contour de l'image et favorise donc une transcription linéaire et abstraite de l'original, accentuant encore plus la schématisation des formes. L'échantillon pourra ainsi être réduit ou agrandi et transformé en fonction des besoins. Ces modifications vont concerner aussi bien la forme que le coloris, ainsi que le montrent les deux exemples suivants.

Le premier est un motif assyrien représentant une fleur dans un cercle, tiré d'une brique émaillée de Nimroud. Figurant au numéro 11 de la planche 13, il provient d'une planche du volume de Henry Austen Layard, *The Monuments of Nineveh* (1849), imprimée en chromolithographie par Ludwig Gruner (Ill. 74)²⁵. Chez Layard, cette brique est de forme rectangulaire et apparaît dans un état fragmentaire, faisant allusion à la condition dans laquelle elle a probablement été retrouvée. Ainsi, et bien qu'il ait régularisé la brique en la découpant de manière nette sur le bord supérieur et inférieur, Gruner a pris soin de figurer quelques lacunes sur son extrémité gauche qui laissent percevoir le matériau à nu, la terre cuite par-dessous l'émail. Dans la *Grammar of Ornament*, la brique a été recomposée et agrandie (Ill. 75), ne présentant aucune trace de dégradation ou indication sur son état de conservation. Son format rectangulaire est à présent devenu carré, ce qui permet à la fleur d'apparaître dans son intégralité. Finalement, la coloration a également été modifiée : au lieu du jaune pâle qui faisait office de fond nous trouvons à présent un vert clair qui contraste fortement avec la bordure jaune entourant les pétales de la fleur permettant ainsi une meilleure lecture de la composition. Ce qui intéresse Jones est la forme, le motif et non l'information archéologique ou documentaire.



Ill. 74 et 75 – Brique assyrienne de Nimroud. A gauche : détail de la planche 84, chromolithographie, in : Henry Austen Layard, *The Monuments of Nineveh*, Londres, 1849. A droite : détail de la planche 13, chromolithographie, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Parfois, la coloration est modifiée de façon encore plus radicale. C'est notamment le cas du détail de la frise du Parthénon figurant au numéro 5 de la planche 22. Publié par Francis Cranmer Penrose en brun et beige (Ill. 76), le détail apparaît ici en doré, bleu et rouge (Ill. 77). Jones en propose non seulement une version polychrome, mais inverse surtout les tonalités, les lignes foncées étant reproduites en doré et le fond clair en rouge. La couleur n'est alors plus un complément, mais devient constructive et structure littéralement l'ornement, modifiant les rapports entre les formes. Ce

²⁵ LAYARD Austen Henry, *The Monuments of Nineveh : from drawings made on the spot*, Londres : John Murray, 1849, planche 84. Sur les planches de Gruner, voir Russell 1997, pp. 49-51.

changement lui permet en outre d'illustrer sa théorie personnelle de l'emploi harmonique des trois couleurs primaires²⁶.



Ill. 76 et 77 – Motif de frette grecque du Parthénon. A gauche : détail de la planche 23, chromolithographie, in : Francis Crammer Penrose, *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*, Londres, 1868 (1^{ère} ed. 1851). A droite : détail de la planche 22, chromolithographie, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Dans d'autres cas encore, Jones réduit au contraire la coloration de certains motifs dans un but didactique, comme pour la planche 66 médiévale, où il indique avoir voulu montrer les feuilles et fleurs enluminées uniquement en deux couleurs, afin d'attirer l'attention sur leur caractère schématique²⁷.

Les images présentées sur les planches de la *Grammar of Ornament* révèlent ainsi une série de manipulations qui s'intègrent dans une transmission idéalisée des formes. Il ne s'agit nullement de fournir des informations documentaires ou objectives mais de régulariser les ornements afin de mettre en évidence les principes qui les structurent, et extraire ainsi les éléments caractéristiques d'une grammaire universelle. Tel un naturaliste des Lumières, Jones fonde sa théorie sur le pouvoir d'observation et sur la capacité de synthétiser les informations visuelles afin d'en déduire des principes généraux. Les images de la *Grammar of Ornament* peuvent ainsi se situer dans ce que Lorraine Daston et Peter Galison ont défini comme une représentation « truth-to-nature »²⁸. Les motifs reproduits sur les planches aspirent en effet à la généralité. Ce ne sont pas des spécimens réels, mais des types ornementaux, dénués de défauts ou de singularités trop marquées, les ornements voyant leurs particularités matérielles et techniques réduites au minimum par le dessin au trait et par la chromolithographie.

Cette méthode de construction théorique à partir d'une simplification des formes n'est pas nouvelle. Elle s'inscrit dans la lignée de nombreux ouvrages de la seconde moitié du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, tels l'*Antiquité expliquée* (1719) de Bernard de Montfaucon ou l'*Histoire de l'art par les monumens* (1810-1823) de Séroux d'Agincourt²⁹. Elle permet plus aisément de porter un regard

²⁶ PENROSE Francis Cranmer, *An Investigation of the principles of the Athenina architecture, or, The results of a recent survey conducted chiefly with reference to the optical refinements exhibited in the construction of the ancient buildings at Athens*, Londres : John Murray, 1851, planche 23. Chez Penrose, ce motif est en outre inséré dans une structure architecturale, qui disparaît chez Jones, car seul l'échantillon l'intéresse. C.f. chapitre 3.

²⁷ Jones écrit : « On Plate LXVI. are arranged a great variety of conventional leaves and flowers from illuminated MSS. Although many of them are in the original highly illuminated, we have printed them here in two colours only, to show how possible it is to represent in diagram the general character of leaves », dans GO, p. 104.

²⁸ Daston et Galison 2008, pp. 55-113.

²⁹ Montfaucon, Bernard de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vols., Paris : Delaulne, 1719. Sur Séroux d'Agincourt, voir GRIENER Pascal, « La fatale attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'"Histoire de l'art par les monumens" (1810-1823) », in : *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 54, 1997, pp. 225-234 et MONDINI Daniela, *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich : Zurich InterPublishers, 2005.

général sur l'ensemble des images, de réaliser une lecture comparative des différents ornements, et d'élaborer ainsi un système argumentatif efficace. Une telle méthode sera notamment reprise par les atlas d'histoire de l'art au XIX^e siècle³⁰. L'originalité de Jones réside dans le fait d'avoir su renforcer ce processus par l'ajout d'un niveau ultérieur de schématisation à travers l'emploi de la chromolithographie qui participe activement à la création du code visuel de la *Grammar of Ornament*, alors même que la couleur est habituellement considérée comme une information accidentelle qui détourne l'attention des caractéristiques constantes des formes. Procédant à un aplatissement général des motifs, à travers l'emploi de teintes non nuancées, appliquées en grands aplats de couleurs vives, la chromolithographie renforce ici la perception unitaire des motifs et contribue à nous faire penser qu'ils sont issus d'une même matrice.

1.3 Composer l'unité : les planches

Malgré le fait que les cent planches de la *Grammar of Ornament* présentent plus de deux mille exemples différents, provenant de cultures et d'époques diverses, elles dégagent dans leur ensemble une forte impression d'unité visuelle. Cette sensation d'harmonie n'est pas le seul fait du travail accompli sur les motifs, mais dépend également, dans une large mesure, de la composition générale et de la mise en page standardisée des planches qui contribuent à annuler les différences entre les styles. Une telle opération s'effectue sur plusieurs niveaux.

Ce processus est tout d'abord facilité par la constitution matérielle de l'ouvrage. Contrairement à l'usage en cours dans plusieurs recueils d'ornements³¹, où planches horizontales et verticales s'alternent et où il est sans cesse nécessaire de tourner le volume afin de voir correctement les images, Jones prend soin de construire toutes les planches selon une unique disposition verticale. Cette manière de faire améliore non seulement la consultation de l'in-folio impérial, dont la dimension et le poids nécessitent un grand espace, mais fait également office de premier degré régulateur.

Ce procédé implique le besoin d'adapter tous les exemples à un même cadre visuel général. Ceci est rendu aisé par le choix de faire figurer des échantillons purs, détachés de leurs supports d'origine. Jones est alors libre de composer sa page comme il le souhaite, un ornement destiné à être appliqué horizontalement sous une corniche pouvant très bien se retrouver disposé verticalement, ce qui constitue une distanciation ultérieure par rapport à l'original.

Inserées à l'intérieur d'un cadre régulier dont la dimension ne varie pas d'une planche à l'autre, les images, quelque soit la grandeur des ornements, occupent toujours la même superficie sur la page. En outre, chaque planche comporte un message textuel de base : le titre de l'ouvrage, la numérotation de la planche dans le volume ainsi que le nom du style représenté et le numéro de la planche à l'interne du chapitre. Ces informations sont imprimées en caractères majuscules, ce qui en facilite la lecture, les différenciant de l'usage courant, où les titres sont normalement indiqués en caractères cursifs moins

³⁰ Voir note 71, ci-dessous.

³¹ Comme par exemple dans l'*Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen* de Zahn (Zahn 1831-1849).

solennels. Presque tous les motifs sont numérotés en caractère arabe. Finalement, aucun cadre ou bordure ne les délimite ou ne vient interférer avec la perception de leurs formes.

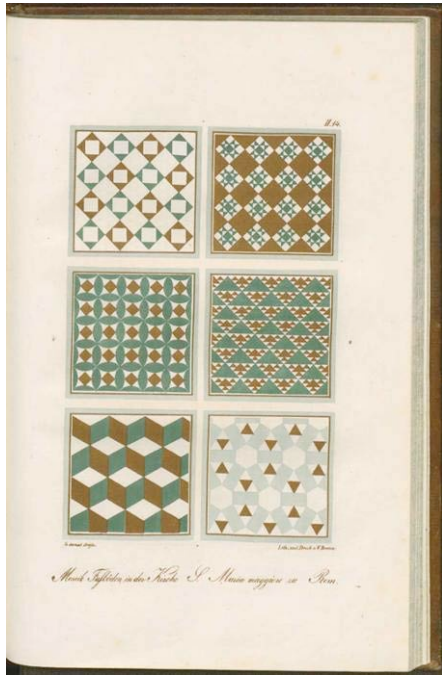
Au-delà de ces remarques générales, il est possible de distinguer dans les planches de la *Grammar of Ornament* cinq différents systèmes de composition : le schéma en damier régulier ; sa variante irrégulière ; la composition unitaire à partir de différents exemples ; l'ornement unique à page entière et des exceptions où le contenu documentaire prévaut. Pour former ces planches, Jones dispose d'une série de modèles précédents qui lui offrent des solutions auxquelles se référer ou au contraire desquelles se distancier.

Près du trois-quarts des planches est composé selon une grille visuelle constituée de modules géométriques : essentiellement des carrés, des rectangles ou des polygones (triangles et hexagones) disposés en damier. Ce choix permet l'accumulation d'un grand nombre d'exemples sur une même page et contribue à régulariser l'apparence de ce gigantesque corpus d'images. Ce dispositif en modules n'est bien sûr pas une invention de Jones. Les publications à caractère archéologique ou architectural offrent déjà plusieurs ornements purs disposés de manière régulière, comme dans l'*Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen* (1842) de Friedrich Maximilian Hessemer ou *Die Ornamentik des Mittelalters* (1850) de Carl Heideloff (Ill. 78 et 79) deux publications que Jones possède dans sa bibliothèque et qui contiennent des échantillons disposés en bandeaux horizontaux ou selon une organisation en damier³². De telles solutions sont en outre employées dans les répertoires ornementaux où elles s'avèrent commodées pour regrouper plusieurs motifs sur un même page, comme en témoignent les ouvrages de Zahn ou Cundall (Ill. 80 et 81)³³.

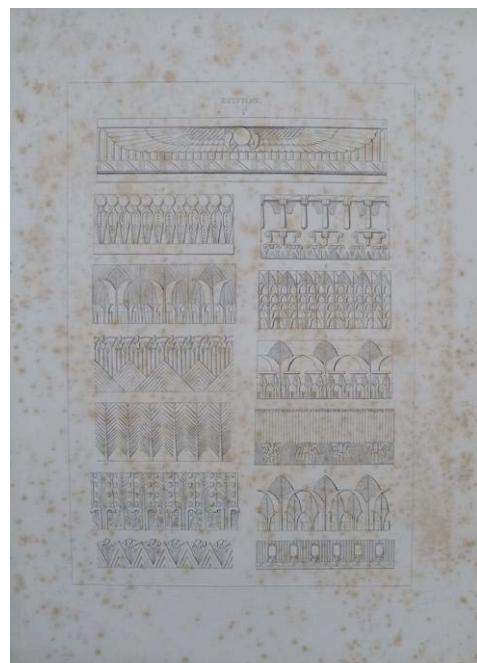
³² HEIDELOFF Carl, *Die Ornamentik des Mittelalters, eine Sammlung auserwählter Verzierrungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur*, Nuremberg : Conrad Geiger, 1850 et Hessemer 1842. Ces deux ouvrages figurent en outre dans la bibliographie qui accompagne le chapitre de Waring sur l'ornement byzantin, dans *GO*, p. 54. Jones possédait un exemplaire de ces deux œuvres dans sa bibliothèque, dans *Catalogue* 1875, pp. 6 et 11.

³³ La formule en bandeaux est la plus commune, présentant les ornements disposés en rangées parallèles. Ce dispositif se rapproche notamment des collections de moulages qui, réduits à des échantillons de poche, sont vendues comme souvenir pour les amateurs ou touristes, et qui aujourd'hui encore peuvent se trouver dans les boutiques des musées. Pensons par exemple aux moulages miniatures de la frise du Parthénon, réalisés par John Hennings et vendus dans des boîtes au début du XIXe siècle. Il serait d'ailleurs intéressant d'approfondir la relation entre ces différents supports.

Darby a par ailleurs soulevé l'hypothèse d'un possible contact entre Zahn et Jones dans les années 1830, sur la base des similitudes graphiques rencontrées dans leurs ouvrages. Le choix de présenter des motifs purs, non encadrés mais disposés à même la page en grand aplats de couleurs, selon une technique fondée sur le jeu des juxtapositions colorée, est en effet l'une des caractéristiques du travail du lithographe Hidelbrant. Voir Darby 1974, pp. 50-52.

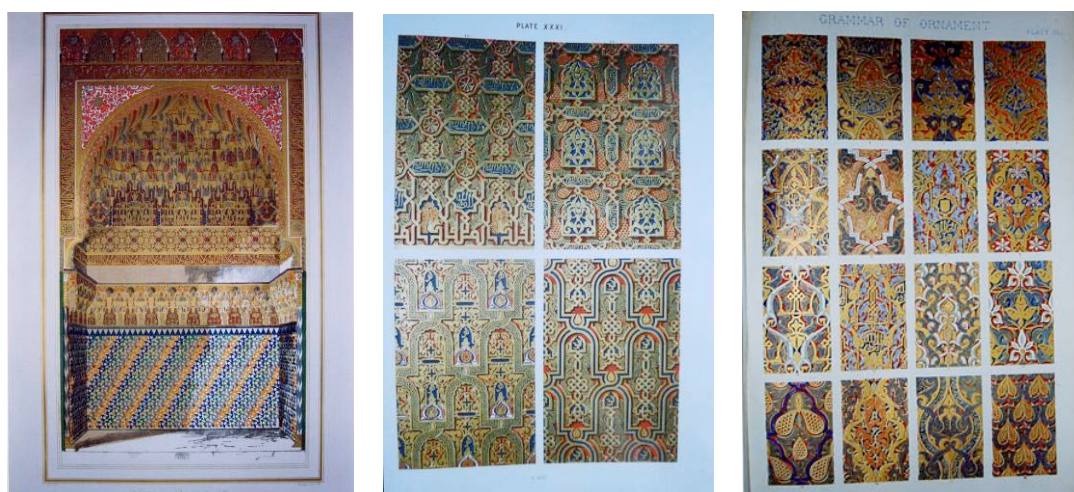


Ill. 78 et 79 – A gauche : motifs romains, planche II.14, chromolithographie, 420 x 270 mm, in : Friedrich Maximilian Hessemer, *Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen*, Nuremberg, 1842. A droite : motifs médiévaux, livraison 10, planche 6, lithographie, 300 x 220 mm, in : Carl Heideloff, *Die Ornamentik des Mittelalters*, Nuremberg, 1850.



Ill. 80 et 81 – A gauche : ornements pompéiens, planche 85, chromolithographie, 715 x 570 mm, in : Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herkulanum und Stabiaie*, Berlin, 1828-1859. A droite : ornements égyptiens, lithographie, 385 x 245 mm, in : Joseph Cundall, *Examples of Ornament*, Londres, 1855.

Jones avait d'ailleurs lui-même déjà expérimenté ces compositions en damier dans *Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra* (1836-1845) un ouvrage qui, du point de vue de la mise en page, constitue un précédent important pour la *Grammar of Ornament*³⁴. Les deux œuvres sont pourtant de nature très diverses : dans l'*Alhambra*, Jones traite d'un seul édifice et l'aspect documentaire est prééminent (Ill. 82) alors que la *Grammar of Ornament* est un répertoire de motifs variés qui offre une grande quantité d'exemples. Le premier volume de l'*Alhambra* est d'ailleurs dédié à l'étude architectonique du palais, et comporte pour cela plusieurs représentations de plans, élévations et sections, comme le titre de l'ouvrage l'annonce. Mais même lorsque Jones s'attache aux seuls détails décoratifs, comme dans le deuxième volume, il sent le besoin d'ajouter des informations qui contribuent à documenter les échantillons : les indications techniques et matérielles sont fournies dans le texte, alors que l'échelle à laquelle est reproduit le détail figure toujours directement sur la planche (Ill. 83). Ces caractéristiques ne se retrouvent pas dans la *Grammar of Ornament* où Jones opère, en outre, une forte accélération de la mise en page, portant le nombre de modules à une quantité bien plus élevée (Ill. 84).



Ill. 82, 83, 84 – Ornaments *mauresques*. A gauche et au centre : planches 9 et 31, chromolithographie, 680 x 520 mm, in : Owen Jones et Jules Goury, *Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra*, Londres, 1836-1845. A droite : planche 41, chromolithographie, 555 x 357 mm, in Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Dans le contexte des publications d'histoire de l'art illustrées, une importante source pour l'ouvrage de Jones s'avère être l'*Histoire de l'art par les monumens* (1810-1823) de Séroux d'Agincourt³⁵. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, il s'agit d'une œuvre qu'il admire particulièrement, dont il cite des passages lors de ses conférences au Department of Practical Art en 1852 et dont il avait traduit les « Discours préliminaires » pour l'édition anglaise de 1847³⁶. Les modes de fonctionnement des

³⁴ Jones et Goury 1836-1845.

³⁵ Séroux d'Agincourt 1810-1823.

³⁶ Séroux d'Agincourt 1847. L'édition anglaise ne comporte que les discours préliminaires, le texte complet de l'*Histoire de l'art par les monumens* n'ayant jamais été traduit en anglais. Les planches furent redessinées par les frères Vizetelly à partir de la version italienne de G. Carattoni, comme le précise Michael Darby, dans Darby 1974, pp. 144-145.

planches de Jones et de Séroux sont évidemment très différents, comme nous le verrons par la suite, Jones présente, presque exclusivement, des motifs élémentaires, abstraits de leur support et ayant donc un caractère sériel et répétitif, tandis que Séroux reproduit des œuvres entières ou seuls certains de leurs détails. D'un point de vue exclusivement graphique, cette publication lui offre toutefois un remarquable modèle de mise en page accumulative, présentant des exemples de peintures, sculptures et architectures insérés dans des modules carrés ou rectangulaires (Ill. 85). En diminuant la surface dédiée au motif et en procédant à une standardisation géométrique qui ne se retrouve pas dans l'*Histoire de l'art par les monumens*, Jones intensifie ce dispositif pour parvenir à une organisation systématique. Ceci lui permet d'inclure un nombre beaucoup plus élevé de spécimens, pouvant aller jusqu'à soixante, alors que les planches des précédents répertoires ornementaux en comportaient habituellement une dizaine seulement.



Ill. 85 et 86 – A gauche : Architecture de Suède, planche 43, in : J.B.L.G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les Monumens*, Paris, 1823. A droite : ornements égyptiens, planche 7, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

La planche 7 égyptienne (Ill. 86) en est un parfait exemple. Sa surface est divisée en quatre colonnes, chacune constituée de six modules de format carré, soit au total vingt-quatre modules identiques. Chacun contient un ornement pur qui a été préalablement sélectionné, extrait de son support originel, agrandi ou réduit de façon à occuper un espace pré-établi. Le motif est disposé à même la page, le fond de la feuille faisant office de marge de séparation et contribuant à une meilleure perception des différentes formes, tout en aérant la composition. L'absence de cadre ou de bordure renforce l'idée d'un échantillon prélevé sur une surface plus large. Ce choix dénote un fort sens graphique et la volonté d'éviter de contaminer l'image par l'ajout de lignes successives qui pourraient se

confondre avec les composantes du motif lui-même. Dès lors, celui-ci peut être recopié et dupliqué à l'infini sans manipulation ultérieure, selon un procédé similaire au « copier-coller » de l'ère digitale.

Présentant à première vue vingt-quatre échantillons, la planche en contient toutefois trente-quatre. Une telle quantité est atteinte grâce à l'emploi d'un subterfuge visuel, certains modules regroupant souvent plus qu'un seul ornement, signalés par la présence d'une numérotation qui renvoie à la notice³⁷. Le dernier module en bas à droite est ainsi formé d'un bandeau de fleurs, tiré d'un plafond à Medinet Haboo et d'une série d'arrangements de lignes prises de lambris feints de tombeaux, dont l'origine n'est pas indiquée. Dix modules ont été dédoublés de la sorte pour accueillir des exemples de provenances et de matériaux totalement différents, mais juxtaposés de manière à donner l'illusion d'un seul et unique échantillon³⁸. Seule une analyse attentive permet de décomposer l'image et d'atteindre à ce niveau successif d'information. Offrant une solution ingénieuse pour augmenter le nombre des motifs reproduits, cette méthode se présente comme une parfaite démonstration pratique du principe selon lequel l'ornemaniste doit tout d'abord établir la forme générale de l'ornement pour ensuite la subdiviser et la remplir de formes successives qui seront seulement visibles après une inspection plus minutieuse, comme Jones l'établit dans la Proposition 7³⁹.

Comme le précise la notice, ces échantillons ont été prélevés sur des monuments et des supports variés : bijoux, sarcophages et peintures murales provenant de tombes situées en diverses régions d'Égypte, notamment à Karnac, Beni Hassan ou Saqqara. Numérotés de haut en bas et de gauche à droite, ils ne sont pas classés en fonction de leur provenance géographique, de leur support d'origine ou selon un ordre chronologique, leurs datations n'étant d'ailleurs pas indiquées dans les notices. Si cette variété contribue à valider l'universalité de cette grammaire universelle, ce manque d'ordonnance renforce l'idée d'unité et d'intemporalité qui entoure l'art égyptien, issu de l'histoire la plus ancienne. Comme dans l'*Egyptian Court* du Crystal Palace de Sydenham, où cet art est donné à voir comme un tout uniforme, sans développement ni évolution, ces ornements semblent situés dans une sphère intemporelle. Peu importe si plusieurs centaines d'années séparent ces motifs, car leur régularité ne fait que renforcer l'idée d'un art éternel et répétitif. Ce qui les caractérise est un modèle commun : la fleur de lotus. À travers une série de sélections et de classifications, les ornements sont regroupés de manière typologique, essentiellement en fonction de leurs caractéristiques visuelles communes⁴⁰. Reproduits à la même grandeur, ils sont présentés comme des spécimens facilement analysables, toute information documentaire ayant disparu pour laisser place à une série continue de formes et de couleurs à partir desquelles Jones peut échafauder son argumentation théorique.

³⁷ GO, p. 20.

³⁸ Il est d'ailleurs probable que Jones ait opéré d'autres regroupements, sans toutefois tous les documenter dans la notice des planches, plusieurs motifs semblant construits selon le même procédé.

³⁹ « The general form being first cared for, these should be subdivided and ornamented by general line ; the interstices may then be filled in with ornament, which may again be subdivided and enriched for closer inspection » (Proposition 7), dans GO, p. 5.

⁴⁰ Jones ne traite toutefois pas tous les styles et toutes les planches de la même façon. Dans certains cas, les planches présentent des motifs tirés d'un seul monument (Alhambra), divisés par matériau (mosaïques, textiles, etc), ou regroupés par siècles, comme dans le cas de l'ornement médiéval.

Une variante de ce type de composition en damier, caractérisée par les mêmes principes généraux, présente un élément central placé en évidence au milieu de la planche (Ill. 87 et 88).



Ill. 87 et 88 – A gauche : ornements grecs, planche 22 ; A droite : ornements *mauresques*, planche 43, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

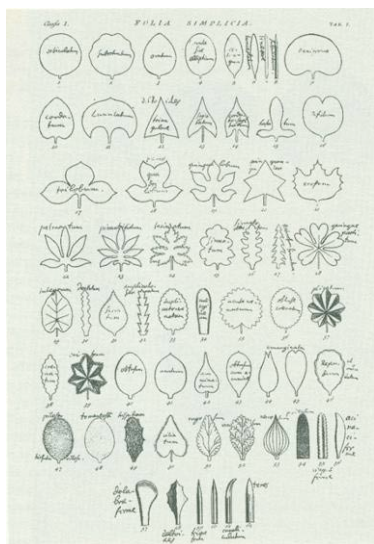
Debra Schafer a reconduit de manière convaincante cette pratique classificatoire au modèle de la botanique, dans lequel les spécimens végétaux sont organisés en fonctions de leurs caractéristiques visuelles communes⁴¹. Du reste, l'importance du parallèle entre art et nature pour la conception du développement des styles en histoire de l'art au XIXe siècle est une chose reconnue⁴². Du point de vue conceptuel, le système de la *Grammar of Ornament* n'est toutefois pas authentiquement taxinomique, car il lui manque le présupposé fondamental de toute taxinomie : celui de la subdivision en ensembles et sous-ensembles d'éléments chaque fois plus réduits mais plus caractéristiques⁴³. Du point de vue strictement graphique, il me semble en outre nécessaire de questionner la validité d'un tel modèle. La mise en page standardisée et systématique que Jones applique à ses planches a en effet peu de chose en commun avec les illustrations des récoltes botaniques, même celles de nature typologique issues du système linnéen, où les échantillons sont placés librement sur la page (Ill. 89), comme le voulait, du reste, la pratique pour la constitution des herbiers. La disposition régulière opérée par Jones rappelle par contre les collections d'échantillons de marbres polychromes, dont elle possède les mêmes caractéristiques : marges réduites et standardisées, grilles composées de modules géométriques

⁴¹ Schafer considère que les planches s'organisent suivant les systèmes de classifications mis en place au XVIIIe siècle, classant et analysant les différents spécimens végétaux selon leurs caractères communs, sur la base de critères de ressemblances visuelles, comme celui de Carl Linné, fondé sur une vision sélective et artificielle, prenant en compte le genre et l'espèce de chaque planche. Voir Schafer 2003, pp. 22-32.

⁴² Sur le changement de paradigme qui intervient au cours de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, voir FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

⁴³ Pour Jones, tous ces ornements sont des espèces qui maintiennent des caractères généraux et qui ne sont pas divisées en sous-ensembles.

réguliers, grande quantité d'exemplaires (Ill. 90). Le rapport entre ces supports physiques et leurs transcriptions graphiques mériterait une étude plus développée. Accordant trop d'importance à la place tenue par l'enseignement de la botanique au sein du Department of Science and Art et à son impact sur la formation de la *Grammar of Ornament*, il me semble que l'aspect botanique ait été surévalué au détriment d'un autre facteur, tout aussi déterminant dans le cas de Jones : le critère graphique et esthétique.



121. Teca bivalente con raccolta di marmi commissionata dal cardinale Riminaldi. Seconda metà del sec. XVIII. Ferrara, Museo Civico.

Ill. 89 et 90 – A gauche : types de feuilles, in : Carolus Linnaeus, *Hortus Cliffortianus*, Amsterdam, 1737 (d'après Daston et Galison 2007, p. 61). A droite : petit meuble avec collection de marbres colorés du cardinal Riminaldi, 490 x 970 x 210 mm (inv. OA 992), 2e moitié du XVIIIe siècle, Ferrare, Museo Civico (d'après Raniero Gnoli, *Marmora romana*, Rome, 1988, Ill. 121).

En effet, Jones compose toujours la page de manière à favoriser un arrangement visuel rythmé et harmonieux, soulignant le jeu de symétrie des angles et l'alternance des couleurs. Ce caractère décoratif apparaît déjà dans les planches à damier, mais se trouve particulièrement marqué dans les troisième et quatrième types, à composition unitaire et à ornement unique à page entière. Cette technique de mise en page, qui vise à figurer un seul et unique motif ornemental à partir de l'assemblage de plusieurs spécimens, est notamment employée sur la planche 66 médiévale (Ill. 91). Elle est toutefois portée à un degré de grande finesse sur la planche 25 où plus de trente échantillons provenant de mosaïques pompéiennes sont disposés côte à côte et ajustés, sans marge de séparation, de façon à rappeler l'organisation formelle d'un pavement et sembler former, de loin, une seule et véritable mosaïque (Ill. 92). En y regardant de plus près, on s'aperçoit toutefois rapidement que cette mosaïque est formée de différents blocs visuels, à leurs tours constitués par la juxtaposition de plusieurs motifs d'origines diverses : une bordure externe encadre trois registres internes avec, au centre, une composition circulaire, contenant à son tour un motif floréal. Les combinaisons et symétries de couleurs renforcent l'unité de la composition qui, vue à distance, donne l'illusion de reproduire un seul et même exemple. En outre, ce choix de mise en page rectangulaire permet à Jones de résoudre de manière brillante le problème de la représentation des angles. Son talent graphique est particulièrement évident si on

compare cette solution à d'autres options plus traditionnelles, comme sur la planche pompéienne de Cundall (Ill. 93), où l'ornement angulaire en haut à gauche n'est pas intégré à une composition mais simplement posé sur la page. Ce caractère décoratif est encore plus développé sur les planches 37 et 38 turcs, dans lesquelles les motifs occupent une surface beaucoup plus large, jusqu'à atteindre la totalité de la page qui devient alors un unique tout ornemental (Ill. 94).



Ill. 91 et 92 – A gauche : ornements médiévaux, planche 66. A droite : ornements pompéiens, planche 25, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

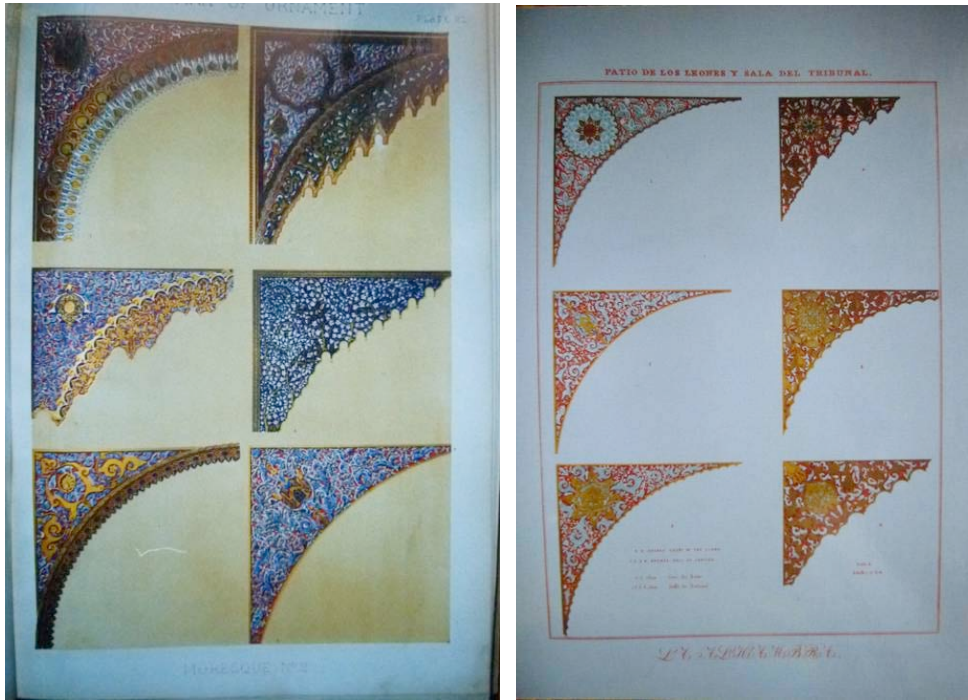


Ill. 93 et 94 – A gauche : ornements pompéiens, chromolithographie, 385 x 245 mm, in : Joseph Cundall, *Examples of Ornament*, Londres, 1855. A droite : ornements turcs, planche 38, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Jones est avant tout un professionnel du livre. Lorsqu'il se lance dans la publication de la *Grammar of Ornament*, il a déjà accumulé plusieurs années d'expérience dans le domaine des illustrations décoratives et des livres enluminés en chromolithographie. Ses précédentes activités et son talent graphique vont contribuer de manière décisive au succès de l'ouvrage. Chaque planche est conçue comme une réalité esthétique autonome et possède sa propre dignité formelle.

Finalement, quelques-unes des planches de la *Grammar of Ornament* affichent des typologies totalement différentes et constituent des exceptions. Dans ces cas, Jones prend soin de montrer les ornements de façon plus documentaire, soit en illustrant les motifs sur leurs supports, comme pour les objets des tribus primitives, soit en y faisant allusion, comme pour les chapiteaux égyptiens ou sur la planche 50, dans laquelle sont figurés six demi-arcs *mauresques* de l'Alhambra (Ill. 95). Jones a déjà fait appel à une telle solution de présentation dans *Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra* (1836-1845) une publication dans laquelle l'intérêt documentaire prévaut, comme nous l'avons déjà mise en évidence (Ill. 96). Jones y démontrait déjà un goût développé pour une vision abstraite, représentant ces demi-arcs indépendamment de la structure architecturale d'où ils sont issus. Le caractère décontextualisant de ce choix est rendu évident si on le confronte à d'autres types de solutions, comme celle adoptée par Girault de Prangey dans *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (1842)⁴⁴. La magnifique planche de Prangey (Ill. 97) n'est pas construite comme une décoration graphique mais comme une véritable architecture. Prangey cherche à restituer les différents motifs à l'intérieur de l'architecture qui les contient, insérant les deux demi-arcs à l'intérieur de l'entière séquence constructive du portique, formée par le fût, le chapiteau, le demi-arc et la loge supérieure. Mais alors que Prangey suggère l'ornement dans son contexte, la *Grammar of Ornament* de Jones annule totalement ce rapport.

⁴⁴ GIRAULT DE PRANGEY Joseph-Philibert, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra, faisant suite à l'atlas in folio Monuments arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade*, Paris : Hauser, 1842.



Ill. 95 et 96 – Demi-arcs du palais de l'Alhambra. A gauche : planche 40, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856. A droite : planche 31, chromolithographie, 680 x 520 mm, in : Owen Jones et Jules Goury, *Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra*, Londres, 1836-45 (vol. 1).

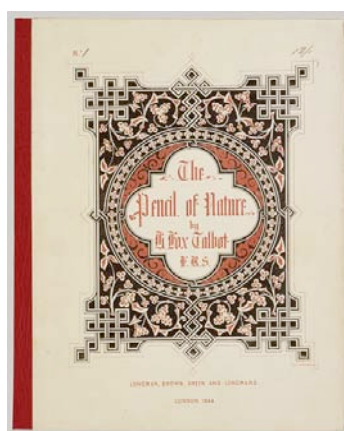


Ill. 97 – Salle des Ambassadeurs, chromolithographie, 420 x 260 mm, in : J.-P. Girault de Prangey, *Choix d'ornements mauresques de l'Alhambra*, Paris, 1842 (d'après *Miroirs d'argent* 2008, p. 43).

1.4 Marquer les différences : la photographie comme instrument de contraste

A travers le travail de schématisation opéré sur le motif et la mise en page standardisée des planches, Jones réduit les particularités inhérentes à chaque spécimen et minimise l'hétérogénéité des styles afin de les faire apparaître comme subordonnés à un ordre supérieur et général issu d'une grammaire universelle. Or, si une grammaire comporte des règles, elle implique également des fautes. Ces erreurs grammaticales, clairement explicitées dans le texte, sont également mises en image sur les planches. Cette opération se révèle déterminante pour la transmission du discours visuel de l'ouvrage et passe par l'usage de la photographie, employée pour les ornements romains et Renaissance.

Annoncée en 1839 par Louis-Jacques-Mandé Daguerre à Paris et William Henry Fox Talbot à Londres, la découverte du procédé photographique marque une étape nouvelle dans la production des images⁴⁵. Si cette invention arrive trop tard pour que Jones puisse en faire usage lors de son Grand Tour, sa curiosité envers les nouveautés techniques laisse toutefois supposer qu'il n'aurait pas hésité à l'utiliser pour documenter son voyage de jeunesse. Il est d'ailleurs probable que, comme plusieurs de ses contemporains, il se soit essayé à cette technique. Il est certain qu'il connaît Fox Talbot, l'inventeur du procédé négatif-positif, pour lequel il réalise le frontispice enluminé (Ill. 98) de son ouvrage *The Pencil of Nature* (1844-1846)⁴⁶. En 1852, il participe, en outre, à la première exposition publique de photographies à la Society of Arts, où il présente trois vues de villas et de palais vénitiens. De plus, il possède une collection de clichés d'édifices architecturaux⁴⁷.



Ill. 98 – Owen Jones, frontispice, chromolithographie, 230 x 220 mm, in : Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, 1844.

⁴⁵ Sur les débuts de la photographie en général, voir AMAR Pierre-Jean, *La photographie, histoire d'un art*, Paris : Edisud, 1993 et FRIZOT Michel, éd., *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris : Bordas, 1994.

⁴⁶ Ce procédé, appelé le calotype, développait une méthode proche de celle mise au point quarante ans plus tôt par Thomas Wedgwood, le fils du célèbre potier, qui avait créé un système pour transposer les images ou leurs contours sur le verre et sur le cuir, sans toutefois parvenir à les rendre stables. A ce sujet, voir SCHAAF Larry J., *The photographic art of William Henry Fox Talbot*, Princeton : Princeton University Press, 2000, p. 15 et note 28 p. 235. TALBOT William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Londres : Longman, Brown, Green and Longmans, 1844-46. L'ouvrage de Talbot est publié en parties entre juin 1844 et avril 1846.

⁴⁷ *A Catalogue of an exhibition of Recent Specimens of Photography exhibited at the house of the Society of Arts, 18 John Street Adelphi, in December 1852*, Londres : Society of Arts, 1852, pp. 18-21. Les photographies sont présentées par Jones, sans indication du nom du photographe et pourraient avoir été réalisées par un autre. Au sujet de sa collection de photographies, se reporter au *Catalogue* 1875, p. 13. Il n'est toutefois pas possible de savoir à partir de quand il commence cette collection. Il serait en tout cas très intéressant de savoir la manière dont il l'employait.

Bien que la photographie suscite très tôt l'intérêt des architectes et des explorateurs, tels Girault de Prangey ou Lepsius, elle constitue pendant longtemps un instrument de documentation secondaire⁴⁸. Ce fait n'est pas seulement dû aux contraintes matérielles engendrées par son emploi, mais tient plutôt à la nouvelle vision, non sélective et bien trop détaillée de la réalité qu'elle produit, comme l'a montré Claire Lyons⁴⁹. Or, cette vision contraste fortement avec le langage visuel des publications scientifiques de la première moitié du siècle où domine encore le dessin au trait. Ce dernier permet une représentation simplifiée des formes, plus pédagogique et pour laquelle des moyens documentaires plus traditionnels, tels les moulages, les calques ou les dessins réalisés à l'aide de la *camera lucida* s'avèrent parfaitement adaptés⁵⁰. Ainsi, jusqu'au milieu du siècle, l'emploi de la photographie comme illustration documentaire dans les publications ornementales, les ouvrages d'histoire de l'art ou d'architecture demeure très limité⁵¹. Lorsqu'on y fait recours, c'est comme instrument auxiliaire et non dans le but de modifier la production des planches. Bien que Frederick Catherwood emploie le daguerréotype pour documenter ses découvertes des ruines précolombiennes en Amérique Centrale, il confie par exemple la réalisation des planches préparatoires de *Views of Aient Monuments in Central America, Chiapas, and Yucatan* (1844) à des dessinateurs professionnels qui se chargent de les transcrire sur les pierres lithographiques qui sont ensuite imprimées par Owen Jones⁵².

Dans la *Grammar of Ornament*, Jones utilise la photographie pour les planches romaines ainsi que trois planches de la Renaissance⁵³. Ce choix est significatif. Il s'agit dans les deux cas de styles pour lesquels il n'a que peu d'estime, considérant qu'ils manifestent une trop forte attention au rendu

⁴⁸ Dès 1841, Girault de Prangey expérimente le daguerréotype à Paris alors que l'année suivante, avant de partir pour son expédition d'Égypte, Karl Lepsius se rend en Angleterre pour apprendre les rudiments de la technique photographique auprès de Talbot. Sur Prangey photographe, voir *Miroirs d'argent* 2007 et LINDSEY Stewart, « In Perfect Order : Antiquity in the Daguerrotypes of Joseph-Philibert Girault de Prangey », in : *Antiquity & photography: early views of ancient Mediterranean sites*, éd. par Claire L. Lyons, John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart et Andrew Szegedy-Maszak. Los Angeles : Paul Getty Museum, 2005, pp. 66-93. Sur Lepsius, voir LYONS Claire L. « The Art and Science of Antiquity in nineteenth-century photograph », in : *Antiquity & photography: early views of ancient Mediterranean sites*, éd. Claire L. Lyons, John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart et Andrew Szegedy-Maszak. Los Angeles : Paul Getty Museum, 2005, p. 34.

⁴⁹ Lyons 2005.

⁵⁰ Lyons 2005, p. 34.

⁵¹ L'emploi de la photographie dans les ouvrages illustrés se popularise à partir des années 1870. Sur son usage en général, se reporter à Jussim 1974. Sur la résistance à ce procédé en France, voir GRIENER Pascal, « La résistance à la photographie en France au XIX^e siècle : les publications d'histoire de l'art », in : *Fotografie, als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, éd. par Costanza Caraffa, Berlin et Munich : Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 27-43 (pour un bon aperçu de la littérature à ce sujet, nous reportons le lecteur à la note 4, p. 28 de cet article). Sur l'emploi de la photographie dans le domaine arts décoratifs de la deuxième moitié du XIX^e siècle, voir FORESTIER Philippe, « Photographie florale et arts décoratifs dans la II^e moitié du XIX^e siècle », in : *Histoire de l'art*, n° 33/34, 1996, pp. 31-41. Anthony Hamber a montré que le Department of Science and Art en fera dès la fin des années 1850 un outil de recherche scientifique. En 1859, paraît la série de ROBINSON James Charles, *Photographic Illustrations of Works in various Sections of the Collection*, Londres : Science and Art Department of the Committee of Council on Education, 1859. Voir HAMBER Anthony, « Photography in nineteenth-century art publication », in : RODNEY Palmer et THOMAS Frangenberg, eds, *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Hants : Ashgate, 2003, p. 220.

⁵² Comme Jussim le souligne, les daguerréotypes servent à compléter les dessins originaux, mais ne participèrent pas directement de la constitution des planches, qui furent transcrites sur la pierre lithographique à partir de dessins originaux. A ce sujet, voir Jussim 1974, pp. 78-80.

⁵³ Planches 26, 27, 74, 75 et 76.

naturaliste des formes et qu'ils s'éloignent ainsi des véritables caractéristiques de l'ornement pour emprunter le code plastique de la sculpture. Cette attitude est très évidente dans l'exemple romain, que Jones regarde comme l'un des plus décadents de l'histoire de l'art ornemental et auquel il dédie un traitement particulier, tant au niveau du motif que de la composition générale de la planche.

Dans le cas de la planche 26, contrairement aux trois planches de la Renaissance pour lesquelles Jones précise qu'elles reproduisent des photographies d'après des moulages conservés au Crystal Palace de Sydenham⁵⁴, l'origine des motifs n'est pas mentionnée. La planche préparatoire conservée au Victoria and Albert Museum nous a toutefois permis d'établir que les deux planches romaines sont également réalisées d'après des photographies et que celles-ci reproduisent des moulages provenant de la *Roman Court* de Sydenham (Ill. 99)⁵⁵.



Ill. 99 – Vue de la salle des moulages dans la *Roman Court*, Crystal Palace, Sydenham, photographie, vers 1855.

⁵⁴ Seules les planches Renaissance sont indiquées comme provenant de photographies, portant la mention : « Renaissance Ornaments, in Relief, from Photographs taken from the Casts in the Crystal Palace », dans *GO*, p. 12.

⁵⁵ Sur les photographies, on peut d'ailleurs lire les numéros des moulages qui indiquent leur emplacement dans la cour. Il n'est malheureusement pas possible de retrouver la numérotation de ces pièces dans le guide de la cour de 1854, car la *Roman Court*, comme d'autres cours, n'était pas encore totalement aménagé lors de l'inauguration du Crystal Palace.



Ill. 100 – Motifs romains, planche 26. A gauche: chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856. A droite : photographies collées sur carton, planche préparatoire, 540 x 345 mm (V&A, Prints & Drawings Study Room, museum 1599, pressmark c, 2A, 31, loans)

La planche préparatoire présente six clichés photographiques collés directement sur le carton qui servira de modèle au lithographe (Ill. 100). Contrairement aux autres, elle ne sera donc pas redessinée par les élèves de Jones, les photographies étant directement transcrites sur la pierre lithographique. Un niveau de codification a donc été supprimé, ce qui semble indiquer un souci d'objectivité. Procédé mécanique qui réduit l'intervention humaine à quelques paramètres externes, la photographie pose en effet la possibilité de la transmission d'une image analogique, d'un message sans code⁵⁶. Toutefois, ces photographies ne reproduisent pas des originaux, mais des copies de bas-reliefs. Nous sommes donc, d'emblée, confrontés à des reproductions bidimensionnelles de copies tridimensionnelles. Or, si le moulage réduit les aspérités et propose une version épurée de l'original, il permet également de mettre l'accent sur sa force plastique. En 1852, Richard Redgrave note que bien que les collections de moulages constituent un élément important pour l'étude du dessin et pour la maîtrise des ombres et des lumières, elles ne conviennent guère au dessin d'ornement qui doit s'attacher au contraire à la planéité des formes⁵⁷. Dès lors, la photographie va permettre de saisir sur le vif le motif dans toute sa

⁵⁶ Voir Barthes 1964 et Jussim 1974. La photographie permet en outre de résoudre la question de l'échelle de représentation, comme le souligne Fox Talbot qui précise que grâce au procédé de son invention, il est possible de modifier l'échelle et la dimension des images et des objets et de les faire ainsi paraître soit plus grands ou plus petits que l'original, dans Talbot 1844-1846, notice de la Planche XI.

⁵⁷ Redgrave 1852, p. 371.

dimension plastique, avec les jeux d'ombre et de lumière qui l'animent, comme le montre très bien cet exemple de rinceaux provenant de la Villa Médicis à Rome (Ill. 100 et 101).



Ill. 101 et 102 – Motif romain. A gauche : photographie collée sur papier cartonné, détail de la planche préparatoire 26 de la *Grammar of Ornament*, 170 x 126 mm (V&A, Prints & Drawings Study Room, museum 1599, pressmark c, 2A, 31, loans). A droite : le motif n. 5, planche 26, chromolithographie, 168 x 124 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Si la photographie renforce les contrastes, elle offre aussi une image riche de détails et d'informations visuelles, permettant au dessinateur de concentrer son attention sur les moindres détails et nervures du rinceau⁵⁸. Le résultat est une image très travaillée qui illustre clairement l'absence de cette stylisation des formes qui détermine l'essence même de l'ornement, comme Jones le souligne dans sa Proposition 13⁵⁹. Nous observons ici un conflit entre deux systèmes de reproductions distincts, l'un mécanique (la photographie), l'autre analytique (le dessin). Dans la *Grammar of Ornament*, la précision de l'œil photographique est ainsi assujettie à l'idéal théorique du volume, en permettant d'exagérer les caractéristiques formelles des motifs et de mettre, de cette façon, l'accent sur les erreurs grammaticales de certains styles.

Pour marquer encore plus la différence par rapport aux autres planches, la composante chromatique est ici totalement absente. Alors qu'en d'autres occasions Jones prend soin de reconstituer, si nécessaire, le rendu polychrome d'origine ou supposé tel, il présente une image moderne de l'ornement romain, exclusivement monochrome. De plus, et contrairement aux autres planches du volume, ces exemples ne sont pas présentés comme des motifs purs, mais comme des fragments architecturaux, placés sur la page selon une disposition bien plus aérée qui rappelle la véritable collection de moulages accrochés au mur de la Roman Court. Finalement, le choix même des motifs est significatif : deux morceaux sur six illustrent des figures humaines et animales, alors que d'autres sont en outre visibles à un second niveau sur un vase, ce qui renforce encore leur caractère

⁵⁸ La photographie se trouve dans un état un peu dégradé, ces détails étant aujourd'hui moins visibles.

⁵⁹ « Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the objects they are employed to decorated. *Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines* » (Proposition 13), dans *GO*, p. 6.

sculptural. Tout est donc fait pour présenter l'ornementation romaine comme un élément étranger à la grammaire universelle de l'ouvrage.

Les planches de la Renaissance constituent un autre cas de figure. Également monochromes, les planches 56 et 57 n'offrent toutefois pas de fragments : les motifs apparaissent déjà comme des ornements à part entière, bien qu'ils gardent une forte composante sculpturale, renforcée par la présence de tableaux figuratifs insérés dans des médaillons décoratifs⁶⁰.

En choisissant de montrer non seulement les modèles à suivre mais également les erreurs à éviter, Jones s'inscrit dans l'esprit du Department of Practical Art où une formule didactique similaire avait été développée au Museum of Ornament Art lors de son ouverture⁶¹. Choissant d'instruire énergiquement le visiteur, Jones et ses collègues réformateurs avaient en effet initialement dédié l'une des salles du musée à une sélection d'articles affichant les principes à ne *pas* suivre. Désignée comme la salle des « False Principles of Decoration », et rapidement surnommée la *Chamber of Horrors*, cette pièce contenait une série de mauvais exemples qui devaient contribuer à illustrer, de manière concrète et à travers un procédé comparatif, le bien-fondé des principes esthétiques défendus par le Department of Practical Art⁶². Cette méthode pédagogique a notamment été employée par A. W. N. Pugin, auteur très admiré par le cercle de Cole. Ce dernier avait d'ailleurs mis en images dans son ouvrage polémique *Contrasts* (1836), en un jeu d'oppositions, le contraste entre la bonne architecture gothique et la mauvaise architecture contemporaine⁶³. Montrer des exemples jugés négatifs afin de contraindre le spectateur à ne pas les émuler était d'ailleurs un concept au cœur de la « didactique dissuasive » de Séroux d'Agincourt, ainsi que l'a définie Daniela Mondini⁶⁴.

⁶⁰ Jones tient par ailleurs à préciser dans la notice que ces exemples sont en relief. Dans son rejet de l'art de la Renaissance, Jones se trouvait peut-être freiné par la vague d'enthousiasme contemporain entourant ce style. L'art de la Renaissance est en effet très prisé au musée de South Kensington, Robinson et Cole se procurant de nombreux exemplaires en Italie à partir du milieu des années 1850. Voir Wainwright 2002 (3). Jones ne s'intéresse toutefois pas du tout à ce style, ne s'en occupant ni dans les cours architecturaux de Sydenham ni dans la *Grammar of Ornament*.

⁶¹ Pour une vision contemporaine satirique du groupe de Cole, lire par exemple les pages que Charles Dickens dédie à l'apprentissage du personnage de Sissy dans DICKENS Charles, *Hard Times*, 2 vols., Cambridge: Riverside Press, [1869] 1853.

⁶² *Catalogue* [1852], pp. 13-23. Sur un bref aperçu de l'histoire de cette pièce, voir YASUKO Suga, « Designing the Morality of Consumption : « Chamber of Horrors » at the Museum of Ornamental Art, 1852-1853 », in : *Design Issues*, vol. 20, n. 4, 2004, pp. 43-56. Cette salle fut bientôt abandonnée, car jugée trop radicale.

⁶³ Pugin [1836] 1841.

⁶⁴ MONDINI Daniela, « Apprendre à “voir” l'histoire de l'art. Le discours visuel des planches de l'Histoire de l'Art par les monuments de Séroux d'Agincourt », in : *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*. Colloque international, Paris, 2-5 juin 2004, sous la direction scientifique de Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillion et François-René Martin, en partenariat avec l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation Française, 2008, p. 158.

2. Entre image et texte

2.1 Un rapport tendu

J'ai osé former l'espoir qu'en plaçant ainsi en juxtaposition immédiate les nombreuses formes de beauté que chaque style d'ornement présente, je pourrais contribuer à arrêter la fâcheuse tendance de notre époque de se contenter de copier simplement, aussi longtemps que la mode dure, les formes particulières aux époques passées, sans chercher à s'assurer des circonstances spéciales, qu'en général on ignore même complètement, qui faisaient que tel ornement était beau parce qu'il était alors convenable, mais lequel transplanté de son sol naturel pour devenir l'expression d'autres besoins, doit nécessairement manquer de produire le même effet.

Owen Jones⁶⁵

Dans la *Grammar of Ornament*, le rapport entre texte et image revêt un caractère problématique. Nous en aborderons ici seulement deux aspects. Le premier tient à l'objectif déclaré de l'ouvrage : poser les règles d'une grammaire universelle de l'ornement afin de permettre la création d'un nouveau style et mettre ainsi fin à la mode des *revivals*. Or, ce dessein semble à première vue contredit par le pouvoir des planches qui offrent des échantillons susceptibles de mille réemplois. Au lieu de contribuer à la diffusion du message théorique du volume, elles en subvertiraient alors le sens. Le deuxième problème est plus spécifiquement lié au fonctionnement des planches et du texte. Si Jones invite le lecteur à étudier les motifs et à les comparer afin d'en extraire des règles générales, cette approche comparative n'est pas mise en image sur les planches qui présentent au contraire des ornements disposés de manière typologiques. Il revient alors au texte de tenter de tisser des liens entre elles et de proposer une analyse diachronique de l'ornement. Ces questions sont liées à la genèse de l'ouvrage qui, comme il a déjà été vu au chapitre 2, se développe en plusieurs étapes. Les principes théoriques précèdent les planches et les notices, qui, à leur tour, précèdent la rédaction des chapitres. Pour essayer d'harmoniser les deux composantes premières du volume (principes et planches) Jones va alors avoir recours à une tradition éditoriale, issue des manuels d'histoire de l'art, totalement étrangère aux répertoires de motifs.

Dès la préface, Jones établit le lien indissoluble entre l'ornement et la culture dont il est issu, un lien souligné clairement dans la Proposition 2⁶⁶. Toutefois, les planches montrent des échantillons extraits de leur contexte culturel et fonctionnel, favorisant au contraire une interprétation purement formelle de l'ornement. Le texte des chapitres ignore d'ailleurs totalement l'histoire culturelle ou les informations sur l'origine et les significations symboliques ou idéologiques des motifs illustrés. Abstraire les exemples de leurs contextes et de leurs supports est la condition qui permet à Jones de se concentrer sur leurs caractéristiques internes et d'esquisser de cette manière une grammaire universelle des formes et des couleurs. Mais cette condition essentielle à sa réflexion l'expose au danger d'annuler

⁶⁵ « I have ventured to hope that, in thus bringing into immediate juxtaposition the many forms of beauty which every style of ornament presents, I might aid in arresting that unfortunate tendency of our time to be content with copying, whilst the fashion lasts, the forms peculiar to any bygone age, without attempting to ascertain, generally completely ignoring, the peculiar circumstances which rendered an ornament beautiful, because it was appropriate, and which, as expressive of other wants when this transplanted, as entirely fails », dans *GO*, p. 1.

⁶⁶ « Architecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created », dans *GO*, p. 5.

tout rapport entre ces formes et les cultures qui les ont créées. Jones en est parfaitement conscient et fait d'ailleurs remarquer dans la préface :

« Il est plus que probable que la publication de cette collection aura pour premier résultat d'augmenter considérablement cette tendance dangereuse, et que beaucoup se contenteront d'emprunter au passé telles formes de beauté qui n'auront pas été déjà exploitées *ad nauseam* »⁶⁷.

Est-ce à dire que la *Grammar of Ornament* raconte l'histoire d'un échec annoncé ? Comme il l'avait prévu, l'ouvrage fut en effet surtout employé comme un formidable répertoire d'images pouvant servir à toutes sortes de réemplois⁶⁸. Or, grâce au travail opéré sur les images, les planches permettent malgré tout de diffuser le message de l'ouvrage, même en l'absence des principes théoriques. Passant par une série de manipulations et de réélaborations, les ornements que nous voyons ont été traduits en un code universel où prime la stylisation des formes et des couleurs. Celui qui copie ces échantillons, même s'il ignore les préceptes théoriques du volume, contribue ainsi, malgré lui, à diffuser une vision conventionnelle de l'ornementation, en accord avec les idées de Jones et de ses collègues réformateurs et participe donc de l'établissement d'un nouveau langage graphique universel.

Pour composer sa grammaire, Jones doit mettre en évidence la récurrence de certains principes formels. A travers les planches, il cherche à établir une base de comparaisons entre des styles d'origines et de périodes diverses. Néanmoins, ces dernières ne favorisent nullement de telles comparaisons stylistiques. Chaque planche fonctionne comme un système clos et indépendant, ne permettant pas de visualiser la présence des principes généraux théorisés dans l'ouvrage. Jones dispose pourtant de plusieurs modèles auxquels se référer pour établir une histoire visuelle et comparative des formes. Pour l'architecture, Julien-David Le Roy a notamment été l'un des premiers à faire usage d'un tel dispositif visuel, repris et développé avec succès par Séroux d'Agincourt dans son *Histoire de l'art par les monumens* (1810-1823)⁶⁹. Comme nous l'avons dit, Jones connaît bien cette dernière œuvre qui possède d'ailleurs certaines similitudes, bien que limitées, avec la *Grammar of Ornament*. Ces deux ouvrages offrent une quantité inhabituelle d'images et permettent de rendre visible des exemples artistiques jusque-là relativement peu connus : Séroux d'Agincourt ressuscitant les arts du Moyen Age, jusqu'alors délaissés par l'historiographie de l'art, Jones faisant de même pour les arts islamiques qui font désormais partie du canon de l'art ornemental. Dans les deux cas, les images revêtent un rôle central en tant que dispositifs cognitifs. Ceux-ci doivent faire l'objet de l'étude du lecteur et lui permettre de comprendre

⁶⁷ « It is more than probable that the first result of sending forth to the world this collection will be seriously to increase this dangerous tendency, and that many will be content to borrow from the past those forms of beauty which have not already been used up *ad nauseam* », dans *GO*, pp. 1-2.

⁶⁸ C'est d'ailleurs ce qui constitue son succès jusqu'à aujourd'hui et explique les nombreuses rééditions de l'ouvrage.

⁶⁹ C'est Anthony Vidler qui signale cette source d'inspiration pour Séroux, dans VIDLER Anthony, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris : Picard, 1955, pp. 101-124. Mondini a mis en évidence les différences existant entre les deux auteurs, dans Mondini 2008, pp. 161-162.

et d'assimiler l'évolution de l'histoire de l'art et les règles universelles de l'ornement. Les points communs entre les deux ouvrages s'arrêtent toutefois là.

Comme les travaux de Daniela Mondini et Ingrid Vermeulen l'ont parfaitement montré, Séroux met en image une histoire de l'art faite de développements successifs, dans laquelle la confrontation entre les œuvres d'art se révèle essentielle⁷⁰. L'importance du regard comparatif, déjà établie dans l'œuvre du Comte de Caylus, est mise en évidence à travers une série de tableaux comparatifs. Ceux-ci regroupent différentes œuvres, classées selon un ordre logique, et se lisent de gauche à droite et de haut en bas, suivant une progression généralement chronologique. Cette juxtaposition rend possible la confrontation directe entre les œuvres, et permet de saisir alors les différentes phases de l'histoire de l'art. Le modèle de Séroux est à son tour repris et transformé par les manuels d'histoire de l'art au XIXe siècle. Les atlas d'histoire de l'art, comme le *Bilder-Atlas* (1845-1856), réalisé comme accompagnement visuel au *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) de Kugler, offrent et renforcent alors les rapprochements stylistiques entre des époques et des pays différents⁷¹. Ce processus cognitif est facilité par le recours à l'image au trait. Comme l'a souligné Pascal Griener, cette technique permet de dégager les caractéristiques formelles liées au concept artistique de chaque période, qui peut alors être perçue comme un ensemble cohérent, et dont toutes les œuvres expriment l'unité⁷².

Chez Jones, rien de tout cela. Si le texte et l'organisation générale de la *Grammar of Ornament* présentent l'ornement à travers les âges et les cultures, suivant une séquence qui suggère des phases de progrès et de décadences, les étapes de sa transformation morphologique au fil des siècles n'est jamais exposée visuellement. Le processus de développement et de passage d'un style à un autre n'est en effet pas figuré sur les planches, dont la fonction est au contraire de présenter chaque style de manière indépendante, comme un système synchronique qui se répond à lui-même. Les planches mettent en évidence des règles formelles présidant à l'organisation de quelques motifs regroupés selon leurs caractéristiques morphologiques. Elles ont pour rôle essentiel de faire voir des similitudes formelles. Les périodes où ces lois sont les moins évidentes seront alors considérées comme les moins réussies, dans une histoire universelle des formes dominée par des règles communes. Si Jones invite le lecteur à étudier et à comparer les planches, cette confrontation n'implique donc pas l'idée de développement historique.

Malgré cela, il ne renonce pourtant pas à la tentative d'ébaucher une histoire organique de l'ornement : cet effort est opéré à travers le texte des chapitres. En accord avec sa vision des styles

⁷⁰ Mondini 2008 et d'une manière générale Mondini 2005. VERMEULEN Ingrid R., *Picturing art history : the rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010, pp. 127-166. Pour une introduction au sujet de l'origine du livre illustré en histoire de l'art : HASKELL Francis, *The painful birth of the art book*, Londres : Thames and Hudson, 1987 ; PALMER Rodney et FRANGENBERG Thomas, éd., *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Hants : Ashgate, 2003.

⁷¹ Kugler 1842 et *Bilder-Atlas* 1845-1856. Voir Locher 2000, p. 15. Le *Handbuch* de Kugler avait été initialement publié sans images. Les traductions anglaise des *handbooks* de Kugler avaient par contre des gravures insérées dans le texte. A ce sujet, voir Griener 2008.

⁷² Au contraire de Séroux d'Agincourt, le *Bilder-Atlas* ne propose pas un parcours dans un musée imaginaire, mais présente les époques de l'art regroupées sur la base de principes stylistiques qui fonctionnent comme des systèmes. Sur cet aspect, voir en particulier Griener 2008, p. 180 et KARLHOLM Dan, « Reading the Virtual Museum of General Art History », in : *Art History*, vol- 24, n. 4, 2001, pp. 556-563.

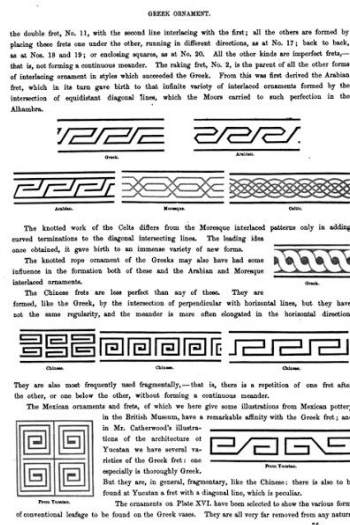
comme éléments autonomes, le texte de la *Grammar of Ornament* est divisé par sections, chacune étant dédiée à un style différent. Jones se prive ainsi de la possibilité de produire un seul et unique ensemble discursif, un choix qui n'allait pourtant pas de soi. Séroux avait par exemple pris soin de séparer le texte des planches, les publiant même en différents volumes, ce qui lui avait entre autres permis de déployer un discours thématique et historiographique plus ample⁷³. En revanche, Jones relègue les considérations générales dans la partie initiale de son ouvrage dédiée aux principes. Les textes des divers chapitres approfondissent ces idées style par style sans tenter de donner une vision historique générale de l'ornement, selon un procédé qu'il avait déjà utilisé pour les *architectural courts* de Sydenham, où chaque cours s'accompagnait de son propre volume de texte indépendant⁷⁴.

Ce problème touche au rapport tendu entre texte et image dans la *Grammar of Ornament*. Nul besoin de préciser que le point de force de l'œuvre se situe bien dans ses planches : leur qualité, le grand travail de composition et de transcription qu'elles mettent en œuvre, leur coût de production très élevé sont autant d'éléments qui confirment leur centralité. Les planches ne sont donc pas destinées à illustrer les textes des chapitres. Ces derniers naissent d'ailleurs dans un deuxième temps et en commentent les différents éléments. Toutefois, les textes ne sont eux-mêmes pas totalement subordonnés aux planches, dont ils ne constituent pas une simple description. Dans les chapitres, Jones cherche en effet à mettre en place un discours conceptuel qui constitue un niveau intermédiaire entre les principes et les planches et qui se développe à son tour en plusieurs degrés.

En premier lieu, le texte s'évertue à établir un trait d'union entre les affirmations apodictiques des axiomes initiaux et les *exempla* montrés sur les planches qui possèdent également un caractère universel. Mais le discours logique des principes ne peut se combiner avec le discours graphique des planches. Tous deux sont des systèmes abstraits qui nécessitent une médiation discursive. Le texte des chapitres cherche donc à la fois à expliquer dans le détail et à approfondir la sécheresse lapidaire des propositions grammaticales, en montrant la manière dont ces règles ont trouvé des expressions particulières dans chaque style, mais également la façon dont ces propositions sont elles-mêmes liées entre elles, comme dans le chapitre *mauresque*, où les principes sont présentés comme une suite de règles cohérentes. Dans un second temps, le texte tente également, et cela non sans quelques difficultés, d'établir des liens entre les différents styles, et de démontrer l'existence d'une relation profonde qui unit toute cette variété de manifestations ornementales. De manière inévitable, ce discours doit alors s'appuyer sur une analyse diachronique, Jones s'attachant parfois à illustrer les différentes phases de développement d'un motif à travers une séquence de styles divers, comme pour la frette dans le chapitre sur l'ornement grec (Ill. 103) :

⁷³ Les planches paraissent toutefois huit ans avant le texte, comme le précise Mondini, dans Mondini 2008, p. 157. Sur la réception de l'ouvrage et les problèmes liés à ce décalage dans la publication, voir Mondini 2005.

⁷⁴ Voir chapitre 1 de cette thèse, sections 2.2 et 2.3.



Ill. 103 – Comparaison entre le motif de la frette dans l'ornement grec, arabe, *mauresque*, celtique, chinois et du Yucatan, 340 x 225 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1865.

Afin de compléter ce niveau discursif intermédiaire, Jones joint au texte des gravures sur bois qui forment le corpus visuel secondaire de la *Grammar of Ornament*. Ces images renvoient à la pratique des *handbooks* d'histoire de l'art, ces volumes économiques illustrés de gravures explicatives qui connaissent alors un grand succès en Angleterre⁷⁵. Ces images oscillent entre des reproductions graphiques de certains motifs, dessinés au trait, des figurations plus documentaires et de véritables schémas formels qui peuvent rappeler les dessins de George Field (Ill. 104). Chacun des trois dessins ci-dessous renvoie à une modalité de représentation différente. Le motif sur la gauche est dessiné au trait et se destine à être copié. L'ornement au centre est reproduit comme étant encore incorporé dans le matériau dont il est issu, indiquant sa nature plastique et apportant des informations documentaires sur son état de conservation. Quant aux graphiques sur la droite, ils mettent en scène une schématisation expérimentale qui n'a plus rien à voir avec le motif mais tient à une analyse visuelle. L'ornement est alors devenu prétexte pour une analyse de la perception des formes.



Ill. 104 – Trois types d'illustrations insérées dans le texte: l'image au trait, l'image plus documentaire et le schéma graphique, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

⁷⁵ Griener 2008, pp. 180-185. Parmi ces publications, citons les manuels de Ralph N. Wornum sur la peinture et l'ornement (Wornum 1847 et Wornum 1856), de Fergusson sur l'architecture (Fergusson 1855), ainsi que tous les guides des *architectural courts* de Sydenham.

Directement intégrées dans le texte, ces images développent avec lui un discours unitaire. C'est surtout aux deux premières catégories d'illustrations, celles de l'ornement *schématisé* et de l'ornement *matérialisé*, que revient la tâche de poser, bien que timidement, des séquences comparatives, soit entre deux ou plusieurs styles, permettant ainsi de suggérer une histoire organique de l'ornement. Ces différents aspects seront à présent détaillés dans l'exemple qui va suivre.

2.2 L'ornement arabe et les débuts de l'art islamique

L'ornement arabe est le huitième chapitre de la *Grammar of Ornament*. Portant exclusivement sur le Caire, il introduit la grande famille des styles islamiques. Jones lui dédie cinq planches : les trois premières illustrent des motifs des IX^e et XIII^e siècles provenant respectivement des mosquées de Tulûn et de Khaldûn, la quatrième présente des détails tirés d'un exemplaire du Coran de la mosquée de Barkûk, et la dernière des mosaïques de divers édifices religieux et privés. Toutes ces planches ont pu être réalisées grâce au matériel rapporté d'Égypte par son beau-frère, l'architecte Wild, et sont présentées comme des « spécimens [qui] peuvent être regardés comme des copies fidèles des ornements arabes du Caire »⁷⁶. Offrant des motifs de stucs, les trois premières se déclinent dans les tons beiges sur fond brun et procèdent selon une composition de type à damier irrégulier, comportant en moyenne une trentaine de motifs chacune⁷⁷. En terme graphique, la plus réussie est la planche 33 qui présente en son centre une décoration circulaire tirée d'une porte de la mosquée de Barkûk que Jones a fait figurer sur un fond de couleur crème afin d'en faciliter la lecture (Ill. 105). Cette planche, tout comme la précédente, présente de manière judicieuse à son sommet une série de créneaux provenant du parapet de la mosquée du Sultan Khaldûn, et qui remplissent sur la page une fonction similaire de couronnement, témoignant une fois encore de la sensibilité graphique de Jones.

Ces planches sont ordonnées selon une division par technique : stucs (planches 31, 32, 33), enluminures (planche 34) et mosaïques (planche 35). A celle-ci se joint une séquence chronologique, les dates de fondation de chaque mosquée étant indiquées sur les notices : la planche 31 offre des spécimens du IX^e siècle, issus du « bâtiment arabe le plus ancien qu'il y ait au Caire »⁷⁸, alors que les planches 32 et 33 présentent essentiellement des exemples du XIII^e siècle⁷⁹. Sans la notice, il serait toutefois impossible pour le lecteur de se rendre compte que près de trois cents ans, ou plus, les séparent. De plus, la variété des motifs offerts rend toute comparaison difficile et hasardeuse.

⁷⁶ « The materials for these five Plates have been kindly furnished by Mr, James William Wild, who passed a considerable time in Cairo studying the interior decoration of the Arabian houses, and they may be regarded as very faithful transcripts of Cairean ornament », dans *GO*, p. 56.

⁷⁷ La Planche 31 offre trente-neuf motifs, la Planche 32 vingt-cinq motifs et la Planche 33 vingt-trois motifs.

⁷⁸ « It is the oldest Arabian building in Cairo », dans *GO*, p. 55.

⁷⁹ Le motif central de la planche 33 est indiqué comme postérieur, provenant de la mosquée de El Barkookkeyeh, fondée en 1384. Comme nous l'avons déjà souligné, le critère esthétique et graphique est le plus important pour Jones, qui lui subordonne tout autre critère de classification.



Ill. 105 – Ornaments arabe, planche 33, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

C'est ici qu'entre en jeu l'intermédiaire discursif du texte qui opère à différents niveaux : premièrement en permettant d'unifier les planches et deuxièmement en opérant des renvois aux autres styles du volume.

Le texte permet en effet tout d'abord d'établir une séquence entre les cinq planches et de développer l'idée d'une progression à l'intérieur même du style arabe, approfondissant les informations historiques fournies par les notices. On lit ainsi que les ornements de la planche 31 sont empruntés de la mosquée de Tooloon fondée en 876 après J. C. et qu'ils témoignent de « l'état initial de l'art arabe »⁸⁰, alors que les motifs des planches 32 et 33 datent du XIII^e siècle et permettent de constater « au premier regard » les « progrès faits dans le style » durant ce laps de temps⁸¹. L'art arabe, tout autre que statique, est au contraire animé par l'idée d'une origine et d'une évolution. Jones en détaille les différentes composantes formelles et en illustre les principales caractéristiques en faisant référence à quelques motifs particuliers tirés de chaque planche et signalés par leur numérotation.

En second lieu, Jones va chercher à tisser des liens entre ces exemples et ceux des autres chapitres. En mettant en évidence les sources de l'art arabe, il vise non seulement à démontrer la continuité entre ses principes formels et ceux des styles passés, et donc la récurrence des principes universels de sa grammaire, mais aussi à indiquer les nouvelles caractéristiques qui forment la véritable originalité de cet art. Pour cela, il insère non seulement des références textuelles à quelques précédents styles, mais

⁸⁰ « the early stage of Arabian art », dans *GO*, p. 57.

⁸¹ « The progress which the style had made in this period may be seen at a glance », dans *GO*, p. 58.

renvoie également à certains motifs précis de planches antérieures. D'entrée, Jones rappelle l'importance de la religion musulmane qui entraîne de nouveaux besoins et de nouveaux sentiments, appelant donc à une nouvelle expression artistique⁸². Sur leur passage, les musulmans vont se trouver confrontés aux vestiges des arts gréco-romain, byzantin et perse, qui constituent pour Jones les trois grandes sources de l'art arabe. L'apport perse est indiqué comme intervenant à la fois de manière directe, mais également à travers le biais de l'art byzantin. Jones renvoie pour cela le lecteur au chapitre sur l'art assyrien et au numéro 16 de la planche 14 qui présente un chapiteau sassanien de Bi Sutûn offrant, selon lui, le premier témoignage d'un ornement du type des diaprés arabes. Ce motif n'est toutefois pas visible pour le lecteur, qui doit retourner en arrière et feuilleter le volume afin de le retrouver.

Jones se trouve ici confronté à un problème épineux : comment rendre visible le passage entre deux styles ? Si les planches ne suffisent pas à elles seules à expliquer la transition entre les ornements byzantins et arabes, le texte ne permet pas non plus de saisir ce raccord délicat. Dans ce cas, le texte a besoin de son propre niveau de référence visuelle. Jones introduit alors une citation visuelle tirée de *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel* (1854) de Wilhelm Salzenberg qui montre le tympan d'un arc de Saint-Sophie et une portion de colonne avec chapiteau (Ill. 106)⁸³. Cette image est de nature totalement diverse de celles figurées sur les planches. Afin de développer un raisonnement



Byzantine arch from St. Sophia. Salzenberg.

Ill. 106 – Tympan d'un arc de Sainte-Sophie à Istanbul, d'après Salzenberg, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

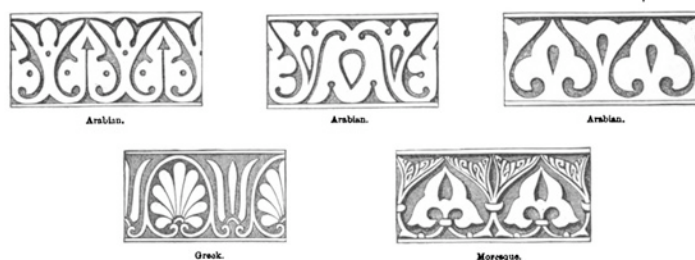
historiographique, Jones est en effet contraint de replacer l'ornement dans son contexte architectural et de mettre en évidence le lien entre le motif et son support. Cette gravure lui est nécessaire pour expliquer « la fondation de la décoration de surface »⁸⁴ de l'art islamique et rendre visible le contraste entre les caractéristiques architecturales gréco-romaines de l'édifice et un nouveau principe d'ornementation : la première tentative pour figurer l'enroulement continu et sans interruption du

⁸² *GO*, pp. 56-57.

⁸³ Salzenberg 1854.

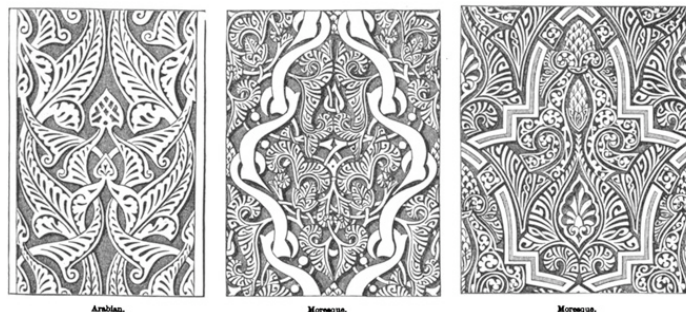
⁸⁴ « the foundation of the surface decoration of the Arabs and Moors », dans *GO*, p. 57.

feuillage. Ce principe et la distance qui le sépare des modèles gréco-romains est renforcé visuellement par l'insertion de cinq gravures comparatives (Ill. 107). Elles illustrent des décorations dérivées de feuilles dans leurs manifestations arabes, grecques et nasrides et témoignent du fait que, bien que le principe du « rayonnement des lignes d'une tige mère, et celui des courbes tangentes de ces lignes »⁸⁵ soit toujours présents dans les exemples arabes et *mauresques*, et contrairement aux motifs grecs, l'enroulement s'est déjà lui-même transformé en feuille intermédiaire⁸⁶. Ce fait est pour Jones la caractéristique essentielle de cette nouvelle famille d'ornements, comme il l'a déjà annoncé dans le texte du troisième chapitre de la *Grammar of Ornament*, dédié à l'ornementation assyrienne⁸⁷.



Ill. 107 – Motifs de feuillages dans l'ornement arabe, grec et *mauresque*, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Mais le texte tâche également de tisser un discours historique qui se projette vers le futur et prépare le lecteur à l'arrivée des styles qui vont suivre. En réalité, le but essentiel de ce chapitre est d'établir une séquence qui culmine avec l'Alhambra. La moitié du texte consiste ainsi en une comparaison entre les caractéristiques générales des arts arabe et nasride et les détails de leurs ornements respectives. Bien que les principes qu'ils manifestent soient toujours les mêmes, l'exécution des motifs arabes est donc considérée comme bien inférieure⁸⁸. Pour lui permettre de développer son analyse de manière concrète et donner sens à ses observations, Jones se trouve une fois encore confronté à la nécessité de faire appel à l'image. Il écrit : « afin de montrer clairement la différence, nous répétons l'ornement arabe, N° 12, planche XXXIII, pour le comparer avec deux variétés de diaprés en losanges de l'Alhambra » et insère les trois illustrations suivantes (Ill. 108) :



Ill. 108 – Ornaments arabe et *mauresque*, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

⁸⁵ « the radiation of the lines from a parent stem and the tangential curvature of those lines », dans *GO*, p. 57.

⁸⁶ *GO*, p. 57-58.

⁸⁷ *GO*, p. 30.

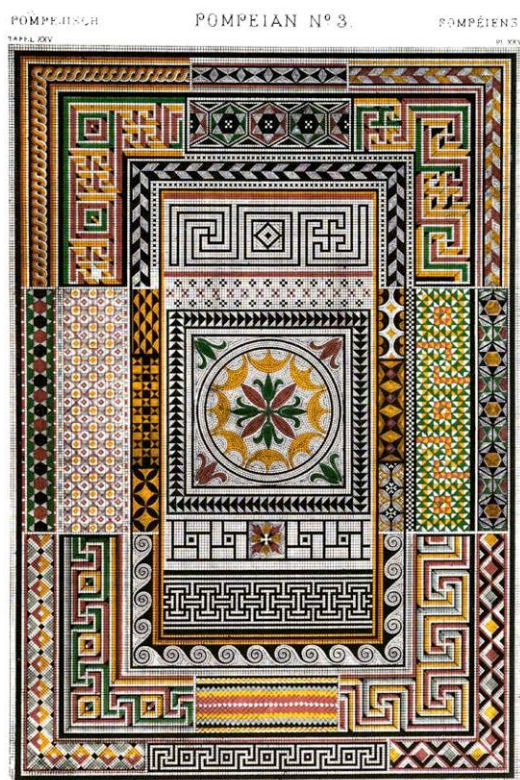
⁸⁸ Jones souligne que « the guiding instinct is the same, but the execution is very inferior », dans *GO*, p. 58.

Mais pour faire comprendre les différences entre les styles, Jones est obligé de rompre le dispositif des planches et de créer un tableau comparatif qui est totalement étranger à leur disposition. Ici s'arrêtent donc les possibilités offertes par le texte, dont les commentaires et analyses ne peuvent exister indépendamment des images, sans devoir réinventer totalement la structure et les caractéristiques de l'ouvrage. Arrivé à ce point, il se trouve alors contraint de reporter le lecteur aux planches, l'invitant à les comparer directement :

« Pour former une idée correcte de ce qui constitue le style dans l'ornementation, on ne pourrait rien faire de mieux que de comparer les mosaïques de la planche XXXV avec les mosaïques romaines, planche XXV, avec les mosaïques byzantines, planche XXX, et les mosaïques mauresques, planche XLIII. Il y a à peine une forme qu'on ne trouve dans l'une, qui n'existe également dans toutes les autres. Et cependant, quelle vaste différence dans l'aspect de ces planches ! C'est comme une idée exprimée en quatre langues différentes »⁸⁹.

Au final, Jones pose un constat inévitable : sa grammaire de l'ornement ne peut se comprendre et se saisir qu'à travers le regard (Ill. 109 à 112). Mais comme à Sydenham, les images nécessitent malgré tout de la médiation de l'écrit afin d'orienter l'œil parmi la multitude des formes et des couleurs et d'interpréter les caractéristiques de ce code visuel universel. C'est un cercle vicieux : le texte a besoin de l'image qui à son tour nécessite de l'aide du texte afin de se faire comprendre. Ainsi, le lecteur est obligé d'effectuer un aller et retour entre les deux, la véritable théorie de l'ouvrage se situant entre les niveaux visuels et textuels, entre texte et image.

⁸⁹ « There is scarcely a form to be found in any one which does not exist in all the others. Yet how strangely different is the aspect of these plates ! It is like an idea expressed in four different languages. The mind receives from each the same modified conception, by the sounds so widely differing », dans *GO*, p. 59.



Ill. 109 à 112 – Mosaïques pompéiennes, byzantines, arabes et *mauresques* (de gauche à droite et de haut en bas, planches 25, 30, 35 et 43), chromolithographies, 340 x 225 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1865.

L'importance des images est centrale pour la *Grammar of Ornament*. Illustrant plus de deux mille motifs différents, les cent planches chromolithographiques ne constituent pas seulement un extraordinaire répertoire de formes, mais se proposent d'offrir une base de comparaison entre des styles issus d'époques et de cultures diverses. Pour remplir cet objectif, Jones et ses assistants doivent transformer les ornements en objets de grammaire. Opérant une série de sélections, de manipulations et de violences sur les motifs, ils les traduisent en un langage graphique universel qui permet de mettre en évidence la récurrence de certains principes généraux et de soutenir ainsi la théorie de l'ouvrage. Dès lors, les planches ne sont pas de simples illustrations, mais représentent, au contraire, des images cognitives qui participent activement du discours théorique de l'œuvre. Afin de compléter et de détailler cette grammaire visuelle, Jones fait appel au support discursif des chapitres. Ce texte intermédiaire tente d'unir tant bien que mal le discours logique des principes avec le discours visuel des planches, tout en esquissant les débuts d'une histoire de l'ornement.

Chapitre 5 : Jones face à ses contemporains

Dans ce dernier chapitre, nous nous proposerons de confronter certains des concepts à la base de la *Grammar of Ornament* avec les positions soutenues par deux illustres contemporains de Jones qui se sont intéressés à l'ornement, et dont les rapports historiques avec lui sont documentés : Gottfried Semper (1803-1873) et John Ruskin (1819-1900). Il s'agira de comparer leurs positions sur des aspects très spécifiques : l'origine de l'ornement pour Semper et la valeur de l'ornement abstrait pour Ruskin. Ces thèmes seront ici traités comme des études de cas exemplaires, et permettront d'une part de mettre en lumière l'originalité des thèses proposées dans la *Grammar of Ornament*, et de l'autre de montrer la pluralité des opinions avec lesquelles Jones est amené à se mesurer. Ils illustreront en outre la nature vivace et stimulante du contexte intellectuel anglais du milieu du XIX^e siècle, dans lequel l'ornement apparaît comme une question centrale pour la société moderne et industrialisée.

Dans le premier cas, nous verrons comment l'origine de l'ornement est traitée chez Jones et Semper. Le thème, qui paraît simple en lui-même, cache en réalité des aspects qui touchent non seulement à la nature des arts décoratifs, mais aussi à ses rapports avec les autres expressions artistiques, au rôle de l'ornement dans le développement historique de ces dernières, et aux principes anthropologiques à la base de tout fait d'art visuel. Le thème des origines, comme il est bien connu, fascine la culture occidentale depuis les temps de l'Exode et des mythes étiologiques grecs : le concept d'*originel* se connote aisément des attributs métaphysiques et éthiques de *vérité* et de *bonté*. Il est ainsi clair que cette recherche de l'origine de l'ornement sert avant tout à Jones et à Semper pour établir fermement leurs systèmes théoriques respectifs, les légitimant à travers une argumentation anthropologique. Il est toutefois nécessaire d'approcher la question avec une grande prudence terminologique, puisque les vocables employés par chacun en anglais et en allemand sont non seulement différents, comme il est normal, mais ne sont en grande partie pas même équivalents. Il ne s'agit pas d'une question purement lexicale. L'idée de l'origine est perçue, chez Jones et Semper, dans des lieux et moments distincts : si l'Anglais croit pouvoir la trouver parmi les « tribus sauvages »¹ découvertes par les Européens aux XVIII^e et XIX^e siècles, Semper la conçoit comme une notion antérieure et intangible, marquée par le préfixe « Ur- », de laquelle les tribus primitives – anciennes ou contemporaines – ne représenteraient qu'une dégradation historique.

Dans les deux cas, l'ornement, en tant qu'originel et précédent à toute forme de civilisation, apparaît comme un instinct primordial. Pour cette raison, il est le fondement d'un art qui trouve une racine anthropologique profonde. Et si cette idée est véridique, cette racine peut alors être suffoquée ou cachée par des conditions historiques particulières, comme celles qui caractérisent l'époque contemporaine, et se trouver prête à refleurir dans un futur plus ou moins proche, dès lors que les conditions se trouveraient réunies pour sa nouvelle manifestation : la notion des origines devient donc

¹ GO, p. 13.

un instrument de renouveau, à travers un processus de palingénésie. Les réflexions alors soulevées par les deux architectes s'insèrent dans un débat plus large sur les effets néfastes de la production industrielle sur les arts décoratifs². Pour parvenir à un renouveau de l'ornement et des arts décoratifs contemporains, il semble nécessaire de retrouver des principes primordiaux que les Européens modernes ont désormais perdus. Cette recherche implique de régresser en quelque sorte à un stade antérieur afin de récupérer un rapport direct et immédiat avec la nature, de retrouver cet instinct pour les formes que possèdent encore les peuples les plus primitifs. De manière plus détaillée, Semper et Jones considèrent tous deux que l'instinct pour l'ornement, première pulsion artistique de l'homme, passe de la forme primitive et corporelle du tatouage à celle techniquement plus évoluée de l'art textile, lequel possède un rôle historique crucial dans la formation de tous les autres arts. Et ce fait implique également que l'origine ancestrale des arts soit de nature abstraite et non imitative.

Les analogies entre leurs deux pensées s'arrêtent toutefois ici. Pour Semper, les *Urtypen* originaux sont seulement les embryons du développement culturel et historique des styles. Ce sont les déclencheurs initiaux d'un processus complexe et articulé qui implique des faits matériels, climatiques, ethniques ou religieux et atteignent des sommets périodiques à travers des phases alternées de splendeur et décadence. Pour Jones, l'instinct originel pour l'ornement permet en revanche aux peuples les moins évolués de créer aussi des produits décoratifs de grande qualité qui se distinguent de ceux des cultures plus avancées par le seul facteur technique, lequel, lorsqu'il se trouve trop développé, peut au contraire devenir un obstacle à l'expression artistique.

Le cas de Ruskin est différent. Une confrontation entre ses idées et celles de Jones pourrait même sembler déplacée, étant donné les fortes différences de caractère, de parcours et de position intellectuelle qui les caractérisent. En effet, l'architecte Jones et le grand homme de lettre moralisateur Ruskin appartiennent à des mondes très divers. Leurs points de contact sont rares, et l'on pourrait même dire que l'ornement représente l'un des seuls éléments qui les porte à croiser leurs chemins.

Comme il est bien connu, Ruskin s'oppose vivement aux idées soutenues par le cercle de Cole, à commencer par la vision positive du rôle du progrès industriel dans la société moderne. Le rejet que Ruskin manifeste vis-à-vis de l'enseignement du dessin géométrique adopté par le Department of Science and Art est ainsi seulement l'un des éléments d'un antagonisme bien plus étendu et radical qui touche plusieurs aspects : la production mécanisée des objets, l'oppression sociale des classes populaires provoquée par ces développements industriels, ou le déclin moral et culturel auquel s'expose l'Occident en abandonnant la pratique des traditions artisanales millénaires.

La nature abstraite de l'ornement, élément conceptuel central de la *Grammar of Ornament*, est contestée par Ruskin – qui est incapable de séparer l'éthique de l'esthétique – sur des bases éminemment morales. Ce thème devient l'occasion de porter une attaque générale contre les idées du cercle de Cole, qui assume quelquefois les tons de l'invective et de la prédication religieuse : une

² Voir par exemple le rapport de 1852 de Richard Redgrave : Redgrave 1852. Sur la situation contemporaine et l'Exposition de 1851, se reporter au chapitre 1 de cette thèse.

virulence qui est peut-être avant tout le produit de la peur face à la disparition inéluctable d'un monde dont Ruskin n'accepte pas la fin.

Dans la confrontation que nous nous proposons de réaliser, nous ne nous attarderons pas tant sur les contenus spécifiques du contraste opposant Jones et Ruskin, mais plutôt sur les modes et méthodes employés par ce dernier pour l'exprimer, lesquels appartiennent de manière significative au répertoire éristique de l'art oratoire, et non au langage du discours artistique. Une analyse textuelle détaillée montre que les arguments employés par Ruskin sont souvent digressifs. Mais le but de ces digressions est justement d'éloigner le discours de l'ornement lui-même, pour le porter dans une sphère esthético-morale. Les textes des conférences données entre 1858 et 1859 dans les écoles d'arts décoratifs et publiés dans *The Two Paths* (1859), ne visent pas tellement à soutenir un raisonnement logique, mais plutôt à suggestionner l'auditoire à travers des arguments affabulatoires, parfois provocateurs et paradoxaux (quelquefois explicitement racistes), en se réfugiant souvent dans l'emploi virtuose de l'*ekphrasis*, terrain sur lequel l'écrivain se sent plus à son aise. Se présentant comme un mentor pour les étudiants auxquels il s'adresse, Ruskin teinte instrumentalement ses propres opinions d'une composante éthique qui fait presque toujours défaut à Jones, ne manquant pas d'afficher à chacune de ses phrases sa propre supériorité culturelle, en effet évidente.

Les racines des contrastes qui opposent Jones et Ruskin ne doivent ainsi pas être recherchées dans les opinions de chacun ni dans le rôle divers qu'ils attribuent aux arts décoratifs dans leurs systèmes respectifs. En réalité, ces contrastes trouvent leur source dans les significations différentes et inconciliables que chacun attribue au concept d'ornement, lesquelles témoignent d'univers discursifs totalement distincts, à leur tour liés à des manières tout aussi hétérogènes d'appréhender le monde moderne et ses transformations.

1. La question des origines : Jones et Semper

1.1 Le mythe des origines

Pour développer leurs théories respectives, Jones et Semper sont tous deux conduits à aborder le thème des origines des arts. Lorsqu'ils s'intéressent aux débuts des arts décoratifs, leurs opinions présentent de fortes similitudes, et cela malgré les différences qui caractérisent leurs approches tout comme leurs objectifs. En effet, alors que Jones, architecte-décorateur, cherche à établir une théorie de l'art ornemental, Semper, en véritable professionnel de cet art, s'intéresse essentiellement à l'architecture. Ce fait va conditionner de manière déterminante l'importance accordée par chacun aux origines dans leurs deux systèmes argumentatif. Mais avant d'analyser dans le détail leurs positions, il apparaît nécessaire de réfléchir à la notion des origines.

L'état primitif de l'homme avait divisé les philosophes du siècle des Lumières. Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau avait notamment esquissé l'idée du

bon sauvage comme un être libre et heureux vivant à l'état de nature dans des contrées paradisiaques³. Ce mythe de l'homme naturel, inculte, mais à la simplicité infantile, permet alors aux philosophes de penser la condition première de l'être humain et ses traits essentiels, et pose l'image d'un être innocent et ingénu, à la supériorité morale car encore non contaminé par la notion de culture. En 1768, Louis Antoine de Bougainville visite Tahiti, découverte l'année précédente par Samuel Wallis, et la qualifie de nouvelle Cythère, liant les beautés de ces lieux à un âge d'or antique. À la même époque, James Cook explore et cartographie la plupart des îles du Pacifique Sud lors de ses trois voyages entrepris entre 1768 et 1779⁴. Les récits de toutes ces expéditions fournissent aux Européens la vision de contrées à la beauté inouïe et dont les habitants sont perçus comme vivant encore dans un état naturel, tantôt considéré comme paradisiaque et idéalisé, tantôt comme inférieur et brutal⁵.

A partir de la première moitié du XIXe siècle, l'intérêt pour ces peuples commence à revêtir un caractère plus précis et scientifique, lié au développement des sciences naturelles et de l'ethnologie. L'enjeu est désormais celui de formuler une histoire de l'humanité et de son évolution à travers l'étude des différentes races et de leurs caractères propres. Dans les années 1830-1840, nombreuses sont en outre les recherches et les publications à caractère archéologique ou anthropologique qui viennent remettre progressivement en question la véracité du récit biblique de la Création et proposer au

³ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale, [1755] 1804, p. 31. Les origines de ce mythe remontent au moins à la découverte des Amériques. Montaigne l'aborde déjà dans « Sur les Cannibales », dans MONTAIGNE Michel de, *Essais*, Paris : Gallimard, [1580] 2002, pp. 314. Pour une introduction sur le mythe du bon sauvage, voir par exemple CONNELLY Frances, *The Sleep of Reason : Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, University Park : the Pennsylvania State University Press, 1995, pp. 21-23. Sur le concept des origines dans les arts du XVIIIe siècle, et en particulier en France, voir MICHEL Christian, « L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières », in : *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, pp. 35-45. Sur Rousseau et plus particulièrement sur la réfutation du mythe du bon sauvage, voir GLIOZZI Giuliano, « Rousseau : mythe du bon *sauvage* ou mythe critique du mythe des origines ? », dans : *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, pp. 193-203.

⁴ COOK James et KING James, *A Voyage to the Pacific Ocean, undertaken by the Command of his Majesty, for making Discoveries in the Northern Hemisphere*, 3 vols., Londres : Straham, 1784-1785. Voir aussi : James Cook et la découverte du Pacifique. Catalogue d'exposition, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Vienne, Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theatermuseum, Berne, Musée Historique de Berne, éd. par Adrienne L. Kaeppler, 2010-2011, Zürich : Neue Zürcher Zeitung, 2011.

⁵ Les objets que les explorateurs ramènent en Europe viennent remplir de manière désordonnée les cabinets de curiosités et les collections particulières, avant de rejoindre progressivement les musées, tels le Leverian Museum de Manchester, le British Museum ou le Missionary Museum à Londres. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, avec les débuts de l'ethnologie et le développement du colonialisme, que ces objets seront classés plus systématiquement. L'attention portée aux peuples primitifs se développe toutefois surtout dans la seconde moitié du siècle, qui voit par exemple la création du musée ethnographique de la ville de Paris, ouvert en 1882. Bien que ces formes artistiques aient été découvertes en même temps que les peuples qui les produisaient, les Occidentaux tardèrent à les apprécier en tant qu'art véritable. Traditionnellement, on considère que l'art primitif fut découvert par les artistes modernes au tournant du XXe siècle. Pour une chronologie sommaire des premiers musées ou collections d'ethnologie, se référer à GOLDWATER Robert, *Primitivism in Modern Art*, 1966, éd. revue et augmentée de *Primitivism in Modern Painting*, 1938, fr. : *Le Primitivisme dans l'art moderne*, trad. fr. par Denise Paulme, Paris : Presses Universitaires de France, 1988. Sur la découverte des produits océaniques, voir Peltier [1984] 1987. PELTIER Philippe, « Océanie », dans : *Primitivism in 20 century art : affinity of the tribal and the modern*. Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, éd. par William Rubin, 1984, fr. : *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris : Flammarion, 1987, p. 100.

contraire un modèle évolutif du développement de la race humaine et des différentes cultures⁶. Si l'homme préhistorique ne peut être connu, les populations dites primitives qui peuplent encore la terre semblent offrir par analogie une image authentique des origines de l'humanité. Considérées comme étant hors de l'histoire, ces populations sont en effet perçues comme représentant un substrat universel dont les caractéristiques appartiennent à l'homme en général, indépendamment de notions historiques, culturelles ou géographiques. Lors de l'Exposition universelle de 1851, une hutte des caraïbes ainsi que la reconstitution d'un village maori soulèvent par exemple l'intérêt de Semper qui y trouve la confirmation de ses idées sur les éléments fondamentaux de l'architecture, qu'il développera plus tard dans *Der Stil* (1860-63)⁷. Trois ans plus tard, une section ethnologique est mise en place au Crystal Palace de Sydenham et en 1856, Jones débute la *Grammar of Ornament* par un chapitre dédié aux ornements primitifs⁸. Ces faits ne sont pas anodins.

En faisant référence à l'idée des origines, Jones et Semper entendent tous deux donner à leur théorie un fondement anthropologique et établir la validité de leur raisonnement sur une base intemporelle, et dont les caractéristiques s'étendraient à toute l'humanité⁹. Dès lors, les objets des peuples primitifs, connus à travers la littérature, les collections muséales ou les expositions internationales, leur permettent d'élaborer une réflexion sur les origines des arts et de fixer des principes généraux et élémentaires qui se révéleront ensuite valables pour leur analyse des styles historiques. Dans leurs études des artefacts des cultures primitives, Jones et Semper, en hommes du XIXe siècle, désignent ces populations sous le terme alors usuel de *sauvages* qui renvoie à la culture romantique et au mythe du bon sauvage, à l'idée de pureté, d'innocence et à l'absence de culture. Pour des raisons de cohérence, nous emploierons ici ce terme pour désigner les populations aujourd'hui différemment nommées.

La *Grammar of Ornament* peut toutefois difficilement être comparée à la richesse conceptuelle de *Der Stil*. Bien que les deux auteurs fassent appel aux origines pour fonder leurs systèmes respectifs, la

⁶ Dans le domaine de la linguistique, citons l'œuvre de Franz Bopp dont les recherches mettent en évidence le fait que les différences existant entre les langues indo-européennes résultent d'un long processus d'évolution. Voir Bopp 1833-1849. Pour l'anthropologie, voir KLEMM Gustav, *Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit*, 10 vols., Leipzig, 1843-52, aux théories duquel Semper se réfère ou PRICHARD James, *The Natural History of Man, comprising inquiries into the modifying influence of physical and moral agencies on the different tribes of the human family*, 2 vols, Londres : Baillière, [1848] 1855, mentionné par contre par Jones, dans *GO*, p. 17. Au sujet de Semper et Klemm, voir MALLGRAVE Harry Francis, « Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory », in : *RES - Anthropology and Aesthetics*, 9, 1985, pp. 69-79 et MALLGRAVE Harry Francis, « Semper, Klemm e Petnografia », in : *Lotus International*, 109, 2001, pp. 118-131.

⁷ SEMPER Gottfried, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Wieweg : Braunschweig, 1851, it. : *I quattro elementi dell'architettura*, trad. par Daria Rescaldani, in : Quitzsch, Heinz, *La vision estetica di Semper*, Milano : Jaca Book, 1991. SEMPER Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, vol. 1, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860 et vol. 2, Munich, Friedrich Bruckmann, 1863. Voir EITLINGER Leopold David, « On Science, Industry and Art : some theories of Gottfried Semper », in : *Architectural Review*, 136, 1964, p. 58 ; RYKWERT Joseph, « Semper and the Conception of Style », dans *The Necessity of Artifice*, Londres : Academy Editions, 1982, p. 123 ; HERMANN Wolfgang, Gottfried Semper : in search of architecture, Cambridge/Massachusetts : MIT Press, 1984, pp. 84-87 ; Mallgrave 1996, pp. 189-200. Voir également Payne 2012, pp. 25-64.

⁸ Pour une analyse des sources et du contenu du chapitre, voir VARELA BRAGA Ariane, « L'ornementation primitive dans la *Grammar of Grammar Ornament* d'Owen Jones (1856) », in : *Histoire de l'art*, 53, 2003, pp. 91-101.

⁹ Sur l'aspect anthropologique dans la théorie de Semper, voir notamment Payne 2012, pp. 50-54.

nature diverse de leurs ambitions théoriques explique le fait que ce thème soit traité de manière différente par chacun. Pour Jones, les origines permettent de construire une théorie formelle de l'ornement et de valider l'universalité des principes généraux des formes et des couleurs défendues dans la *Grammar of Ornament* en montrant qu'ils apparaissent déjà dans les populations dites *sauvages*. En revanche, Semper propose une théorie de l'architecture dans laquelle il entend démontrer que les formes sont le produit de la réunion de nombreux facteurs. Dans ce cas, les *Urtypen* originaux apparaissent comme antérieurs même aux expressions artistiques et décoratives des *sauvages*, chez lesquels ils se manifestent déjà sous forme dégradée.

Dans les deux cas, la volonté de trouver des principes originaux est néanmoins manifeste. Il s'agit d'établir la nature primordiale des principes esthétiques afin qu'ils puissent servir de matériau pour le développement d'une nouvelle forme expressive, c'est-à-dire pour la création d'un style contemporain. Mais c'est justement cette notion de style qui est interprétée de manière différente par les deux hommes. Dans la *Grammar of Ornament*, le style est perçu comme une caractéristique essentiellement formelle, les renvois à la culture et à d'autres facteurs demeurant presque absents de l'ouvrage. Semper conçoit au contraire l'idée de style comme fortement ancrée dans l'histoire. Chez lui, les formes artistiques sont fonctions de plusieurs variables : symboliques, matérielles, techniques, culturelles, politiques et autres. Ces dernières appartiennent à des peuples déterminés, dans des moments déterminés de l'histoire, comme il l'établit dans sa célèbre formule: $U=C \ x, y, z, t, v, w^{10}$. Ainsi, les arts des populations soi-disant primitives ou *sauvages* apparaissent déjà à ses yeux comme des manifestations historiques en soi, l'état originel de l'art demeurant toujours en grande partie inaccessible.

1.2 Les fondements anthropologiques de l'art ornemental

Après avoir traité des significations attribuées au concept des origines, il est à présent nécessaire de se demander quels usages en font Jones et Semper : pourquoi ce concept leur est utile ; ce qu'il légitime dans leurs deux systèmes théoriques ; et dans quelle mesure il leur permet de développer un discours historique sur l'ornement et les arts.

Le point fondamental qui sera ici abordé est le fait que ce thème des origines permet à tous deux de fonder leurs systèmes sur des bases anthropologiques générales. En effet, si les formes artistiques sont générées par un instinct primordial, expression de la nature humaine, celles-ci ne sont alors pas le développement d'une culture déterminée et antérieure à toutes les autres, mais sont en revanche communes à toutes les cultures. La valeur attribuée aux différents styles historiques tout comme au futur style contemporain tant voulu par les deux architectes, ne découle donc pas de l'imitation d'un style originel, mais de l'application raisonnée de principes déjà présents dans les premières manifestations ornementales, fondés à leur tour sur des lois anthropologiques universelles excluant l'idée d'un développement monogénique des arts.

¹⁰ Semper [1853] 1983, pp. 18-19 et MALLGRAVE Harry Francis, « A Commentary on Semper's November Lecture », in : *RES - Anthropology and Aesthetics*, 6, 1983, p. 28.

Dans un manuscrit de 1848, Semper avait déjà abordé la notion d'*Urform*¹¹. Toutefois, prenant exemple sur les systèmes de Georges Cuvier et Alexander von Humboldt¹², il ne cherche pas une forme originelle ou archétype, mais, tout comme Jones, entend définir les règles et principes généraux à la base des manifestations artistiques, l'idée d'*Urform* évoluant très vite vers le concept d'*Urtyp*.

Une précision d'ordre terminologique s'avère à ce point nécessaire. Comme il a été vu, Jones et Semper ne parlent pas de *primitifs* ou d'*arts primitifs*. Selon l'usage de l'époque, le terme de *primitif* est utilisé pour définir des expressions artistiques passées qui n'auraient pas encore atteint la pleine maturité technique, comme les arts du début de la Renaissance en Italie ou dans les Flandres¹³. En outre, lorsqu'ils désignent l'état originel des manifestations artistiques, tous deux emploient des termes différents et qui dès le départ laissent paraître leurs approches divergentes.

Dans la *Grammar of Ornament*, le mot « primitive »¹⁴ apparaît seulement en trois occasions, à des moments qui ne sont d'ailleurs pas très significatifs. Afin d'indiquer le caractère d'un art originel, Jones fait recours à l'adjectif « savage »¹⁵ qui figure presque essentiellement dans le chapitre introductif de l'ouvrage, dédié justement aux « savage tribes »¹⁶. Ce terme désigne alors un état presque originel, lié aux concepts d'infantilé, de « grace » et de « naïveté »¹⁷. Semper, qui possède en revanche un langage beaucoup plus riche, dû également à la nature bien plus articulée de sa pensée, n'utilise lui non plus presque jamais le terme *primitif*¹⁸. Du reste, son intérêt principal porte sur le thème plus complexe des

¹¹ Ce fait est indiqué par Harry Francis Mallgrave, dans Mallgrave 1985, p. 75.

¹² Semper mentionne les deux scientifiques dans sa conférence donnée à Londres le 11 novembre 1853, dans Semper [1853] 1983, p. 9. En 1843, Humboldt avait publié *Cosmos*, dans lequel il faisait allusion à la morphologie de Goethe et à l'idée de réduire la diversité du monde physique à quelques types fondamentaux : des formes archétypes qui se modifient en fonction des influences externes et des processus évolutifs, dans HUMBOLDT Alexander von, *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 1845-62, tr. angl. de E. C. Otte, *Cosmos : a sketch of a physical description of the universe*, Londres : Henry G. Bohn, 1848, vol. 1, pp. 2-21. Semper adopte une méthode comparative et une classification systématique des types architecturaux pour établir les règles de base pour l'architecture, tout comme Cuvier avait procédé pour les règles anatomiques du règne animal. Sur Semper, voir Rykwert 1982, pp. 123-130 et HVATTUM Mari, « Gottfried Semper : Between Poetics and Practical Aesthetics », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 64, 4, 2001, pp. 541-543. Alors que Semper fonde son système sur la notion de fonction, Jones articule le sien autour du concept de ressemblance visuelle. Sur la différence entre leurs deux approches, voir Schaffer 2003.

¹³ Le concept d'art primitif correspond à une vision qui reporte aux caractères universels de toute expression première d'art, et qui se manifeste comme une nostalgie face à une civilisation contemporaine jugée non satisfaisante. Sur le sujet en général, se référer à Connolly 1995 ; GOMBRICH Ernst H., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londres : Phaidon Press, 2002 et MILLER Daniel, « Primitive Art and the Necessity of Primitivism in Art », dans *The Myth of Primitivism*, éd. Susan Hiller, New York : Routledge, 1991, pp. 50-89. Joseph Mascheck remarque que la valorisation de l'art primitif est liée à un élan nationaliste de revalorisation de l'art gothique, notamment à travers Goethe, mais aussi postérieurement chez les artistes du début du XXe siècle. Voir Mascheck 1976 et MASHECK Joseph, « Raw art : Primitive authenticity and German Expressionism », in : *RES - Anthropology and Aesthetics*, 4, 1982, pp. 93-117.

¹⁴ GO, pp. 14, 23 et 86.

¹⁵ Cet adjectif est mentionné six fois dans l'ouvrage, toujours en référence aux primitifs, dans les chapitres 1 et 2 de la GO, pp. 13-17 et 24.

¹⁶ GO, pp. 13-17.

¹⁷ GO, p. 14.

¹⁸ A ma connaissance, le terme apparaît dans la conférence du 11 novembre 1853, tenue toutefois en anglais. Le terme ne figure pas dans *Der Stil*, et les termes semperiens sont fréquemment traduits par *primitif*. Ceci est notamment le cas pour la traduction anglaise de l'œuvre : SEMPER Gottfried, *Style in the Technical and Tectonic Arts* ;

origines et de ses rapports avec le développement historique des arts. Pour se référer à l'idée d'un état originel, il fait ainsi usage du mot « ursprünglich », tout ce qu'il retient être antérieur à l'histoire étant en outre désigné par l'habituelle particule allemande « Ur- »: « Urform », « Urtyp », « Urzustand », etc¹⁹. Par contre, lorsqu'il souhaite se référer aux arts et à la culture des peuples aujourd'hui appelés primitifs, et à l'époque désignés simplement comme *sauvages*, Semper utilise les mots allemands « wild » ou « rohest »²⁰ qui n'impliquent toutefois pas la notion d'un état originel comme chez Jones mais, ainsi qu'il sera vu, seulement l'idée d'une civilisation incomplète.

Un autre cas intéressant est celui du terme *instinct* qui chez tous deux est employé pour désigner l'aptitude naturelle de l'homme à s'exprimer à travers les formes, et qui leur est donc fondamentale pour expliciter leur théorie générale des arts. Jones se sert du terme « instinct » neuf fois, dont cinq dans le seul chapitre dédié à l'ornement des « savages tribes »²¹. Semper utilise par contre la parole de dérivation latine « Instinkt » en une seule occasion²², lui préférant les termes germaniques de « Trieb », « Kunsttrieb », parfois renforcés en « Triebfeder », indiquant alors une plus forte composante pulsionnelle, début d'une successive rationalisation²³. Dans les exemples qui suivront, nous verrons que l'emploi de ces termes est particulièrement utile pour révéler les différences qui caractérisent les pensées des deux architectes, à commencer par le thème de la nature instinctive de l'art ornemental.

Les deux hommes posent en effet à la base de leurs théories une tendance instinctive commune à tous les peuples et issue de la propre nature humaine. A ce propos, Jones écrit que « l'ornement d'une tribu sauvage, étant le résultat d'un instinct naturel, est nécessairement toujours vrai par rapport à son objectif »²⁴. L'état originel de l'ornement se trouve non seulement lié à une condition naturelle, mais le concept d'une décoration primordiale est explicitement mis en relation avec celui de vérité, cette première manifestation artistique acquérant dès lors une valeur fondatrice absolue. De même, lorsque Semper étudie la nécessité esthétique qui serait, selon lui, à la base de la *Kunstindustrie*, c'est-à-dire des arts techniques²⁵, il indique que cette nécessité « se manifeste de la façon la plus claire et limpide justement dans ces formes d'expressions plus anciennes et simples de l'instinct artistique »²⁶. Puisque les arts ornementaux sont de nature instinctive, il peut considérer que les principes fondamentaux de tous les arts se trouvent déjà exprimés dans l'ornement. Cette notion instinctuelle de l'ornement n'est

or *Practical Aesthetics*, trad. angl. de Harry Francis Mallgrave et Michael Robinson, Los Angeles : Getty Research Institute, 2004.

¹⁹ Par exemple : Semper 1860-63, vol. 1, pp. xxi, 98.

²⁰ Semper 1860-63, vol. 1, p. 3.

²¹ *GO*, p. 13.

²² Semper 1860-63, vol. 1, p. 202.

²³ Par exemple : Semper 1860-63, vol. 1, p. vii, xxi.

²⁴ « the ornament of a savage tribe, being the result of a natural instinct, is necessarily always true to its purpose », dans *GO*, p. 16.

²⁵ Le terme est employé par Semper comme une notion très vaste, et comprend les exemples de manufactures primitives, les ouvrages des ateliers Renaissance ou l'idée moderne de moyens industriels.

²⁶ « gerade an diesen ältesten und einfachsten Erfindungen des *Kunsttriebes* am klarsten und fasslichsten hervortritt » (italiques ajoutées), dans Semper 1860-63, vol. 1, p. vii. De même, Semper remarque dès 1834 que le jeu et l'ornement sont parmi les besoins initiaux de l'humanité, l'art apparaissant comme issu d'une nécessité d'ordre esthétique, social et symbolique, dans SEMPER Gottfried, « Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten », in : *Kleine Schriften*, éd. par Manfred et Hans Semper, Berlin et Stuttgart, 1884, p. 223.

d'ailleurs pas nouvelle. A la fin du XVIII^e siècle, elle apparaît déjà notamment chez Karl Philipp Moritz en Allemagne ou chez Quatremère de Quincy en France, et est également exposée par William Dyce à la fin des années 1840 à la School of Design de Somerset House²⁷.

Il est important de noter que Jones et Semper situent tous deux l'origine de l'ornement dans la pratique du tatouage, c'est-à-dire dans la décoration de la superficie la plus naturelle qui se trouve à disposition de l'être humain : son propre corps²⁸. Cette idée dérive elle aussi de précédents bien établis, et non seulement ethnologiques. Dans la *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant cite déjà les tatouages des Néo-Zélandais comme exemples de *pulchritudo adhaerens*²⁹. En Angleterre, George Phillips y fait référence dans son ouvrage sur l'ornement, *Specimens of Curvilinear Design* (1838) et Dyce les mentionne à la Government School of Design de Londres. C'est justement pour traiter du caractère primordial de l'art ornemental que Dyce cite en exemple les peintures corporelles des sauvages qui existent bien avant le développement de l'art textile et de la sculpture³⁰. Suivant un raisonnement similaire, Jones affirme que :

« La première ambition de l'homme est de créer. C'est à ce sentiment qu'il faut attribuer la pratique de se tatouer la figure et le corps, à laquelle le sauvage à recours, pour rehausser l'expression par laquelle il cherche à frapper d'épouvante ses ennemis ou ses rivaux, ou pour créer ce qui lui apparaît comme une beauté nouvelle »³¹.

Pour Jones, le désir d'ornement se manifeste donc comme un instinct ancré au plus profond de la nature humaine, sorte de *proto-kunstwollen* comme l'a définie Frances Connelly³², lequel va croître et se développer en fonction du progrès des civilisations, mais dont la source première est enracinée dans la nature même de l'homme. Pulsions esthétiques, les décorations corporelles sont également vues comme une démonstration d'ordre défensif et symbolique, les tatouages permettant de faire peur aux ennemis et d'affirmer ainsi la puissance de ceux qu'ils parent³³. Mais Jones met avant tout l'accent sur les

²⁷ Dans son traité sur l'ornement de 1793, Moritz conçoit la décoration comme une « pulsion noble de l'âme », dans MORITZ Karl Philipp, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, tr.fr., *Concepts préliminaires en vue d'une théorie des ornements*, in : *Sur l'ornement*, éd. par Clara Pacquet, Paris : Editions Rue d'Ulm/Presses de l'école normale supérieure, 2008, p. 28. Quatremère de Quincy pose quant à lui que « le goût d'orner tient à l'instinct et sous ce rapport est universel », dans Quatremère [1785] 1803, p. 157. Quarante ans plus tard, Dyce explique que « The love of ornament is a tendency of our being (...) this feeling is not the offspring of a refined state of society : for we discover among savages the exercise of ornamental art, even previously to the invention of many arts, which we now consider almost necessary to existence », dans Dyce 1849, p. 65.

²⁸ Bien que Semper ait eu connaissance des ouvrages de Gustav Klemm à Dresde, l'historiographie semperienne considère qu'il développe cette attention pour le tatouage lors de son séjour à Londres, notamment en raison de la présence des artefacts primitifs exposés au Crystal Palace en 1851. Sur le sujet, voir notamment Mallgrave 1985.

²⁹ KANT Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, 1790 (tr. fr., *Critique de la faculté de juger*, trad. par Alain Renaut, Paris : Flammarion, 1995, pp. 208-209.

³⁰ Phillips 1838, p. 26 ; Dyce 1849, p. 65.

³¹ « Man's earliest ambition is to create. To this feeling must be ascribed the tattooing of the human face and body, resorted to by the savage to increase the expression by which he seeks to strike terror on his enemies or rivals, or the create what appears to him a new beauty », dans GO, p. 13.

³² Connelly 1995, p. 67.

³³ Une idée qui se retrouve aussi chez George Phillips, dans Phillips 1838, p. 26, tout comme chez Humbert de Superville qui considère que « le Tatouage, ou rapport entre le sentiment de sa faiblesse et tout ce qui lui inspirait de l'étonnement et de la frayeur, est peut-être la première origine de tout ce que nous appelons aujourd'hui

facteurs éminemment esthétiques à la base des expressions ornementales, considérant que la plus grande et ancienne ambition de l'homme est de produire une nouvelle forme de beauté. Semper soutient pour sa part que « le premier produit naturel [...] est sans aucun doute le propre revêtement ou la peau de l'homme ; cette remarquable apparition historico-culturelle de la peinture et du tatouage de la peau étant également de grand intérêt en relation avec l'histoire du style »³⁴. Toutefois, développant son raisonnement de manière plus historiciste, Semper fera du tatouage le point de départ d'une évolution complexe qui portera à la diversité des styles historiques.

Le passage du tatouage, première forme d'ornementation au caractère presque organique, à l'ornementation des objets, se déroule de manière assez similaire chez les deux auteurs. Néanmoins, chacun lui attribue une importance diverse dans son propre système théorique. Dans la *Grammar of Ornament*, le chapitre sur l'ornement des tribus sauvages est l'un des rares à contenir des planches divisées par techniques et dans lequel Jones sent le besoin d'ajouter quelques informations documentaires. Sur la planche 3, il reproduit notamment des objets réels au lieu de motifs isolés (Ill. 113 à 115). Ces planches lui permettent tout d'abord d'établir une séquence qui va du tatouage à l'ornement sculpté en trois dimensions, en passant par l'impression et le tissage³⁵. Grâce à la dernière planche, il peut en outre illustrer les qualités formelles de l'ornement primitif et la façon spontanée avec laquelle ces *sauvages* parviennent à conjuguer ornement, matériau et fonction³⁶. Le passage qu'il dédie à l'importance de la technique du tissage, que celle-ci soit le résultat de l'emploi d'écorces d'arbres ou de fils, rappelle évidemment l'idée bien connue de Semper sur l'origine textile de tous les arts³⁷. Jones aurait pu en avoir eu connaissance à travers les conférences que l'architecte allemand avait

découvertes, art, sciences, &. L'Homme, en se tatouant, a voulu se rendre autre qu'il n'était, pour assimiler par là à des êtres plus redoutables que lui » (sic), dans Superville [1827] 1998, p. 20. Le rapport entre le tatouage et le corps est toutefois de nature diverse chez Jones, qui l'aborde sous un angle esthétique, alors que Superville le voit comme une manière de manifester son pouvoir sur la nature.

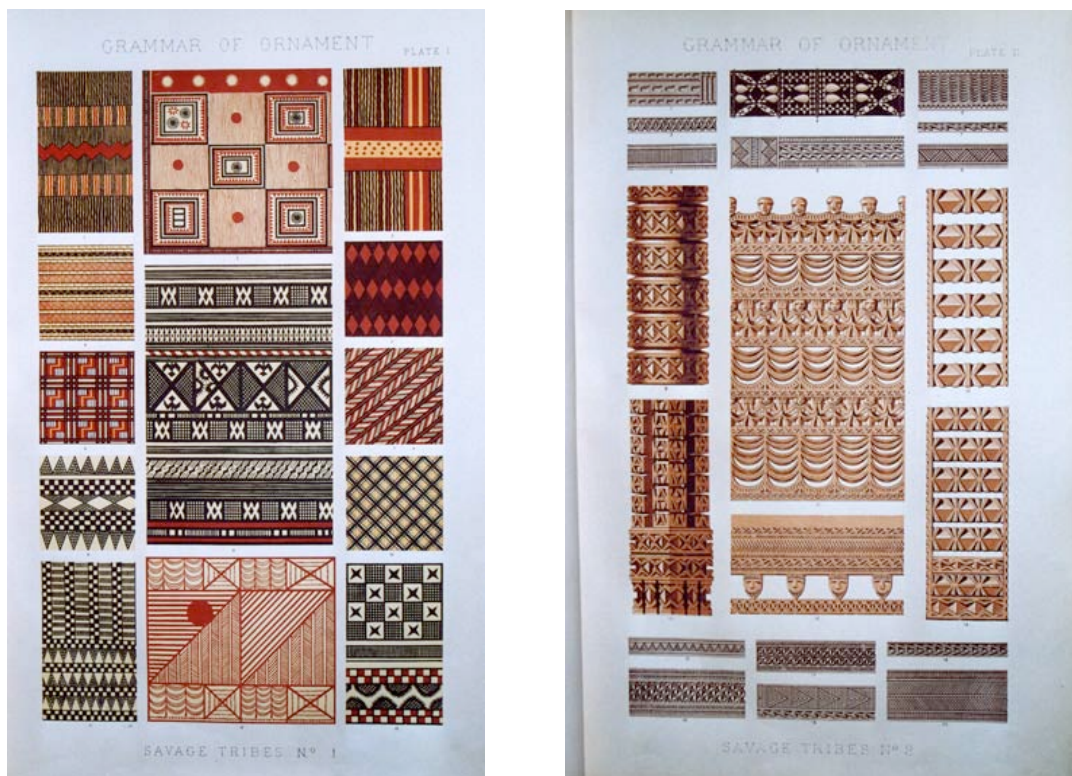
³⁴ « Das erste Naturprodukt, was hier in Frage kommt, ist ohne Zweifel das eigene Fell oder die Haut des Menschen; die so merkwürdige kulturhistorische Erscheinung des Bemalens und Tettowirens der Haut ist auch in stilgeschichtlicher Beziehung von grossem Interesse », dans Semper 1860-63, vol. 1, p. 97. Semper avait en outre assimilé le tatouage à l'idée de parure dans une conférence donnée en 1856 à Zurich, dans SEMPER Gottfried, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol* [1856], tr. it. de Nicola Squicciarino, « I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico », in : SQUICCIARINO Nicola, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venise : Il Cardo Editore, 1994, pp. 134.

³⁵ Jones considère le tatouage comme l'une des premières expressions du désir d'orner, suivi par les motifs imprimés sur les peaux animales ou les écorces, les motifs tissés et finalement, la volonté de former les ornements en relief ou sculptés. Voir, *GO*, p. 15. Dyce suggère une séquence similaire lorsqu'il dit : « Do not savages paint ornament on their skins before they have learnt the art of weaving dresses to cover themselves withal? Are not their bows and arrows, their spears and war-clubs, their canoes and paddles, decorated with ornamental painting and sculpture? », dans Dyce 1849, p. 65.

³⁶ *GO*, pp. 15-17.

³⁷ Jones aborde cette thématique dans les deux premiers chapitres de l'ouvrage. Au sujet des ornements primitifs, il indique : « the first notions of weaving, which would be given by plaining of straws or strips of bark, instead of using them as thin sheets, would have equally the same result of gradually forming the mind to an appreciation of a proper disposition of masses », dans *GO*, p. 15. Il revient sur cet argument dans le chapitre égyptien, dans *GO*, p. 24. Notons toutefois que malgré cette importance de la technique, ni Jones ni Semper ne considèrent que l'origine des formes soit conditionnée par celle-ci ou par le matériau, posant clairement l'indépendance de l'idée par rapport au matériau.

données en novembre 1853 au Department de Cole³⁸. Ce qui manque à Jones est toutefois l'idée que les arts ornementaux, indépendamment de leur origine, aient conservé leur nature textile. De plus, dans le reste de son ouvrage, et comme il a été vu, il ne développe pas outre mesure l'argument des techniques et des matériaux de l'ornement, mais cherche plutôt à repérer des principes de compositions formelles qui sont bien plus abstraits que ceux de Semper.



Ill. 113 et 114 – Ornaments des tribus sauvages, planches 1 et 2, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

³⁸ Semper [1853] 1983. Ce modèle progressif, que Semper présente lors de ses conférences londonniennes, était déjà visible chez Gustav Klemm, qui considérait le tatouage et la peinture comme précédant l'art de la gravure et de la sculpture, comme le note Mallgrave dans Mallgrave 1985, p. 73.



Ill. 115 – Ornaments des tribus sauvages, planche 3, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

Il est fondamental de noter que pour les deux architectes, le produit de cet instinct formel naturel s'exprime dans les formes ornementales géométriques et abstraites ; les éléments naturalistes ne se développant que dans un second temps. La première image que le lecteur de la *Grammar of Ornament* rencontre est ainsi la gravure sur bois d'une tête de femme tatouée de Nouvelle-Zélande, insérée dans le texte et provenant du musée de Chester (Ill. 116). Le tatouage facial qui la décore est une parfaite



Ill. 116 et 117 – A gauche : Tête momifiée de femme de Nouvelle-Zélande, gravure sur bois. A droite : motif n. 2 de la planche 1, chromolithographie, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856.

illustration de la qualité instinctive des compositions géométriques. Cette capacité à saisir les harmonies formelles de la nature précède toute prédisposition technique et dérive d'une forme inconsciente gérant le pouvoir d'abstraction de l'homme. Lorsque Jones détaille la composition de cercles et carrés du motif 2 de la planche 1 (Ill. 117), tiré d'un vêtement réalisé avec des écorces d'arbres tressées, il remarque que les poinçons qui constituent le dessin sont fort simples. Ceci illustre le fait que la personne la moins cultivée, « mais qui se laisse guider par l'observation instinctive des formes qui prévalent dans l'arrangement de toutes les oeuvres de la nature, conduirait facilement à la création de tous les arrangements géométriques de la forme que nous connaissons »³⁹. De cette manière, il parvient à lier l'expression géométrique à la notion d'instinctivité, et à poser ainsi un pilier logique essentiel à son système théorique, destiné d'ailleurs à se confronter, comme il sera vu dans la section suivante, avec la résistance des partisans du dessin de figure⁴⁰. Jones est en effet convaincu que la technique du tissage renforce la formation des premières notions de symétrie, de disposition et de distribution des masses⁴¹ ; dans le chapitre suivant, il soutient que les ornements géométriques égyptiens (Ill. 118) et grecs auraient alors une origine commune, déjà observable dans les premières tentatives ornementales

³⁹ « the stamps which form the pattern are very simple, each triangle and each leaf being a simple stamp: we see how readily the possession of a simple tool, even by the most uncultivated, if guided by an instinctive observation of the forms in which all the works of Nature are arranged, would lead to the creation of all the geometrical arrangement of form with which we are acquainted », dans *GO*, p. 15. Jones ajoute que les dessins les plus compliqués des mosaïques byzantines, arabes et mauresques peuvent s'engendrer par les mêmes moyens.

⁴⁰ Voir section 2 du présent chapitre.

⁴¹ Voir ci-dessus, note 35.

de toutes les « tribus sauvages »⁴². Pour sa part, Semper pousse le raisonnement encore au-delà : cette aptitude instinctive à l'abstraction, qui serait la caractéristique de l'homme dans son état de nature, ne concerne pas seulement la géométrie linéaire, mais aussi ses manifestations dans l'espace et le temps qui sont le fondement de l'architecture et de la musique, considérées comme des arts fondamentaux précisément en raison de leur nature abstractive⁴³.



Ill. 118 – Motifs égyptiens géométriques, détail de la planche 9, chromolithographie, in : Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1865.

Cette idée des origines sert donc à Jones et Semper à construire un raisonnement théorique sur la base d'une valeur fondatrice, qui pour Jones assume également un caractère d'ordre moral, entendu dans un sens très large. Comme il a été mentionné en introduction, Jones voit dans les formes ornementales des *sauvages* un caractère originel : ces peuples primitifs se trouvent en contact direct avec la nature et ses matériaux, ce qui leur permet de saisir les harmonies des formes naturelles dans toute leur force et vérité. Le manque de développement technique et culturel des *sauvages* est alors synonyme d'ingénuité, de candeur et de liberté artistique, Jones soutenant que « les efforts d'un peuple dans la première phase de la civilisation ressemblent aux efforts de l'enfance, lesquels malgré le défaut de vigueur qu'ils trahissent, possèdent une grâce et une naïveté qu'on retrouve rarement à l'âge moyen »⁴⁴. De ce fait, l'art des *tribus sauvages* peut déjà parvenir à une excellente qualité formelle, même si d'exécution technique modeste. Pour Jones, les ornements néo-zélandais présentent ainsi déjà des formes décoratives parfaitement accomplies.

⁴² GO, p. 24.

⁴³ A ce propos, Semper écrit que « Aber dieser künstlerische Genuss des Naturschönen ist keineswegs die naiveste und ursprünglichste Manifestation des Kunsttriebes, vielmehr ist der Sinn dafür dem einfachen Naturmenschen unentwickelt, während es ihn schon erfreut das Gesetz der bildnerischen Natur, wie es in der Realität durch die Regelmässigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt, im Kranze, in der Perlenschnur, im Schnörkel, im Reigentanze, in den rhythmischen Lauten womit der Reigentanz begleitet wird, im Takte des Ruders, u. s. w. wiederzufinden. Dies Anfängen sind die Musik und die Baukunst entwachsen, die beiden höchsten rein kosmischen (nicht imitativen) Künste, deren legislatorischen Ruckhalt keine andre Kunst entbehren kann », dans Semper 1860-63, vol. 1, pp xxi-xxii.

⁴⁴ « the efforts of a people in an early stage of civilisation are like those of children, though presenting a want of power, they possess a grace and naïveté rarely found in mid-age », dans GO, p. 14.

Au contraire, et comme il a déjà été dit auparavant, Semper n'identifie par le *sauvage* avec la notion d'un état originel. Pour lui, ces peuples représentent simplement des cultures qui se sont arrêtées à un certain degré de développement. Dès lors, le *Kunsttrieb* primordial apparaît comme un élément distant dont il est seulement possible de retrouver quelques traces indirectes dans les diverses manifestations culturelles de l'histoire. Il s'agit d'une notion qui est à l'origine de tout développement artistique, mais qui ne se manifeste dans sa pureté dans aucune forme d'art historique, ni même dans la plus primitive, qui par ailleurs peut elle-même déjà présenter des éléments d'involution⁴⁵. Semper suggère alors que les ornements néo-zélandais sur bois sont le résultat de la dégénération d'une culture antérieure qui maîtrisait la technique des métaux, mais dont l'aptitude aurait été depuis longtemps perdue⁴⁶.

Le recours aux *primitifs* ou aux *sauvages* permet donc à Semper et Jones de discuter l'ornement de manière différente, à la fois hors de l'histoire et dans l'histoire. Pour Jones, l'ornement sauvage tient à la nature, et est donc situé hors de l'histoire. Pour Semper, la question n'est pas aussi simple, puisqu'il considère que l'ornement du *sauvage* appartient déjà à l'histoire.

En effet, pour Semper, c'est la notion d'*Urtyp* qui tient aux origines. Il s'agit d'un concept antérieur à l'histoire, qui se trouve à la base des manifestations historiques et dont il n'est possible que de retrouver certaines traces. Cet *Urtyp* originel est comme un embryon qui se développe à l'interne d'un art spécifique – l'art textile – pour générer ensuite toute la variété des arts, à travers un processus évolutif qui prend en compte plusieurs facteurs et donne lieu au phénomène du style⁴⁷. Dès lors, les formes que nous voyons sont donc toujours une dérivation des *Urtypen* originaux, lesquels demeurent pourtant irrémédiablement inaccessibles.

De par leur nature conceptuelle, les *Urtypen* semperiens ne peuvent être qu'impersonnels. En revanche, Jones demeure attaché à une vision plus romantique de la création et conçoit l'œuvre d'art comme le produit d'un effort individuel, introduisant l'idée de l'« artiste sauvage »⁴⁸. Il souligne ainsi qu'entre les décorations les plus rustiques et les œuvres « d'un Phidias ou Praxitèle, le même sentiment est partout apparent : la plus haute ambition est toujours de créer, d'imprimer sur cette terre l'impression d'un esprit individuel »⁴⁹. Pour lui, la différence entre le *sauvage* et l'artiste grec ne se situe pas dans l'idée, mais dans une divergence de moyens.

⁴⁵ « Die rohesten Stämme, die wir kennen, geben nicht das Bild des Urzustandes der Menschheit, sondern das ihrer Verarmung und Verödung zu erkennen. Vieles deutet bei ihnen auf einen Rückfall in den Zustand der Wildheit oder richtiger auf eine Auflösung des lebendigen Organismus der Gesellschaft in ihre Elemente hin », dans Semper 1860-63, vol. 1, p. 3.

⁴⁶ Semper 1860-63, vol. 1, p. 4. Son attitude envers les manifestations artistiques néo-zélandaises est pourtant assez ambiguë. Il les mentionne pour illustrer les débuts des arts, établissant une séquence qui va du tatouage au tissage, et qui comprend la cabane et la création de la sculpture comme dérivant de la palissade, mais affirme également que leurs produits illustrent les *Urtypen* dans un état déjà dégradé.

⁴⁷ Dans sa conférence londonienne du 11 novembre 1853, Semper emploie précisément ce terme d'embryon, expliquant que « the fundamental features of Aegyptian Architecture seem to be contained in Embryo in the construction of the Nile-Pail », dans Semper [1853] 1983, p. 10.

⁴⁸ *GO*, p. 15.

⁴⁹ « of a Phidias and Praxiteles, the same feeling is everywhere apparent : the highest ambition is still to create, to stamp on this earth the impress of an individual mind », dans *GO*, p. 14.

Les deux architectes s'accordent en ce point pour considérer qu'un trop grand développement technique produit des effets nuisibles sur la création artistique. En effet, bien que ces moyens soient nécessaires afin d'exprimer au mieux les principes fondamentaux des arts, leur excès apparaît comme un obstacle à l'imagination, car pouvant offusquer l'idée créatrice. A ce propos, Jones souligne que « la maîtrise même des moyens porte à en abuser ; lorsque l'Art lutte, il réussit », l'art de Giotto par exemple possédant une grâce et une candeur jamais atteintes par Raphaël ou Michel-Ange⁵⁰. Tel est, à ses yeux, le problème des arts décoratifs contemporains qui ont désormais perdu la simplicité et l'authenticité des formes ornementales les plus primitives. En cela, les réflexions de Jones et Semper trouvent certains parallèles avec les discussions soulevées par l'Exposition universelle de 1851, et notamment avec les considérations que Richard Redgrave avait alors portée sur les effets néfastes de la production industrielle⁵¹. Pour relancer la créativité contemporaine, il faut retrouver ce contact direct avec la nature et cet instinct qui caractérise les peuples les plus primitifs.

Cette idée des origines donne-t-elle lieu à un développement historique ? Même s'ils représentent une pratique que Jones ne peut que qualifier de « très barbare », les motifs des tatouages maoris illustrent déjà pleinement ce qu'il définit comme « les principes *les plus élevés* de l'art ornemental » (italiques ajoutées)⁵². Pour lui, ces principes fondamentaux se trouvent déjà parfaitement développés à l'état de nature et n'impliquent donc pas l'idée d'une progression issue de l'idée de culture. Ainsi, dans la *Grammar of Ornament*, la réflexion sur les ornements des *sauvages* ne donne-t-elle pas lieu à la construction d'une évolution historique linéaire de l'ornement, mais, et comme il a déjà été dit, permet simplement à Jones d'affirmer l'instinctivité de l'ornement abstrait. La notion des origines lui est au contraire nécessaire pour poser dès le début une sorte de patrimoine commun à tous les styles et prouver l'universalité de sa grammaire ornementale. La qualité et la valeur attribuées à chaque style sera alors fonction de son degré d'adhérence à ces principes naturels et universels, indépendamment de toute notion d'évolution historique⁵³.

⁵⁰ « the very command of means leads to their abuse; when Art struggles it succeeds », dans *GO*, p. 14. Jones ajoute que « this evidence of mind will be more readily found in the rude attempts at ornament of a savage tribe than in the innumerable productions of a highly-advance civilisation. Individualité decreases in the ratio of the power of production. When Art is manufactured by combined effort, not originated by individual effort, we fail to recognise those true instincts which constitute its greatest charm », dans *GO*, p. 14.

⁵¹ Dans son rapport de 1852, Redgrave abordait de manière lucide les problèmes soulevés par l'industrialisation, soulignant que l'ornement du passé avait toujours été le produit de l'artisanat alors qu'à présent il était le résultat de la machine. De même, dans le passé, l'artiste était le véritable créateur qui non seulement inventait le motif, mais le réalisait également. La division du travail engendrée par les nécessités de la production en série avait rompu cette chaîne idéale. Désormais, ce qui compte est la quantité et non plus la qualité. Redgrave ajoute : « Whenever ornament is wholly effected by machinery, it is certainly the most degraded in style and execution », dans Redgrave 1852, pp. 700-711. Sur la situation contemporaine et l'Exposition de 1851, se reporter au chapitre 1 de cette thèse.

Notons toutefois que la vision de Semper apparaît plus complexe que celle de Jones. Pour l'Allemand, au passé révolutionnaire, des considérations politiques viennent se mêler à la pensée esthétique.

⁵² « very barbarous », « the principles of the *very highest* ornamental art » (italiques ajoutées), dans *GO*, p. 13.

⁵³ Comme il été vu dans le chapitre 3, Jones considère que les meilleurs résultats de l'art ornemental ont été atteints dans des aires culturelles et des périodes historiques qui ne sont pas liés entre elles.

En revanche, Semper n'abandonne jamais l'idée qu'il existe malgré tout un certain degré d'évolution, portant de l'embryon du *Kunsttrieb* originel et à travers les premières formes d'art textile, à la constitution définitive de tous les arts. La valeur des différents exemples stylistiques réside dans leur capacité culturelle et technique à former et à élaborer les principes originels. Semper tente donc de construire une histoire cohérente du style à travers l'analyse du développement des *Urtypen*, lesquels sont fonctions de nombreux facteurs culturels et techniques.

Au-delà de ces différences, il est donc important de noter que Jones insiste, tout comme Semper, sur l'origine géométrique des motifs ornementaux. Or, à partir des années 1860, et jusque vers la fin du XIXe siècle, les théories évolutionnistes appliquant à l'art les conceptions darwiniennes se développent et affirment au contraire la notion d'une origine de l'art naturaliste. Dans ce cadre, l'ornement géométrique des peuples primitifs pourra être vu comme dégénéré et issu de facteurs raciaux et biologiques. Bien que Jones insiste sur le caractère instinctif et non raisonné de l'ornementation primitive, son analyse se situe en dehors de toute pensée évolutionniste ou discriminatoire. Il se montre même beaucoup plus enthousiaste envers les ornements des *tribus sauvages* que Semper qui demeure attaché à l'idéal classique. En ce sens, les idées de Jones peuvent être vues comme préfigurant avec plus d'un demi-siècle d'avance, les théories de la « pulsion esthétique primitive » qui se développent au début du XXe siècle⁵⁴.

Même si son ouvrage ne porte que sur les ornements, ce qui lui permet d'exposer avec plus de liberté un raisonnement qui aurait été difficilement acceptable pour les arts majeurs, l'attitude de Jones envers les cultures primitives apparaît comme très ouverte. Implicitement, il présuppose en effet que les hommes possèdent entre eux une affinité qui dépasse toute notion historique ou culturelle. De plus, il suggère que chaque individu renferme en son sein la même instinctivité créatrice du sauvage, dont il s'agit seulement de redécouvrir les traces. Son raisonnement semble ainsi bien plus moderne que celui de Semper qui demeure ancré dans une vision historiciste, considérant chaque manifestation artistique comme le produit d'un idéal et d'une histoire différente.

1.3 Des rapports complexes

Les rapports historiques entre Jones et Semper peuvent contribuer à expliquer l'une des idées fondamentales de la *Grammar of Ornament* : la dignité de l'ornement en tant qu'art autonome et capable de générer lui-même les autres arts.

Les contacts entre les deux architectes sont connus. Leurs chemins se croisent une première fois à Athènes en 1831. Semper voyage alors avec l'architecte Français Jules Goury, avec lequel il étudie les

⁵⁴ Goldwater [1938] 1988, p. 51. L'art primitif est alors réévalué, partant de l'idée que tous les peuples possèdent une même impulsion de base qui les pousse à créer, l'art primitif devenant ainsi un art accompli. Goldwater [1938] 1988, chapitre 1 et plus particulièrement pp. 31, 38-39, 50-51. Pour une analyse de l'art primitif, voir BOAS Franz, *Primitive Art*, New York : Dover [1927] 1955.

restes de polychromie architecturale classique, et qui s'embarque peu après pour l'Égypte avec Jones⁵⁵. Vingt ans plus tard, les deux hommes se retrouvent à Londres, liés au cercle d'Henry Cole.

Lorsque Semper arrive dans la capitale britannique en septembre en 1850, sa situation est délicate : réfugié politique, il cherche ardemment un emploi qui lui permette de s'établir de manière stable⁵⁶. Jones est au contraire un professionnel reconnu et presque célèbre, dont le nom apparaît fréquemment dans les journaux en raison de la grande polémique alors en cours autour de son projet de décoration du Crystal Palace⁵⁷.

Tous deux sont des fervents partisans de la polychromie antique et moderne. En janvier 1851, ils se croisent au Royal Institute of British Architects, lors de trois rencontres sur le sujet, auxquelles prend également part le Français Hittorff⁵⁸. Quelques mois plus tard, alors que Jones réalise la décoration du Crystal Palace de Hyde Park, Semper se voit confier l'aménagement des stands de la Turquie, du Danemark, de la Suède et du Canada⁵⁹. Lorsque le palais sera reconstruit à Sydenham, Paxton le chargera de réaliser l'une des cours commerciales : la Mixed Fabric Court⁶⁰. Ayant désormais intégré le cercle de Cole, Semper participe en 1852 à l'élaboration du catalogue du Museum of Ornamental Art, rédigeant la section dédiée aux produits métalliques, alors que Jones s'occupe de la collection indienne⁶¹. En septembre de la même année, Cole lui confie le poste d'enseignant d'ornementation des métaux au Department of Practical Art⁶².

Quels rapports entretenaient-ils ? Malgré leur intérêt commun pour la polychromie et les arts décoratifs, aucune trace d'une éventuelle correspondance entre les deux architectes ne nous est parvenue. Selon Wolfgang Hermann et Harry Francis Mallgrave, leurs rapports auraient d'ailleurs été assez tendus, en raison d'une forte rivalité de la part de Jones⁶³. Quoi qu'il en soit, Jones devait

⁵⁵ Voir note 37, chapitre 1 de cette thèse, p. 30.

⁵⁶ Mallgrave 1996, pp. 189-192.

⁵⁷ Voir chapitre 1, pp. 23-24.

⁵⁸ La première session est dédiée à Hittorff. Plusieurs dessins polychromes de 1833 de Semper sont exposés dans la salle avec des reconstitutions du Parthénon de Jones. Semper parle lors de la deuxième session. Voir Mallgrave 1996, p. 183.

⁵⁹ Semper s'était naïvement proposé pour la décoration du palais de Crystal, ignorant que ce poste avait déjà été prévu pour Jones. Voir Mallgrave 1996, pp. 190-196.

⁶⁰ Hermann 1984, pp. 74-76. Mallgrave 1996, p. 215.

⁶¹ SEMPER Gottfried, « Observations on some specimens of metal work », dans *A catalogue of the articles of ornamental art, selected from the exhibition of works of industry of all nations in 1851, and purchased by the government. Prepared at the desire of the Lords of the Committee of Privy Council for Trade. With an appendix*, dans *Report* 1853, pp. 248-249 et JONES Owen, « Observations », in : *A catalogue of the articles of ornamental art, selected from the exhibition of works of industry of all nations in 1851, and purchased by the government. Prepared at the desire of the Lords of the Committee of Privy Council for Trade. With an appendix*, dans *Report* 1853, pp. 230-232.

⁶² Matthew Digby Wyatt avait refusé de prendre en charge cette classe, préférant s'occuper du projet de Sydenham. Voir Hermann 1984, pp. 65-70 et 84-87, RYKWERT Joseph, préface à : SEMPER Gottfried, « London Lecture of November 11, 1853 », in : *RES – Anthropology and Aesthetics*, 6, 1983, pp. 5-7 et Mallgrave 1996, pp. 208-218. La transformation du nom du département en 1853 pour le Department of Science and Art est d'ailleurs généralement attribuée à Semper.

⁶³ Hermann 1984, p. 77 et Mallgrave 1996, p. 213. Cette opinion se base principalement sur le fait que Jones avait critiqué quelques suggestions de Semper pour l'aménagement de la cour britannique de l'exposition universelle de Paris en 1855 et qu'il s'était montré insatisfait de la participation d'autres architectes à Sydenham. À ce propos, voir Hermann 1984, p. 77. Rien n'indique cependant que le commentaire sur Sydenham, qui se trouve mentionné dans le journal de Henry Cole, ait été destiné à Semper. L'architecte allemand n'avait été appelé à Sydenham que pour s'occuper d'une cour commerciale, secteur qui ne dépendait pas de Jones. Cette remarque pourrait à mon

certainement être au courant des idées de l'architecte allemand, idée qui circulaient alors dans le milieu de l'école. Il inclut dans tous les cas en 1854 un texte de Semper intitulé « On the Origin of Polychromy in Architecture » dans son *Apology to the Colouring of the Greek Court*⁶⁴.

Le 20 mai 1853, Semper donne sa première conférence au Department of Science and Art de Cole. Comme les études de Hermann et Mallgrave l'ont montré, cette conférence, intitulée « On the relation of the different branches of industrial art to each other and to architecture », s'articule comme une réponse critique à la première proposition défendue par l'école, laquelle soutient que : « les arts décoratifs naissent de l'architecture et ils en dépendent », principe qui se trouvait alors affiché dans les couloirs de l'école et qui paraît en tête de la *Grammar of Ornament* en 1856⁶⁵. Il avait été présenté par Jones lors d'une précédente conférence donnée au Department le 5 juin 1852, soit trois mois avant que Semper n'y soit engagé comme professeur. Or, Semper cherche précisément à réfuter cette thèse et démontrer que les arts décoratifs et industriels naissent au contraire bien avant l'architecture et qu'ils parviennent à un haut degré de développement longtemps avant la création des arts monumentaux⁶⁶. Il s'ensuit que pour comprendre les principes de l'architecture, il devient alors nécessaire d'étudier ces prototypes artisanaux, puisque :

« Une grande partie des formes employées en architecture trouve ainsi son origine dans les œuvres des arts industriels, et les règles et lois de beauté et de style (...) ont été déterminées et pratiquées bien avant l'existence de tout art monumental. Les œuvres de l'art industriel fournissent ainsi très souvent la clef et la base pour la compréhension des formes et principes architecturaux »⁶⁷.

avis s'appliquer de manière plus convaincante à la participation de James Fergusson aux cours architecturaux car Fergusson était intervenu dans le projet assez tardivement, afin de se charger de l'Assyrian Court, avec l'aide d'Henry Austen Layard. Or, l'introduction de la cour assyrienne était venue rompre avec le parcours et la chaîne historique initialement mis en place par Jones et Wyatt, constituant une étape intermédiaire dans la généalogie idéale entre art égyptien et art grec. Sur les problèmes liés à l'introduction de l'Assyrian Court de Sydenham, voir Bohrer 2003, pp. 212-216. Il faut cependant aussi remarquer que Jones se montre particulièrement négatif envers les styles assyrien et Renaissance, deux styles que Semper appréciait fortement, et sur lesquels il avait fondé une partie de ses théories. Devrait-on y voir un ultérieur signe de divergence entre les deux hommes?

⁶⁴ SEMPER Gottfried, « On the Origin of Polychromy in Architecture », dans : JONES Owen, éd., *An Apology to the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*, Londres : Bradbury and Evans, 1854, pp. 46-56. Jones indique qu'il s'agit d'un essai de 1852, mais en vérité le texte avait déjà été publié en anglais en 1851 dans Semper 1851 (2). Ce texte contient une référence à l'ouvrage de Jones sur l'Alhambra, dont Semper indique l'importance pour la divulgation de la polychromie architecturale en Angleterre, dans Semper 1851 (2), p. 3 et 9.

⁶⁵ « the Decorative Arts arise and should be attendant upon Architecture », dans Jones [1852] 1863, p. 4 et GO, p. 5.

⁶⁶ Comme Hermann le précise, le texte initial de la conférence de Semper fut par la suite modifié par ses fils, dans Hermann 1984, pp. 72-73. Voir aussi Mallgrave 1983, p. 23 et Mallgrave 1996, p. 217. Une idée similaire apparaît déjà chez Dyce, qui lors de sa conférence donnée à la Government School of Design de Londres, se demande : « Does it not thus appear that ornamental design has had its birth long before the very conception of fine arts? », dans Dyce 1849, p. 65.

⁶⁷ « A great part of the forms used in architecture thus originate from works in industrial art, and the rules and laws of beauty and style (...) were determined and practiced long before the existence of any monumental art. The works of industrial art therefore very often give the key and basis for the understanding of architectural forms and principles », cité dans Hermann 1984, p. 73.

Comme le note Joseph Rykwert, cet aspect constitue l'un des points les plus originaux de la théorie de Semper⁶⁸. Posant le fait qu'il n'existe pas de distinction entre les lois qui gouvernent les oeuvres d'art et les produits artisanaux, il parvient à la conclusion qu'il est possible de déduire les principes des arts majeurs à travers l'analyse des produits des arts mineurs⁶⁹.

Or, trois ans plus tard, en totale contradiction avec la première proposition théorique qu'il a définie en 1852, c'est justement cette idée que Jones soutient dans la *Grammar of Ornament*.

Bien que son ouvrage débute sous le signe d'une filiation directe et sans équivoque entre les arts décoratifs et l'architecture, dans les faits, Jones ne développe jamais cette relation. En outre, dans le chapitre sur les ornements des *tribus sauvages*, il montre au contraire que l'ornement précède clairement toute forme architecturale. Cette position est encore renforcée de manière plus évidente dans le dernier chapitre du livre, où Jones pose que « l'architecture adopte l'ornement mais ne le crée pas »⁷⁰. En outre, après avoir souligné la nécessité d'inventer un nouveau style architectural, Jones affirme que ce dernier pourrait surtout dépendre de la création d'un nouveau style ornemental :

« Nous pensons donc que nous avons raison de croire qu'on peut arriver à produire un nouveau style d'ornement, indépendamment d'un nouveau style d'architecture ; et de plus, que ce serait un des moyens les plus prompts d'arriver à un nouveau style architectural »⁷¹.

Jones accepte donc non seulement la préexistence de l'ornement face à l'architecture et son indépendance par rapport à celle-ci, considérant la primauté des arts industriels face aux arts majeurs, mais suggère également le fait que les principes de l'ornementation sont identiques à ceux qui régissent l'architecture et que les arts majeurs et mineurs obéissent donc aux mêmes lois formelles. De ce fait, il manifeste un raisonnement qui pourrait dériver directement d'une idée de Semper, dont la pensée se révélerait alors fondamentale pour la formation intellectuelle de la *Grammar of Ornament*⁷².

⁶⁸ Rykwert 1982, p. 125.

⁶⁹ Hermann 1984, p. 73.

⁷⁰ « architecture adopts ornament, does not create it », dans *GO*, p. 155.

⁷¹ « We therefore think that we are justified in the belief, that a new style of ornament may be produced independently of a new style of architecture ; and, moreover, that it would be one of the readiest means of arriving at a new style », dans *GO*, pp. 155-156.

⁷² Sur cet aspect théorique dans la pensée de Semper, voir par exemple Rykwert 1982, pp. 125-129. Sur la question des origines de l'architecture et de la hutte primitive, se reporter à RYKWERT Joseph, *On Adam's house in Paradise ; the idea of the primitive hut in architectural history*, New York : Museum of Modern Art, 1972.

2. Ruskin contre Jones

2.1 Deux mondes opposés

Jones et Ruskin représentent deux pôles contraires dans le débat sur l'ornement du milieu du XIX^e siècle en Grande-Bretagne. Alors que Jones défend la valeur de l'ornementation abstraite et géométrique, Ruskin prend position en faveur des formes décoratives organiques et soutient le rôle essentiel du dessin de figure pour l'enseignement des artisans. Ces faits sont bien connus⁷³. Leurs vues antithétiques sur le thème de l'ornement abstrait ou naturaliste est toutefois seulement le point terminal et plus évident d'autres oppositions plus générales et variées : personnelles, intellectuelles, professionnelles et politiques. En caricaturant les faits, on peut dire que leur intérêt pour l'ornement est au fond la seule chose qu'ils eurent en commun, ce qui les conduisit à croiser leurs chemins intellectuels par ailleurs très divergents.

Jones est un architecte-décorateur qui, au milieu du siècle, se trouve lié à certains des événements culturels les plus importants et les plus populaires de l'Angleterre victorienne. Prenant part à l'organisation de l'Exposition universelle de Londres, du Crystal Palace de Sydenham et de l'Art Treasures Exhibition de Manchester, il participe à la mise en place du Museum of Ornamental Art et futur Musée de South Kensington, tout en étant lié à la fondation du Department of Practical Art d'Henry Cole et à son système d'enseignement standardisé⁷⁴. Figure timide et discrète, il exprime le mieux son talent à travers la couleur et les images.

Face à lui, Ruskin apparaît comme un personnage solitaire, mais charismatique qui, à travers ses écrits, parvient à soulever l'enthousiasme de ses lecteurs⁷⁵. Homme de lettres raffiné et grand voyageur, il parcourt l'Europe dès son plus jeune âge avec ses parents, possède une fortune qui le met à l'abri du besoin et un amour sans limites pour le Moyen Âge. Son penchant pour la réforme sociale en fait l'un des grands prophètes de l'époque victorienne. Dénonçant les abus du capitalisme industriel et luttant pour la préservation du patrimoine historique et naturel, Ruskin est un défenseur de l'artisanat qui rejette les progrès techniques et l'avancée la modernité, perçue comme un démon destructeur.

Bien que tous deux voient dans l'époque contemporaine un moment de crise, la réponse qu'ils proposent est totalement différente. Ainsi, si Ruskin se réfugie dans une attitude nostalgique pour un

⁷³ Sur l'opposition entre Jones et Ruskin, voir notamment Lubbock 1995, pp. 279-284; Bøe [1957] 1979, pp. 85-103. Ernst Gombrich a confronté l'approche perceptuelle de Jones à l'expressionnisme graphologique de Ruskin, dans Gombrich [1979] 1998, p. 53. Plus récemment, Mark Crinson s'est intéressé à l'attitude des deux hommes vis-à-vis de l'art islamique, dans Crinson 1996, pp. 54-61. Debra Schafer les a présentés comme les chefs de file de deux différentes approches de l'ornement, dans Schafer 2003, pp. 17-32. Carol Flores a quant à elle rappelé le caractère conflictuel de leurs rapports et visions, et les différentes étapes de leur évolution, dans Flores 2006, pp. 243-247.

⁷⁴ Voir chapitre 1 et 2 de cette thèse.

⁷⁵ Sur la vie de Ruskin, voir KEMP Wolfgang, *John Ruskin : 1819-1900 ; Leben und Werk*, Munich, Hauser, 1983 ; tr. angl. par Jan Van Huerck : *The Desire of my Eyes. A Life of John Ruskin*, Londres : Harper Collins, 1991. La bibliographie sur Ruskin est gigantesque et porte sur les domaines les plus divers. En guise d'introduction à son œuvre, se reporter à RUSKIN John, *The Complete Works of John Ruskin*, éd. par E. T. Cook et Alexander Wedderburn, 39 vols., Londres : George Allen et New York : Longmans, Greens, and Co., 1903-12.

passé imaginaire et idyllique, Jones est un libéral qui embrasse le progrès matériel et technique, considérant que seul à travers lui un renouveau stylistique est possible.

L'intérêt de Jones est en outre essentiellement de nature esthétique, ses considérations sociales, lorsque exprimées, se réduisant à quelques généralités superficielles, alors que Ruskin peut être considéré, par certains aspects, comme l'un des précurseurs de la pensée socialiste. Dans la *Grammar of Ornament*, Jones considère l'ornement comme un élément exclusivement formel et abstrait, se détournant du contexte historique ou culturel, comme il a été vu auparavant⁷⁶. Au contraire, même lorsqu'il parle de l'ornement, Ruskin demeure toujours attaché à l'Art comme manifestation d'une culture et d'un peuple. Les œuvres d'art sont pour lui non seulement l'occasion d'une analyse esthétique, mais lui permettent avant tout de développer une réflexion plus large sur la nature humaine, l'aspect moral dominant toute la pensée ruskinienne. Chaque œuvre est considérée comme expression de la création divine, l'art devant être en quelque sorte le reflet de l'image du Créateur.

Finalement, Jones est ce que l'on peut définir comme un intellectuel opératif. C'est un professionnel dont l'expérience naît d'une série d'activités diverses : graphisme, édition, lithographie, décoration, création de mobilier ou de décorations diverses, etc. Son savoir se fonde avant tout sur une activité technique et essentiellement visuelle. Comme il a été vu dans le chapitre précédent, c'est au fond à travers les images qu'il s'exprime le mieux⁷⁷. Ruskin est en revanche un homme de lettres hors du commun, un *dilettante* qui se dédie à la réflexion et à l'écriture, et un orateur exceptionnel qui établit son pouvoir sur son habilité à manipuler les mots.

Cette différence apparaît comme fondamentale lorsqu'il s'agit de confronter les pensées et les écrits des deux hommes. En effet, les instruments rhétoriques dont ils font usage sont totalement différents. Jones s'exprime dans un langage technique, axiomatique, parfois emphatique, mais qui n'est nullement comparable avec la qualité littéraire de Ruskin qui parvient à retenir l'attention de son lecteur ou de son auditoire de manière absolue et presque viscérale, à travers un discours toujours brillant, même si parfois contradictoire.

La profondeur du conflit les opposant autour du thème de l'ornement peut ainsi être perçue à travers une analyse des techniques argumentatives et rhétoriques employées par les deux hommes pour défendre leurs propres arguments et attaquer ceux de leurs adversaires. Ce ne sont pas seulement leurs opinions spécifiques qui vont ici m'intéresser, mais surtout les tactiques rhétoriques employées par le grand écrivain pour soutenir sa position. Cela me permettra de mettre en lumière la nature complètement diverse de leur monde culturel et souligner de cette manière l'originalité de la pensée de Jones qui était en mesure de provoquer des réflexions polémiques générales et non exclusivement ornementales.

Une telle analyse s'avère en outre indispensable pour considérer les différentes manières selon lesquelles l'ornement est interprété dans la culture artistique britannique de la moitié du XIXe siècle, tout comme pour établir les rôles qui pouvaient alors lui être assigné dans les questions plus générales

⁷⁶ Voir chapitre 3 de cette thèse.

⁷⁷ Voir chapitre 4 de cette thèse.

au cœur de la crise des arts contemporains, et en particulier par rapport au progrès technologique, industriel et social. Dans ce cadre, l'ornement assume, aussi bien chez Jones que chez Ruskin, une valeur presque emblématique. Ceci explique les tons enflammés du débat.

2.2 *The Two Paths* versus la *Grammar of Ornament*

Ma réflexion va s'appuyer sur la *Grammar of Ornament* et sur quelques conférences que Ruskin tient dans les années qui suivent la publication de l'ouvrage de Jones, et qui paraissent en 1859 sous le titre *The Two Paths*⁷⁸. Mon attention se portera essentiellement sur les textes de Ruskin, l'analyse de la *Grammar of Ornament* ayant déjà fait l'objet des chapitres précédents.

Rappelons brièvement le contexte. Vers la fin des années 1850, Jones s'est désormais affirmé comme un personnage reconnu de la scène artistique britannique. Les Crystal Palace de Londres et de Sydenham, mais encore plus la *Grammar of Ornament*, lui ont apporté une notoriété professionnelle et institutionnelle, aussi bien nationale qu'internationale. La publication reçoit un écho très favorable dans la presse qui ne tarit pas d'éloges à propos de la beauté et de la qualité de ses planches⁷⁹. Le 15 décembre 1856, Jones est invité à présenter les principes de l'ouvrage dans une conférence donnée au Royal Institute of British Architects⁸⁰. En mars 1857, il reçoit la médaille d'or de cette même institution. Son succès est en outre consacré à l'étranger par des décorations officielles : le 22 juillet 1857, l'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro du roi d'Italie ; le 23 septembre, l'Ordre de Saint Léopold du roi des Belges. En France, son ami Prosper Mérimée sollicite l'octroi de la Légion d'Honneur en sa faveur, qu'il n'obtiendra pourtant pas⁸¹.

Dans les mêmes années, le système éducatif mis en place par Henry Cole à la suite de l'Exposition de Londres s'étend et se perfectionne. En 1857, le Department of Science and Art, depuis 1852 situé à Marlborough House, se transfère à South Kensington, où prend également siège le musée de l'école. Le pays compte alors soixante Schools of Design qui accueillent près de 51'000 étudiants⁸².

Pour sa part, au milieu du siècle, Ruskin a déjà publié certaines de ses œuvres les plus importantes : *Modern Painters*, dont le premier volume paraît en 1843, *The Seven Lamps of Architecture* (1849) et *The Stones of Venice* (1851-1853)⁸³. Il s'affirme alors comme l'un des protagonistes de la scène des arts décoratifs contemporains et soutient un enseignement du dessin qui se veut très différent du système proposé par les Schools of Design gérées par le Department of Science and Art. Il expose ses idées

⁷⁸ RUSKIN John, *The Two Paths*, Londres : Smith, Elder & Co., 1859.

⁷⁹ Voir par exemple : *The Athenaeum*, 4 avril 1857, pp. 441-442 ; *The Art-Journal*, février 1857, p. 67 ; *The Builder*, 7 mars 1857, p. 12.

⁸⁰ JONES Owen, « On the leading principles in the composition of ornament of every period », conférence donnée au Royal Institute of British Architects le 15 décembre 1856, in : JONES Owen, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863. Sa conférence est retranscrite dans *The Builder*, 20 décembre 1856, pp. 682-684 et 27 décembre 1856, pp. 694-696 ; et paraît en France dans *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 15, 1857, colonnes 64-79.

⁸¹ Darby 1974, p. 363.

⁸² REDGRAVE Richard, « Conférence introductive à l'inauguration de la School of Art de Cambridge », donnée le 29 octobre 1858 et dont des extraits sont reproduits in : Ruskin, *Works*, vol. 16, pp. xxvii-xxviii.

⁸³ RUSKIN John, *Modern Painters*, dans Ruskin, *Works*, vol. 3 à 7 ; Ruskin [1849] 1989 ; Ruskin 1851-53.

dans *The Elements of Drawings* (1857) et à travers une série de conférences publiques données dans les Schools of Art et les Drawing Classes des plus importantes villes industrielles de Grande-Bretagne⁸⁴.

Certaines de ces conférences sont publiées dans *The Two Paths*, et s'avèrent en cela essentielles pour saisir les enjeux des différentes perspectives suivies à l'époque par Jones et Ruskin. En ce sens, mon analyse portera essentiellement sur la conférence intitulée « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations », du 13 janvier 1858, qui m'apparaît comme particulièrement importante du fait qu'elle est tenue au South Kensington Museum, fief d'Henry Cole et du Department of Science and Art⁸⁵. Deux autres interventions de Ruskin seront également prises en considération : « The Unity of Art », tenue le 22 février 1859 à la School of Art Manchester et « Modern Manufacture and Design », tenue le 1^{er} mars 1859 à l'école de Bradford⁸⁶. *The Two Paths* en offre une version revue et corrigée, et contient plusieurs modifications par rapport aux interventions originales, dont certaines se révèlent particulièrement intéressantes pour notre propos, comme il sera vu⁸⁷. Toutes ces conférences peuvent être considérées comme une réponse explicite à la publication de l'ouvrage de Jones et une attaque à l'encontre de la vision soutenue par la *Grammar of Ornament* et l'école de Cole.

Bien que la *Grammar of Ornament* et *The Two Paths* soient difficilement comparables car appartenant à des modes discursifs totalement divers, il est également vrai que le choix de techniques argumentatives aussi antithétiques apparaît d'autant plus emblématique des attitudes intellectuelles opposées de Ruskin et Jones. Nés comme des conférences, les textes publiés dans *The Two Paths* sont de nature fortement oratoire, alors que le texte de Jones offre une série de postulats axiomatiques et des chapitres créés essentiellement pour accompagner et expliciter un répertoire graphique.

Dans son ouvrage, et comme il a été vu dans les chapitres précédents⁸⁸, Jones développe son discours à la fois par le texte et par les images. Dans ses écrits, il s'exprime tour à tour à travers des axiomes et des formules abstraites, ou développe des passages descriptifs. Son style est dans tous les cas essentiellement didactique et pragmatique. Au contraire, Ruskin est toujours plein de verve et démontre qu'il maîtrise parfaitement toute la gamme des techniques rhétoriques. Son discours tient surtout à l'éristique. Il possède l'art de capter l'attention de son auditoire et de convaincre les

⁸⁴ Ruskin John, *The Elements of Drawing; in three letters to beginners*, Londres : Smith, Elder & Co., 1857. Sur l'intervention de Ruskin dans la « politique des arts décoratifs », voir BURTON Anthony, « Ruskin et la politique des arts décoratifs », in : *Relire Ruskin*, éd. par Matthias Waschek, Paris : ENSBA, 2003, pp. 56-89. Burton a montré qu'au début des années 1850, les idées de Ruskin et du groupe de Cole se rapprochaient sur plusieurs points.

⁸⁵ RUSKIN John, « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations », dans Ruskin 1859, pp. 1-54. Ci-après désigné comme Ruskin 1859 (2). La conférence est donnée à l'occasion du déménagement de l'Architecture Museum dans les locaux du musée de South Kensington.

⁸⁶ RUSKIN John, « The Unity of Art », dans Ruskin 1859, pp. 55-89, ci-après désigné comme Ruskin 1859 (3) et RUSKIN John, « Modern Manufacture and Design », dans Ruskin 1859, pp. 90-135, ci-après désigné comme Ruskin 1859 (4).

⁸⁷ Plusieurs passages de la conférence de Manchester, « The Unity of Art », ont été laissés de côté pour l'édition de 1859 et une partie de la conférence est par exemple transcrite dans le texte de « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations ». Sur la genèse des conférences et les variations qui existent dans l'édition de *The Two Paths*, se reporter à Ruskin, *Works*, vol. 16, pp. lv-lxvii.

⁸⁸ Voir chapitres 3 et 4 de cette thèse.

personnes grâce à une argumentation éloquente, faite d'exhortations et de prédications à l'intensité pastorale.

2.3 L'ornement comme sujet rhétorique

Ruskin n'évoque qu'une seule fois l'expression « two paths » qui constitue le titre de son recueil, et cela au milieu de sa conférence « The Unity of Art »⁸⁹. Parlant aux étudiants de la School of Art de Manchester, il expose alors deux manières opposées de produire une ornementation stylisée ou conventionnelle, ainsi qu'il la définit. La première est la voie suivie par les cultures orientales, comme chez les Hindous ou les Arabes ; la deuxième serait celle propre à l'Occident, incarnée notamment par l'œuvre de Joshua Reynolds et Diego Velasquez⁹⁰. Cette référence à deux grands maîtres de la peinture occidentale laisse déjà percevoir que la signification attribuée par Ruskin à l'ornement est radicalement différente de celle de Jones, et que l'intérêt de l'écrivain dépasse le cadre de considérations purement formelles pour s'orienter vers une évaluation morale, religieuse et – dans certains cas – raciale, du phénomène artistique.

Cette tendance à superposer plusieurs niveaux de significations, conjointement à la formation éminemment littéraire de Ruskin, fait en sorte que les arguments qu'il expose soient soumis à un très fort traitement rhétorique, lequel vise à soutenir ses propres idées par la force de la suggestion poétique plus que par la cohérence logique des affirmations. Un exemple emblématique d'un tel procédé est visible dans la conférence qu'il donne au South Kensington Museum en janvier 1858.

Le titre de cette conférence est explicite et presque provocateur : « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations »⁹¹. Ce choix dénote bien évidemment une intention polémique à l'encontre du système éducatif poursuivi par le Department de Cole, dans le musée duquel Ruskin se trouvait, tout comme envers la *Grammar of Ornament* de Jones. Il est significatif que Ruskin s'abstienne de mentionner le terme « ornement » dans son titre. D'ailleurs, le mot ne paraît dans son discours qu'en sept occasions, et sous diverses inflexions. Ruskin nie en effet toute valeur autonome à l'ornement, comme il l'expliquera de façon claire dans « Modern Manufacture and Design ». Pour lui, il n'existe pas de différence entre les arts majeurs et mineurs, mais seulement une diversité d'application et de degrés d'importance : « Débarassez-vous, ainsi, dès à présent de toute idée d'art Décoratif comme étant un art dégradé ou de l'idée d'un art séparé. Sa nature ou son essence est simplement de convenir à une place définie »⁹². De la sorte, les fresques de Raphaël dans les appartements du Vatican ou celles de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine deviennent des exemples du meilleur art décoratif. Dans les passages suivants de la conférence, Ruskin mine à la base non seulement le fondement même de la théorie défendue par le Department de Cole et par Jones, mais également les idées semperiennes dont

⁸⁹ Ruskin 1859 (3), p. 79.

⁹⁰ Ruskin 1859 (3), pp. 78-83.

⁹¹ Ruskin 1859 (2).

⁹² « Get rid, then, at once of any idea of Decorative art being degraded or a separe kind of art. Its nature or essence is simply its being fitted for a definite place », dans Ruskin 1859 (4), p. 92.

il a été question dans le chapitre précédent, c'est-à-dire l'originalité de l'ornement comme forme artistique primordiale et instinctive de l'homme, et duquel les autres arts dérivent à travers des enrichissements progressifs. Pour Ruskin, il s'agit exactement du contraire. L'ornement géométrique, ou la « *conventional art* »⁹³ comme il la nomme, n'est autre qu'une forme dérivée et inférieure des arts majeurs ou du véritable Art, lequel se fonde sur l'imitation exclusive des formes de la nature, selon une échelle de perfection qui va des lignes abstraites pour aboutir à la figure anthropomorphe, comme il l'avait déjà exposé quelques années plus tôt dans *The Stones of Venice*⁹⁴.

Sa répugnance à l'encontre de l'ornement conventionnel ou stylisé cache donc en réalité une aversion bien plus radicale et le refus d'accorder une valeur élevée à toute forme expressive fondée sur l'abstraction et sur la géométrie. Et tel est précisément l'objet polémique de la conférence qu'il tient au South Kensington Museum. Pour démontrer sa position, Ruskin déploie tout son répertoire d'instruments rhétoriques et littéraires, quelquefois raffinés, quelquefois un peu moins, déviant parfois en un emploi instrumental et éristique d'arguments raciaux, moralistes et religieux.

Le premier de ces arguments structure en grande partie la section initiale de la conférence, dans laquelle Ruskin tire profit du fort impact émotif et de l'indignation soulevée en Grande-Bretagne pour les terribles actes perpétrés par les Indiens contre les occupants britanniques, lors de la Mutinerie de 1857, et qui au moment de cette conférence était toujours en cours⁹⁵. Ruskin exploite cette situation délicate et ce climat tendu pour mettre ses adversaires en difficulté, étant donné que le Department de Cole et le musée dans lequel il se trouvait avaient toujours soutenu les qualités de l'art indien⁹⁶. Devant de tels faits, quel bon patriote pourrait défendre l'art de l'adversaire ? Introduisant son propos par la description d'un cadre naturel suggestif, il pose d'emblée l'antinomie entre les Indiens, « une race se réjouissant dans l'art, et éminemment et universellement douée pour l'art » et les Ecossais qui avaient défendu les intérêts de Sa Majesté en Inde, qu'il définit comme « un peuple négligeant de l'art, et apparemment incapable de le produire »⁹⁷. Il lui est alors facile de confronter le caractère indigne des Indiens avec la probité des frères Ecossais, et d'affirmer, à travers une série d'oppositions, que :

« hors du *cottage* de tourbe viennent la foi, le courage, le sacrifice de soi, la pureté et la piété, et tout ce qui est fécond dans l'œuvre du Paradis ; hors du palais d'ivoire viennent la trahison, la cruauté, la lâcheté, l'idolâtrie, la bestialité, - tout ce qui est fructueux dans l'œuvre de l'Enfer »⁹⁸.

⁹³ Ruskin 1859 (2), p. 1.

⁹⁴ Ruskin établit la liste suivante, par ordre de progression : « 1. Abstract lines – 2. Forms of Earth (Crystals) – 3. Forms of Water (Waves) – 4. Forms of Fire (Flames and Rays) – 5. Forms of Air (Clouds) – 6. (Organic forms) Shells – 7. Fish – 8. Reptiles and Insects – 9. Vegetation (A). Stems and Trunks – 10. Vegetation (B). Foliage – 11. Birds – 12. Mammalian animals and Man », dans Ruskin, *Works*, vol. 10, pp. 265-266.

⁹⁵ La rébellion commença comme une mutinerie des *sepoys* (soldats) de la British East India Company en mai 1857. Elle gagna une bonne partie du territoire indien et ne fut maîtrisée qu'en juin 1858.

⁹⁶ Voir chapitre 1 et 2 de cette thèse.

⁹⁷ « a race rejoicing in art, and eminently and universally endowed with the gift of it » et « a people careless of art, and apparently incapable of it », dans Ruskin 1859 (2), p. 5

⁹⁸ « out of the peat cottage come faith, courage, self-sacrifice, purity, and piety, and whatever else is fruitful in the work of Heaven ; out of the ivory palace come treachery, cruelty, cowardice, idolatry, bestiality, - whatever else is fruitful in the work of Hell », dans Ruskin 1859 (2), p. 7.

L'ornementation et le goût esthétique des Indiens pour un art délicat et raffiné apparaissent alors immédiatement comme synonymes de brutalité et de cruauté, et signes de la disposition mentale criminelle de ce peuple⁹⁹. Cette opposition morale entre les Indiens et les Ecossais lui permet en outre d'introduire le thème du rapport entre l'homme et la nature, et d'aborder ce qui en réalité constitue son argument central, c'est-à-dire la supériorité de l'art figuratif par rapport à l'art abstrait et géométrique.

La probité des Ecossais, qu'il décrit comme un peuple sans art, est montrée comme dérivant du contact direct et absolu que ce peuple entretient avec la nature. A travers un faux syllogisme, Ruskin ajoute alors immédiatement que tout peuple qui développe un art « consacré humblement et de façon désintéressée à l'énoncé clair et à l'enregistrement des faits de l'univers, est toujours utile et bienfaisant pour l'humanité, plein de confort, de force, et de salut »¹⁰⁰. L'expression artistique peut alors, selon lui, être comprise comme la clef interprétative de tout phénomène historique. En ce sens, les nations qui développent un art fondé sur la contemplation et l'illustration des faits naturels démontrent une grande vitalité qui se trouve irrémédiablement perdue au moment même où cet art s'abandonne à la contemplation de ses propres techniques et perfections formelles : « à cet instant, je le dis, commence (...) la réelle catastrophe »¹⁰¹.

De tels arguments raciaux et racistes se trouvent épars dans toute la conférence et referont leur apparition dans les discours que Ruskin tiendra par la suite à Manchester et Bradford¹⁰². Ruskin semble surtout décidé à attaquer les cultures orientales et de religion musulmane, contre lesquelles il avait par ailleurs déjà avancé quelques critiques dans *The Stones of Venice*, parlant de cette « détestable ornementation de l'Alhambra »¹⁰³. Il ne s'agit toutefois pas de simples idiosyncrasies ethniques ou culturelles. En donnant sa conférence au South Kensington Museum, Ruskin apparaît plutôt intéressé à pourfendre les arts qui se trouvaient majoritairement représentés dans les collections du musée et très admirés par le Department de Cole, et encore plus à réfuter les thèses soutenues par Jones dans la *Grammar of Ornament* et déjà en partie exposées dans le précédent volume de l'architecte sur l'Alhambra. Dans sa conférence de Manchester, Ruskin se laissera aller à une véritable offensive contre ces styles, attitude qui a mis dans l'embarras même ces admirateurs les plus fidèles :

⁹⁹ Ruskin 1859 (2), p. 11

¹⁰⁰ « devoted humbly and self-forgetfully to the clear statement and record of the facts of the universe, is always helpful and beneficent to mankind, full of comfort, strength, and salvation », dans Ruskin 1859 (2), p. 16.

¹⁰¹ dans Ruskin 1859 (2), p. 18

¹⁰² Sur l'attitude raciste de Ruskin, voir l'analyse de Crinson 1996, pp. 54-61.

¹⁰³ « detestable ornamentation of the Alhambra », dans Ruskin 1851-53, vol. 1, appendice 22, p. 429. Ruskin se plaint du fait que la mode mauresque a envahi Londres et souligne que cette ornementation convient seulement « to be transferred to pattern of carpets or bindings of books, together with their marbling, and mottling, and other mechanical recommendations. The Alhambra ornament has been of late largely used in shop-fronts, to the no small detriment of Regent Street and Oxford Street ». Jones possède à cette époque son atelier à Oxford Street. Ruskin cite ensuite le nom de Jones de manière assez sèche : « I have not seen the building itself, but Mr. Owen Jones's work may, I suppose, be considered as sufficiently representing it for all purposes of criticism », dans Ruskin 1851-53, vol. 1, appendice 22, p. 429.

La position de Ruskin par rapport aux arts orientaux est toutefois ambiguë. A ce sujet, voir Mitter [1977] 1992, pp. 238-248 et Crinson 1996, pp. 48-53.

« Toute l'ornementation de cette nature inférieure est avant tout le don de personnes cruelles, des Indiens, Sarrasins, Byzantins, et constitue le plus grand plaisir des pires nations et des plus cruelles d'entre elles, Maures, Indiens, Chinois, des îles du Pacifique Sud, et ainsi de suite. Je dis qu'elle est leur don particulier ; non, observez, qu'elles ne sont capables que de faire cela, alors que d'autres nations sont capables de faire plus ; mais qu'elles sont capables de faire cela d'une manière que les nations civilisées ne peuvent égaler. La fantaisie et la délicatesse de l'œil pour entrelacer les lignes et arranger les couleurs – des simples lignes et couleurs, observez, sans formes naturelles – semblent être en quelque sorte un héritage de l'ignorance et de la cruauté, appartenant aux hommes comme les taches appartiennent au tigre ou les teintes au serpent »¹⁰⁴.

Comme Mark Crinson l'a déjà remarqué, on retrouve ici non seulement les styles qui plaisent à Cole et au South Kensington Museum, mais surtout ceux qui sont cités en exemples dans la *Grammar of Ornament* : indien, sarrasin ou arabe, byzantin, *mauresque*, chinois et des îles du Pacifique Sud¹⁰⁵. En outre, l'insistance sur les lignes et les couleurs ne pouvait ne pas rappeler l'énoncé des principes théoriques établis par Jones et l'école¹⁰⁶. Ce passage, que Ruskin n'eut d'ailleurs pas le courage de prononcer au sein du musée de Cole, apparaît comme tellement virulent qu'il retint lui-même par la suite préférable de l'omettre de l'édition de *The Two Paths*, un fait qui semble être passé inaperçu¹⁰⁷. Ces paroles nous sont en effet parvenues dans toute leur dure simplicité grâce à la transcription de la conférence réalisée par un journaliste du *Manchester Courier*, publiée sous forme de pamphlet quelques semaines après¹⁰⁸.

Il me semble du reste évident que l'argument raciste de Ruskin est essentiellement instrumental¹⁰⁹. Il l'emploie comme un simple moyen rhétorique pour lier la pratique des expressions artistiques abstraites à un état de dégénération culturelle et morale.

Un second argument de nature également instrumentale est religieux. Il s'observe dans tout le texte, mais est exploité de manière particulière à la fin de la conférence, en des termes et avec des tons qui appartiennent de bon droit à la rhétorique prédicatrice, pour laquelle il suffit d'énoncer la volonté divine pour exalter les consciences. La « tige de vie » dérivée de l'imitation de la nature se transforme

¹⁰⁴ « All ornamentation of that lower kind is pre-eminently the gift of cruel persons, of Indians, Saracens, Byzantians, and is the delight of the worst and cruellest nations, Moorish, Indians, Chinese, South Sea Islanders, and so on. I say it is their peculiar gift ; not, observe, that they are only capable of doing this, while other nations are capable of doing more ; but that they are capable of doing this in a way which civilizes nations cannot equal. The fancy and delicacy of eye in interweaving lines and arranging colours – mere lines and colour, observe, without natural forms – seems to be somehow an inheritance of ignorance and cruelty, belonging to men as spots to the tiger or hues to the snake », dans Ruskin, *Works*, vol. 16, p. 306.

¹⁰⁵ Crinson 1996, p. 60.

¹⁰⁶ Voir chapitre 3 de cette thèse.

¹⁰⁷ Ce même passage est cité dans Mitter [1977] 1992, p. 247, Crinson 1996, p. 60 et Flores 2006, p. 244. Mais aucun d'eux ne mentionne le fait que le passage a été retiré de l'édition de *The Two Paths* (1859). Voir note suivante.

¹⁰⁸ Le contenu de la conférence originale a été transcrit par H. Pitman et publié en pamphlet quelques semaines plus tard à Manchester, sous le titre : *The Unity of Art, by John Ruskin, delivered at the Annual Meeting of the Manchester School of Art, February 22nd 1859*, Manchester : Thomas Sowler and Son's, 1859. A ce sujet, voir Ruskin, *Works*, vol. 16, pp. 247-248. Le texte de ce pamphlet sera repris, revu, corrigé et parfois augmenté par Ruskin pour son édition de *The Two Paths*, parue en mai 1859.

¹⁰⁹ Crinson soutient par contre une interprétation raciste de ce passage, dans Crinson 1996, pp. 60-61.

ainsi dans l'acte d'hommage le plus élevé qui puisse être rendu au « Créateur » et à « Son Univers »¹¹⁰. Pour celui qui contrevient, comme les Indiens, avec « le jeu ignorant de [leur] propre fantaisie sans cœur » ou les Européens contemporains, avec leurs applications de « lois sans cœur », il n'y a qu'un seul mot : « Mort »¹¹¹. L'ornementation abstraite dénote en effet à ses yeux une orientation esthétique pure, abstraite et sensuelle, et donc un abandon de la vérité, lié non seulement à la cruauté et à la violence, mais aussi à l'« irréligion »¹¹². Celui qui demeure dans un état de pêché esthétique ne peut avoir accès au salut. En déplaçant l'argument sur le plan plus élevé de la morale religieuse, Ruskin adopte une tactique gagnante. Il ne laisse pas d'alternative à ses adversaires, ou du moins limite sérieusement leur crédibilité, leur ôtant la possibilité de développer une argumentation contraire.

Dans la partie centrale de sa conférence, Ruskin déploie tout son répertoire oratoire pour chercher de lier l'imitation, ou plutôt l'interprétation artistique, de la nature aux valeurs morales qu'il retient être les plus importantes, et avec lesquelles il estime pouvoir toucher au mieux l'auditoire. Il énonce alors les deux qualités essentielles qui dénotent pour lui la véritable nature artistique : la « Tendresse » et la « Vérité »¹¹³. Ces caractéristiques sont à la fois sentimentales et morales, et constituent en quelque sorte la racine presque religieuse de l'imitation naturelle, entendue comme contemplation de la création divine¹¹⁴.

Lorsque Ruskin se dédie au thème plus spécifique de l'art qui lui est nettement plus congénial, il déploie ses meilleures aptitudes intellectuelles et littéraires. Face au public du South Kensington Museum, il se lance dans une vaste digression sur les beaux-arts, de façon à reporter le discours sur son propre terrain, c'est-à-dire là où il se sent le plus à l'aise et en position de force. Il se dédie ainsi sur plusieurs pages à de longues et raffinées *ekphraseis*, pour lesquelles il est passé maître dans l'histoire de la littérature. Les modèles qu'il mentionne appartiennent tous aux arts majeurs, Ruskin n'abordant jamais dans la conférence londonienne la question des caractéristiques spécifiques que la production industrielle devrait proposer¹¹⁵. Avec sa prose rapsodique et emphatique, il évoque les noms des artistes majeurs de l'Occident, comme Giotto, Benvenuto Cellini, Holbein ou Michel-Ange¹¹⁶. Et lorsqu'il parle devant les étudiants de la School of Art de Manchester, les exemples formatifs auxquels il fait appel ne sont rien de moins que Titien, Reynolds et Velasquez¹¹⁷. Ruskin ne peut qu'être conscient de la distance qui sépare ces grands maîtres de l'art de la figure et les ambitions formatives

¹¹⁰ « stem of life, « Maker » et « His Universe », dans Ruskin 1859, p. 49.

¹¹¹ « But once quit hold of this living stem, and set yourself to the designing of ornamentation, either in the ignorant play of your own heartless fancy, as the Indian does, or according to received application of heartless laws, as the modern European does, and there is but one word for you – Death », dans Ruskin 1859 (2), p. 49.

¹¹² « irreligion », dans Ruskin 1859 (3), pp. 74-75.

¹¹³ « Tenderness » et « Truth », dans Ruskin 1859, (2) p. 37.

¹¹⁴ « Leave therefore, boldly, though not irreverently, mysticism and symbolism on the one side ; cast away with utter scorn geometry and legalism on the other ; seize hold of God's hand, and look full in the face of His creation, and there is nothing He will not enable you to achieve », dans Ruskin 1859 (2), p. 42.

¹¹⁵ Ainsi, dans la conférence qu'il tient à Londres, le terme *manufacture* n'apparaît-il par exemple que dans la section finale de sa conférence, dans Ruskin 1859 (2), p. 47 et suivantes. Cet aspect sera traité dans la conférence de Bradford, portant justement sur les arts manufacturés.

¹¹⁶ Ruskin 1859 (2), pp. 48-49.

¹¹⁷ Ruskin 1859 (3), pp. 64-80.

des écoles techniques britanniques de la moitié du XIX^e siècle. Mais il se sert justement de cet écart pour chercher à fasciner et suggestionner son auditoire, annulant toute considération d'ordre pragmatique.

Quant à la question spécifique de l'art conventionnel ou stylisé, qui aurait dû être l'argument principal de sa conférence, il n'est abordé que vers la fin, pour soutenir l'infériorité de cette forme d'art qu'est l'ornement conventionnel, et après que Ruskin a offert à son auditoire de nombreuses descriptions et commentaires moralisants. Comme il a déjà été dit, Ruskin ne conçoit pas l'ornementation comme un art indépendant. Au contraire de Jones, il considère l'ornement comme une forme dérivée et simplifiée du grand Art, lequel se fonde toujours sur l'imitation des formes organiques. Le concept d'art décoratif est développé de manière plus approfondie dans les deux conférences suivantes, données à Manchester et à Bradford. Dans « The Unity of Art », Ruskin insiste ainsi sur le fait que la seule différence entre les arts majeurs et mineurs est une question de valeur et de qualité. L'ornement stylisé ou conventionnel est simplement inférieur à tous les autres. L'alternative qu'il pose se situe entre un art « conventionnel » et un « art parfait »¹¹⁸. Ce qui ne l'empêche pas de considérer cette forme décorative comme nécessaire, son emploi s'adaptant à des contextes moins importants : « l'art décoratif déchoit en fonction de son infériorité de fonction et de son infériorité de matériau »¹¹⁹. Par exemple, et tout comme Jones, Ruskin trouve que l'emploi d'une ornementation naturaliste dans les pages d'un manuscrit enluminé représente une erreur¹²⁰. Mais alors que Jones justifie sa position en considérant que l'introduction d'effets naturalistes ne tient pas à l'ornement véritable, Ruskin en rejette l'emploi du fait que les décorations des manuscrits demeurent cachées dans les pages et ne méritent donc pas qu'on leur dédie une véritable ornementation de qualité. Suivant un raisonnement totalement opposé, Ruskin et Jones peuvent alors parvenir à des conclusions similaires.

Il n'en demeure pas moins que ce que Jones conçoit comme ornement, c'est-à-dire une composition indépendante de lignes et de couleurs, apparaît pour Ruskin comme totalement absurde, et comme la forme la plus dégradée de l'art¹²¹.

Un dernier point tient à l'aspect plus spécifiquement didactique. Selon Ruskin, et de manière cohérente, la représentation fidèle de la nature rend également possible les schématismes de l'art conventionnel. Développant un thème qui lui tient plus à cœur parmi tous les autres abordés ici, il explique sa position vis-à-vis de l'enseignement de l'art et s'oppose ouvertement aux méthodes didactiques suivies par les écoles de Cole et soutenues par Jones. C'est à Manchester qu'il présente le plus clairement les deux modes selon lesquels il serait possible de parvenir à une ornementation

¹¹⁸ Ruskin distingue clairement les deux arts, parlant de « conventional and perfect art », dans Ruskin 1859 (3), p. 72.

¹¹⁹ Cet extrait est tiré de la transcription de la conférence par Pitman : « decorative art falls according to its inferiority of office and to its inferiority of material », dans Ruskin, *Works*, vol. 16, p. 304. Voir aussi Ruskin 1859 (3), p. 96.

¹²⁰ Ce passage se trouve dans la transcription de la conférence par Pitman, et n'est pas repris par Ruskin dans la version officielle de la conférence, dans Ruskin, *Works*, vol. 16, pp. 305-306.

¹²¹ Ruskin 1859 (3), p. 96. Ruskin parle dans ce cas de « portable art ».

stylisée, se référant aux fameux deux sentiers du titre du recueil : « un à partir du haut, un à partir du bas »¹²². La première voie est celle des grands peintres, de Giotto, Véronèse ou Fra Angelico qui ont suivi le modèle de la nature et ont tout d'abord appris la maîtrise du dessin de figure pour ensuite se dédier, lorsqu'il a été nécessaire, à des formes décoratives et ornementales inférieures. La deuxième est celle des peuples orientaux, comme les Maures ou les Arabes qui ont refusé d'emblée toute copie d'après nature pour se dédier à la réalisation de monstres et de figures grotesques, recherchant les seuls jeux de lignes et de couleur¹²³.

De cette manière, et comme il l'avait déjà fait pour le thème plus spécifique de la couleur quelques années auparavant, Ruskin refuse d'assujettir l'enseignement des arts décoratifs à une série de règles et de principes abstraits qu'il prend en dérision, mais revendique au contraire le pouvoir de l'instinct artistique qui ne peut être transmis à travers une liste d'axiomes¹²⁴. Les lois de « contraste, séries, et symétrie » ne suffisent pas à produire une composition décorative, car la loi la plus importante demeure celle liée à l'application de ces règles et au positionnement des parties, un aspect qui ne peut être enseigné, mais qui fait toute la différence¹²⁵. S'opposant à l'enseignement du dessin géométrique promu dans les écoles techniques de Cole, il refuse toute approche technique du dessin et soutient au contraire la copie directe d'après nature à travers l'étude de la figure humaine¹²⁶.

L'originalité des positions adoptées par Jones dans la *Grammar of Ornament* quant à l'origine de l'ornement et à la valeur de l'ornementation abstraite peut être mise en lumière à travers une comparaison avec les pensées de Gottfried Semper et John Ruskin.

Jones est l'un des premiers architectes à accorder une aussi grande attention aux produits décoratifs primitifs, jusque-là le plus souvent traités comme des objets de curiosité. En percevant dans ces premières formes d'art l'illustration parfaite des principes d'ornementation rationnelle, il offre une

¹²² « one from above, and one from below », dans Ruskin, *Works*, vol. 16, p. 306. Ce passage ne figure pas dans l'édition de *Two Paths* de 1859.

¹²³ Ruskin 1859 (3), pp. 80-81.

¹²⁴ Ruskin 1859 (4), pp. 110-116. Usant d'ironie, Ruskin ajoute : « not to close my book with desponding words, let me set down, as many of us like such things, five Laws to which there is no exception whatever », dans Ruskin 1859, p. 271.

Déjà en 1854, Ruskin rappelait que les vrais artistes ne se servent pas de règles et de préceptes rigides, mais se basent sur leur instinct. Dans sa conférence du 9 décembre 1854 à l'Architectural Museum, intitulée « The General Principles of Colour » il cite le nom de Jones comme partisan de l'avis contraire, dans Ruskin, *Works*, vol. 12, p. 501. Le problème est que Jones et les écoles n'écrivent pas pour les grands artistes, mais pour les simples artisans qui ne possèdent pas le génie créateur d'un Raphaël ou d'un Michel-Ange.

¹²⁵ « contrast, series and symmetry », dans Ruskin 1859 (3), p. 110. Voir à ce propos tout le passage que Ruskin cite d'une précédente correspondance avec Ralph Wornum, dans Ruskin 1859 (3), pp. 110-114.

¹²⁶ Ruskin 1859, p. 107. Une opposition qui reporte aux vifs débats survenus lors de la création de la Government School of Design, lorsque l'étude de la figure humaine fut fortement défendue par le peintre Benjamin Robert Haydon. Voir Bell 1963, pp. 67, 71-73. Et voir chapitre 2, section 1.2.

justification naturelle et scientifique aux arguments défendus dans la *Grammar of Ornament*. Cet intérêt trouve un parallèle dans les recherches menées par Gottfried Semper qui dans les mêmes années étudie les objets primitifs dans le cadre de ses théories sur les origines de l'architecture. Tous deux abordent le thème des origines pour donner à leurs systèmes théoriques respectifs un fondement anthropologique. Cette idée d'origine n'implique toutefois pas chez Jones la notion d'un développement historique, mais lui permet surtout d'affirmer la primauté des principes formels défendus dans son ouvrage. L'ornement apparaît alors comme une pulsion esthétique primordiale, manifestant des principes formels essentiels. Développant un raisonnement similaire quant aux débuts de l'ornementation et considérant tous deux le rapport entre ornement géométrique et nature, la notion des origines leur permet de réfléchir à un renouveau de l'ornementation et de l'architecture.

Cette approche essentiellement formaliste de Jones le porte à se confronter avec un adversaire de taille : John Ruskin, lequel refuse de concevoir l'ornement comme un élément esthétique autonome, mais au contraire comme étant toujours l'expression morale d'un peuple et d'une culture. Les points de contact entre les deux hommes sont par ailleurs très réduits, Jones étant un architecte décorateur porté au raisonnement abstrait, alors que Ruskin est un homme de lettres doté d'une vision moralisatrice et d'une sensibilité à fleur de peau. L'analyse de certaines conférences données entre 1858 et 1859 et regroupées dans *The Two Paths* permet de montrer la nature très diverse de leur approche, tout comme leur conception antithétique de l'ornement et de l'enseignement des arts décoratifs. Toutefois, l'origine des contrastes qui opposent les deux hommes cache des divergences bien plus grandes qui touchent à deux univers intellectuels opposés et témoignent de manière évidente de conceptions radicalement différentes face au monde moderne.

Moins historiciste que Semper et Ruskin, Jones apparaît par certains aspects beaucoup plus moderne que ses deux contemporains, prêt à embrasser indistinctement les formes ornementales des cultures les plus variées, pour autant qu'elles manifestent des principes formels abstraits.

Conclusion

Parue à Londres en 1856, la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones pose l'ornement comme un objet théorique à part entière. Comme nous l'avons montré, l'ouvrage n'est nullement le reflet fidèle des idées développées dans les cercles du Department of Practical Art d'Henry Cole, même si son auteur y demeure sans aucun doute très lié. Ce qui le distingue est l'intuition d'un art ornemental théorique : libre des obligations conceptuelles vis-à-vis des autres arts, des contraintes techniques par rapport aux matériaux qui le constitue, et des dettes stylistiques au regard des formes assumées dans l'histoire. De fait, Jones fait dépendre l'ornement exclusivement de lois de compositions formelles, de matrice géométrique, issues de lois morphologiques des organismes naturels, et en particulier végétaux. Mais ce n'est pas tout : pour Jones, l'aptitude à l'ornement apparaît comme innée, instinctive, et donc comme la première expression formelle de l'homme, précédente à celle de tout autre art. Si l'ornement perd donc ce rôle de *complementum* des arts qui lui a été assigné dès l'époque d'Alberti, et s'il constitue la forme originelle de l'expression humaine, alors il peut se transformer dans la matrice formelle, absolue et élémentaire de tout art visuel. Ceci se traduit dans les planches de la *Grammar of Ornament* en un répertoire de motifs fondés sur des lignes géométriques et des couleurs fortes, essentiellement bidimensionnels et sans clair-obscur : c'est-à-dire des motifs abstraits, dénués de volume ou de consistance matérielle. Et tel est, à notre avis, le caractère historique le plus remarquable et original de la *Grammar of Ornament*, comme l'ont déjà compris Ernst Gombrich ou Isabelle Frank.

Notre étude est toutefois allée au-delà d'une confirmation générique de la nature formelle de l'ouvrage et il est nécessaire pour conclure de récapituler les résultats originaux auxquels nous sommes parvenu, à travers les cinq chapitres qui composent cette thèse. Il a en effet été possible de reconstruire dans le détail les caractéristiques intellectuelles et les différents passages grâce auxquels l'architecte anglais est arrivé à sa conception révolutionnaire de l'ornement. La complexité de l'*instrumentarium* de Jones a été mise en lumière. A commencer par l'expérience bien connue de la première Exposition universelle de Londres qui lui permet de s'affirmer sur la scène artistique nationale et internationale, mais lui offre surtout l'occasion de s'insérer de plain-pied dans le débat qui touche alors l'ornement et les arts décoratifs. Face au sentiment de perte provoqué par la vision chaotique des produits occidentaux, interprété comme un signe de décadence, Jones et ses collègues réformateurs s'interrogent sur comment retrouver, à travers l'ornement, une unité esthétique signifiante. La recherche de principes fondamentaux est en effet l'un des thèmes les plus urgents du débat sur les arts industriels, en particulier dans le milieu du Department of Practical Art. Jones apparaît alors comme l'un des défenseurs d'une unité esthétique contemporaine, liée à l'emploi des matériaux modernes et refusant toute idée de *revival* stylistique.

Mais c'est surtout la reconstruction du palais à Sydenham, à partir de l'année suivante, qui lui offre un dispositif idéal pour établir une séquence chronologique de styles unitaires, dont les caractéristiques apparaissent comme intensifiées et homogénéisées par la mise en scène des cours et l'emploi de la

couleur. Le musée de Sydenham représente une importante expérimentation muséographique qui propose une séquence originale et non héliocentrique de l'histoire de l'art qui s'avère extrêmement importante pour l'élaboration du volume. Cette expérience lui permet de résoudre la séquence chronologique des styles ornementaux du volume. Par ailleurs, comme dans la *Grammar of Ornament*, les diverses salles du musée de Sydenham ne cherchent pas à restituer l'idée d'une processualité historique entre les styles, qu'elle soit de nature dialectique ou évolutive, un aspect fondamental pour la compréhension de la théorie de Jones.

Malgré ces points communs, il serait toutefois erroné de voir l'ouvrage comme une version de papier du musée de Sydenham. Comme nous l'avons montré, les planches du volume n'illustrent que très peu de motifs provenant du Crystal Palace. De manière plus significative encore, dans son répertoire de motifs, Jones ne cherche pas à évoquer, style par style, une période ou une culture déterminée, au contraire de ce qu'il fait à Sydenham. Le volume peut encore moins être perçu comme une version portable du Museum of Ornamental Art de South Kensington.

Nous avons vu comment la *Grammar of Ornament* naît des rapports que Jones entretient avec le Department of Practical Art, mais également qu'elle ne peut être considérée comme sa seule expression directe, et encore moins comme le seul résultat de ses contacts avec le cercle de Cole. L'ouvrage n'est pas un projet officiel de l'école, mais une initiative privée. Bien que Jones appartienne de manière indéniable à ces milieux réformateurs, liés au pragmatisme et au bethanisme anglo-saxons, l'ouvrage naît et se développe selon une ligne de pensée autonome. Cette dernière conduit l'architecte anglais à atteindre une position originale qui n'a rien à voir avec l'utilitarisme. Ce n'est du reste pas un hasard si les présupposés conceptuels de la *Grammar of Ornament*, c'est-à-dire l'idée que l'ornement est une expression instinctive de l'homme et que ses lois de combinaisons formelles sont valables pour toutes les époques et pour toutes les cultures, deviendront par la suite le patrimoine de nombreuses avant-gardes, à travers le filtre germano-autrichien de la fin du XIXe siècle.

Il n'est toutefois pas facile de définir les ambitions originales de la *Grammar of Ornament*, et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que ces objectifs semblent se modifier au cours de sa formation, mais également parce que les desseins admis par Jones ne correspondent ni avec le résultat visible de l'œuvre ni avec sa réception historique. En concevant la *Grammar of Ornament*, Jones prend certainement position au côté des réformateurs, manifestant, tout comme eux, un effort pour rechercher des formes ornementales que la société moderne pourra s'appropriier et qui conviendront à ses moyens de productions mécaniques et industriels. Il possède d'ailleurs les caractéristiques individuelles et personnelles d'un suiveur, ce qui le différencie notamment de l'inquiétude intellectuelle d'un John Ruskin ou même d'un Gottfried Semper. Jones est un intellectuel parfaitement intégré dans le système social et institutionnel contemporain, un fait qui n'est pas sans conséquence pour l'élaboration du livre et qui sans doute explique également le fait qu'il soit aujourd'hui bien moins connu que ses deux contemporains. La *Grammar of Ornament* s'offre à la société industrielle britannique en se proposant d'en réformer un élément spécifique – l'ornement – à partir de l'intérieur, sans traumatismes ni révolutions d'ordre culturel, ou encore moins politique.

Mais Jones doit aussi se confronter avec la nature éditoriale de son œuvre, un aspect qui n'entre pas en relation avec la didactique du Department de Cole : le livre doit s'imposer sur le marché privé et institutionnel, britannique et européen, grâce à des qualités qui le distinguent des précédentes publications sur le sujet. Ce fait, qui n'a guère été pris en considération par l'historiographie, peut expliquer plusieurs des choix de la *Grammar of Ornament*, à commencer par la prédominance de l'image sur le texte, mais aussi l'emploi de la couleur, l'uniformisation graphique des planches et leur structure nettement classificatoire qui en facilite la consultation. Livre portant sur l'ornement, la *Grammar of Ornament* est ainsi elle-même un produit ornemental à la qualité artisanale très élevée. Le choix même du titre de *grammaire* peut être vu comme le résultat de considérations éditoriales, afin de distinguer l'ouvrage des précédentes *Analysis* ou *Encyclopedias* publiée dans les mêmes années.

Les publications antérieures sur l'ornement apparaissent ainsi pour Jones comme des œuvres incomplètes, dénuées d'organicité expositive et théoriquement empiriques. Aux purs répertoires graphiques, comme ceux de Charles-Ernest Clerget ou Henry Shaw, manquait toute forme de séquence historique ou de réflexion formelle ; aux manuels historiques, comme celui de Ralph Nicholson Wornum, manquait l'exemplarité d'un répertoire visuel étendu.

Intégrant la tendance réformiste, Jones désire lui aussi recomposer l'unité des arts décoratifs, mais selon une perspective totalement diverse de celle de Wornum qui dans l'*Analysis of Ornament* (1856) cherche à aborder l'ornement comme un phénomène historique qui évolue dans le temps¹. Jones a l'ambition de constituer une théorie universelle de l'ornement, fondée sur des principes intemporels qui gouvernent la composition de quelques motifs ; ces principes ne sont, selon lui, pas de nature historique, culturelle, matérielle ou technique, mais purement formelle. L'objectif de Jones est ainsi similaire à beaucoup d'autres entreprises intellectuelles de son époque : chercher à redonner un sens unitaire à une matière qui, à travers l'expansion des techniques et des produits humains, semble l'avoir perdu. La manière selon laquelle il tente d'y parvenir, à travers une approche dérivée des sciences naturelles, et en particulier de la botanique, est également caractéristique de l'époque de transition dans laquelle il vit. Il s'agit d'opérer une drastique manipulation sur la multiplicité des produits humains – dans ce cas sur les ornements – qui sont sélectionnés, élaborés, et uniformisés afin de se conformer aux principes grammaticaux et formels desquels ils seraient issus.

Un deuxième élément, de caractère opératif, le différencie de Wornum, qui est avant tout un historien de l'art. Le traité-répertoire de Jones ne consiste pas seulement en une œuvre théorique ou de divulgation, mais représente également un instrument intellectuel conçu pour stimuler la création de nouvelles expressions ornementales, adaptées à la civilisation moderne et industrielle. L'insistance sur un système absolu de principes, c'est-à-dire une *grammar*, permet à Jones d'exonérer l'ornement contemporain de l'obligation de l'imitation qui en bloque le développement, en le libérant aussi bien de l'imitation des styles historiques que de la *mimesis* des formes naturelles.

¹ Wornum 1856.

Sur ces bases, Jones décide de composer un *opus magnum* – ou plutôt *maximum* – qui unit en un seul grand volume, conçu comme une œuvre décisive, un traité de théorie de la forme et un *corpus* de motifs ornementaux étendu aux meilleures expressions de tous les temps, et ordonné par aires stylistiques selon une séquence à la fois chronologique et culturelle. Le choix même du titre, *Grammar*, est emblématique. La référence métaphorique à la linguistique est essentielle et connaît une très grande vogue à l'époque. Comme nous l'avons montré, le terme de grammaire est souvent employé entre la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle pour des manuels qui illustrent les principes élémentaires de n'importe quel art ou technique. Comme la récente historiographie l'a déjà établi et comme nos recherches l'ont confirmé, c'est en ce sens que Jones l'utilise. Pour lui, la grammaire est synonyme de code, c'est-à-dire d'un système de règles formelles dérivées de l'observation de la nature, que l'art ornemental doit suivre en tant que lois invariables. Le terme de grammaire lui est en outre utile pour se distinguer de la précédente littérature sur l'ornement et pour lui permettre de souligner son ambition théorique face aux publications concurrentes. Les grammaires visuelles de George Field, Humbert de Superville ou, dans une moindre mesure, de Frédéric de Portal, apparaissent comme des études intéressantes du point de vue formel, mais ne se dédient tout simplement pas à l'ornement. Il semble bien difficile, mis à part le cas de Field, de les considérer comme significatives pour le développement de la *Grammar of Ornament*.

Entre 1851 et 1852, Jones envisage donc de composer une œuvre complète sur l'ornement qui agisse sur deux niveaux : à travers un discours clair qui énonce les principes universels des arts décoratifs et à travers une récolte d'*exempla* graphiques qui offre au lecteur – qui n'est pas nécessairement un étudiant ou un professionnel – une *summa* plus ou moins complète de l'ornement de toutes les cultures humaines. Suivant cette double articulation, le volume énonce premièrement les trente-sept principes de manière déclamatoire et non argumentée pour en permettre une assimilation aisée ; par la suite, Jones expose le répertoire des *exempla* qui – théoriquement expression des principes à peine énoncés – se sont succédés à partir de l'âge pré-historique des « tribus sauvages »² jusqu'à l'ornement soi-disant italien d'empreinte raphaélesque.

Comme il est bien connu, les propositions théoriques sont rédigées en grande partie entre 1851 et 1852, et exposent les principes qui appartiennent déjà au patrimoine du Department of Practical Art. Ces dernières énoncent les lois de compositions formelles sans aborder la question de l'histoire de l'ornement, malgré le fait que la seconde *proposition* soutienne que les formes architecturales, et donc implicitement aussi décoratives, sont l'expression matérielle de l'âge qui les a créées. Quand Jones pose les *propositions*, il semble ainsi être encore convaincu que l'ornement est une discipline soumise à la logique et aux lois de l'architecture. Cette idée l'aide par ailleurs à établir l'indépendance de l'ornement par rapport aux techniques imitatives des arts picturaux et sculpturaux, un pas conceptuel fondamental qui lui permet de proclamer la nature essentiellement abstraite de l'ornement.

² « savage tribes », dans *GO*, p. 13.

Lorsque Jones passe du niveau axiomatique et textuel des *propositions* au niveau du discours visuel des planches, il est alors toutefois contraint de se confronter avec la variété des expressions historiques ornementales. Les centaines de motifs qui s'accumulent sur les planches, en partie grâce à la participation de plusieurs collaborateurs, doivent être organisées. Et Jones les ordonne, dans le temps et dans l'espace, selon un *instrumentarium* conceptuel qui dérive essentiellement de sa double expérience muséale et expositive du Crystal Palace, en premier en 1851 et puis entre 1852 et 1854. C'est en fait surtout le musée de Sydenham qui lui suggère l'idée de disposer le répertoire en compartiments stylistiques, chacun doté de sa propre cohérence formelle, mais sans grande relation – c'est-à-dire sans relation historique significative – avec les autres styles. C'est également Sydenham qui lui offre une séquence de style à la fois chronologique et fondée sur un jeu d'oppositions entre cultures qu'il saura adapter à son ouvrage. Si les lois de l'ornement sont innées et instinctives, si elles trouvent un fondement anthropologique et naturel, alors elles ne se manifestent pas dans l'histoire selon un processus de perfectionnement évolutif. Les principes originels sont ainsi visibles, déjà dans leur plein épanouissement, même dans les tatouages des cannibales. L'ornement atteint les sommets de sa qualité seulement en des conditions historiques très particulières et difficilement répétables, dans des aires culturelles distantes entre elles, aussi bien dans le temps que dans l'espace : à l'époque presque mythique des pharaons d'Égypte ; dans la Grèce classique ; dans l'art nasride de l'Espagne islamique ainsi que dans l'austère et dévot Moyen Âge chrétien (qui s'étend en réalité sur plus de cinq siècles et dans des aires culturelles très variées).

Les choix de Jones ne sont pas du tout prévisibles et habituels : le refus radical de la progression historique se confronte avec la prédominance intellectuelle du schéma dialectique et évolutif présent dans l'historiographie hégélienne et positiviste, et il suffit de confronter sa pensée avec celle de Semper pour comprendre la singularité de la position adoptée par l'architecte anglais dans la *Grammar of Ornament*. Jones refuse en outre de classer les motifs par matériau et technique d'exécution, comme il était en revanche habituel dans la didactique des écoles d'arts décoratifs, au Department of Practical Art et dans le Museum of Ornament Art : l'ornement est forme pure, abstraite non seulement de la copie de la nature mais également de la matière dans laquelle il est exécuté. Il est essentiellement plat, tout au plus en bas-relief, de manière à se libérer de ses dernières et plus intimes qualités naturelles : le poids et la tridimensionnalité.

Quelles qu'aient été les intentions de Jones, le processus d'élaboration des planches de la *Grammar of Ornament* le conduisent ainsi à contredire les deux premières *propositions*, les plus générales et axiomatiques, selon lesquelles les arts décoratifs « naissent de l'architecture et ils en dépendent »³ ; cette dernière assumant ses formes historiques « sous l'influence du climat et des matériaux à disposition »⁴. Comme il a été vu dans le quatrième chapitre, toute référence à l'architecture disparaît des planches pour ne figurer que là où, au contraire, Jones souhaite souligner les défauts d'un style ornemental, comme dans le cas des chapitres dédiés à l'ornement romain et Renaissance. Ce fait est

³ « arise from, and should properly depend upon, Architecture », dans *GO*, p. 5.

⁴ « under the influence of climate and materials at command », dans *GO*, p. 5.

très important. L'asservissement de l'ornement à l'architecture, postulé dans la première proposition de l'ouvrage, était en fait une idée très commune dans la culture artistique européenne du milieu du XIXe siècle, et non seulement dans le milieu de Cole. Le fait que Jones soit ensuite porté à contredire ce principe apparaît comme d'autant plus significatif. Il est possible – même probable – que Jones ait changé d'opinion après les conférences tenues à Londres en 1853 par Semper, ou – moins vraisemblablement – qu'il soit parvenu à cette conclusion à partir des idées de William Dyce. Dans tous les cas, l'affranchissement des arts décoratifs de l'architecture qui se manifeste sur les planches de la *Grammar of Ornament* et dans le texte introductif des chapitres, et qui est explicitement formulée à la fin du volume, permet à Jones de constituer l'ornement en tant que discipline autonome, dotée de ses propres statuts indépendants.

En tant qu'art autonome, l'ornement a droit à sa propre grammaire, c'est-à-dire à son propre code, que Jones expose non seulement dans le texte des *propositions* (de la 4 à la 34) mais surtout sur les planches, où il déploie, avec grande habileté, des instruments de rhétorique visuelle. Les motifs singuliers sont ainsi récoltés de façon à en censurer le plus possible les représentations anthropomorphes et zoomorphes qui constituent pourtant une grande partie du *corpus* ornemental occidental. Ces motifs sont ensuite uniformisés graphiquement pour en extraire leurs caractéristiques matérielles résiduelles : ils sont découpés, réduits à des dimensions standardisées, aplatis, recolorés et pour finir, placés sur une grille visuelle fortement géométrisée, de façon à en éliminer le plus possible toute trace d'individualité. Il ne s'agit pas, toutefois, de la technique rhétorique du fragment évocateur (comme par exemple chez Pirro Ligorio ou Piranesi) qui d'ailleurs apparaît seulement pour le style romain, comme anti-modèle.

Jones est avant tout un homme de l'image et sa grammaire est essentiellement visuelle. Certes, les planches favorisent la copie indiscriminée des motifs ornementaux qui y sont reproduits, allant à l'encontre des intentions de l'auteur qui veut justement lutter contre l'emploi des formes du passé. Mais ce serait oublier que les planches ne constituent pas des transcriptions documentaires, mais une traduction codifiée des motifs. En les copiant, l'artisan victorien contribue ainsi malgré lui à diffuser le langage visuel particulier, géométrique et schématique, défendu par Jones et ses amis réformateurs. Plus encore que les *propositions*, ce sont bien les planches de la *Grammar of Ornament* qui ont permis, de manière étendue et diffuse, de modifier à la base l'art ornemental de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Dans la composition des planches, qui ne constitue pas un fait purement visuel ou éditorial mais essentiellement un discours cognitif, il est possible que Jones se soit inspiré du modèle taxinomique des sciences naturelles, et surtout botanique, lequel met en scène une classification morphologique des espèces, selon leurs caractéristiques externes. Ce fait est certainement important et lié à la relation très forte que Jones établit entre les lois formelles de l'ornement et les lois de la nature organique, aspect très développé au Department de Cole. Toutefois, le rôle de la botanique dans la classification utilisée dans la *Grammar of Ornament* nous apparaît comme surévalué. S'il est vrai que le dernier chapitre est entièrement dédié aux motifs végétaux et non aux ornements, il est également vrai qu'il manque dans

L'ouvrage une classification – encore aristotélicienne – par ensembles et sous-ensembles (classe, famille, genre, espèce, etc.) d'autant plus définie qu'ils sont moins étendus, et qui est le caractère essentiel et constituant de toute véritable taxinomie.

Entre le niveau des *propositions* et celui des planches, dont chacun développe l'idée d'une grammaire générale des formes ornementales selon ses propres instruments rhétoriques, se trouve un troisième niveau discursif qui cherche à faire le lien entre les deux autres, mais sans y parvenir tout à fait. Il s'agit des textes des chapitres, écrits seulement pour les trois-quarts par Jones. Ces textes devraient décrire les planches, les commenter et surtout chercher à former des liens entre les différents chapitres, de manière à créer une lecture croisée, logique et historique, de la séquence de styles. Dans certains cas, mais rarement (comme pour l'ornement *mauresque*), Jones emploie ces textes pour approfondir les axiomes des propositions initiales, explicitant leur discours et les rendant ainsi plus clairs. Jones rend alors manifeste la tentative d'unir l'analyse formaliste horizontale et synchronique – dans le sens saussurien du terme – réalisée dans les propositions théoriques, avec la vision verticale et diachronique que la séquence chronologique des styles comporte inévitablement. Pour cela, il se réfère à une tradition totalement étrangère aux répertoires de motifs et dérivée des manuels d'histoire de l'art, opérant un collage entre des pratiques très diverses entre elles.

Comme nous l'avons vu avec l'exemple de l'ornement arabe, cette opération ne réussit pas tout à fait : dans la *Grammar of Ornament* ce qui prévaut est l'idée synchronique d'un ornement absolu, produit de lois formelles immuables et naissant de l'homme à partir de l'exemple de la nature. Probablement impressionné par Semper, Jones conçoit l'ornement comme la première expression artistique humaine, expression qui assumerait dès le départ des formes purement abstraites. La séquence diachronique des styles n'est donc pas une ligne historique continue, ni une chaîne d'anneaux, mais une succession de points, dont chacun est complet en lui-même : un paradigme historiographique original qui se distingue nettement des narrations historicistes ou dialectiques contemporaines, y compris de celle de Semper. En plus de se trouver libéré de la nécessité d'imiter les formes naturelles, de la contrainte des matériaux et des techniques d'exécution, de la subordination à l'architecture et aux autres arts, l'ornement se trouve même affranchi de l'obligation de suivre les lignes inéluctables de l'Histoire. Cette position ne pouvait que se heurter au rejet de John Ruskin, lequel ne veut pas concevoir l'ornement comme un élément esthétique autonome, mais le considère au contraire comme l'expression morale et culturelle d'un peuple.

De cette manière, et en raison de son antériorité à toute autre manifestation artistique, l'ornement peut constituer un embryon en mesure de générer de nouvelles formes artistiques, basées sur l'analyse des principes naturels et plus adaptées à la culture contemporaine. Tel est probablement l'héritage majeur que la *Grammar of Ornament* a transmis à la culture artistique occidentale.

Bibliographie

Archives

Archives de Charterhouse, Goldaming, Surrey

Cahiers de dessin originaux pour la *Grammar of Ornament*, 2 volumes de dessins d'Owen Jones et de ses élèves (reliés en un volume)

Archives de la National Gallery, Londres

Archives de Ralph Nicholson Wornum (GB 345)

Royal Institute of British Architects, British Architecture Library

Lettres au Conseil – lettres de Owen Jones et Charles Texier

Royal Institute of British Architects, Drawings Collection

Dessins d'Owen Jones

Manuscrit RIBA, dessin originaux d'Owen Jones pour la *Grammar of Ornament* [VOL/19]

Victoria & Albert Museum, National Art Library

Journal d'Henry Cole, dactylographié par Elizabeth Bonython (45.C.100)

Victoria & Albert Museum, Prints and Drawings Collections

Dessins originaux pour la *Grammar of Ornament*

Dessins d'Owen Jones

Dessins de James William Wild

Revues et journaux mentionnés

Journal of Design and Manufactures

La revue des deux mondes

La revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics

The Architect

The Art-Journal

The Athenaeum

The Builder

The Illustrated London News

Bibliographie

Aimone et Olmo 1990

AIMONE Linda et OLMO Carlo, *Le esposizioni universali, 1851-1900, il progresso in scena*, Turin : Umberto Allemandi, 1990.

Alberti [1485] 1966

ALBERTI Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, (*editio princeps*, Roma 1485), texte latin et tr. italienne de Giovanni Orlandi, introduction et notes de Paolo Portoghesi, Milan : Il Polifilo, 1966.

Allan 1974

ALLAN David G. C., « The Society of Arts and Government, 1754-1800 : Public Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce in Eighteenth-Century England », in : *Eighteenth-Century Studies*, vol. 7, n. 4, 1974, pp. 434-452.

Altick 1978

ALTICK Richard David, *The shows of London*, Cambridge, Massachussetts : Belknap, 1978

Amar 1993

AMAR Pierre-Jean, *La photographie, histoire d'un art*, Paris : Edisud, 1993.

An. 1847

AN., « Additions of the British Museum – Antiquities of Peru and Mexico », in : *Illustrated London News*, 3 avril 1847, n° 257, vol. 10, p. 220.

An. 1854

AN., « School of Sculpture at Sydenham. Egyptian Court and North transept », in : *The Art-Journal*, 69, septembre 1854, p. 256.

An. 1856 (1)

AN., publicité in : *The Athenaeum*, 12 janvier 1856, p. 61.

An. 1856 (2)

AN., « The Crystal Palace, as a teacher of art and art-manufacture. Part III », in : *The Art-Journal* 1856, pp. 281-84.

An. 1856 (3)

AN., « The Publications of Messrs. Day and Son », in : *The Art-Journal*, octobre 1856, p. 320.

An. 1857

AN., recension « The Grammar of Ornament. By Owen Jones. Illustrated by Examples from various styles of ornament. Drawn on Stone by F. Bedford. Printed in Colours and published by Day & Sons, London », in : *The Art-Journal*, février 1857, p. 67.

Andreu 1992

ANDREU Pedro Galera, *La imagen romantica de la Alhambra*, Madrid : El Viso, 1992.

Appendix 1852

Appendix to a catalogue of the articles of ornamental art in the Museum of the Department, for the use of the Students and Manufacturers, and the Consultation of the Public, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1852.

Aristote 1982

ARISTOTE, *Météorologiques*, texte établi et traduit par Pierre Louis, 2 vols., Paris : Société d'éditions « Les Belles Lettres », 1982.

Arnauld et Lancelot [1660] 1780

ARNAULD Antoine et LANCELOT Claude, *Grammaire générale et raisonnée: contenant les fondemens de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle. Les raisons de ce qui est commun à toutes les langues, & des principales différences qui s'y rencontrent; et plusieurs remarques nouvelles sur la Langue françoise*, [1660] 4ème éd., Paris : Durand neveu, 1780.

Art for the nation 2011

Art for the nation. The Eastlakes and the Victorian art world. Catalogue d'exposition, Londres, National Art Gallery, éd. par Susanna Avery-Quash et Julie Sherldon, Londres : National Gallery Compagny, 2011.

Article 1937

ARTICLE, « Anthology – Co-operation, 1851 », in : *Architectural Review*, 81, 1937, pp. 45-46.

Art-Journal 1851

The Art-Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations, Londres : George Virtue, 1851.

Ashmore 2008

ASHMORE Sonia, « Owen Jones's *Grammar of Ornament*, Textile and Wallpaper Designs, and the V&A », in : *V&A Online Journal*, 1, 2008 (<http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-01/owen-jones-and-the-v-and-a-collections/>).

Auerbach 1999

AUERBACH Jeffrey A., *The Great Exhibition of 1851 : a nation on display*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1999.

Auerbach et Hoffenberg 2008

AUERBACH Jeffrey A. et HOFFENBERG Peter H., eds., *Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851*, Londres : Asghate, 2008.

A. W. N. Pugin : *Master of the Gothic Revival* 1995

A. W. N. Pugin : *Master of the Gothic Revival*. Catalogue d'exposition, New York, Bard Graduate Center, 1995, Londres et New Haven : Yale University Press, 1995.

Ball [2001] 2010

BALL Philip, *Bright Earth* [2001], tr. it. par Lorenza Lanza et Patrizia Vicentini, *Colore. Una biografia*, Milan : RCS, 2010.

Ballon 1996

BALLON Frédéric, « Teaching the decorative Arts in the Nineteenth Century : the Ecole Gratuite de Dessin, Paris », in : *Studies in the Decorative Arts*, vol. III, n° 2, 1996, pp. 77-84.

Bann 1978

BANN Stephen, « Historical Text and Historical Object : The Poetics of the Musée de Cluny », in : *History and Theory*, 17, 3, 1978, pp. 251-266.

Bann 1984

BANN Stephen, *The Clothing of Clio : a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

Barbanera 1969

BARBANERA Marcello, « Les collections de moulages au XIXe siècle : étapes d'un parcours entre idéalisme, positivisme et esthétisme », in : *Les moulages de sculpture antique et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international*, 24 octobre 1997, textes réunis par Henri Lavagne et François Queyrel, Genève : Droz, 1997, pp. 57-73.

Barbillon 2004

BARBILLON Claire, « L'esthétique des lignes ou Charles Blanc lecteur d'Humbert de Superville », in : *Revue de l'art*, n° 146, 2004-4, pp. 35-42.

Barbillon 2008

BARBILLON Claire, « La grammaire comme modèle de l'histoire de l'art », in : *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*. Colloque international, Paris, 2-5 juin 2004, sous la direction scientifique de Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin, en partenariat avec l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation Française, 2008, pp. 433-445.

Barthes 1964

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in : *Communications* 4/1, 1964, pp. 40-51.

Beauzée 1767

BEAUZEE Nicolas, *Grammaire générale, ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, 2 vol., Paris : Imprimerie J. Barbou, 1767.

Beeby 1977

BEEBY Thomas H., « The Grammar of Ornament/Ornament as Grammar », in : *Via III – Ornament, The Journal of the Graduate School of Fine Arts*, University of Michigan, 1977, pp. 10-29.

Bell 1963

BELL Quentin, *The Schools of Design*, Londres : Routledge et Kegan Paul, 1963.

Bergdoll 2007

BERGDOLL Barry, « Nature's Architecture : The Quest for the Laws of Form and the Critique of Historicism », in : *Nature Design. From Inspiration to Innovation*, éd. par Angeli Sachs, Zurich : Lars Müller Publishers, 2007, pp. 46-59.

Beuth et Schinkel 1821-1830

BEUTH Christian Peter Wilhelm et SCHINKEL Karl Friedrich, eds., *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, Berlin : Technische Deputation für Gewerbe, 1821-30.

Bilder-Atlas 1845-1856

Bilder-Atlas zum Handbuch der Kunst-Geschichte von Prof. F. Kugler. Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihre Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, éd. par August Voit, Stuttgart : Verlag von Ebner & Seubert, plusieurs vols, 1845-56.

Blair 1819

BLAIR Rev. D., *A Grammar of Chemistry, wherein the principles of the sciences are familiarized by a variety of easy and entertaining experiments ; with questions for exercise, and a glossary of terms in common use*, Philadelphia : David Hogan, 3^e ed., 1819.

Blanc 1867

BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture. Jardins, gravures en pierres fines, gravure en médailles, gravure en taille-douce, eau-forte, manière noire, aqua-tinte, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie*, Paris : Jules Renouard, 1867.

Blanc [1881] 1900

BLANC Charles, *Grammaire des arts décoratifs, décoration intérieure de la maison*, Paris : Henri Laurent [1881] vers 1900.

Bland [1958] 1969

BLAND David, *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and Printed Book*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, [1958] 1969.

Blondel 1771-1777

BLONDEL Jacques-François, *Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution & Construction des Bâtiments*, 9 vols., Paris : Jombert, 1771-1777.

Blondel 1884

BLONDEL Spire, *L'art intime et le goût en France : grammaire de la curiosité*, Paris : Rouveyre et Blond, 1884.

Boas [1927] 1955

BOAS Franz, *Primitive Art*, New York : Dover [1927] 1955.

Bøe [1957] 1979

BØE Alf, *From Gothic Revival to Functional Form : a Study in Victorian Theories of design*, New York : Da Capo Press, [1957] 1979.

Boetticher 1834-1844

BOETTICHER Karl, *Ornamenten-Buch zum praktischen Gebrauche für Architekten Decorations und stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten, etc.* Berlin, 1834-44.

Bohrer 1998

BOHRER Frederick Nathaniel, « Inventing Assyria : Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France », in : *Art Bulletin*, v. 80, n. 2, 1998, pp. 336-356.

Bohrer 2003

BOHRER Frederick Nathaniel, *Orientalism and Visual Culture, Imagining Mesopotamia in the Nineteenth Century Europe*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Bonython et Burton 2003

BONYTHON Elizabeth et BURTON Anthony, *The Great Exhibitor : The Life and Work of Henry Cole*, Londres : V&A Publications, 2003.

Bopp 1833-1849

BOPP Franz, *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Gotischen und Deutschen*, 6 vols., Berlin, 1833-1849.

Bordini 1976

BORDINI Silvia, « Jacob Ignaz Hittorff e l'architettura dei panorami », in : *Ricerche di Storia dell'Arte*, 3, 1976, pp. 137-158.

Bordini 1984

BORDINI Silvia, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Rome : Officina Edizioni, 1984.

Bourbon 1999

BOURBON Fabio, *Le città perdute dei Maya. La vita, l'arte e le scoperte di Frederick Catherwood*, Vercelli : White Star, 1999.

Bourgoin 1880

BOURGOIN Jules, *Grammaire élémentaire de l'ornement, pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement*, Paris : Delagrave, 1880.

Braegger, Bätschmann et Oechslin 1982

BRAEGGER Carlpeter, BÄTSCHMANN Oskar et OECHSLIN Werner, eds., *Architektur und Sprache*, Munich : Prestel, 1982.

Braun 1850

BRAUN Emil, *Explanatory text and additional plates to Lewis Gruner's Specimens of ornamental art*, Londres : Thomas MacLean, 1850.

Bredenkamp 2003

BREDEKAMP Horst « A neglected tradition ? Art history as Bildwissenschaft », in : *Critical Inquiry*, 29/3, 2003, pp. 418-428.

Brett 1986 (1)

BRETT David, « Drawing and the Ideology of Industrialization », in : *Design Issues*, vol. 3, 2, 1986, pp. 59-72.

Brett 1986 (2)

BRETT David, « The Aesthetical Science: George Field and the "Science of Beauty" », in : *Art History*, IX/3, 1986, pp. 336-350.

Brett 1992

BRETT David, *On Decoration*, Cambridge : The Lutterworth Press, 1992.

Brett 1995

BRETT David, « Design Reform and the Laws of Nature », in : *Design Issues*, vol. 11, n. 3, 1995, pp. 37-49.

Brewster 1819

BREWSTER Sir David, *A Treatise on the kaleidoscope*, Londres : Archibald Constable & Co, 1819.

Bristow 1996

BRISTOW Ian C., *Architectural colour in British interiors, 1615-1840*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1996.

Burton 1999

BURTON Anthony, *Vision and Accident, the story of the Victoria and Albert Museum*, Londres : V&A Publications, 1999.

Burton 2003

BURTON Anthony, « Ruskin et la politique des arts décoratifs », in : *Relire Ruskin*, éd. par Matthias Waschek, Paris : ENSBA, 2003, pp. 56-89.

Burns 1998

BURNS Howard, « Leon Battista Alberti », in : *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, éd. par Francesco Paolo Fiore, Milan : Electa, 1998, pp. 123-125.

Busby 1818

BUSBY Thomas, *A Grammar of Music : to which are prefixed observations explanatory of the properties and powers of music as a science, and of the general scope and object of the work*, Londres : John Walker, 1818.

Calvignac 1991:

CALVIGNAC Marie-Hélène, « Claude Aimé Chenavard, décorateur et ornemaniste », in : *Histoire de l'Art*, n° 16, 1991, pp. 41-53.

Campos Romero 1992

CAMPOS ROMERO Maria Angeles, « La influencia de Owen Jones a través de su tratado "The Grammar of Ornament". Sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX », in : *Anales de arquitectura*, n. 4, 1992, pp. 67-84.

Castex 2010

CASTEX Jean-Gérald, « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé », in : *A l'origine du livre d'art, Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI-XVIIIe siècles), textes réunis par Cordélia Hattori, Estelle Leurat, Véronique Meyer, avec l'aide de Laura de Fuccia, introduction de Maxime Préaud. Actes du colloque tenu à Paris, à l'INHA et à l'Institut Néerlandais, 20-21 octobre 2006*. Milan : Silvana Editoriale, 2010, pp. 141-149.

Catalogue [1852]

A catalogue of the articles of ornamental art, selected from the exhibition of works of industry of all nations in 1851, and purchased by the government. Prepared at the desire of the Lords of the Committee of Privy Council for Trade. With an appendix. Londres : Chapman and Hall, non daté [mai 1852 ?].

Catalogue 1852

Catalogue of an Exhibition of Recent Specimens of Photography Exhibited at the House of the Society of Arts, 18 John Adelphi Place, Dec. 1852, Londres : Charles Whittingham, 1852.

Catalogue 1853

Catalogue of the Museum of Ornamental Art, at Marlborough House, Pall Mall, for the use of the Students and Manufacturers, and the Public, 5^e éd., Londres : Department of Science and Art, 1853.

Catalogue 1875

Catalogue of the valuable library of the late Owen Jones, Esq., Londres : Sotheby, Wilkinson and Hodge, vente du 10 avril 1875.

Catherwood 1844

CATHERWOOD Frederick, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres : chez l'auteur, 1844.

Caylus 1752-1867

CAYLUS Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, gauloises*, 7 vols., Paris : Desaint et Saillant : 1752-1767.

Cernesson 1881

CERNESSON Léopold Camille, *Grammaire élémentaire du dessin : ouvrage destiné à l'enseignement méthodique et progressif du dessin appliqué aux arts*, Paris : Ducher et Cie, 1881.

Chateaubriand [1802] 1803

CHATEAUBRIAND François-Auguste-René, *Génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne*, 4 vols., Paris : Migneret, [1802] 1803.

Chenavard 1828

CHENAVARD Claude-Aimé, *Recueil des dessins de tapisseries, tapis et autres objets d'ameublement, exécutés dans la fabrique de MM. Chenavard, manufacturiers de la S. A. R. Madame la Dauphine, dont les produits ont obtenus des médailles d'or aux Expositions du Louvre et de la Société d'Encouragement ; composés, dessinés et gravés au trait, par Chenavard fils*, Paris : chez l'auteur, 1828.

Chevreur 1839

CHEVREUL Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortissement des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais, pour les meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris : Pitois-Levrault, 1839.

Chevreur 1854

CHEVREUL Michel-Eugène, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and their applications to the arts: including painting, interior decoration, tapestries, carpets, mosaic, coloured glazing, paper-staining, calico-printing, letterpress-printing, map-colouring, dress, landscape and flower gardening, etc.*, traduit par Charles Martel, Londres : Longman, Brown, Green et Longmans, 1854.

Christensen 1986

CHRISTENSEN Ellen A., *The significance of Owen Jones's Grammar of Ornament for the development of architectural ornament in twentieth century Europe and America*, mémoire de master non publié, University of Cincinnati, 1986.

Christopher Dresser 2004

Christopher Dresser, a design revolution. Catalogue d'exposition, New York, Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres, Victoria and Albert Museum, éd. par Michael Whiteway, New York : Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres : V&A, 2004.

Clarke et Crossley 2000

CLARKE Georgia et CROSSLEY Paul, *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000-1650*, Londres et New Haven : Cambridge University Press, 2000.

Clerget 1840

CLERGET Charles-Ernest, *L'Encyclopédie universelle d'ornements antiques*, Paris : Fleury Chavant, vers 1840.

Clerget 1841

CLERGET Charles-Ernest, « Lettre sur l'ornement », in: *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1841, vol. II, colonnes 210-214.

Cole 1853

COLE Henry, « Address at the Opening of an Elementary Drawing School at Westminster », Appendix II, Elementary Instruction, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1853, p. 55-59.

Collins 1965

COLLINS Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, Londres : Faber and Faber, 1965.

Compagnon 1979

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979.

Conforti 1997

CONFORTI Michael, « The Idealist Enterprise and the Applied Arts », in : *A Grand Design, the art of the Victoria and Albert Museum*. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum, et Baltimore, Baltimore Institute of Art, 1999/2000, éd. par Brenda Richardson, New York : Harry Abrams et Baltimore : Baltimore Museum of Art, 1997, pp. 23-47.

Conner 1978

CONNER Patrick, « Pugin and Ruskin », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41, 1978, pp. 344-350.

Conner 1979

CONNER Patrick, *Oriental Architecture in the West*, Londres : Thames et Hudson, 1979.

Connelly 1995

CONNELLY Frances, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 1995.

Cook et King 1784-1785

COOK James et KING James, *A Voyage to the Pacific Ocean, undertaken by the Command of his Majesty, for making Discoveries in the Northern Hemisphere*, 3 vols., Londres : Straham, 1784-1785.

Coste 1839

COSTE Pascal, *Architecture Arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1825*, Paris : Firmin Didot Frères, 1837-39.

Crary 1990

CRARY Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th century*, Cambridge Massachusettes et Londres : M.I.T. Press, 1990.

Crinson 1996

CRINSON Mark, *Empire Building, Orientalism & Victorian Architecture*, Londres et New York : Routledge, 1996.

Crook 1987

CROOK Mordaunt, *The dilemma of style : architectural ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, Londres : John Murray, 1987.

Cundall 1855

CUNDALL Joseph, éd., *Examples of Ornament. Selected chiefly from works of art in the British Museum, the Museum of economic geology, the Museum of ornamental art in Marlborough House, and the new Crystal Palace. Drawn from the original sources, by Francis Bedford, Thomas Scott, Thomas Macquoid and Henry O'Neill*, Londres : Bell and Daldy, 1855.

Darby 1974

DARBY Michael, *Owen Jones and the Eastern Ideal*, thèse non publiée, University of Reading, 1974.

Darby 1983

DARBY Michael, *The Islamic Perspective, An Aspect of British Architecture and Design in the 19th century*, Londres : Scorpion Pica, 1983.

Darby et Van Zanten 1974

DARBY Michael et VAN ZANTEN David, « Owen Jones's Iron Buildings of 1850s », in : *Architectura*, I, 1974, pp. 53-75.

Darwin 1859

DARWIN Charles, *On the Origin of Species by means of natural selection, on the preservation of favoured races in the struggle for life*, Londres : John Murray, 1859.

Daston et Galison 2007

DASTON Lorraine et GALISON Peter, *Objectivity*, New York : Zone Books, 2007.

Delessert 1854

DELESSERT Benjamin, « Le Palais de Crystal de Sydenham », in : *Revue des deux mondes*, 1854, tome 7, pp. 343-353.

D'Enfert 2003

D'ENFERT Renault, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris : Belin, 2003.

Denis 1997

DENIS Rafael Cardoso, « Teaching by example : education and the formation of South Kensington's museums », in : *A Grand Design, the art of the Victoria and Albert Museum*. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum, et Baltimore, Baltimore Institute of Art, 1999/2000, éd. par Malcolm Baker et Brenda Richardson, New York : Harry N. Abrams et Baltimore : Baltimore Museum of Art, 1997, pp. 107-116.

De Saussure [1915] 1971

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, éd. par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger [1915], Paris : Payot, 1971.

Dickens [1853] 1869

DICKENS Charles, *Hard Times*, 2 vols., Cambridge : Riverside Press, [1869] 1853.

Di Stefano 2006

DI STEFANO Elisabetta, *Estetische dell'ornamento*, Milan : Mimesis, 2006.

Du Bos 1719

DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, ut pictura poesis*, Paris : Jean Mariete, 1719.

Durand [1809] 1840

DURAND Jean-Nicolas-Louis, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique. Suivi de la pratique graphique des cours d'architecture faits à la même école depuis sa réorganisation*, Liège : Dominique Avanzo et Cie, [1809] 1840.

Durant 1976

DURANT Stuart, « Ornament in an industrial civilisation », in : *The Architectural Review*, 955, 1976, pp. 139-143.

Durant [1986] 1987

DURANT Stuart, *Ornament, a survey of decoration since 1830, with 729 illustrations*, Londres : Macdonald, 1986 ; fr: *Ornement, un panorama de l'art décoratif de 1830 à nos jours, avec 729 illustrations*, trad. par Carole Naggar, Paris : Arthaud, 1987.

Durant 2004

DURANT Stuart, « Dresser's Education and Writings », in : *Chrisopher Dresser, a design revolution*. Catalogue d'exposition, New York, Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres, 2004, éd. par Michael Whiteway, New York: Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres : V&A Publications, 2004, pp. 47-59.

Dyce 1842-1843

DYCE William, *The drawing book of the Government School of Design, published under the immediate superintendence of the Council*, Londres : Chapman & Hall ; Edinbourg : J. Menzies ; Glasgow : A. Rutherglen et Dublin : S. J. Machen, 1842-1843.

Dyce 1849

DYCE William, « Lecture delivered to the students of the London School of Design », in : *Journal of Design and Manufactures*, vol. 1, 1849, pp. 26-29, 64-67, 91-94.

Eastlake 1855

EASTLAKE Elizabeth, « Reviews of catalogues of the Crystal Palace », in : *The Quaterly Review*, 96, 1855, pp. 303-54.

Engelmann 1837

ENGELMANN Godefroy, *Album chromo-lithographique ou recueil d'essais du nouveau procédé d'impression lithographique en couleurs*, Paris : Risler fils et Leipzig : Del Vecchio, 1837.

Ernest 1993

ERNEST Wolfgang, « Frames at work. Museological imagination and historical discourse in neo-classical Britain », in : *The Art Bulletin*, 75, 3, 1993, pp. 481-498.

Esquiros 1863

ESQUIROS Alphonse, « L'Angleterre et la vie anglaise, Le Crystal Palace et les Palais du Peuple », in : *Revue des deux mondes*, 1863, tome 45, pp. 636-669.

Ettlinger 1964

ETTLINGER Leopold David, « On Science, Industry and Art: some theories of Gottfried Semper », in : *Architectural Review*, 136, 1964, pp. 57-60.

Falconet 1771

FALCONET Etienne-Maurice, *Observations sur la statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux-arts*, Amsterdam : Rey, 1771.

Falconet 1787

FALCONET Etienne-Maurice, « Réflexions sur la sculpture », in : *Oeuvres diverses concernant les arts*, 3 vols., Paris: Didot fils, 1787.

Fergusson 1849

FERGUSSON James, *An Historical Enquiry into the True Principles of Beauty in Art, more especially with reference to Architecture*, Londres : Longman, Brown, Green et Longmans, 1849.

Fergusson 1855

FERGUSSON James, *The Illustrated Handbook of Architecture: being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and countries*, 2 vols., Londres : John Murray, 1855.

Ferry 2003

FERRY Kathryn, « Printing the Alhambra : Owen Jones and Chromolithography », in : *Architectural History*, 46, 2003, pp. 175-188.

Ferry 2004

FERRY Kathryn, *Awakening a higher ambition : the influence of travel upon the early career of Owen Jones*, thèse non publiée, Cambridge University, 2004.

Field [1817] 1845

FIELD George, *Chromatics ; or the Analogy, Harmony and Philosophy of colours*, Londres : David Bogue [1817] 1845.

Field 1839

FIELD George, *Outlines of Analogical Philosophy : bieng a primary view of the principes, relations and purposes of nature, science, and art*, 2 vols., Londres : Charles Tilt, 1839.

Field [1835] 1841

FIELD George, *Chromatography ; or a treatise on colours and pigments and of their powers in painting*, Londres : Tilt and Bogue, [1835] 1841.

Field 1850

FIELD George, *Rudiments of the Painter's Art ; or a Grammar of Colouring, applicable to operative painting, decorative architecture, and the arts. With coloured illustrations and practical instructions concerning the modes and materials of painting, etc.*, Londres : John Weale, 1850.

Flores 1996

FLORES Carol Ann Hrvol, *Owen Jones, Architect*, thèse non publiée, Georgia Institute of Technology, 1996.

Flores 1999

FLORES Carol Ann Hrvol, « A Colorful Context : Owen Jones's Design for the Manchester Art Treasures Exhibition Building », in : *Elvehjem Museum of Art Bulletin, Biennial Report 1999-2001*, pp. 17-26.

Flores 2001

FLORES Carol Ann Hrvol, « Engaging the Mind's Eye. The Use of Inscriptions in the Architecture of Owen Jones and A. W. N. Pugin », in : *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 60, n. 2, 2001, pp. 158-179.

Flores 2006

FLORES Carol Ann Hrvol, *Owen Jones, design, ornament, architecture and theory in an age of transition*, New York : Rizzoli International Publications, 2006.

Flour 2009

FLOUR Isabelle, « Les moulages du Musée de Sculpture Comparée : Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art », in : *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, éd. par Anne Lafont, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, pp. 219-230.

Forcellino 1999

FORCELLINO Maria, « Sulla Miscellanea Humbert de Superville », in : *Napoli Nobilissima, rivista di arti figurative, archeologia e urbanistica*, vol. 38, 1-6, 1999, pp. 211-216.

Forestier 1996

FORESTIER Philippe, « Photographie florale et arts décoratifs dans la IIe moitié du XIXe siècle », in : *Histoire de l'art*, n° 33/34, 1996, pp. 31-41.

Foucault 1966

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

Fowler 1850

FOWLER William Chauncey, *English grammar. The English language and its elements and form. With a history of its origins and developmen. Designed for use in colleges and schools*, New York : Harper and Brothers, 1850.

Frank 2001

FRANK Isabelle, « Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl », dans *Die Rhetorik des Ornaments*, éd. par Isabelle Frank et Freia Hartung, Munich : Fink, 2001, pp. 77-99.

Frankel 2003

FRANKEL Nicholas, « The Ecstasy of Decoration : *The Grammar of Ornament* as Embodied Experience », in : *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 2, hiver 2002-2003, http://www.19thc-artworldwide.org/winter_03/articles/fran_print.html.

Friedman 1978

FRIEDMAN Joan M., *Color Printing in England 1486-1870*, New Haven : Yale Center for British Art, 1978.

Frizot 1994

FRIZOT Michel, éd., *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris : Bordas, 1994.

Gage 1989

GAGE John, *George Field and his circle, from Romanticism to the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Catalogue d'exposition, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1989, Cambridge : Fitzwilliam Museum, 1989.

Gage [1993] 1999

GAGE John, *Color and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, [1993] 1999.

Gage 1999

GAGE John, *Colour and Meaning : Art, Science and Symbolism*, Londres : Thames and Hudson, 1999.

Gascoigne 1997

GASCOIGNE Bamber, *Milestones in colour printing : 1457-1859*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

Gere et Whiteway 1993

GERE Charlotte et WHITEWAY Michael, *Nineteenth-Century design, from Pugin to Mackintosh*, Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1993.

Germann 1972

GERMANN Georg, *Gothic Revival in Europe and Britain : Sources, Influences and Ideas*, trad. de l'allemand par Gerald Onn, Londres : Lund Humphries & Architectural Association, 1972.

Gibbs-Smith 1950

GIBBS-SMITH Charles Harvard, *The great exhibition of 1851, a commemorative album*, Londres : Victoria and Albert Museum, 1950.

Gill 2009

GILL Gillian, *We Two. Victoria and Albert : rulers, partners, rivals*, New York : Ballantine Books, 2009.

Girault-Duvivier 1811

GIRAULT-DUVIVIER Charles-Pierre, *Grammaire des grammaires ou Analyse raisonnée des meilleurs traités de la langue française*, 2 vols., Paris, 1811.

Girault de Prangey 1836-1839

GIRAULT DE PRANGÉY Joseph-Philibert, *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris: Veith et Hauser, 1836-1839.

Girault de Prangey 1841

GIRAULT DE PRANGÉY Joseph-Philibert, *l'Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, Paris : Hauser, 1841.

Girault de Prangey 1842

GIRAULT DE PRANGÉY Joseph-Philibert, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra, faisant suite à l'atlas in folio Monuments arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade*, Paris : Hauser, 1842.

Gliozzi 1989

GLIOZZI Giuliano, « Rousseau : mythe du bon sauvage ou mythe critique du mythe des origines ? », dans : *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, pp. 193-203.

Goethe [1790] 2009

GOETHE Johann Wolfgang von, *The Metamorphosis of Plants* [1790], intr. de Gordon L. Miller, Cambridge (Massachusetts) : MIT, 2009.

Goethe [1810] 1840

GOETHE Johann Wolfgang von, *Theory of colours*, 1810, trad. angl. par Charles Lock Eastlake, Londres : John Murray, 1840.

Goethe [1810] 2000

GOETHE Johann Wolfgang von, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, 1810, fr. *Traité des couleurs*, trad. fr. par Henriette Bideau, Paris : Triades, 2000.

Goldstein 1996

GOLDSTEIN Carl, *Teaching Art, academies and schools from Vasari to Albers*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

Goldwater [1938] 1988:

GOLDWATER Robert, *Primitivism in Modern Art*, 1966, éd. revue et augmentée de *Primitivism in Modern Painting*, 1938, fr. : *Le Primitivisme dans l'art moderne*, trad. fr. par Denise Paulme, Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

Gombrich [1979] 1998

GOMBRICH Ernst H., *The Sense of Order, a study in the psychology of decorative art*, Londres : Phaidon Press, [1979] 1998.

Gombrich 2002

GOMBRICH Ernst H., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londres : Phaidon Press, 2002.

Goodyear 1891

GOODYEAR William Henry, *The Grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a development of sun worship, with observations on the « Bronze Culture » of Prehistoric Europe, as derived from Egypt ; based on the Study of Patterns*, Londres : Sampson Low, Marston & Co, 1891.

Grabar 1973

GRABAR Oleg, *The Formation of Islamic Art*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1973

Grabar 1978

GRABAR Oleg, *The Alhambra*, Londres : Penguin Books, 1978.

Grabar 1992

GRABAR Oleg, *The Mediation of Ornament*, Princeton : Princeton University Press, 1992.

Griener 1997

GRIENER Pascal, « La fatale attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'« Histoire de l'art par les monumens » (1810-1823) », in : *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 54, 1997, pp. 225-234.

Griener 2008

GRIENER Pascal, « Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850) », in : *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*. Colloque international, Paris, 2-5 juin 2004, sous la direction scientifique de Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin, en partenariat avec l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation Française, 2008, pp. 167-185.

Griener 2009

GRIENER Pascal, « La résistance à la photographie en France au XIXème siècle : les publications d'histoire de l'art », in : *Fotografie, als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, éd. par Costanza Caraffa, Berlin et Munich : Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 27-43.

Griener et Hurley 2001

GRIENER Pascal et HURLEY Cecilia, « A Matter of Reflection in the Era of Virtual Imaging: Caylus and Mariette's *Recueil de Testes de Caractere & de Charges, dessinées par Léonard de Vinci* (1730), in : Hans-Jörg Heusser,

Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre, Schweizerisches Institute für Kunstwissenschaft, Zürich, 2001, pp. 337-44.

Grimm 1819

GRIMM Jacob, *Deutsche Grammatik*, Göttingen : Dieterrichs, 1819.

Gros 1997

GROS Pierre, « *Vitruvio e il suo tempo* », dans *Vitruve* [1997], pp. IX-LXXVII.

Gruner 1844

GRUNER Ludwig, *Fresco decorations and stuccoes of churches and palaces, in Italy, during the fifteenth and sixteenth centuries, with descriptions by Lewis Gruner and a comparison between the ancient arabesques and those of the sixteenth century, by A. Hittorff*, Londres : John Murray, 1844.

Gruner 1850

GRUNER Ludwig, *Specimens of Ornamental Art selected from the best models of the classical epochs. Illustrated by eighty plates*, Londres : Thomas MacLean, 1850.

Guichard 1882

GUICHARD Edouard, *La Grammaire de la couleur : sept cent soixante-cinq planches coloriées reproduisant les principales nuances obtenues par le mélange des couleurs franches entre elles...*, Paris : Cagnon, 1882.

Hamber 2003

HAMBER Anthony, « Photography in nineteenth-century art publication », in : Rodney Palmer et Thomas Frangenberg, ed, *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Hants : Ashgate, 2003, pp. 215-244.

Harcanville [1766] 2006

HARCANVILLE Pierre-François Hugues d', *The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton*, Naples, 1766 (reprint Taschen, Cologne, 2006).

Harris 2007

HARRIS John, *Moving rooms*, New Haven and Londres : Yale University Press, 2007.

Haskell 1987

HASKELL Francis, *The painful birth of the art book*, Londres : Thames and Hudson, 1987.

Havard 1884

HAVARD Henry, *L'Art de la maison. Grammaire de l'ameublement*, Paris : Rouveyre et Blond, 1884.

Hay 1844

HAY David Ramsay, *Original geometrical diaper designs accompagnied by an attempts to developpe and elucidate the true principles of ornamental design as applied to the decorative arts*, Londres : Bogue, 1844.

Heideloff 1850

HEIDELOFF Carl, *Die Ornamentik des Mittelalters, eine Sammlung auserwählter Verziennngen und Profile byznatinischer und deutscher Architektur*, Nuremberg : Conrad Geiger, 1850.

Herder 1772

HERDER Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin : Voss, 1772.

Hermann 1984

HERMANN Wolfgang, *Gottfried Semper : in search of architecture*, Cambridge/Massachussets : MIT Press, 1984.

Hessemer 1842

HESSEMER Friedrich Maximilian, *Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen*, Berlin : Reimer, 1842.

Hitchcock 1952

HITCHCOCK Henry-Russel, *The Crystal Palace : The Structure, its Antecedents and its Immediate Progency*, Northampton : Smith College Museum of Art et MIT Press, 1952.

Hobhouse 2002

HOBHOUSE Hermione, *The Crystal Palace and the Great Exhibition : Art, Science and Productive Industry. A History of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, Londres : The Athlone Press, 2002.

Hugo 1829

HUGO Victor, *Les Orientales*, Paris : Charles Gosselin, 1829.

Hugo [1831] 1966

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris : Gallimard, [1831] 1966.

Humbert 1994

HUMBERT Jean-Marcel, « Le développement des lectures parallèles », in : *Egyptomania, l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre 1994, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada 1994, et Vienne, Kunsthistorisches Museum 1994/95, éd. par Christiane Ziegler, Michael Pantazzi et Jean-Marcel Humbert, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 312-317.

Humbert de Superville [1827] 1998

HUMBERT DE SUPERVILLE David Pierre Giottino, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, [Leyde : C. C. van der Hock, 1827], réédition Paris : Fondation Custodia et Leyde : Cabinet des estampes de l'Université, 1998.

Humboldt 1848

HUMBOLDT Alexander von, *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 1845-62, tr. angl. de E. C. Otte, *Cosmos : a sketch of a physical description of the universe*, Londres : Henry G. Bohn, 1848.

Hurley 2008

HURLEY Cécilia, « L'art de rassembler: la naissance de la bibliographie systématique en histoire de l'art », in : éd. par Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin, en partenariat avec l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation Française, 2008, pp. 17-34.

Hurley et Griener 2001

HURLEY Cecilia et GRIENER Pascal, « Wilhelm von Humboldt au jardin du Musée des Monuments Français (1799). Une expérimentation allemande de l'histoire », in : *Histoire des Jardins. Lieux et imaginaires*, éd. par Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe, Presse Universitaires de France, Paris : 2001, pp. 251-267.

Hvattum 2001

HVATTUM Mari, « Gottfried Semper : Between Poetics and Practical Aesthetics », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 64, 4, 2001, pp. 537-546.

Irving 1832

IRVING Washington, *The Alhambra : A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, Philadelphia : Carey and Lea, 1832.

Irving 1865

IRVING Washington, *The Alhambra : A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, New York : Putnam's Sons, 1865.

Irwin 1991

IRWIN David, « Art Versus Design : the Debate 1760-1860 », in : *Journal of Design History*, vol. 4, n° 4, 1991, pp. 219-239.

Islamophilies 2011

Islamophilies, l'Europe moderne et les arts de l'Islam. Catalogue d'exposition, Lyon : Musée des beaux-arts, éd. par Rémi Labrusse, avec une contribution de Hellal Salima, Paris, Somogy, 2011.

Ivins [1969] 1982

IVINS JR William M., *Prints and visual communication*, Cambridge Massachusettes et Londres : M.I.T. Press, [1969] 1982.

Jacobsthal 1874-1879

JACOBSTHAL Johann Eduard, *Grammatik der Ornamente*, Berlin : Winckelmann et Söhne, 1874-1879.

James Cook 2011

James Cook et la découverte du Pacifique. Catalogue d'exposition, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Vienne, Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theaternmuseum, Berne, Musée Historique de Berne, éd. par Adrienne L. Kaeppler, 2010-2011, Zürich : Neue Zürcher Zeitung, 2011.

Jenkins 1992

JENKINS Ian, *Archeologists & Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, Londres : British Museum Press, 1992.

Jespersen 1984

JESPERSEN John Kresten, *Owen Jones's « The Grammar of Ornament » of 1856 : Field Theory in Victorian Design at the Mid-Century*, thèse non publiée, Brown University, 1984.

Jespersen (CD)

JESPERSEN John Kresten, « Introduction », dans *The Grammar of Ornament*, version CD, non publié et non daté.

Jespersen 2008

JESPERSEN John Kresten, « Originality and Jones' *Grammar of Ornament* », in : *Journal of Design History*, vol. 21, 2, 2008, pp. 143-153.

Johnson [1755] 1785

JOHNSON Samuel, *A Dictionary of the English Language : in which the words are deduced from their originals and illustrated in their different significations by examples from the best writers, to which are prefixed a history of the language and an english grammar*, 2 vols, 6^e ed, Londres : J. F. and C. Rington, [1755] 1785.

Johnson 1856

Johnson's Dictionary of the English Language, for the use of schools and general students, nouvelle éd. par Austin Nuttall, Londres : Routledge, 1856.

Jombert 1765

JOMBERT Charles Antoine, *Répertoire des artistes ou Recueil de compositions d'Architecture et d'Ornemens antiques & modernes, de toute espèce. Par divers auteurs dont les principaux sont : Marot, Loire, Du Cerceau, Le Pautre, Cottart, Pierretz, Cotellet, Le Roux, Berain, &c. avec un abrégé historique de la vie & des Ouvrages de chacun de ces artistes*, Paris : Jombert, 1765.

Jones [1835] 1863

JONES Owen, « On the Influence of Religion upon Art », conférence donnée le 1er décembre 1835 à l'Architectural Society, in : *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863.

Jones 1845

JONES Owen, *The Sermon on the Mount*, Londres: Longman & Co., 1845.

Jones 1850

JONES Owen, « On the decorations proposed for the exhibition building in Hyde Park », conférence donnée le 16 décembre 1850 au Royal Institute of British Architects, in : Jones, Owen, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863.

Jones 1851

JONES Owen, « Gleanings from the Great Exhibition of 1851 », in : *Journal of Design and Manufactures*, vol. V, pp. 89-93 et p. 177 ; vol. VI, pp. 57-59; pp. 137-139 et pp. 174-176.

Jones 1852 (1)

JONES Owen, « An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts : with a few words on the present necessity of an architectural education on the part of the public », conférence donnée à la Society of Arts, le 28 avril 1852, in : *Lectures on the Results of the Great Exhibition* (Lecture XX), Londres, 1852, pp. 255-300.

Jones 1852 (2)

JONES Owen, « Observations », in : *A catalogue of the articles of ornamental art, selected from the exhibition of works of industry of all nations in 1851, and purchased by the government. Prepared at the desire of the Lords of the Committee of Privy Council for Trade. With an appendix*, Londres : Chapman and Hall, non daté [mai 1852 ?].

Jones [1852] 1863

JONES Owen, *On the True and the False in the Decorative Arts*, conférences données à Marlborough House, juin 1852, Londres : publication privée, 1863.

Jones 1854 (1)

JONES Owen et GAYANGOS Pascal de, *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Library et Bradbury and Evans, 1854.

Jones 1854 (2)

JONES Owen, éd., *An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Library et Bradbury and Evans, 1854.

Jones 1854 (3)

JONES Owen, *Description of the Egyptian Court ; erected in the Crystal Palace by Owen Jones, architect, and Joseph Bonomi, sculptor. With an historical notice of the monuments of Egypt by Samuel Sharpe, Esq.*, Londres : Crystal Palace Company et Bradbury and Evans, 1854.

Jones 1856

JONES Owen, *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres : Day and Son, 1856.

Jones [1856] 1863

JONES Owen, « On the leading principles in the composition of ornament of every period », conférence donnée au Royal Institute of British Architects le 15 décembre 1856, in : JONES Owen, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863.

Jones [1856] 1982 (indiquée dans les notes : GO)

JONES Owen, *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*, New York ; Cincinnati : Van Nostrand Reinhold, 1982.

Jones 1863

JONES Owen, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863.

Jones [1868] 2001

JONES Owen, *La Grammaire de l'Ornement, illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris : Bernard Quaritch, 1868, nouvelle éd. préfacée par Jean-Paul Midant, Paris : l'Aventurine, 2001.

Jones et Goury 1836-45

JONES, Owen et GOURY, Jules, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, 2 vols., Londres : chez l'auteur, 1836-45.

Joschke 2007

JOSCHKE Christian, « Images et savoirs au XIXe siècle », in : *Perspective. La revue de l'INHA*, 2007, 3, pp. 443-458.

Jules Bourgoïn 2012

Jules Bourgoïn. *L'obsession du trait*. Catalogue d'exposition, Paris : Institut national d'histoire de l'art, éd. par Maryse Bideault, Sébastien Chauffour, Estelle Thibault et Mercedes Volait, Paris, INHA, 2012.

Jussim 1974

JUSSIM Estelle, *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, New York & Londres : R. R. Bowker Company, 1974.

Kant [1790] 1995

KANT Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* [1790], tr. fr, *Critique de la faculté de juger*, trad. par Alain Renaut, Paris : Flammarion, 1995.

Karlholm 2001

KARLHOLM Dan, « Reading the Virtual Museum of General Art History », in : *Art History*, vol- 24, n. 4, 2001, pp. 552-577.

Keller 1994

KELLER Jean-Pierre, « Bon goût, mauvais goût : la frontière des couleurs », in : *La couleur, regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XXe siècle. Actes du colloque organisé par Philippe Junod et Michel Pastoureaux à l'Université de Lausanne, les 25-27 juin 1992*, Paris : Le Léopart d'or, 1994, pp. 95-101.

Kemp [1983] 1991

KEMP Wolfgang, *John Ruskin : 1819-1900 ; Leben und Werk*, Munich, Hauser, 1983 ; tr. angl. par Jan Van Huerck : *The Desire of my Eyes. A Life of John Ruskin*, Londres : Harper Collins, 1991.

Kenworth-Browne 2006

KENWORTHY-BROWNE John, « Plaster casts for the Crystal Palace, Sydenham », in : *Sculpture Journal*, vol. 15, 2, 2006, pp. 173-198.

Klemm 1843-52

KLEMM Gustav, *Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit*, 10 vols., Leipzig, 1843-52.

Klonk 2000

KLONK Charlotte, « Mounting Vision : Charles Eastlake and the National Gallery of London », in : *The Art Bulletin*, vol. 82, 2, 2000, pp. 331-347.

Kobi [à paraître]

KOBI Valérie, « De la gravure d'ornement à la théorie de l'ornement. La gravure au trait et sa fonction théorique à la fin du XVIII^{ème} siècle », in : *Ornamento, tra arte e design: interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento*. Actes du colloque organisé à l'Istituto Svizzero di Roma, Rome, 23 avril 2009, éd. par Ariane Varela Braga, Bâle : Schwabe [à paraître].

Kugler 1841-1842

KUGLER Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart : Ebner & Seubert, 1841-1842.

Laborde 1856

LABORDE Léon Comte de, « *Exposition Universelle de 1851, travaux de la Commission française sur l'industrie des nations...* », in : *Rapport sur l'application des arts à l'industrie, Tome VIII, 30^e jury*, Paris : Imprimerie Impériale, 1856.

Labrusse 2007

LABRUSSE Rémi, « Une traversée du malheur occidental », in : *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections des Arts Décoratifs*. Catalogue d'exposition, Paris : Musée des Arts Décoratifs et Musée du Louvre, éd. par Rémi Labrusse, Paris : Les Arts Décoratifs et Musée du Louvre, 2007, pp. 32-53.

Labrusse 2010

LABRUSSE Rémi, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », in : *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011, 1, pp. 97-121.

Lambert 1987

LAMBERT Susan, *The image multiplied, five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, Londres : Trefoil Publications, 1987.

Latham et Forbes 1854

LATHAM Robert et FORBES Edward, *The Natural History Court*, Londres : Crystal Palace Company et Bradbury and Evans, 1854.

Laurent 1999

LAURENT Stéphane, *Les arts appliqués en France, genèse d'un enseignement*, Paris : Editions du C. T. H. S., 1999.

Lavin 1989

LAVIN Sylvia, « Quatremère de Quincy and the Revolution in Neo-Classical Egyptology », in : *Culture and Revolution, Cultural Ramifications of the French Revolution*, éd. par George Levine, Maryland : University of Maryland at College Park, 1989, pp. 160-170.

Lavin 1992

LAVIN Sylvia, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge/Massachusetts : The MIT Press, 1992.

Layard [1848] 1854

LAYARD Austen Henry, *Nineveh and its remains : with an account of a visit to the chaldean christians of Kurdistan, and the Yezidis, or devil-worshippers ; and an enquiry into the manners and arts of the ancient assyrians*, 2 vols., Londres : John Murray [1848] 1854.

Layard 1849

LAYARD Austen Henry, *The Monuments of Nineveh: from drawings made on the spot*, Londres : John Murray, 1849.

Leben 2004 (1)

LEBEN Ernst Ulrich éd., *Histoire de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris : ENSAD, 2004.

Leben 2004 (2)

LEBEN Ernst Ulrich, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau : Monelle Hayot, 2004.

Lenoir 1800-1806

LENOIR Alexandre, *Musée des monumens français ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de la France et à celle de l'art ornée de gravures ; et augmentée d'une dissertation sur les costumes de chaque siècle*, 5 vols., Paris : Guilleminet, 1800-1802 (volumes 1 à 3) et Paris : Hacquet, 1805-1806 (vols. 4 et 5).

Levell 2000

LEVELL Niky, *Oriental Visions : Exhibitions, Travel and Collecting in the Victorian Age*, Londres : The Horniman Museum and Gardens et Coimbra : Museu Antropologico da Universidade de Coimbra, 2000.

Levi 1990

LEVI Donata, « Design, Schools, Museum : the English Model », in : *History of Industrial Design : 1851-1918, The Great Emporium of the World*, éd. par Enrico Castelnuovo et Carlo Pirovano, Milan : Electa, 1990, vol. 2, pp. 32-51.

Levine 1982

LEVINE Neil, « The book and the building : Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste-Geneviève », in : *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, éd. par Robin Middleton, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1982, pp. 139-173.

Lewes 1855

LEWES George Henry, *The life and works of Goethe : with sketches of his age and contemporaries, from published and unpublished sources*, 2 vols, Londres : David Nutt. 1855.

Le Rider 2000

LE RIDER Jacques, « La non-réception de française de la "Théorie des Couleurs" de Goethe », in : *Revue germanique internationale*, 13, 2000, pp. 169-186.

Lindley 1854

LINDLEY John, *The Symmetry of Vegetation ; an outline of the principles to be observed in the delineation of plants, being the substance of three lectures delivered to the students of practical art, at Malborough House, in November 1852*, Londres : Chapman and Hall, 1854.

Lindsey 2005

LINDSEY Steward, « In Perfect Order : Antiquity in the Daguerrotypes of Joseph-Philibert Girault de Prangey », in : *Antiquity & photography: early views of ancient Mediterranean sites*, éd. par Claire L. Lyons, John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart et Andrew Szegedy-Maszak. Los Angeles : Paul Getty Museum, 2005, pp. 66-93.

Locher 2000

LOCHER Hubert, « Towards a Science of Art : the Concept of « Pure Composition » in Nineteenth and Twentieth-Century Art Theory », in : *Warburg Institute Colloquia, 6, Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, éd. par Paul Taylor et François Quiviger, Londres : The Warburg Institute et Turin : Nino Aragno Editore, 2000, pp. 217-251.

Locher [2001] 2010

LOCHER Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*. Paderborn : Fink [2001] 2010.

Lockhard 1841

LOCKHARD John Gibson, *Ancient Spanish Ballads*, Londres : John Murray, 1841.

Lubbock 1995

LUBBOCK John, *The Tyranny of Taste : The Politics of Architecture and Design in Britain 1550-1960*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1995.

Luneau 2012

LUNEAU, Jean-François, *Art et industrie au XIX^e siècle : l'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, université Blaise Pascal, novembre 2012.

Lyons 2005

LYONS Claire L. « The Art and Science of Antiquity in nineteenth-century photograph », in : *Antiquity & photography : early views of ancient Mediterranean sites*, éd. Claire L. Lyons, John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart et Andrew Szegedy-Maszak. Los Angeles : Paul Getty Museum, 2005, pp. 22-66.

Macdonald 1970

MACDONALD Stuart, *The History and Philosophy of Art Education*, New York : American Elsevier, 1970.

Mackenzie 1995

MACKENZIE John, *Orientalism, history, theory and the arts*, Manchester : Manchester University Press, 1995.

McLean [1963] 1972

MCLEAN Ruari, *Victorian Book Design and Colour Printing*, Londres : Faber & Faber Limited, [1963] 1972.

McLean 1976

MCLEAN Ruari, *Joseph Cundall, a victorian publisher. Note on his life and a check-list of his books*, Pinner : Private Libraries Association, 1976.

Mallgrave 1983

MALLGRAVE Harry Francis, « A Commentary on Semper's November Lecture », in : *RES - Anthropology and Aesthetics*, 6, 1983, pp. 23-31.

Mallgrave 1985

MALLGRAVE Harry Francis, « Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory », in : *RES - Anthropology and Aesthetics*, 9, 1985, pp. 69-79.

Mallgrave 1996

MALLGRAVE Harry Francis, *Gottfried Semper, Architect of the Nineteenth Century*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1996.

Mallgrave 2001

MALLGRAVE Harry Francis, « Semper, Klemm e l'etnografia », in : *Lotus International*, 109, 2001, pp. 118-131.

Masheck 1976

MASHECK Joseph, « The carpet paradigm: critical prolegomena to a theory of flatness », in : *Arts Magazine*, vol. 51, n. 1, 1976, pp. 82-109.

Masheck 1982

MASHECK Joseph, « Raw art : Primitive authenticity and German Expressionism », in : *RES - Anthropology and Aesthetics*, 4, 1982, pp. 93-117.

McClellan 1995

MCCLELLAN Andrew, « Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIIIe siècle », in : *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du colloque international*, 3-5 juin 1993, éd. par Edouard Pommier, Paris : Klincksieck et Musée du Louvre, 1995, pp. 565-590.

McLean [1963] 1972

MCLEAN Ruari, *Victorian Book Design and Colour Printing*, Londres : Faber & Faber Limited, [1963] 1972.

Men of the time 1865

Men of the time : a biographical dictionary of eminent living characters of both sexes, 6^{ème} éd., Londres : Routledge and Sons, 1865.

Merrifield 1851

MERRIFIELD Mary Philadelphia Watkins, « The Harmony of Colours as exemplified in the Exhibition », in : *The Art-Journal Illustrated Catalogue : The Industry of All Nations*, Londres : George Virtue, 1851.

Messina 1983

MESSINA Maria Grazia, « Piranesi : l'ornato e il gusto egizio », in : *Piranesi e la cultura antiquaria, gli antecedenti e il contesto*, actes du colloque, 14-17 novembre 1979, Rome : Multigrafica Editrice, 1983, pp. 380-82.

Middleton 1982

MIDDLETON Robin, « Hittorff's polychrome campaign », in : *The Beaux-Arts and the Nineteenth Century French Architecture*, Londres : Thames and Hudson, 1982, pp. 174-195.

Michel 1989

MICHEL Christian, « L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières », in : *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, pp. 35-45.

Michel [à paraître]

MICHEL Christian, « Prefazione », dans *Ornamento, tra arte e design : interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento*. Actes du colloque organisé à l'Institut suisse de Rome, Rome, 23 avril 2009, éd. par Ariane Varela Braga, Bâle : Schwabe [à paraître].

Miller 1991

MILLER Daniel, « Primitive Art and the Necessity of Primitivism in Art », in : *The Myth of Primitivism*, éd. Susan Hiller, New York : Routledge, 1991, pp. 50-89.

Miroirs d'argent 2007

Miroirs d'argent. Daguerrotypes de Girault de Prangey. Catalogue d'exposition, Bulle, Musée gruérien, 2007, éd. par Christophe Mauron, Genève : Editions Slatkine, 2007.

Mitter [1977] 1992

MITTER Partha, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, Chicago : The University of Chicago Press, [1977] 1992.

Mondini 2005

MONDINI Daniela, *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich : Zurich InterPublishers, 2005.

Mondini 2008

MONDINI Daniela, « Apprendre à “voir” l'histoire de l'art. Le discours visuel des planches de l'Histoire de l'Art par les monumens de Séroux d'Agincourt », in : *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*. Colloque international, Paris, 2-5 juin 2004, sous la direction scientifique de Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin, en partenariat avec l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation Française, 2008, pp. 153-166.

Montaigne [1580] 2002:

MONTAIGNE Michel de, *Essais*, Paris : Gallimard, [1580] 2002.

Montfaucon 1719

MONTFAUCON Bernard de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vols., Paris : Delaulne, 1719.

Montesquieu 1757

MONTESQUIEU Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de, article « Goût », in : DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean le Rond, éd., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de Lettres*, vol. 7, Paris : 1757, pp. 762-767.

Morgan 1992

MORGAN David, « The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky », in : *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 3, 1992, pp. 231-242.

Moritz [1793] 2008

MORITZ Karl Philipp, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, tr.fr, *Concepts préliminaires en vue d'une théorie des ornementes*, in : *Sur l'ornement*, éd. par Clara Pacquet, Paris : Editions Rue d'Ulm/Presses de l'école normale supérieure, 2008, pp. 27-81.

Moser 2012

MOSER Stéphanie, *Designing antiquity : Owen Jones, ancient Egypt and the Crystal Palace*, New Haven : Yale University Press, 2012.

Müller 1864

MÜLLER Max, *Lectures on the Science of Language, delivered at the Royal Institute of Great Britain in April, May and June 1861*, Londres, 1864.

Murphy 1815

MURPHY James Canavah, *The Arabian antiquities of Spain*, Londres : Cadell & Davies, 1815.

Naylor 1990

NAYLOR Gillian, « Great Britain : Theoreticians, Industry and the Craft Ideal », in : *History of Industrial Design : 1815-1918, The Great Emporium of the World*, vol. 2, Milan : Electa, 1990, pp. 110-123.

Necipoglu 1995

NECİPOĞLU Gülrü, *The Topkapi Scroll – Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica : Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

Netzer 2011

NETZER Susanne, « The revival of art in industry : the Minutoli Collection », in : *Art and design for all : the Victoria and Albert Museum*. Catalogue d'exposition, Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, éd. par Julius Bryant, Londres : Victoria and Albert Museum, 2011, pp. 47-51.

Oettermann 1997

OETTERMANN Stephan, *Die Geschichte eines Massenmediums*, Hamburg : Europäische Verlagsanstalt, 1980 ; angl. *The Panorama. History of a Mass Medium*, trad. par Deborah Lucas Schneider, New York : Zone Books, 1997.

Owen Jones y la Alhambra 2011

Owen Jones y la Alhambra. Catalogue d'exposition, Grenade : Musée de l'Alhambra, éd. par Juan Calatrava, Mariam Rosser-Owen, Abraham Thomas et Rémi Labrusse, Grenade : Patronato de la Alhambra y Generalife et Londres : Victoria and Albert Museum, 2011.

Palmer et Frangenberg 2003

PALMER Rodney et FRANGENBERG Thomas, éd., *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Hants : Ashgate, 2003.

Pantazzi 1994

PANTAZZI Michael, « Cour intérieure du musée de Berlin », notice 206-207, in : *Egyptomania, l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre 1994, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada 1994, et Vienne, Kunsthistorisches Museum 1994/95, éd. par Christiane Ziegler, Michael Pantazzi et Jean-Marcel Humbert, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 342-343.

Payne 2010

PAYNE Alina, « L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XXe siècle », in : *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011-1, pp. 77-96.

Payne 2012

PAYNE Alina, *From ornament to object. Genealogies of architectural modernism*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2012.

Peltier [1984] 1987

PELTIER Philippe, « Océanie », dans : *Primitivism in 20 century art : affinity of the tribal and the modern*. Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, éd. par William Rubin, 1984, fr. : *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris : Flammarion, 1987, pp. 99-123.

Penrose 1851

PENROSE Francis Cranmer, *An Investigation of the principles of the Athenian architecture, or, The results of a recent survey conducted chiefly with reference to the optical refinements exhibited in the construction of the ancient buildings at Athens*, Londres : John Murray, 1851.

Percier et Fontaine 1801-1812

PERCIER Charles et FONTAINE Pierre François Léonard, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'aménagement, comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables... etc*, Paris : 1801-1812.

Pevsner 1936

PEVSNER Nikolaus, *Pioneers of the Modern Movement : from William Morris to Walter Gropius*, Londres : Faber & Faber, 1936.

Pevsner 1940

PEVSNER Nikolaus, *Academies of Art, past and present*, Cambridge : Cambridge University Press, 1940.

Pevsner [1949] 1982

PEVSNER Nikolaus, « Matthew Digby Wyatt », in : *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. II, Princeton : Princeton University Press, [1ère pub. 1949], 1982, pp. 97-107.

Pevsner [1951] 1982

PEVSNER Nikolaus, « High Victorian Design », in : *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. II, Princeton : Princeton University Press, [1ère pub. 1951], 1982, pp. 38-95.

Pevsner 1972

PEVSNER Nikolaus, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford : Clarendon Press, 1972.

Phillips 1838

PHILLIPS Georges, *Rudiments of Curvilinear Design*, Londres : Shaw and Sons, vers 1838.

Phillips 1854

PHILLIPS Samuel, *Guide to the Crystal Palace and its Park. Illustrated by P. H. Delamotte*, Londres : Bradbury and Evans, 1854.

Phillips 1858

PHILLIPS Samuel, *Guide to the Crystal Palace and its Park and Gardens, a newly arranged and entirely revised edition by F. K. J. Shenton, with new plans and illustrations, and an index of principal objects*, Londres : Bradbury and Evans, 1858.

Piggott 2004

PIGGOTT Jan R., *Palace of the People, The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, Londres : Hurst & Company, 2004.

Piranesi 1769

PIRANESI Giovanni Battista, *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall' : architettura egizja, etrusca e greca, con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizja e toscana*, Rome : Generoso Salomoni, 1769.

Podro 1982

PODRO Michael, *The Critical Historians of Art*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1982.

Pointon 1979

POINTON Marcia, *William Dyce 1806-1864, a critical biography*, Oxford : Clarendon Press, 1979.

Pollen 1870

POLLEN John Hungerford, *The first proofs of the Universal Catalogue of Books on Art compiled for the use of the National Art Library and the Schools of Art in the United Kingdom*, 2 vols., Londres : Chapman and Hall, 1870.

Pommier 2003

POMMIER Edouard, « Art et liberté », in : *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 2003, pp. 263-64.

Portal 1837

PORTAL Pierre-Paul-Frédéric, Baron de, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*, Paris : Treuttel et Würtz, 1837.

Portal 1845

PORTAL Pierre-Paul-Frédéric, Baron de, « Symbolic Colours : in Three Sections – In Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times », traduit par William S. Inman, in : *Quarterly Papers on Architecture*, vol. 2, Londres : John Weale, 1845.

Previtali 1964

PREVITALI Giovanni, « Humbert de Superville in Italia », in : *Mostra di disegni di D. P. Humbert de Superville*. Catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto disegno e stampe degli Uffizi, 1964, éd. par Anna Maria Petrioli, Florence : Leo S. Olschki, 1964, pp. 5-15.

Prichard [1848] 1855

PRICHARD James, *The Natural History of Man, comprising inquiries into the modifying influence of physical and moral agencies on the different tribes of the human family*, 2 vols, Londres : Baillière, [1848] 1855.

Primitivism in 20 century art [1984] 1987

Primitivism in 20 century art : affinity of the tribal and the modern. Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, éd. par William Rubin, 1984, fr. : *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris : Flammarion, 1987.

Pucci 1997

PUCCI Giuseppe, « Les moulages de sculpture ancienne et l'esthétique du XVIII^e siècle », in : *Les moulages de sculpture antique et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international*, 24 octobre 1997, éd. par Henri Lavagne et François Queyrel, Genève : Droz, 1997, pp. 45-55.

Pugin [1836] 1841:

PUGIN Augustus Welby Northmore, *Contrasts : or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Corresponding Buildings of the Present Day ; shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by appropriate Text*, Londres : Charles Dolman, [1836] 1841.

Pugin 1841

PUGIN Augustus Welby Northmore, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture : set forth in two lectures delivered at St. Marie's, Oscott*, Londres : John Weale, 1841.

Pugin, a Gothic Passion 1994

Pugin, a Gothic Passion. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum 1994, éd. par Paul Atterbury et Clive Wainwright, New Haven and Londres : Yale University Press, et Londres : Victoria and Albert Museum, 1994.

Purs décors 2007

Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle. Collections des Arts Décoratifs. Catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts Décoratifs et Musée du Louvre, éd. par Rémi Labrusse, Paris : Les arts Décoratifs et Musée du Louvre, 2007.

Puetz 1999

PUETZ Anne, « Design Instruction for Artisans in Eighteenth-Century Britain », in : *Journal of Design History*, vol. 12, 3, 1999, pp. 217-239.

Quatremère de Quincy [1785] 1803

QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *De l'architecture égyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'Architecture Grecque. Dissertation qui a remporté, en 1785, le Prix proposé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris : chez Barrois l'aîné et Fils, 1803.

Quatremère de Quincy 1788-1825

QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 3 tomes, dans *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières ; par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes ; précédée d'un Vocabulaire universel, servant de table pour tout l'ouvrage, ornée des portraits de MM. Diderot & d'Alembert, premiers éditeurs de l'Encyclopédie*, Paris : Panckoucke, Henri Agasse et Mme veuve Agasse, 1788-1825.

Quatremère de Quincy 1823

QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris : Treuttel et Würtz, 1823.

Racinet [1869-73] 1996

RACINET Albert-Charles-Auguste, *L'Ornement polychrome; cent planches en couleurs, or et argent, contenant environ 2,000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, Moyen-Age, Renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle ; Recueil historique et pratique publié sous la direction de M. A. Racinet, l'un des dessinateurs du Moyen Age et la Renaissance, des Arts somptuaires, de la Collection Soltikoff, etc., avec des notices explicatives et une introduction générale*, Paris : Firmin-Didot et Cie, 1869-1873, réimpression Paris: Bookking International, 1996.

Read [1934] 1966

READ Herbert, *Art and Industry*, Londres : Faber & Faber Ltd [1934] 1966.

Redgrave 1852

REDGRAVE Richard, « Report on design: prepared as a supplement to the Report of the Jury of Class XXX of the Exhibition of 1851 : at the desire of Her Majesty's Commissioners», in : *Report by the Juries of the Great Exhibition*, Londres : William Clowes & Sons, 1852.

Redgrave 1853 (1)

REDGRAVE Richard, « On the Nature of the Instruction afforded by the Department », Appendix I, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1853, pp. 49-54.

Redgrave 1853 (2)

REDGRAVE Richard, « Address at the Opening of an Elementary Drawing School at Westminster », Appendix II, Elementary Instruction, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1853, pp. 59-63.

Redgrave 1858

REDGRAVE Richard, « Conférence introductive à l'inauguration de la School of Art de Cambridge », donnée le 29 octobre 1858 et dont des extraits sont reproduits in : Ruskin, *Works*, vol. 16, pp. xxvii-xxviii.

Redgrave 1876

REDGRAVE Richard, *Manual of Design, compiled from the writings and addresses of Richard Redgrave, R. A., Surveyor of Her Majesty's Pictures, Late Inspector-General for Art, Science and Art Department*, éd. par Gilbert R. Redgrave, Londres : Chapman and Hall, 1876.

Report from the Select Committee 1835-1836

Report from the Select Committee on Arts and Manufactures, together with the minutes of evidence, and appendix, Part I - House of Commons, 4th September 1835 and Part II – House of Commons 16th August 1836, in : *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, Industrial Revolution, Design, vol. I et II*, Shannon : Irish University Press, 1968.

Report 1844

Third report from the Council of the School of Design 1844, vol. XXXI, in : *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, select committee and other reports on the school of design and on foreign schools of design with proceedings minutes of evidence, appendices and indices, 1840-49, Industrial Revolution Design, vol. III*, Shannon : Irish University Press, 1968.

Report 1846

Fifth report from the Council of the School of Design 1846, vol. XXIV, in : *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, select committee and other reports on the school of design and on foreign schools of design with proceedings minutes of evidence, appendices and indices, 1840-49, Industrial Revolution Design, vol. III*, Shannon : Irish University Press, 1968.

Report 1849

Report from the Select Committee with Proceedings, Minutes of Evidence, Appendix and Index, 1849, vol. XVIII, in : Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, select committee and other reports on the school of design and on foreign schools of design with proceedings minutes of evidence, appendices and indices, 1840-49, Industrial Revolution Design, vol. III, Shannon : Irish University Press, 1968.

Report 1853

First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1853.

Report 1854

First Report of the Department of Science and Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1854.

Report 1858

Fifth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1858.

Report 1859

Sixth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1859.

Rhodes 1983

RHODES John Grant, *Ornament and Ideology : a Study in mid-nineteenth-century British Design Theory*, thèse non publiée, Harvard University, 1983.

Richardson 1840

RICHARDSON Charles James, *Architectural remains of the reigns of Elizabeth and James I from accurate drawings and measurements taken from existing specimens*, Londres, 1840.

Richardson 1851

RICHARDSON Charles James, *Studies in Ornamental Design*, Londres : John Weale, 1851.

Riegl [1887-98] 1966

RIEGL Alois, *Historische Grammatik der bildenden Künste* [1887-98], publication posthume éd. par Karl M. Swoboda et Otto Pächt, Graz : Böhlau, 1966

Robertson 1978

ROBERTSON David, *Sir Charles Eastlake and the victorian art world*, Princeton : Princeton University Press, 1978.

Robins [1967] 1997

ROBINS Robert, *A Short History of Linguistics*, Londres : Longman, Green and Co. Ltd., 1967 ; trad. it. *Storia della linguistica*, trad. par Giacomo Prampolini, Bologne : il Mulino, [1971] 1997.

Robinson 1814

ROBINSON Rev. John, *A Grammar of History, ancient and modern ; with questions for exercise ; by means of which History may be practically taught in Schools*, Londres : Richard Phillips, 7^e éd., 1814.

Robinson 1859

ROBINSON James Charles, *Photographic Illustrations of Works in various Sections of the Collection*, Londres : Science and Art Department of the Committee of Council on Education, 1859.

Robson 1799

ROBSON William, *Grammigraphia or the Grammar of Drawing, a system of appearance which by easy rules communicates its principles, and shows how it is to be presented by lines*, Londres : chez l'auteur, 1799.

Roque 1997

ROQUE Georges, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1997.

Roque [2003] 2007

ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris : Gallimard, [2003] 2007.

Rosenblum 1970

ROSENBLUM Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton : Princeton University Press, 1970.

Rousseau [1755] 1804

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale, [1755] 1804.

Ruskin [1849] 1989

RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture*, New York : Dover, [1849] 1989.

Ruskin, 1851-1853

RUSKIN John, *The Stones of Venice*, 3 vols., Londres : Smith, Elder & Co, 1851-1853.

Ruskin 1857

RUSKIN John, *The Elements of Drawing ; in three letters to beginners*, Londres : Smith, Elder & Co., 1857.

Ruskin 1859

RUSKIN John, *The Two Paths*, Londres : Smith, Elder & Co., 1859.

Ruskin 1903-12

RUSKIN John, *The Complete Works of John Ruskin*, éd. par E. T. Cook et Alexander Wedderburn, 39 vols., Londres : George Allen et New York : Longmans, Greens, and Co., 1903-1912.

Russell 1997

RUSSELL John Malcolm éd., *From Nineveh to New York. The Strange Story of the Assyrian reliefs in the Metropolitan Museum and the Hidden Masterpiece at Canford School*, New Haven and Londres : Yale University Press et New York : Metropolitan Museum of Art, 1997.

Rykwert 1972

RYKWERT Joseph, *On Adam's house in Paradise ; the idea of the primitive but in architectural history*, New York : Museum of Modern Art, 1972.

Rykwert 1982

RYKWERT Joseph, « Semper and the Conception of Style », in : *The Necessity of Artifice*, Londres : Academy Editions, 1982, pp. 123-130.

Rykwert 1983

RYKWERT Joseph, « preface » in : SEMPER Gottfried, « London Lecture of November 11, 1853 », in : *RES – Anthropology and Aesthetics*, 6, 1983, pp. 6-7.

Said [1978] 1995

SAID Edward Wadie, *Orientalism*, Londres : Penguin Books, [1978] 1995.

Saint 1994

SAINT Andrew, « The fate of Pugin's True Principles », in : *Pugin, a Gothic Passion*. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum 1994, éd. par Paul Atterbury et Clive Wainwright, New Haven et Londres : Yale University Press et Victoria and Albert Museum, 1994, pp. 272-282.

Saint-Simon 1825

SAINT-SIMON, Claude-Henry de Rouvroy, comte de, *Le nouveau christianisme: dialogue entre un conservateur et un novateur*, Paris : Bossange père, 1825.

Salzenberg 1854

SALZENBERG Wilhelm, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert*. Herausgegeben vom Königlichen Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten, Berlin : Ernst & Korn, 1854.

Schaaf 2000

SCHAAF Larry J., *The photographic art of William Henry Fox Talbot*, Princeton : Princeton University Press, 2000.

Schafter 2003

SCHAFER Debra, *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Scharf 1854

SCHARF George, *The Greek Court erected in the Crystal Palace, by Owen Jones*, Londres : Crystal Palace Company et Bradbury and Evans, 1854.

Schwab 1950

SCHWAB Raymond, *La Renaissance Orientale*, Paris : Payot, 1950.

Selvafolta 2002

SELVAFOLTA Ornella, "L'ornamento e la regola : la "grammatica" di Owen Jones, in : *Il disegno di architettura – notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private*, octobre 2002, n. 25-26, pp. 71-80.

Semper [1834] 1884

SEMPER Gottfried, « Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten » [1834], in : *Kleine Schriften*, édité par Manfred et Hans Semper, Berlin et Stuttgart, 1884, pp. 215-258.

Semper 1852

SEMPER Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst : Vorschläge zur Anregung nationalen Kunst Gefühls, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, Braunschweig : Vieweg, 1852.

Semper 1851

SEMPER Gottfried, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Vieweg : Braunschweig, 1851, it. : *I quattro elementi dell'architettura*, trad. par Daria Rescaldani, in : Quitzsch, Heinz, *La vision estetica di Semper*, Milano : Jaca Book, 1991.

Semper 1851 (2)

SEMPER Gottfried, « On the study of polychromy and its revival », in : Edward Falkener, éd., *The Museum of Classical Antiquities : being a series of essays on ancient art*, Londres : Longman, Green, Longman and Roberts, 1851, pp. 228-246.

Semper [1852] 1853

SEMPER Gottfried, « Observations on some specimens of metal work », dans *A catalogue of the articles of ornamental art, selected from the exhibition of works of industry of all nations in 1851, and purchased by the government. Prepared at the desire of the Lords of the Committee of Privy Council for Trade. With an appendix*, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1853, pp. 248-249.

Semper [1853] 1983

SEMPER Gottfried, « London Lecture of November 11, 1853 », éd. avec un commentaire de Harry Francis Mallgrave et préface de Joseph Rykwert, in : *RES – Anthropology and Aesthetics*, 6, 1983, pp. 6-22.

Semper 1854

SEMPER Gottfried, « On the Origin of Polychromy in Architecture », in : JONES Owen, éd., *An Apology to the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*, Londres : Bradbury and Evans, 1854, pp. 46-56.

Semper [1856] 1994

SEMPER Gottfried, *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol* [1856], tr. it. de Nicola Squicciarino, « I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico », in : SQUICCIARINO Nicola, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venise : Il Cardo Editore, 1994. pp. 133-166.

Semper 1860-63

SEMPER Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, vol. 1, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860 et vol. 2, Munich, Friedrich Bruckmann, 1863.

Semper [1860-63] 2004

SEMPER Gottfried, *Style in the Technical and Tectonic Arts ; or Practical Aesthetics*, trad. angl. de Harry Francis Mallgrave et Michael Robinson, Los Angeles : Getty Research Institute, 2004.

Semper 1884

SEMPER Gottfried, *Kleine Schriften*, éd. par Manfred et Hans Semper, Berlin et Stuttgart, 1884.

Séroux d'Agincourt 1810-23

SÉROUX D'AGINCOURT, Jean-Baptiste-Louis-George, *Histoire de l'art par les Monuments, depuis sa décadence au Vie siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e siècle, ouvrage enrichi de 325 planches*, 6 vols., Paris : Treuttel et Würtz, 1823.

Séroux d'Agincourt 1847

SÉROUX D'AGINCOURT, Jean-Baptiste-Louis-George, *History of Art by its Monuments, from its decline in the fourth century to its restoration in the sixteenth ; translated from the French of Seroux d'Agincourt, in three thousand three hundred and thirty-five subjects, and three hundred and twenty-eight plates*, trad. par Owen Jones, 2 vols., Londres : Longman, Brown, Green and Longmans, 1847.

Shapin 1996

SHAPIN Steven, *The Scientific Revolution*, Chicago : Chicago University Press, 1996.

Sharpe 1854

SHARPE Samuel, « Historical Sketch of the Egyptian Buildings and Sculpture », in : Jones, Owen, *Description of the Egyptian Court ; erected in the Crystal Palace by Owen Jones, architect, and Joseph Bonomi, sculptor. With an historical notice of the monuments of Egypt by Samuel Sharpe, Esq.*, Londres : Bradbury and Evans, 1854, pp. 35-71.

Shaw [1842] 1974

SHAW Henry, *The Encyclopedia of Ornament*, New York, Dover, [1842] 1974.

Sheehy 1980

SHEEHY Jeanne, *The Rediscovery of Ireland's Past: the Celtic Revival 1830-1930*, Londres : Thames and Hudson, 1980.

Sillett 1826

SILLETT Janet, *A Grammar to flower-painting: being a concise, plain, and easy method for amateurs to attain the rudiments of the science without the help of a master*, Londres : Freeman, 1826.

Sloboda 2008

SLOBODA Stacey, « The Grammar of Ornament : Cosmopolitanism and Reform in British Design », in : *Journal of Design History*, vol. 21, 3, 2008, pp. 223-236.

Smith 1755

SMITH John, *The printer's grammar wherein are exhibited, examined and explained, the superficies, gradation, and properties of the different sorts and sizes of metal types, cast by letter foundry: Sundry alphabets, of Oriental, and some other languages... and many other requisites for attaining a more perfect knowledge both in the theory and practice of the art of printing. With directions to*

authors, compilers, &c. *The whole calculated for the service of all who have any concern in the letter press*, Londres : chez l'auteur, 1755.

Smith 1821

SMITH James Edward, *A Grammar of Botany, illustrated of artificial, as well as natural, classification, with an explanation of Jussieu's system*, Londres : Longman, Brown, and Green, 1821.

Snodin et Howard 1996:

SNODIN Michael et HOWARD Maurice, *Ornament. A Social History Since 1450*, New Haven et Londres : Yale University Press et Londres : Victoria and Albert Museum, 1996.

Snodin et Styles 2004

SNODIN Michael et STYLES John éd., *Design & the Decorative Arts, Victorian Britain 1837-1901*, Londres : V&A Publications, 2004.

Speltz [1904] 1906

SPELTZ Alexander, *Der Ornamentstil zeichnerisch dargestellt, in geschichtlicher Reihenfolge mit textilen Erläuterungen nach Stilarten geordnet: Ein Handbuch für Architekten, Zeichner, Maler, Bildhauer, Holzschnitzer, Ziseleure, Kunsttischler, Kunstschnitzer, Fachschulen, Bibliotheken und zum Selbststudium*, Berlin: Bruno Hessling, 1904 ; tr. angl. d'après la 2^{ème} éd. [1906] : *Styles of Ornament*, trad. par David O'Connor, New York : Grosset & Dunlap, 1906.

Squicciarino 1994

SQUICCIARINO Nicola, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venezia : Il Cardo Editore, 1994.

Stafford 1979

STAFFORD Barbara Maria, *Symbol and Myth. Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art*, Londres : University of Delaware Press and Associated University Press, 1979.

Stanton 1968

STANTON Phoebe, « The Sources of Pugin's *Contrasts* », in : *Concerning Architecture, essays on Architectural Writers and writings presented to Nikolaus Pevsner*, éd. par John Summerson, Londres : The Penguin Press, 1968, pp. 120-139.

Stanton 1971

STANTON Phoebe, *Pugin*, Londres : Thames and Hudson, 1971.

Steegman [1950] 1970

STEEGMAN John, *Victorian Taste, a study of the Arts and Architecture from 1830 to 1870*, [1^{ère} éd. sous le titre *Consort of taste 1830-1870*, Londres : Sidgwick and Jackson, 1950], Londres : Thomas Nelson and Sons, 1970.

Stephens 1841

STEPHENS John Lloyd, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres : John Murray, 1841.

Summerson 1977

SUMMERSON John, « What is ornament and what it is not », in : *Via III – Ornament, The Journal of the Graduate School of Fine Arts*, University of Michigan, 1977, pp. 5-10.

Sweetman 1988

SWEETMAN John, *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in the British and American Art and Architecture 1500-1920*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988.

Talbot 1844-1846

TALBOT William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Londres : Longman, Brown, Green and Longmans, 1844-1846.

Tavernor 1994

TAVERNOR Robert, « *Concinnitas, o la formulazione della bellezza* », in : *Leon Battista Alberti*, éd. par Joseph Rykwert et Anne Engel, Milan : Electa, 1994, pp. 300-315.

Taylor 1999

TAYLOR Brandon, *Art for the Nation. Exhibitions and the London public, 1747-2001*, Manchester : Manchester University Press, 1999.

Thoenes 2003

THOENES Christoph, « Introduzione », in : *Teoria dell'architettura, 117 trattati del Rinascimento a oggi*, Cologne : Taschen, 2003, pp. 8-19.

Thomas 2011

THOMAS Abraham, « Conocimiento sin Servilismo : Owen Jones, James Wild y la Búsqueda de la Fidelidad Arquitectónica », in : *Owen Jones y la Alhambra. Catalogue d'exposition*, Grenade : Musée de l'Alhambra, éd. par Juan Calatrava, Mariam Rosser-Owen, Abraham Thomas et Rémi Labrusse, Grenade : Patronato de la Alhambra y Generalife et Londres : Victoria and Albert Museum, 2011, pp. 71-101.

Thornbury 1857

THORNBURY George Walter, « The Grammar of Ornament », in : *The Athenaeum*, 1536, 4 Avril 1857, pp. 441-442.

Tidman 1997

TIDMAN Kathy Kajander, *Art for the Victorian Household*, Londres et Bordeaux : Online Originals, 1997.

Twyman 1970

TWYMAN Michael, *Lithography 1800-1850, the techniques of drawing on stone in England and France and their application in works of topography*, Londres : Oxford University Press, 1970.

Twyman 2007

TWYMAN Michael, *Images en couleur, Godefroy Engelmann, Charles Hullmandel et les débuts de la chromolithographie. Catalogue d'exposition*, Lyon, Musée de l'Imprimerie, 2007, Paris : Éditions du Panama, 2007.

Valon 1851

VALON Alexandre de, « Le tour du monde à l'exposition de Londres », in : *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1851, tome 2, pp. 193-228.

Van Zanten 1969

VAN ZANTEN David, « Jacob Wrey Mould : Echoes of Owen Jones and the High Victorian Styles in New York, 1853-1865 », in : *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXVIII, n° 1, Mars 1969, pp. 41-57.

Van Zanten 1977

VAN ZANTEN David, *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New York : Garland, 1977.

Van Zanten 1982

VAN ZANTEN David, « Architectural polychromy : life in architecture », in : *The Beaux-Arts and the Nineteenth Century French Architecture*, Londres : Thames and Hudson, 1983, pp. 196-215.

Varela Braga 2003

VARELA BRAGA Ariane, « L'ornementation primitive dans la *Grammar of Grammar Ornament* d'Owen Jones (1856) », in : *Histoire de l'art*, 53, 2003, pp. 91-101.

Vermeulen 2010

VERMEULEN Ingrid R., *Picturing art history : the rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010.

Vidler 1955

VIDLER Anthony, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris : Picard, 1955.

Vitruve [1997]

VITRUIVE, *De Architectura*, éd. par Pierre Gros, Turin : Einaudi, 1997.

Wainwright 1994 (1)

WAINWRIGHT Clive, « “Not a Style but a Principle”, Pugin and his influence », in : *Pugin, a Gothic Passion*. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum 1994, éd. par Paul Atterbury et Clive Wainwright, New Haven and Londres : Yale University Press et Victoria and Albert Museum, 1994, pp. 1-21.

Wainwright 1994 (2)

WAINWRIGHT Clive, « Principles true and false : Pugin and the foundation of the Museum of Manufactures », in : *The Burlington Magazine*, vol. 136, 1095, 1994, pp. 357-364.

Wainwright 2002 (1)

WAINWRIGHT Clive, « The making of the South Kensington Museum I : The Government Schools of Design and the founding collection, 1837-51 », éd. par Charlotte Gere, in : *Journal of the History of Collections*, 14, 1, 2002, pp. 3-23.

Wainwright 2002 (2)

WAINWRIGHT Clive, « The making of the South Kensington Museum II : Collecting modern manufactures : 1851 and the Great Exhibition », éd. par Charlotte Gere, in : *Journal of the History of Collections*, 14, 1, 2002, pp. 25-44.

Wainwright 2002 (3)

WAINWRIGHT Clive, « The making of the South Kensington Museum III : Collecting abroad », éd. par Charlotte Gere, in : *Journal of the History of Collections*, 14, 1, 2002, pp. 45-61.

Walton 1992

WALTON Whitney, *France at the Crystal Palace, Bourgeois Taste and Artisan Manufacture in the Nineteenth Century*, Berkeley : University of California Press, 1992.

Ward-Jackson 1986

WARD-JACKSON Philip, « La galerie de sculpture moderne du Crystal Palace à Sydenham (1854-1936) », in : *La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*. Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris : La Documentation française, 1986, pp. 27-38.

Waring 1850

WARING John Burley, *Examples of architectural art in Italy and Spain, chiefly of the 13th & 16th centuries*, Londres : McLean, 1850.

Waring 1858

WARING John Burley, *Art treasures of the United Kingdom from the Art Treasures Exhibition, Manchester*, 2 vols., Londres : Day and Son, 1858.

Warmenbol 1996

WARMENBOL Eugène, « Le sphinx réfléchi ou les sources de l'égyptomanie au XIXe siècle », in : *L'Egyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Actes du colloque international, musée du Louvre, 8-9 avril 1994, Paris : Musée du Louvre, 1996, pp. 61-87.

Watanabe 1994

WATANABE Toshio, « Owen Jones *The Grammar of Ornament* : Orientalism subverted ? », in : *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, pp. 439-442.

Waterfield et Illies 1995

WATERFIELD Giles et ILLIES Florian, « Waagen in England », in : *Jahrbuch der Berliner Museen*, Siebenundreissigster band, 1995, pp. 47-59.

Wedgwood 1994

WEDGWOOD Alexandra, « The Mediaeval Court », in : *Pugin, a Gothic Passion*. Catalogue d'exposition, Londres, Victoria and Albert Museum 1994, éd. par Paul Atterbury et Clive Wainwright, New Haven et Londres : Yale University Press et Londres : Victoria and Albert Museum, 1994, pp. 237-245.

Weintraub 1997

WEINTRAUB Stanley, *Albert, Uncrowned King*, Londres : John Murray, 1997.

Wilton-Ely 1989

WILTON-ELY John, « Pompeian and Etruscan taste in the Neo-Classical Country-House Interior », in : *The fashioning and functioning of the British country house, Studies in the history of art*, éd. par Gervase Jackson-Stops, Washington D.C. : University Press of New England, 1989, pp. 51-73.

Winckelmann [1764] 2003

WINCKELMANN Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Alterthums* [1764], trad. it. de Fabio Cicero, *Storia dell'arte dell'antichità*, Milan : Bompiani, 2003.

Wittkower 1975

WITTKOWER Rudolf, « Piranesi's architectural creed », in : *Studies in the Italian Baroque*, Londres : Thames and Hudson, 1975, pp. 259-273.

Westwood 1843-45

WESTWOOD John Obadiah, *Paleographia sacra pictoria*, Londres : Smith, 1843-45.

Wornum 1847

WORNUM Ralph Nicholson, *The Epochs of Painting characterized, A Sketch of the History of Painting, Ancient and Modern, showing its gradual and various development from the earliest ages to the present time*, Londres : C. Cox, 1847.

Wornum 1851

WORNUM Ralph, « The Exhibition as a Lesson of Taste », in : *The Crystal Palace Exhibition catalogue, The Art-Journal*, special issue, 1851.

Wornum 1854

WORNUM Ralph Nicholson, *Catalogue of Ornamental Casts of the Renaissance styles ; being part of the collections of the Department ; with illustrations on wood, engraved by the female students of the wood engraving class*, Londres : Longman, Brown, Green and Longmans, 1854.

Wornum 1855

WORNUM Ralph, *An Account of the Library of the division of art at Marlborough House, with a catalogue of the principal works, classified for the use of the visitors of the Library*, Londres : Eyre and Spottiswood, 1855.

Wornum 1856

WORNUM Ralph Nicholson, *Analysis of Ornament. The characteristics of styles: an introduction to the study of the history of ornamental art ; being an outline of a course of sixteen lectures on that subject, originally prepared for the government schools of design in the years 1848, 1849, 1850*, Londres : Chapman and Hall, 1855.

Wyatt [1852] 1853

WYATT Matthew Digby, « An attempt to define the principles which should determine form in the decorative arts », in : *Lectures on the results of the Great Exhibition of 1851, delivered before the Society of Arts, Manufactures, and Commerce*, Londres : David Bogue, 1853.

Wyatt et Waring 1854 (1)

WYATT Matthew Digby et WARING John Burley, *The Medieval Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Library et Bradbury and Evans, 1854.

Wyatt et Waring 1854 (2)

WYATT Matthew Digby et WARING John Burley, *The Byzantine and Romanesque Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Company et Bradbury and Evans, 1854.

Wyatt et Waring 1854 (3)

WYATT Matthew Digby et WARING John Burley, *The Renaissance Court in the Crystal Palace*, Londres : Crystal Palace Library et Bradbury and Evans, 1854.

Wyatt 1858

WYATT Matthew Digby, dans « On the Principles of Design applicable to Textile Art », in : Waring, John Burley, *Art treasures of the United Kingdom from the Art Treasures Exhibition, Manchester*, 2 vols., Londres : Day and Son, 1858.

Yasuko 2004

YASUKO Suga, « Designing the Morality of Consumption : « Chamber of Horrors » at the Museum of Ornamental Art, 1852-1853 », in : *Design Issues*, vol. 20, n. 4, 2004, pp. 43-56.

Zahn 1828-1859

ZAHN Wilhelm, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herculaneum und Stabiaie*, Berlin : Reimer, 1828-1859.

Zahn 1831-1849

ZAHN Wilhelm, *Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, königlich Preussischen Professor, Rittler des rothen Adler-Ordens, Mitglied der Koeniglichen Academie der Kuenste zu Neapel, der Academie der Wissenschaften zu Catania, und des archaeologischen Instituts zu Rom*, 2 vols., Berlin : Reimer, 1831-1849.

Liste des illustrations

Ill. 1 – G. W. Adams, cuillères à sucre, in : <i>The Art-Journal</i> 1851, Londres, 1851, p. 67.....	22
Ill. 2 – Vue du stand canadien à l'Exposition universelle de 1851, chromolithographie, 578 x 460 mm, in : <i>Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851</i> , Londres 1854 (Archives de l'ETH, Zürich). 25	
Ill. 3 – Owen Jones, Projet de décoration intérieure pour le Crystal Palace de Londres, vue de la nef, encre et aquarelle sur papier, 850 x 635 mm 1850, Londres, Victoria and Albert Museum (d'après Flores 2006, p. 85).....	26
Ill. 4 – Page de titre et frontispice, chromolithographie, 680 x 520 mm, in : Owen Jones et Jules Goury, <i>Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra</i> , vol. 1, Londres, 1842.....	29
Ill. 5 – Page de titre et frontispice, in : Owen Jones et Jules Goury, <i>Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra</i> , vol. 1, Londres, 1842	28
Ill. 6 – Henry Wyndham Phillips, <i>Portrait d'Owen Jones</i> , huile sur toile, 1857, Londres, Royal Institute of British Architects, Drawings Collection (d'après Piggott 2004, p. 69)	28
Ill. 7 – Owen Jones, frontispice, chromolithographie, 533 x 361 mm, in : Frederick Catherwood, <i>Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan</i> , Londres, 1844.....	31
Ill. 8 – Pierre-François Hugues d'Harcenville, frontispice, 450 x 710 mm, in : <i>The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton</i> , Naples, 1766.	31
Ill. 9 – Vue extérieure du Crystal Palace à Sydenham, chromolithographie, 360 x 533 mm, in : Matthew Digby Wyatt, <i>Views of the Crystal Palace and Park</i> , Sydenham, 1854 (d'après Piggott 2004, p. 38)	33
Ill. 10 – Fontaine de cristal Osler et vue de la nef du Crystal Palace de Sydenham, photographie stéréoptique, vers 1854 (d'après Piggott 2004, p. 51).	34
Ill. 11 – Plan du Crystal Palace de Sydenham	37
Ill. 12 – Plan du Crystal Palace de Sydenham après l'incendie de 1867 (d'après Illustrated London News, Supplément 12, 1867).	37
Ill. 13 – Vue de la <i>Greek Court</i> , chromolithographie, 360 x 533 mm, in : Matthew Digby Wyatt, <i>Views of the Crystal Palace and Park, Sydenham</i> , 1854 (d'après Flores 2006, p. 122).	40
Ill. 14 – Vue de l'entrée de la Pompeian Court, photographie, 1854 (d'après Piggot 2004, p. 99).	41
Ill. 15 – Les colosses d'Abou-Simbel, Crystal Palace, Sydenham, photographie, vers 1855.	46
Ill. 16 – Plan de l' <i>Egyptian Court</i> , in : Owen Jones, <i>Description of the Egyptian Court</i> , Londres 1854, p. 1.....	46
Ill. 17 – Vue de l' <i>Egyptian Court</i> , chromolithographie, 360 x 533 mm, in : Matthew Digby Wyatt, <i>Views of the Crystal Palace and Park</i> , Sydenham, 1854 (d'après Flores 2006, p. 122)	47
Ill. 18 – Vue partielle du hall de Karnak, photographie, 1854.....	48
Ill. 19 – <i>Egyptian Court</i> , Crystal Palace de Sydenham, photographie colorée, début XXe siècle.	52

Ill. 20 – Vue de l' <i>Assyrian Court</i> , chromolithographie, 360 x 533 mm, in : Matthew Digby Wyatt, <i>Views of the Crystal Palace and Park</i> , Sydenham, 1854 (d'après Piggott 2006, p. 70).....	54
Ill. 21 – Vestibule situé entre l' <i>Egyptian Court</i> (à gauche) et la <i>Greek Court</i> (à droite), photographie, vers 1860.....	55
Ill. 22 – Frontispice de la première livraison, in : Charles-Ernest Clerget, <i>Encyclopédie universelle d'ornements antiques</i> (vers 1840).	61
Ill. 23 – Fragments d'ornements, planche 11, in : Charles-Ernest Clerget, <i>Encyclopédie universelle d'ornements antiques</i> (vers 1840).	63
Ill. 24 – Motifs classiques et médiévaux, planche 5, chromolithographie, 470 x 290 mm, in : Karl Boetticher, <i>l'Ornamenten-Buch zum praktischen Gebrauche</i> (1834-1844).	62
Ill. 25 – Ornaments gréco-romains, planche 18, chromolithographie, 270 x 410 mm, in : Wilhelm Zahn, <i>Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen</i> , vol. 1 (1831-1849).	62
Ill. 26 – Ornaments romains, chromolithographie, 385 x 245 mm, in : Joseph Cundall, <i>Examples of Ornament</i> , Londres, 1855.....	64
Ill. 27 – Ornaments pompéiens, chromolithographie, 385 x 245 mm, in : Joseph Cundall, <i>Examples of Ornament</i> , Londres, 1855.....	64
Ill. 28 – Page de titre, chromolithographie, 647 x 508 mm, in : Ludwig Gruner, <i>Specimens of Ornamental art</i> , Londres, 1850.....	72
Ill. 29 – Portion de mur peint de la Maison de la Seconde Fontaine, Pompéi (planche 31), chromolithographie, 647 x 508 mm, in : Ludwig Gruner, <i>Specimens of Ornamental art</i> , Londres, 1850.	72
Ill. 30 – Page de titre, encre et gouache sur papier, 540 x 365 mm, in : Owen Jones, Manuscrit de la <i>Grammar of Ornament</i> , Royal Institute of British Architects (RIBA), Drawings Collection [VOL/19].	78
Ill. 31 – Ornaments gothiques, encre et gouache sur papier, 540 x 365 mm, in : Owen Jones, Manuscrit de la <i>Grammar of Ornament</i> , Royal Institute of British Architects (RIBA), Drawings Collection [VOL/19].	78
Ill. 32 – Ornaments divers, encre et gouache sur papier, 600 x 470 mm, in : Owen Jones, Cahiers de Charterhouse, archives de Charterhouse School, Goldaming, Surrey, vol. 1.	79
Ill. 33 – Ornaments divers, encre et gouache sur papier, 600 x 470 mm, in : Owen Jones, Cahiers de Charterhouse, archives de Charterhouse School, Goldaming, Surrey, vol. 1.	79
Ill. 34 – Tableau indiquant les différentes contributions à la <i>Grammar of Ornament</i>	83
Ill. 35 – Les différentes sphères de collaboration de la <i>Grammar of Ornament</i>	85
Ill. 36 – L' <i>instrumentarium</i> de la <i>Grammar of Ornament</i>	87
Ill. 37 – Cartouche central de la couverture, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	88
Ill. 38 – Frontispice, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	90
Ill. 39 – Page de titre, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	90
Ill. 40 – Tableau analytique du contenu de la <i>Grammar of Ornament</i> (1856)	91

Ill. 41 – Page décorée, chromolithographie, 170 x 125 mm, in : Owen Jones, <i>The Sermon on the Mount</i> , Londres, 1845.....	94
Ill. 42 – Structure de la <i>Grammar of Ornament</i> (1856)	94
Ill. 43 – Structure du manuscrit de la <i>Grammar of Ornament</i> (RIBA)	95
Ill. 44 – Tableau comparatif entre la structure des <i>architectural courts</i> et de la <i>Grammar of Ornament</i> (1856).....	98
Ill. 45 – Tableau comparatif entre la structure du manuscrit du RIBA et la version définitive de la <i>Grammar of Ornament</i>	101
Ill. 46 – Provenance des motifs illustrés dans la <i>Grammar of Ornament</i>	102
Ill. 47 – Provenance des motifs illustrés dans la <i>Grammar of Ornament</i> et tirés de collections muséales	103
Ill. 48 – Les trois lignes élémentaires, dans George Field, <i>Outlines of Analogical Philosophy</i> , vol. 2, Londres, 1839..	120
Ill. 49 – Les lignes, surfaces, et solides élémentaires, dans George Field, <i>Outlines of Analogical Philosophy</i> , vol. 2, Londres, 1839.....	120
Ill. 50 – Les trois lignes directionnelles du visage humain, dans Humbert de Superville, <i>Essai sur les signes inconditionnels dans l'art</i> , 1827.....	122
Ill. 51 – Feuilles et fleurs d'après nature, planche 91, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	127
Ill. 52 – Feuilles et fleurs d'après nature, planche 98, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	127
Ill. 53 – Les propositions de la <i>Grammar of Ornament</i> , par catégories.....	132
Ill. 54 – Exemple de composition équilibrée, dans Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	135
Ill. 55 – Exemples de papyrus sous forme naturelle et ornementale, planche 4, chromolithographie, 340 x 225 mm, in: Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1865.....	146
Ill. 56 – Chapiteaux égyptiens, planche 6, chromolithographie, 555 x 357 mm, in: Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	148
Ill. 57 – Plan et élévation d'une décoration en muqarna, planche X, 680 x 520 mm, in: Owen Jones et Jules Goury, <i>Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra</i> , Londres 1836-1845.	150
Ill. 58 – Page tirée de Owen Jones, <i>The Alhambra Court</i> , Londres, 1854 (170 x 118 mm).....	151
Ill. 59 – Page tirée de Owen Jones, <i>La Grammaire de l'Ornement</i> , Paris, 1865 (340 x 225 mm).	151
Ill. 60 – Vue de l'entrée de la <i>Court of Lions</i> (d'après Piggott 2006, p. 85).....	151
Ill. 61 – Avenue des sphinxes, avec, au fond l' <i>Alhambra Court</i> , Philippe Delamotte (d'après Piggott 2006, p. 90)	151
Ill. 62 – Compositions géométriques, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	153

III. 63 – Ornaments égyptiens, motifs divers, crayon, encre et gouache sur papier cartonné collés sur la page, 600 x 470 mm, in : Owen Jones, cahier de Charterhouse, archives de Charterhouse, Goldaming..	160
III. 64 – Motif 4 de la Planche 4, chromolithographie, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	160
III. 65 – Vue de l' <i>Egyptian Court</i> , Crystal Palace, Sydenham, photographie, vers 1855.	161
III. 66 – Chapiteaux égyptiens, détail de la Planche 6, chromolithographie, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	161
III. 67 – Détail de soie kincob, 780 x 4410 mm (tissu entier), vers 1850, Victoria and Albert Museum (museum n. 752b-1852)	164
III. 68 – Dessin préparatoire pour le motif 6 de la planche 51, encre et gouache sur papier cartonné, 70 x 70 mm (V&A, Prints & Drawings Study Room, Level E, case Q, shelf 17).	164
III. 69 – Motif 6 de la planche 51, chromolithographie, 67 x 67 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	165
III. 70 – Motif d'intrados d'arc de la mosquée En Nasireeyeh au Caire, croquis de James William Wild, crayon, encre et aquarelle sur papier, (V&A, museum n. E 3847-1938, C, 91, A, 78).	166
III. 71 – Motif d'intrados d'arc de la mosquée En Nasireeyeh au Caire, dessin préparatoire pour la <i>Grammar of Ornament</i> , encre et gouache sur papier cartonné (V&A, Prints & Drawings Study Room, Level E, case Q, shelf 17).	166
III. 72 – Motif d'intrados d'arc de la mosquée En Nasireeyeh au Caire. A droite : motif n. 12 de la Planche 33, chromolithographie, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	166
III. 73 – Ornaments et objets assyriens, crayon sur papier calque collé sur papier, 600 x 470 mm, in : Owen Jones, cahier de Charterhouse, archives de l'Ecole de Charterhouse, Goldaming.	167
III. 74 – Brique assyrienne de Nimroud, détail de la planche 84, chromolithographie, in : Henry Austen Layard, <i>The Monuments of Nineveh</i> , Londres, 1849.	168
III. 75 – Brique assyrienne de Nimroud, détail de la planche 13, chromolithographie, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	168
III. 76 – Motif de frette grecque du Parthénon, détail de la planche 23, chromolithographie, in : Francis Cramner Penrose, <i>An Investigation of the Principles of Athenian Architecture</i> , Londres, 1868 (1 ^{ère} ed. 1851).	169
III. 77 – Motif de frette grecque du Parthénon, détail de la planche 22, chromolithographie, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	169
III. 78 – Motifs romains, planche II.14, chromolithographie, 420 x 270 mm, in : Friedrich Maximilian Hessemer, <i>Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen</i> , Nuremberg, 1842.	172
III. 79 – Motifs médiévaux, livraison 10, planche 6, lithographie, 300 x 220 mm, in : Carl Heideloff, <i>Die Ornamentik des Mittelalters</i> , Nuremberg, 1850.	172
III. 80 – Ornaments pompéiens, planche 85, chromolithographie, 715 x 570 mm, in : Wilhelm Zahn, <i>Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herkulanum und Stabiaie</i> , Berlin, 1828-1859.	172

III. 81 – Ornaments égyptiens, lithographie, 385 x 245 mm, in : Joseph Cundall, <i>Examples of Ornament</i> , Londres, 1855.....	172
III. 82 – Ornaments mauresques, planche 9, chromolithographie, 680 x 520 mm, in : Owen Jones et Jules Goury, <i>Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra</i> , Londres, 1836-1845.	173
III. 83 – Ornaments mauresques, planche 31, chromolithographie, 680 x 520 mm, in : Owen Jones et Jules Goury, <i>Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra</i> , Londres, 1836-1845	173
III. 84 – Ornaments mauresques, planche 41, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	173
III. 85 – Architecture de Suède, planche 43, in : J.B.L.G. Séroux d'Agincourt, <i>Histoire de l'art par les Monumens</i> , Paris, 1823.....	174
III. 86 – Ornaments égyptiens, planche 7, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	174
III. 87 – Ornaments grecs, planche 22, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856	176
III. 88 –Ornaments mauresques, planche 43, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	176
III. 89 – Types de feuilles, in : Carolus Linnaeus, <i>Hortus Cliffortianus</i> , Amsterdam, 1737 (d'après Daston et Galison 2007, p. 61)	177
III. 90 –Petit meuble avec collection de marbres colorés du cardinal Riminaldi, 490 x 970 x 210 mm (inv. OA 992), 2e moitié du XVIIIe siècle, Ferrare, Museo Civico (d'après Raniero Gnoli, <i>Marmora romana</i> , Rome, 1988, Ill. 121).....	177
III. 91 – Ornaments médiévaux, planche 66, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	178
III. 92 – Ornementst pompéiens, planche 25, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	178
III. 93 – Ornaments pompéiens, chromolithographie, 385 x 245 mm, in : Joseph Cundall, <i>Examples of Ornament</i> , Londres, 1855.....	178
III. 94 – Ornaments turcs, planche 38, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	178
III. 95 – Demi-arcs du palais de l'Alhambra, planche 40, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856..	180
III. 96 – Demi-arcs du palais de l'Alhambra, planche 31, chromolithographie, 680 x 520 mm, in : Owen Jones et Jules Goury, <i>Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra</i> , Londres, 1836-45 (vol. 1).	180
III. 97 – Salle des Ambassadeurs, in : J.-P. Girault de Prangey, <i>Choix d'ornements mauresques de l'Alhambra</i> , Paris, 1842 (d'après <i>Miroirs d'argent</i> 2008, p. 43).....	180
III. 98 – Owen Jones, frontispice, chromolithographie, 230 x 220 mm, in : Henry Fox Talbot, <i>The Pencil of Nature</i> , Londres, 1844.....	181

III. 99 – Vue de la salle des moulages dans la Roman Court, Crystal Palace, Sydenham, photographie, vers 1855.	183
III. 100 – Motifs romains, planche 26. A gauche: chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856. A droite: photographies collées sur carton, planche préparatoire, 540 x 345 mm (V&A, Prints & Drawings Study Room, museum 1599, pressmark c, 2A, 31, loans).....	184
III. 101 – Motif romain, photographie collée sur papier cartonné, détail de la planche préparatoire 26 de la <i>Grammar of Ornament</i> , 170 x 126 mm (V&A, Prints & Drawings Study Room, museum 1599, pressmark c, 2A, 31, loans).....	185
III. 102 – Motif romain, le motif n. 5, Planche 26, chromolithographie, 168 x 124 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	185
III. 103 – Comparaison entre le motif de la frette dans l'ornement grec, arabe, mauresque, celtique, chinois et du Yucatan, 340 x 225 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1865.....	191
III. 104 – Trois types d'illustrations insérées dans le texte: l'image au trait, l'image documentaire et le schéma graphique, dans Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	191
III. 105 – Ornaments arabe, planche 33, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	193
III. 106 – Tympan d'un arc de Sainte-Sophie à Istanbul, d'après Salzenberg, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	194
III. 107 – Motifs de feuillages dans l'ornement arabe, grec et mauresque, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	195
III. 108 – Ornaments arabe et mauresque, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	195
III. 109 – Mosaïques pompéiennes, planche 25, chromolithographie, 340 x 225 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1865.....	197
III. 110 – Mosaïques byzantines, planche 30, chromolithographie, 340 x 225 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1865.	197
III. 111 – Mosaïques arabes, planches 35, chromolithographie, 340 x 225 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1865.	197
III. 112 – Mosaïques mauresques, planche 43), chromolithographie, 340 x 225 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1865.	197
III. 113 – Ornaments des tribus sauvages, planche 1, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	209
III. 114 – Ornaments des tribus sauvages, planche 2, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	209
III. 115 – Ornaments des tribus sauvages, planche 3, chromolithographie, 555 x 357 mm, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	210
III. 116 – Tête momifiée de femme de Nouvelle-Zélande, gravure sur bois, chromolithographie, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.	211

III. 117 – Motif n. 2 de la planche 1, chromolithographie, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1856.....	211
III. 118 – Motifs égyptiens géométriques, détail de la Planche 9, chromolithographie, in : Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> , Londres, 1865.....	212

Annexes

Annexe 1

Editions de la *Grammar of Ornament*

1^{ère} édition

Day & Son, Londres, 1856. Folio impérial, illustrée de cent planches. £ 19,12.
Initialement issue en vingt-cinq numéros, chacun comprenant quatre planches chromolithographiques, le texte étant issu tout au long de l'année.

2^{ème} édition

Day & Son, Londres, 1864. In-4°, illustrée de cent douze planches. £ 5,5.
Traduction française : 1865.

3^{ème} édition

Bernard Quaritch, Londres, 1868. In-4°, illustrée de cent douze planches. £ 5.
Traduction allemande : 1868.

4^{ème} édition

Bernard Quaritch, Londres, 1876-78. In-4°, illustrée de cent douze planches.

5^{ème} édition

Bernard Quaritch, Londres, 1910. In-4°, illustrée de cent douze planches.

6^{ème} édition

Bernard Quaritch, Londres, 1912. In-4°, illustrée de cent douze planches.

7^{ème} édition

Van Nostand Reinhold Co., New York, 1972. In-4°, illustrée de cent douze planches.
Fac-similé de la 4^{ème} édition de Bernard Quaritch.

8^{ème} édition

Van Nostand Reinhold Co., New York, 1982. In-4°, illustrée de cent douze planches.

9^{ème} édition

Dover Publications, New York, 1987. Contient seulement la reproduction en fac-similé (de la 4^{ème} éd ?) des cent planches chromolithographiques.

10^{ème} édition

Octavo Editions, Oakland, 1998. CD-ROM, reproduisant l'édition de 1856, et comprenant des planches de l'édition de 1868. Commentaires de Ruari McLean.

11^{ème} édition

Dorling Kindersley, Londres, 2001. Edition entièrement modifiée, les motifs des planches ayant été recomposées en plusieurs pages. Préface et commentaires de Iain Zaczek.

12^{ème} édition

L'Aventurine, Paris, 2001. Reproduction de l'édition de 1865. Préface de Jean-Paul Midant.
Rééditée en 2008.

Annexe 2

Liste des principes théoriques de la *Grammar of Ornament*

GENERAL PRINCIPLES IN THE ARRANGEMENT OF FORM AND COLOUR, IN ARCHITECTURE AND THE DECORATIVE ARTS, WHICH ARE ADVOCATED THROUGHOUT THIS WORK

GENERAL PRINCIPLES

Proposition 1

The Decorative Arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture.

Proposition 2

Architecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created.

Style in Architecture is the peculiar form that expression takes under the influence of climate and materials at command.

Proposition 3

As Architecture, so all works of the Decorative Arts, should possess fitness, proportion, harmony, the result of which is repose.

Proposition 4

True beauty results from that repose which the mind feels when the eye, the intellect, and the affections, are satisfied from the absence of any want.

Proposition 5

Construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed. That which is beautiful is true ; that which is true must be beautiful.

ON GENERAL FORM

Proposition 6

Beauty of form is produced by lines growing out one from the other in gradual undulations : there are no excrescences ; nothing could be removed and leave the design equally good or better.

DECORATION OF THE SURFACE

Proposition 7

The general forms being first cared for, these should be subdivided and ornamented by general lines ; the interstices may then be filled in with ornament, which may again be subdivided and enriched for closer inspection.

Proposition 8

All ornament should be based upon a geometrical construction.

ON PROPORTION

Proposition 9

As in every perfect work of Architecture a true proportion will be found to reign between all the members which compose it, so throughout the Decorative Arts, every assemblage of forms should be provided on certain definite proportions ; the whole and each particular member should be a multiple of some simple unit.

Those proportions will be the most beautiful which it will be most difficult for the eye to detect. Thus the proportion of a double square, or 4 to 8, will be less beautiful than the more subtle ration of 5 to 8 ; 3 to 6, than 3 to 7 ; 3 to 9, than 3 to 8 ; 3 to 4, than 3 to 5.

ON HARMONY AND CONTRAST

Proposition 10

Harmony of form consists in the proper balancing, and contrast of, the straight, the inclined, and the curved.

DISTRIBUTION. RADIATION. CONTINUITY

Proposition 11

In surface decoration all lines should flow out of a parent stem. Every ornament, however distant, should be traced to its branch and root. *Oriental practice.*

Proposition 12

All junctions of curved lines with curved or of curved lines with straight should be tangential to each other. *Natural law. Oriental practice in accordance with it.*

ON THE CONVENTIONALITY OF NATURAL FORMS

Proposition 13

Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the objects they are employed to decorated. *Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines.*

ON COLOUR GENERALLY

Proposition 14

Colour is used to assist in the development of form, and to distinguish objects or parts of objects one from another.

Proposition 15

Colour is used to assist light and shade, helping the undulations of form by the proper distribution of the several colours.

Proposition 16

These objects are best attained by the use of the primary colours on small surfaces and in small quantities. balances and supported by the secondary and tertiary colours on the larger masses.

Proposition 17

The primary colours should be used on the upper portions of objects, the secondary and tertiary on the lower.

ON THE PROPORTIONS BY WHICH HARMONY IN COLOURING IS PRODUCED

Proposition 18

(FIELD'S CHROMATIC EQUIVALENTS)

The primaries of equal intensities will harmonise or neutralise each other, in the proportions of 3 yellow, 5 red, and 8 blue, - integrally as 16. The secondaries in the proportions of 8 orange, 13 purple, 11 green, - integrally as 32. The tertiaries, citrine (compound of orange and green), 19 ; russet (orange and purple), 21 ; olive (green and purple), 24 ; - integrally as 64. It follows that, - Each secondary being a compound of two primaries is neutralised by the remaining primary in the same proportions : thus, 8 of orange by 8 of blue, 11 of green by five of red, 13 of purple by 3 of yellow.

Each tertiary being a binary compound of two secondaries, is neutralised by the remaining secondary ; as 24 of olive by 8 of orange, 21 of russet by 11 of green, 19 of citrine by 13 of purple.

ON THE CONTRASTS AND HARMONIOUS EQUIVALENTS OF TONES, SHADES, AND HUES

Proposition 19

The above supposes the colours to be used in their prismatic intensities, but each colour has a variety of tones when mixed with white, or of shades when mixed with grey or black.

When a full colour is contrasted with another of a lower tone, the volume of the latter must be proportionally increased.

Proposition 20

Each colour has a variety of hues, obtained by admixture with other colours, in addition to white, grey, or black ; thus we have of yellow, - orange-yellow on the one side, and lemon-yellow on the other side ; so of red, - scarlet-red, and crimson-red ; and of each every variety of tone and shade.

When a primary tinged with another primary is contrasted with a secondary, the secondary must have a hue of the third primary.

ON THE POSITIONS THE SEVERAL COLOURS SHOULD OCCUPY

Proposition 21

In using the primary colours on moulded surfaces, we should place blue, which retires, on the concave surfaces ; yellow, which advances, on the convex ; and red, the intermediate colour, on the undersides ; separating the colours by white on the vertical planes.

When the proportions required by Proposition 18 cannot be obtained, we may procure the balance by a change in the colours themselves : thus, if the surface to be coloured should give too much yellow, we should make the red more crimson and the blue more purple, - i.e we should take the yellow out of them ; so if the surfaces should give too much blue, we should make the yellow more orange and the red more scarlet.

Proposition 22

The various colours should be so blended that the objects coloured, when viewed at a distance, should present a neutralised bloom.

Proposition 23

No composition can ever be perfect in which any one of the three primary colours is wanting, wither in its natural state or in combination.

ON THE LAW OF SIMULTANEOUS CONTRASTS OF COLORS, DERIVED FROM MONS. CHEVREUL

Proposition 24

When two tones of the same colour are juxtaposed, the light colour will appear lighter, and the dark colour darker.

Proposition 25

When two different colours are juxtaposed, they receive a double modification ; first as to their tone (the light colour appearing lighter, and the dark colour appearing darker) ; secondly, as to their hue, each will become tinged with the complementary colour of the other.

Proposition 26

Colours on white grounds appear darker ; on black grounds lighter.

Proposition 27

Black grounds suffer when opposed to colours which give a luminous complementary.

Proposition 28

Colours should never be allowed to impinge upon each other.

ON THE MEANS OF INCREASING THE HARMONIOUS EFFECTS OF JUXTAPOSED COLOURS.
OBSERVATIONS DERIVED FROM A CONSIDERATION OF ORIENTAL PRACTICE

Proposition 29

When ornaments in a colour are on a ground of a contrasting colour, the ornament should be separated from the ground by an edging of lighter colour ; as a red flower on a green ground should have an edging of lighter red.

Proposition 30

When ornaments in a colour are on a gold ground, the ornaments should be separated from the ground by an edging of a darker colour.

Proposition 31

Gold ornaments on any coloured ground should be outlined with black.

Proposition 32

Ornaments of any colour may be separated from grounds of any other colour by edgings of white, gold, or black.

Proposition 33

Ornaments in any colour, or in gold, may be used on white or black grounds, without outline or edging.

Proposition 34

In « self-tints », tones, or shades, of the same colour, a light tint on a dark ground may be used without outline ; but a dark ornament on a light ground requires to be outlined with a still darker tint.

ON IMITATIONS

Proposition 35

Imitations, such as the graining of woods, and of the various coloured marbles, allowable only, when the employment of the thing imitated would not have been inconsistent.

Proposition 36

The principles discoverable in the works of the past belong to us ; not so the results. It is taking the end for the means.

Proposition 37

No improvement can take place in the Art of the present generation until all classes, Artists, Manufacturers, and the Public, are better educated in Art, and the existence of general principles is more fully recognised.

Annexe 3

Notice biographique sur Owen Jones (1809-1874)

Né le 15 février, au n° 148 de l'Upper Thames Street, à Londres. Son père, Owen Jones (1741-1814) exerce la profession de fourreur, et était amateur d'antiquité. Originaire du Denbighshire, dans le pays de Galles, il s'est dédié à la sauvegarde du patrimoine littéraire gallois, étant l'un des membres fondateurs de la Gwyneddigion Society et auteur de deux volumes de la *Myvyrian Arcoeilogy of Wales* (1801). Sa mère, Hannah Janes Jones (1772-1838), est à l'origine gouvernante de Jones senior. En 1808, naquit leur premier enfant, Catherine, suivie par Owen un an plus tard et Hannah Jane en 1811. Après la mort de son mari, Mme Jones épouse Robert Roberts. En 1818, il est envoyé à l'école de Charterhouse. En 1814, il entre comme apprenti chez l'architecte londonien Lewis Vulliamy, fréquentant également les cours de la Royal Academy. En 1831, il part pour un long voyage en direction du sud de l'Europe, se rendant tout d'abord en Italie, puis en Grèce, en Egypte, à Constantinople et en Espagne. En compagnie de l'architecte français Jules Goury, il réalise une étude détaillée de l'architecture et des décorations du palais de l'Alhambra, à Grenade. Le résultat de ces recherches paraît à partir de 1836 sous le titre de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (2 vols, 1842-45). Les planches de cet ouvrage sont les premiers exemples de véritable reproduction chromolithographique à voir le jour en Grande-Bretagne et porte Jones à développer une grande activité de lithographe, domaine dans lequel il est très actif, principalement dans les années 1840 et 1850. S'il publie beaucoup, c'est surtout comme illustrateur¹. Au début des années 1840, au même titre que A. W. N. Pugin ou Matthew Digby Wyatt, il collabore avec les producteurs de céramique, tels John Marriot Blashfield ou Maw & Co, contribuant au développement de l'industrie britannique des carrelages décorés. Il peut ainsi être qualifié de véritable *designer* industriel². En parfait victorien, il s'intéresse à plusieurs domaines, travaillant pour diverses compagnies commerciales, pour lesquelles il crée du mobilier et toutes sortes de motifs décoratifs destinés aussi bien à des articles de papeterie qu'à des papiers peints, des tapis ou même des emballages (il collabore par exemple avec le papetier Thomas De La Rue ou les fabricants de biscuits Huntley & Palmer). Actif principalement à Londres, ses réalisations en tant qu'architecte sont peu nombreuses, ses œuvres se situant surtout dans le domaine de la décoration intérieure³.

En 1851, nommé superintendant des travaux de la première Exposition universelle, à Londres, il se'occupe de l'aménagement des stands et de la décoration du Crystal Palace, acquérant une grande réputation en tant que spécialiste de la couleur. En 1852, il est chargé de la décoration du Crystal

¹ Voir liste des publications en Annexe 4.

² Jones collabore par exemple avec les producteurs de céramique Maw & Co et John Marriot Blashfield, avec le papetier Thomas De La Rue ou les fabricants de biscuits Huntley & Palmer. Pour une vision d'ensemble des différentes activités de Jones, consulter Darby 1974 et Flores 2006.

³ Sur Jones architecte, voir en particulier Darby 1974, pp. 363-411 ; Flores 1996 et Flores 2006, pp. 129-161.

Palace, reconstruit à Sydenham. Dans ce cadre, il réalise, conjointement avec Matthew Digby Wyatt, l'aménagement des cours architecturales, qui lui valent une grande renommée. Dans les années successives, Jones est chargé de réaliser plusieurs décorations intérieures pour des résidences privées, comme le palais du vice-roi d'Égypte, au Caire ou, à Londres, la résidence du commerçant et collectionneur d'art chinois James Morrisson, pour lequel il publie *Examples of Chinese Ornament* en 1867. Ses projets architecturaux sont exposés de nombreuses fois à la Royal Academy et il présente diverses propositions d'architecture de fer et de verre, comme le palais des expositions de la Manchester Art Treasures en 1856 ou un palais de cristal à Saint Cloud en 1860. En 1857, il reçoit la médaille d'or du Royal Institute of British Architects ; en 1867 la médaille de l'exposition de Paris ; en 1873, celle de l'exposition de Vienne. Owen Jones décède le 19 avril 1874, dans sa résidence de Argyll Place, Regent Street, à Londres. La même année, à l'exposition de Londres, une section commémorative est dédiée à ses œuvres et réalisations, présentant des centaines d'objets et de dessins architecturaux.

Annexe 4

Œuvres d'Owen Jones

(Cette liste dérive essentiellement de la thèse de Michael Darby - voir Darby 1974).

5.1 PRINCIPALES PUBLICATIONS EN TANT QU'AUTEUR

« On the Influence of Religion upon Art », conférence donnée à l'Architectural Society de Londres, le 1^{er} décembre 1835, in : *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, [1835] 1863.

Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra (avec Jules Goury), 2 vols., Londres : chez l'auteur, 1836-45.

Designs for Mosaic and Tessellated Pavements (avec un texte de F. O. Ward), Londres : John Weale, 1842.

Views of the Nile from the Cairo to the Second Cataract, Londres : Graves and Warmsley, 1843.

« On the decorations proposed for the exhibition building in Hyde Park », conférence donnée le 16 décembre 1850 au Royal Institute of British Architects, in : *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863.

« Gleanings from the Great Exhibition of 1851 », in : *Journal of Design and Manufactures*, vol. V, pp. 89-93 et p. 177; vol VI, pp. 57-59 ; pp. 137-139 et pp. 174-176.

« An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts », dans *Lectures on the Results of the Great Exhibition* (Lecture XX), Londres : 1852, pp. 255-300.

On the True and the False in the Decorative Arts, conférences données à Marlborough House, juin 1852, Londres : publication privée, 1863.

« Observations on the Collections of Indian Examples », in : *Catalogue of the Museum of Ornamental Art, at Marlborough House, Pall Mall, for the use of the Students and Manufacturers, and the Public*, 5^e éd., Londres : Department of Art and Science, [1852] 1853, pp. 116-117.

Description of the Egyptian Court erected in the Crystal Palace (en collaboration avec Joseph Bonomi) Londres : Bradbury and Evans, 1854.

The Greek Court erected in the Crystal Palace (en collaboration avec S. Scharf), Londres : Bradbury and Evans, 1854.

The Alhambra Court in the Crystal Palace (avec un appendice de P. de Gayangos), Londres : Bradbury and Evans, 1854.

An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace (en collaboration avec G. H. Lewes et W. W. Lloyd et G. Semper), Londres : Bradbury and Evans, 1854.

The Roman Court (including the antique sculpture in the nave) erected in the Crystal Palace (en collaboration avec S. Scharf), Londres : Bradbury and Evans, 1854.

« On the leading principles in the composition of ornament of every period », conférence donnée au Royal Institute of British Architects, le 15 décembre 1856, in : *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, [1856] 1863.

The Grammar of Ornament, Londres : Day and Son, 1856.

One Thousand and One Initials Letter, Londres : Day and Son, 1864.

Seven Hundred and Two Monograms, Londres : Day and Son, 1864.

Examples of Chinese Ornament selected from objects in the South Kensington Museum and other collections, Londres : S. & T. Gilbert, 1867.

5.2 PRINCIPALES PUBLICATIONS EN TANT QU'ÉDITEUR OU ILLUSTRATEUR

Hay, Robert , *Illustrations of Cairo*, Londres, 1841 (page de titre et peut-être impression)

Lockhart, John Gibson, *Ancient Spanish Ballads*, Londres, 1841 (illustrations et impression de quelques pages)

Knight, Henry Gally, *The Ecclesiastical Architecture of Italy*, Londres, 1842 (page de titre dessinée et imprimée, ainsi que trois autres pages)

The Musical Bijou, Londres, 1842 (illustré et imprimé)

Westwood, John Obadiah, *Paleographia Sacra Pictoria*, Londres, 1843-45 (imprimé)

Catherwood, Frederick, *Views of the Ancient Monuments of Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres, 1844 (frontispice et impression).

The Sermon on the Mount, Londres, 1844 (illustré et imprimé)

Humphreys, Henry Noel, *The Home Illuminated Diary and Calendar*, Londres 1845 (partiellement imprimé)

The Book of Common Prayer, Londres, 1845 (illustrations, impression de quelques pages)

The Floral Almanack, Londres, 1846 (illustré et imprimé)

Adams, Edward, *The Polychromatic Ornament of Italy*, Londres, 1846 (imprimé)

Bacon, Mary Ann, *Flowers and their Kindred Thoughts*, Londres, 1847 (illustré et imprimé)

The Song of Songs, Londres, 1849 (illustré et imprimé)

Humphreys, Henry Noel, *The Illuminated Books of the Middle Ages*, Londres, 1849 (imprimé)

Pleasure Books for Young Children, Londres, 1849 (illustré)

Bacon, Mary Ann, *Fruits from the Garden and Field*, Londres, 1850 (illustré et imprimé)

The Victoria Psalter, Londres, 1861 (illustré)

5.3 PRINCIPALES RÉALISATIONS ARCHITECTURALES ET DÉCORATIVES

(Pour une liste détaillée, voir Flores 2006, p. 266.)

1843-47 n° 8 et 24 Kensington Palace Gardens, Londres (démoli en 1961)

1851 Décoration du Crystal Palace, Hyde Park, Londres (désassemblé en 1852)

1852-54	Décoration et aménagement du Crystal Palace de Sydenham, Londres (incendié en 1926)
1856	Saint James Concert Hall, Londres (démoli)
1857	Crystal Palace Bazaar, Londres (démoli 1890)
1858	Magasin Osler, Oxford Street, Londres (démoli 1926)
1864	Décoration du palais du vice-roi, Caire (aujourd'hui Hotel Marriott)
1865	Décoration intérieure, 16 Carlton House Terrace, Londres (restauré)
1872	Eynsham Hall, Oxford (reconstruit en 1906)

5.4 PRINCIPAUX PROJETS NON REALISES

1830	Town Hall, Birmingham
1844	Parlement, projet de mosaïques, Londres
1856	Palais des expositions pour la Manchester Art Treasures Exhibition, Manchester
1857	Décoration pou l'United Service Club, Londres
1860	Crystal Palace à Saint Cloud, Paris
1867	National Gallery, Londres

Index

Abbate, Giuseppe : 55 (n.).
Abou-Simbel : 45, 47, 51.
Afrique : 23.
Aglio, Agostino : 37 (n.).
Ajunta : 41.
Albert (prince) : 19, 19 (n), 20 (n), 22, 32, 35, 47, 71, 73.
Alberti, Leon Battista : 125, 126, 134, 231.
Alhambra : 9 (n.), 28, 28 (n.), 41, 44 (n.), 45 (n.), 60 (n.), 61 (n.), 75 (n.), 79 (n.), 84, 86 (n.), 87, 91, 92 (n.), 98, 139 (n.), 140, 140 (n.), 149, 149 (n.), 150, 152, 152 (n.), 153 (n.), 173, 175 (n.), 179, 179 (n.), 195, 217 (n.), 225, 225 (n.), 291.
Allemagne : 42 (n.), 59, 61, 69, 207.
Aménophis III : 48.
Amérique centrale : 30, 96 (n.), 182.
Amérique du Nord : 141.
Angelico (Fra) : 229.
Angleterre : 10, 21, 30 (n.), 33 (n.), 43 (n.), 49, 52, 59, 62, 63 (n.), 65, 65 (n.), 68, 86 (n.), 92, 97 (n.), 100, 110 (n.), 139, 139 (n.), 182 (n.), 191, 207, 217 (n.), 219.
Aphrodite : 53.
Architectural Society : 143.
Aristote : 25 (n.).
Asiatic Society of Bengal : 45 (n.).
Asie : 23.
Assyrie : 97.
Athènes : 30, 215.
Athor : 53.
Aubert, Charles : 85, 163, 164.
Babel : 35.
Bachelier, Jean-Jacques : 68.
Baker, Robert : 49.
Barbanera Marcello : 43.
Barbillon, Claire : 13, 107, 109, 122, 131.
Barkûk : 192.
Bavière : 70 (n.).
Beauvais : 60.
Beauzée, Nicolas : 114.
Bedford, Francis : 90, 163.
Bell Quentin : 70.
Benares : 163.
Beni-Hassan : 48, 51, 53, 175.
Berlin : 39, 47, 61, 69.
Betham, Jeremy : 73.
Beuth, Christian Peter Wilhelm : 69.
Bi Sutûn : 194.
Blair Rev. D., : 110, 131.
Blanc Charles : 42, 102, 108, 122.
Blondel, Jacques-François : 125.
Blondel, Spire : 108.
Bøe, Alf : 9, 24 (n.), 67 (n.), 68 (n.), 73 (n.), 108 (n.), 219 (n.).
Bonaparte : 45.
Bonomi, Joseph : 30, 47 (n.), 49, 50, 51, 52, 83, 83 (n.), 86, 86 (n.), 96 (n.), 142 (n.).
Bougainville, Louis Antoine de : 202.
Bourgoin, Jules : 108, 128.
Boetticher, Karl : 61, 91 (n.).
Bohrer, Frederick : 53.

Bopp, Franz : 110, 203 (n.).
Bradford : 222, 225, 228.
Brescia : 72 (n.).
Brett, David : 9, 106, 116, 120.
Brewster, David : 137.
British Museum : 36, 42, 42 (n.), 43, 45, 52, 53, 54, 54 (n.), 64, 64 (n.), 96 (n.), 102, 103, 148 (n.), 202 (n.).
Bruno, Giordano : 126.
Buckingham Palace : 36 (n.).
Budford, Robert : 49 (n.).
Bury, Thomas Talbot : 83, 84.
Busby, Thomas : 110.
Caire : 166, 192.
Calatrava, Juan : 9.
Campanella, Tommaso : 126.
Canada : 216.
Canova : 148.
Carlyle, Thomas : 32.
Catherwood, Frederick : 29 (n.), 30, 30 (n.), 49 (n.), 96, 96 (n.), 182.
Caylus, comte : 189.
Cellini, Benvenuto : 227.
Cernesson, Léopold Camille : 108.
Champollion, Jean-François : 50, 53.
Chapman and Hall : 65.
Charterhouse : 15, 58, 77, 79, 84, 160, 162, 167.
Chateaubriand : 141.
Chenavard, Aimé : 60.
Chester : 211.
Chevreul, Michel-Eugène : 25, 31, 31 (n.), 138, 138 (n.), 139, 139 (n.).
Chine : 41, 79 (n.).
Christ Church : 86 (n.).
Clerget, Charles-Ernest : 60, 63, 94, 233.
Colbert : 68.
Cole, Henry : 10, 13, 15, 58, 64 (n.), 69 (n.), 70 (n.), 73, 74, 75, 75 (n.), 76, 79, 80, 81, 101, 108, 115, 117, 117 (n.), 118, 118 (n.), 131, 186 (n.), 216, 219, 221, 222, 222 (n.), 223, 224, 226, 228, 233.
Comte, Auguste : 32.
Connelly, France : 207.
Constantinople : 28, 31, 31 (n.), 149, 291.
Cook, James : 202.
Corneto : 137.
Coste, Pascal : 29 (n.).
Crinson, Mark : 11, 226.
Crystal Palace (1851) : 14, 18, 24, 74, 86, 95, 97, 136, 139, 141, 149, 151, 216, 221.
Crystal Palace (1854) : 9, 13, 14, 18, 33, 34, 35, 44, 54, 56, 64, 76, 76 (n.), 81, 82, 83, 86, 87, 94, 95, 100, 105, 129, 183, 203, 221, 232.
Cundall, Joseph : 63, 94, 171, 178.
Cuvier, Georges : 205.
Cythère : 202.
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé : 181.
Daly, César : 31.
Damas : 166.
Danemark : 216.
Darby, Michael : 8, 10, 11, 27, 31, 69, 79, 97, 101, 131, 135, 136.
Darwin : 7.
Daston, Lorraine : 169.
Day and Haghue : 91 (n.).
Day and Son : 63 (n.), 80, 87,
Day, William : 87 (n.).

Department of Practical Art : 10, 13, 15, 57, 73, 74, 75, 76, 76 (n.), 77, 80 (n.), 81, 86, 87, 104, 105, 107, 115, 116, 117, 118, 119, 125, 133, 173, 186, 216, 219, 231, 232, 235,
Department of Science and Art : 65, 80 (n.), 82, 84, 97, 115, 126, 127, 177, 217, 221, 222, 225, 233, 236.
De Piles, Roger : 43.
Dickens, Charles : 65.
Donaldson, Thomas Leverton : 31 (n.), 104,
Dresde : 71.
Dresser, Christopher : 9, 10 (n.), 83, 84, 85 (n.), 127.
Dulwich Picture Gallery : 9, 33 (n.).
Duperron, Anquetil : 45 (n.).
Durand, Jean-Nicolas-Louis : 107, 112, 154.
Dyce, William : 32, 65 (n.), 70, 70 (n.), 116, 117, 117 (n.), 119 (n.), 207, 207 (n.), 208 (n.), 217 (n.), 236.
Disneyland : 34.
Eastlake, Charles Lock : 32, 52 (n.), 74 (n.), 139.
Eastlake, Lady : 32.
Edfou : 51.
Egine : 43.
Egypte : 28, 29 (n.), 30, 43, 44, 45, 45 (n.), 50, 51, 52, 53, 55 (n.), 83 (n.), 86, 86 (n.), 89, 96 (n.), 97, 99, 123, 140, 141, 143, 143 (n.), 145, 166, 175, 182 (n.), 192, 216, 235, 291, 292.
Egyptian Hall : 36, 36 (n.), 49.
En Nasireeyeh : 166.
Engelmann, Godefroy : 91 (n.).
Ernest, Wolfgang : 38.
Espagne : 28, 29 (n.), 60 (n.), 235, 291.
Etats-Unis : 49 (n.).
Europe : 7, 10 (n.), 11 (n.), 12 (n.), 17, 30 (n.), 42, 43, 44 (n.), 45 (n.), 49, 53 (n.), 61, 66 (n.), 67 (n.), 68 (n.), 94, 99, 99 (n.), 108, 202, 219.
Evans, Richard : 75 (n.).
Falconet, Etienne-Maurice : 42.
Félibien, André : 43.
Fergusson, James : 33, 41 (n.), 54, 63, 105, 217 (n.).
Ferry, Kathryn : 8, 10, 13, 27, 36, 77, 79, 97, 102.
Field, George : 15, 25, 107, 111, 111 (n.), 119, 119 (n.), 120, 120 (n.), 121, 121 (n.), 122, 122 (n.), 123, 124, 126, 128, 133, 138, 138 (n.), 140 (n.), 141, 152 (n.), 154, 193, 234.
Florence : 104.
Flores, Carol Ann Hrvol : 8, 10, 10 (n.), 27 (n.), 33 (n.), 36, 36 (n.), 74, 74 (n.), 96 (n.), 108 (n.), 136 (n.), 139 (n.), 141 (n.), 153 (n.), 219 (n.), 226 (n.), 291 (n.).
Fontaine, Pierre François Léonard : 60.
Fourier, Charles : 32.
Forbes, Edward : 126 (n.),
France : 20, 21, 31, 32, 39, 42 (n.), 59, 60, 68, 70 (n.), 139, 207, 221.
Frank, Isabelle : 11, 126, 133, 231.
Frankel, Nicholas : 11, 136, 157.
Frédéric-Guillaume IV : 47.
Friedman, Joan M. : 11.
Fox Talbot, William Henry : 181.
Galison, Peter : 169.
Gemäldegalerie : 69.
Gewerbe-Institut : 69.
Giotto : 214, 227, 229.
Girault de Prangey : 29 (n.), 60, 179, 182.
Girault-Duvivier, Charles-Pierre : 110.
Glyptothek : 43.
Gobelins : 60.
Goethe : 139, 141.
Goldaming : 77.
Gombrich, Ernst H. : 11, 112, 123, 132, 231.

Goodyear, William Henry : 108.
Goury, Jules : 30, 30 (n.), 50, 136 (n.), 149, 150 (n.), 173 (n.), 215, 291.
Government Schools of Design : 20, 62, 65, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 75 (n.), 80, 82, 84, 104, 117, 207, 217 (n.).
Grèce : 28, 43, 43 (n.), 44, 53, 55 (n.), 96 (n.), 137 (n.), 140, 235.
Grenade : 9, 28, 29 (n.), 179 (n.), 291.
Grande-Bretagne : 17, 18, 19, 20, 27, 68 (n.), 69, 219, 222, 224, 291.
Griener, Pascal : 12, 12 (n.), 17, 67, 189.
Grimm, Jacob : 110.
Gruner, Ludwig : 71, 72 (n.), 75 (n.), 102 (n.), 168.
Guichard, Edouard : 108.
Hague, Louis : 87 (n.).
Hamilton, William : 30.
Harcanville, Pierre-François Hugues d' : 30.
Havard, Henry : 108.
Hay, Robert : 52, 83 (n.), 105, 109, 139 (n.).
Heideloff, Carl : 171.
Herbert, J. R : 70 (n.).
Herder, Johann Gottfried : 44.
Hermann, Wolfgang : 216, 217.
Hessemer, Friedrich Maximilian : 61, 171
Hittorff, Jacques-Ignace : 29, 31, 49 (n.), 61, 102, 137, 152 (n.), 216.
Holbein : 227.
Horsley, J. C. : 70 (n.).
Hugo, Victor : 112, 112 (n.).
Humboldt, Alexander von : 205.
Humphreys, Henry Noel : 84 (n.).
Hyde Park : 18, 27, 56, 74, 82 (n.), 86, 136, 216.
Inman, William S. : 123.
Inde : 41, 45 (n.), 123.
Institute of British Architecture : 31 (n.).
Italie : 28, 29, 30, 42 (n.), 96 (n.), 186 (n.), 205, 221.
Jacobstahl, Johann Eduard : 108.
Jameson, Anna Brownell : 33.
Japon : 95 (n.).
Jenkins, Ian : 43, 45 (n.), 52 (n.), 54 (n.).
Jérusalem : 49 (n.), 96 (n.).
Jespersen, John Kresten : 10, 10 (n.), 79, 79 (n.), 84 (n.), 96, 96 (n.), 97, 97 (n.), 108 (n.).
Jombert, Charles-Antoine : 59.
Jones, William : 45 (n.).
Kant, Immanuel : 207.
Karnak : 47, 48, 51, 175.
Khaldûn : 192.
Klemm, Gustav : 207 (n.).
Klenze, Leo von : 43.
Knight, Henry Gally : 30.
Kugler, Franz : 63, 96 (n.),
Laborde, Léon de : 21.
Labrousse, Henri : 8 (n.), 31, 112 (n.).
Labrusse, Rémi : 13, 22, 67 (n.), 73 (n.), 106 (n.), 109, 110 (n.), 130 (n.), 149 (n.), 152.
Latham, Robert : 36.
Layard Austen Henry : 30, 33, 53, 54, 153 (n.), 168, 169, 217 (n.).
Le Blon, Jakob Christoph : 91 (n.), 120, 137 (n.).
Le Corbusier : 10 (n.).
Le Pautre, Pierre : 59.
Le Roy, Julien-David : 188.
Lenoir, Alexandre : 39, 39 (n.),
Lepsius, Karl Richard : 47, 47 (n.), 83 (n.), 86 (n.), 166, 182, 182 (n.).

Levell, Nicky : 44, 44 (n.).
Leverian Museum : 202 (n.).
Ligorio, Pirro : 236.
Lindley, John : 126 (n.).
Locher, Hubert : 42, 106 (n.), 113.
Londres : 7, 12, 17, 23, 30, 31, 32, 33, 36, 53, 63, 64, 65, 68, 69, 74, 77, 79, 82, 87, 101, 102, 103, 109, 116, 136, 138, 143, 149, 165, 181, 207, 216, 219, 221, 231, 236.
Lorenzo de Medici : 81 (n.).
Louvre : 11, 39 (n.), 43 (n.), 47 (n.), 60 (n.), 66 (n.), 78 (n.), 102, 103, 186 (n.).
Lyon : 12, 92 (n.).
Lyons, Claire : 182.
Macdonald, Stuart : 70.
Madrid : 31.
Mallgrave, Harry Francis : 216, 217.
Manchester : 52, 202 (n.), 219, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 295.
Mantoue : 72 (n.).
Marlbrough House : 57, 64, 74, 75, 76 (n.), 101, 104, 221.
Marot, Jean : 59.
Masheck, Joseph : 130.
Mecidi (villa) : 185.
Méditerranée : 29.
McLean, Ruari : 11, 92, 92.
Mérimée, Prosper : 32, 221.
Merrifield, Mary Philadelphia Watkins : 26, 26 (n.), 138 (n.).
Mexique : 141.
Michel-Ange : 214, 227.
Mill, John : 73.
Minton & Co. : 73.
Missionary Museum : 202 (n.).
Mitter, Partha : 11, 23, 23 (n.), 149 (n.), 225 (n.), 226 (n.).
Mondini, Daniela : 186, 189.
Montalembert, Charles-F.R : 142 (n.).
Montfaucon, Bernard de : 169.
Moritz, Karl Philipp : 207.
Morris, William : 10, 10 (n.).
Munich : 43.
Musée des Antiquités et des Monuments Français : 39, 39 (n.).
Museum of Ornamental Art : 13, 15, 57, 58, 64, 64 (n), 69 (n), 73, 75, 80, 82, 82 (n), 97, 100, 101, 103, 103 (n), 105, 186 (n), 216, 219, 232.
National Gallery : 20 (n.), 69 (n.).
National Portrait Gallery : 33.
Necipoglu, Gulru : 11 (n.).
Neues Museum : 39, 47.
Newton, Charles : 139.
Nil : 45 (n.).
Nouvelle-Zélande : 211.
Notre-Dame (cathédrale) : 42.
Oettermann, Stephan : 49.
Osiris : 47.
Oslo : 9.
Ossian : 97 (n.).
Oxford : 84 (n.).
Palladio : 126.
Papworth, John Buonarotti : 70 (n.).
Paris : 31 (n.), 39, 42, 49 (n.), 101, 103, 110, 112, 149, 181.
Parthénon : 168.
Payne, Alina : 7.

Paxton, Joseph : 18, 19, 33, 151, 216.
Penrose, Francis Cranmer : 168.
Petits-Augustins (couvent) : 39.
Percier, Charles : 60.
Pevsner, Nikolaus : 8, 9, 21 (n.), 27 (n.), 68 (n.), 74, 74 (n.), 115 (n.), 142 (n.).
Piggott, Jan : 13, 33, 34 (n.), 36, 36 (n.), 49, 49 (n.), 77, 97 (n.), 153 (n.).
Piranesi, Giovanni Battista : 147, 148 (n.), 236.
Phidias : 213.
Philae : 48.
Philips, Henry Wyndham : 28.
Phillips, George : 207, 208 (n.).
Pompéi : 61, 97,
Port-Royal : 114.
Portal, Frédérick : 15, 107, 119, 123, 123 (n.), 124, 128, 154, 234.
Praxitèle : 213.
Prusse : 61, 70 (n.), 91 (n.).
Ptolémées : 51, 53.
Public Record Office : 73.
Pugin, A.W.N. : 22, 27, 74 (n.), 75, 84, 95 (n.), 100, 100 (n.), 109, 109 (n.), 133 (n.), 141, 141 (n.), 142, 142 (n.), 186, 186 (n.), 291,
Quaritch, Bernard : 91 (n.).
Quatremère de Quincy : 53 (n.), 114, 116, 144, 145, 147, 207, 207 (n.).
Raphael : 59, 70 (n.), 75 (n.), 214.
Ramsès II : 47, 53.
Ramseion : 47, 51.
Read, Herbert : 9.
Redgrave, Richard : 23, 70 (n.), 73, 74, 74 (n.), 75, 76, 117, 118, 118 (n.), 119 (n.), 184, 184 (n.), 200 (n.), 214, 214 (n.), 221 (n.).
Reynolds, Joshua : 223, 227.
Rhodes, John Grant : 10, 130, 157.
RIBA : 15, 27, 28, 31, 31 (n.), 58, 77, 78, 79, 95, 95, 97, 99, 160, 162, 216.
Richardson, Charles James : 83, 84, 85.
Riegl, Alois : 108.
Rigby, Elizabeth : 32.
Rio, Alexis-François : 142 (n.).
Robinson, John Charles : 103 (n.).
Robinson, John : 110.
Robson, William : 110, 116.
Rome : 44, 45 (n.), 147, 185.
Royal Academy : 68, 86 (n.).
Ruprich-Robert, V.M.Ch. : 126 (n.).
Ruskin, John : 10, 13, 16, 20, 27, 32, 96, 107, 113, 113 (n.), 114, 115, 141 (n.), 142, 154, 199, 200, 201, 215 (n.), 219 (n.), 219, 220, 221, 221 (n.), 222, 222 (n.), 223, 223 (n.), 224, 224 (n.), 225, 226, 226 (n.), 227, 227 (n.), 228, 228 (n.), 229, 229 (n.), 230, 237.
Said, Edward : 23.
Saint-Simon : 32, 142 (n.).
Saint-Vincent-de-Paul (église) : 31, 31 (n.).
Salzenberg, Wilhelm : 85, 86, 194,
San Fernando (académie) : 31.
Saqqara : 175.
Scharf, George : 33, 39.
Schafter, Debra : 9, 106, 176, 176 (n.).
Schinkel Karl Friedrich : 69,
Schlegel, Friedrich : 142.
Semper, Gottfried : 8 (n.), 13, 16, 23, 29, 30, 30 (n.), 33, 74, 130, 137, 199, 200, 201, 203, 203 (n.), 204, 204 (n.), 205, 205 (n.), 206, 206 (n.), 207, 207 (n.), 208, 208 (n.), 209, 209 (n.), 212, 121 (n.), 213, 213 (n.), 214, 214 (n.), 215, 216, 216 (n.), 217, 217 (n.), 218, 218 (n.), 229, 230, 232, 235, 236, 237.

Senefelder, Aloys : 91 (n.).
Sérroux d'Agincourt : 67, 74 (n.), 169, 173, 186, 188, 189, 190.
Sèvres : 60.
Sharhah : 9.
Sharpe, Samuel : 45.
Shaw, Henry : 63, 233.
Sillet, Janet : 111.
Sinaï : 96 (n.).
Sloboda, Stacey : 10.
Smith, James Edward : 110.
Smith, John : 110.
Snodin, Michael : 77.
Soane, John : 38, 83 (n.), 84, 86 (n.).
Society of Antiquaries : 63.
Society of Arts : 27 (n.), 74, 109, 141, 181.
Society for the Encouragement of Arts : 73.
Somerset House : 68, 84, 104, 207,
South Kensington : 10, 32, 73, 73 (n.), 74, 75 (n.), 76 (n.), 86 (n.), 102, 103, 103 (n.), 104 (n.), 186 (n.), 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 232, 294.
Stafford, Barbara : 121, 122.
Stepahnoff, James : 89.
Stubbs, Mr. : 85.
Styles, John : 77.
Suède : 216.
Summerly, Felix : 73.
Summerson, John : 13, 106.
Superville, Humbert de : 15, 107, 119, 121, 121 (n), 122, 122 (n), 123, 124, 128, 133, 154, 207 (n), 208 (n), 234.
Sweetman, John : 11.
Sydenham : 9, 13, 14, 17, 18, 32, 33, 34, 34 (n.), 35, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 47 (n.), 52, 52 (n.), 53, 54, 56, 58, 64, 76, 76 (n.), 79 (n.), 81, 82, 84, 86, 87, 94, 97, 97 (n.), 98, 99 (n.), 100, 100 (n.), 103, 104, 105, 113 (n.), 129, 139 (n.), 143, 148, 150, 160, 163 (n.), 164 (n.), 175, 183, 186 (n.), 190, 191 (n.), 196, 203, 216, 216 (n.), 217 (n.), 219, 221, 231, 232, 235, 292.
Tahiti : 202.
Tara : 97 (n.).
Texier, Charles Félix Marie : 31 (n.), 102.
Thèbes : 47.
Titien : 227.
Townsend : H. J. : 70.
Tulûn : 192.
Tuner, William : 25 (n.), 26.
Turquie : 216.
Tussaud : 52.
Valon, Alexis de : 23, 25.
Velazquez, Diego : 223, 227.
Venus : 53.
Vermeulen, Ingrid : 189.
Verone : 72 (n.).
Veronèse : 229.
Victoria (reine) : 17, 19, 19 (n), 36, 47.
Victoria and Albert Museum : 9, 59 (n.), 69 (n.), 75 (n.), 77, 86 (n.), 104, 133 (n.), 163, 163 (n.), 166, 183.
Viollet-le-duc, Eugène : 42.
Vitruve : 125, 126,
Waagen, Gustav Friedrich : 69, 75, 75 (n.).
Wainwright, Clive : 10 (n.), 22 (n.), 70 (n.), 75 (n.), 103 (n.), 133 (n.), 186 (n.).
Wallis, Samuel : 202.
Warren, Albert : 85, 163, 164.
Warren, Henry : 49, 163, 164, 164 (n.).

Waring, John Burley : 82, 83, 84, 86.
Watanabe, Toshio : 11, 94 (n.), 149 (n.).
Weale, John : 111, 123.
Westmacott, Richard : 42 (n.).
Westwodd, John Obadiah : 82, 83, 84, 85,
Wild, Charles : 27 (n.).
Wild, James William. : 29 (n.), 83, 85, 86, 102, 166, 167, 192.
Wild, Isabella Lucy : 86 (n).
Wilkinson, John Gardner : 50.
Wilson, Charles Heath : 70, 72 (n.).
Winckelmann : 43, 45, 50, 51, 108 (n.), 142, 147, 148 (n.).
Wornum, Ralph Nicholson : 20, 20 (n.), 57, 65, 66, 94, 104, 118, 233.
Wright, Frank Lloyd : 10 (n.).
Wyatt, Matthew Digby : 21, 33, 36, 40, 42, 42 (n), 43, 47 (n), 54 (n), 55 (n), 74, 74 (n), 82, 83, 83 (n), 84, 109,
 109 (n), 216 (n), 217 (n), 291.
Yeni Valide : 31 (n.).
Yucatan : 95, 96, 182.
Zahn, Wilhelm Johann Karl : 61, 85, 86, 91 (n.), 102 (n.), 171.
Zanten, David Van : 8, 10, 27, 31, 82 (n.), 108 (n.), 119 (n.), 121 (n.), 131, 131 (n.), 135, 135 (n.), 136, 137 (n.),
 152 (n.), 164 (n.).