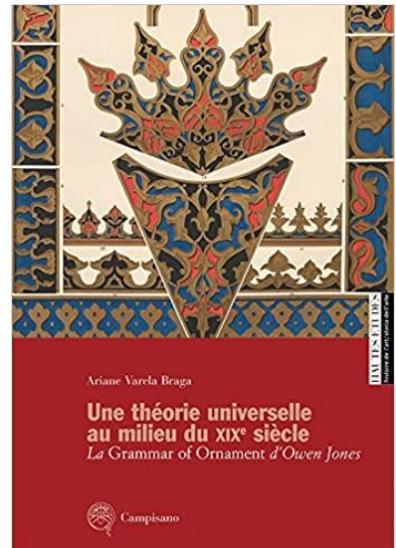


Varela Braga, Ariane. 2017. *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle. La Grammar of Ornament d’Owen Jones*. Rome : Campisano Editore, 278 pp., 45 ill. en noir, 83 pl. en coul. ; 24 cm, 40 €, ISBN: 978-88-98229-78-9

Recension par Leïla el-Wakil (2020) ; A paraître dans *RACAR Revue d’Art Canadienne*



Ariane Varela Braga a livré en 2017 un ambitieux ouvrage, issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2013 à l’Université de Neuchâtel, sous la direction du professeur Pascal Griener, qui donne, dans une contextualisation stimulante, une lecture renouvelée de la *Grammar of Ornament* (1856), l’ouvrage majeur de l’architecte et spécialiste d’arts appliqués londonien Owen Jones (1809-1874). La publication personnelle de cette chercheuse prometteuse fait suite à l’édition des actes de trois colloques : *Ornamento, tra arte e design: interpretazioni, percorsi, e mutazioni nell’Ottocento* (Bâle, 2013), *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l’Europa, da Paolo III a Napoleone III* (Rome, 2016), co-édité avec Grégoire Extermann, et *The Myth of the Orient. Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*, co-édité avec Francine Giese (Berne, 2017).

L’ouvrage s’organise en six chapitres se déclinant entre une introduction et une conclusion. Une partie est consacrée aux annexes qui comportent la liste des éditions et des traductions de la *Grammar of Ornament*, la liste des principes théoriques, qui sont des axiomes quasi-indépendants des développements qui figurent dans les chapitres, une notice biographique succincte d’Owen Jones, la liste de ses œuvres écrites, éditoriales, architecturales et décoratives, la bibliographie générale et les index des noms de personnes et de lieux. Quarante-cinq figures en noir et blanc et un cahier de quatre-vingt-trois planches couleurs sur papier glacé, rassemblés au milieu de l’ouvrage, complètent la publication.

Dans son introduction, Varela Braga replace d’abord son sujet dans le contexte du regain d’intérêt pour l’ornement qui marque l’historiographie contemporaine. Elle introduit ensuite brièvement l’architecte Owen Jones (1809-1874) et son ouvrage majeur, *Grammar of Ornament*. Après avoir fait un état de l’art très complet relatif à la *Grammar of Ornament* et à son auteur, Varela Braga relève l’importance du Grand Tour dans la vie et la carrière de Jones et particulièrement son passage en Orient. De ce voyage déterminant dans sa carrière et son œuvre, Jones ramène de quoi publier un ouvrage singulier sur l’Alhambra, *La Alhambra, Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra* (avec Jules Goury et Pasqual de Gayangos), Londres, 1836-1845, qui dénote précocement son intérêt manifeste pour l’art « mauresque » (sic). L’introduction annonce ensuite le contenu de l’ouvrage.

Le premier chapitre, « Regard global et recherche d’unité », envisage les différents éléments constitutifs de la genèse de la *Grammar of Ornament*. Varela Braga revient sur la mise en couleurs du Crystal Palace, dispositif polychrome remarqué à partir des trois couleurs

primaires, inventé par Owen Jones qui devra s'en justifier dans une conférence, « On the Decoration Proposed for the Exhibition Building in Hyde Park » (RIBA, 16 déc. 1850). La reconstruction du Crystal Palace à Sydenham, pour en faire un musée universel, illustré notamment par les huit *Architectural Courts* polychromées, abritant force moulages, qui résument, à l'intention du grand public, l'art des civilisations passées, sera un autre laboratoire inspirant pour Jones, qui œuvre aux côtés des mêmes protagonistes qu'à l'Exposition Universelle, Matthew Digby Wyatt et Joseph Paxton. Varela Braga se penche tout particulièrement sur la cour égyptienne, dont Jones est responsable ainsi que des cours grecque, byzantine et « mauresque ».

Le deuxième chapitre, « La publication de la *Grammar of Ornament* », resserre le champ d'étude. L'auteure y passe en revue les ouvrages consacrés à l'ornement avant et au temps de Jones – par des auteurs français, Jombert (1765), Percier et Fontaine (1801-1812), Chenavard (1828), Clerget (1840), Boetticher (1830); allemands, Zahn (1831-1849), Hessemer (1841); et anglais, Shaw (1842), Cundall (1855), Wornum (1856) – avant de mettre en avant la tentative de Jones de combiner ces différents dispositifs éditoriaux en un seul volume, que Varela Braga considère comme « un véritable ouvrage de référence sur l'ornement » (p. 66) et « la plus importante collection d'ornements historiques jamais établie » (p. 67). Elle évoque ensuite le contexte de la création de la Government School of Design (1837), ancêtre du Royal College of Art, à laquelle Jones prend part entre 1851 et 1852 aux côtés de Henry Cole et de Richard Redgrave. Dans *Gleanings from the Great Exhibition of 1851* (1851) et *On the True and the False on Decorative Arts* (1852), et par sa participation à l'élaboration du *Museum of Ornamental Art*, Jones esquisse la trame de sa *Grammar of Ornament*, une entreprise privée et indépendante, dont Varela Braga fait état du matériel préparatoire, conservé au RIBA (Royal Institute of British Architects), au V&A (Victoria and Albert Museum) et aux archives de la Charterhouse School.

Au troisième chapitre, « La conception grammaticale de l'ornement », Varela Braga compare la *Grammar* aux « Principes » ou « Rudiments » de ses prédécesseurs, notamment de George Field, *Rudiments of the Painters' Art or a Grammar of Colouring* (1850), et déduit que le choix du terme « grammaire » est à comprendre comme « système général de règles, doté d'une propre logique interne » (p. 108). En récusant le terme d'arts appliqués, Jones « établit l'autonomie de l'ornement » (p. 118). Toutefois, contrairement à l'universelle *Grammaire élémentaire de l'ornement* (1880) de Jules Bourgoin, Jones produit un ouvrage hybride qui combine aux principes et aux planches une approche diachronique (p. 122).

Varela Braga s'intéresse au parallèle entre architecture et grammaire et au parallèle grammatical développé au sein du Department of Science and Art, le successeur du Royal College of Art, où Dyce, dans son *Elementary Drawing Book* (1842-1843), enseigne la maîtrise des lignes droites et courbes qui sont l'alphabet de l'ornement, et où Cole et Redgrave ont une conception du dessin qui en fait une langue universelle comprise de tous. *L'Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (1827) de Superville, *Chromatics* (1817) et *Outlines of Analogical Philosophy* (1839) de Field, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes* (1837) du baron de Portal ponctuent le chemin frayé par l'auteure à travers la théorie de la grammaire et de l'ornement pour éclairer la « *Grammar* » transversale de Jones; soit une vaste collection d'échantillons décoratifs, transposable dans différents domaines d'arts industriels et décoratifs, selon des principes communs pour générer un nouveau style libre.

Le quatrième chapitre, « Une théorie en images », constitue sans conteste, avec le précédent chapitre, le cœur de l’ouvrage. Il est consacré à la place de l’image, moins étudiée que les principes jusque-là, mais « raison d’être du volume » de Jones et « élément fondamental de son succès » (p. 153). Par la stylisation des formes et des couleurs, Jones réelabore plus de deux mille motifs ornementaux des cultures les plus variées dont les motifs zoomorphes ou anthropomorphes sont pratiquement exclus. L’art égyptien se résume aux dérivés du papyrus et du lotus, l’art grec est dépourvu d’effigies humaines et animales, et l’art médiéval, de bestiaire. Cette absence de figuration induit, selon Varela Braga, « une *islamisation* de certains styles historiques » (p. 157).

À travers l’analyse détaillée d’un motif tiré d’un textile indien de Bénarès, Varela Braga étudie les différentes étapes de retranscription, ou de codification selon Barthes, par simplification et schématisation et dématérialisation. De surcroît, la chromolithographie, employée dans la *Grammar of Ornament*, assure une homogénéisation chromatique de planches artistiquement composées. Le chapitre se clôt sur la tension, pour ne pas dire la discrépance, entre une histoire textuelle de l’ornement et une confrontation formelle mise en évidence par les planches.

Le cinquième chapitre, « Owen Jones face à Gottfried Semper et John Ruskin », propose un parallèle entre Jones et Semper concernant le mythe des origines : à Jones, convaincu de « l’universalité des principes généraux des formes et des couleurs » remontant aux tribus sauvages, Semper oppose le principe des *Urtypen* préexistants auxdites tribus (p. 191). Si le lecteur peut comprendre la communauté de pensée des deux architectes préfigurant le *Kunstwollen rieglien* (p. 193), l’antithèse que Varela Braga trace entre Jones et Ruskin (*The Two Paths*, 1859), le chantre des arts majeurs occidentaux, illustre une incompréhension mutuelle dont aucun des deux protagonistes ne sort grandi.

Le sixième chapitre, « Epilogue : l’héritage de la *Grammar of Ornament* », est consacré à la fortune critique de l’ouvrage qui vaut à son auteur une immédiate reconnaissance et un lot de décorations. Popularisé par la deuxième édition in-quarto de 1864, l’ouvrage a été traduit en français (1865) et en allemand (1868), ce qui explique sa diffusion accélérée en Europe. Source visuelle et héritage conceptuel, la *Grammar* influence les livres d’ornements ultérieurs, par son refus de la *mimesis*, sa défense de la couleur et sa conception de l’autonomie de l’art ornemental. La conclusion porte sur le caractère innovant de cette théorie originale de l’ornement, *Opus magnum*, née du désir d’en finir avec le sentiment de décadence de l’art occidental.

Varela Braga entraîne le lecteur dans une vision étayée, savante et convaincante de Jones et de sa *Grammar of Ornament*, appuyée sur de judicieux choix comparatifs. L’interprétation d’une forme de déterminisme orientalisant ou islamisant chez Jones paraît toutefois un peu biaisée. Varela Braga se concentre sur l’ouvrage *La Alhambra* comme origine cruciale de la *Grammar of Ornament* et laisse dans l’ombre les autres travaux de l’architecte. Ce filtre la conduit à perdre de vue que l’ornement exclut justement la représentation de la figure humaine ou animale (p. 157).

Il y aurait eu lieu d’ancrer plus profondément Jones dans le contexte de la culture architecturale occidentale de son temps, laquelle porte à redécouvrir tant des époques révolues que des contrées méconnues, et de l’inscrire dans le mouvement général de l’historicisme et de la réutilisation de l’éventail des styles du passé. Son œuvre *La Alhambra*, dont le comte de Laborde et le Baron Taylor sont au nombre des souscripteurs, est-elle après tout si fondamentalement éloignée de la *Monographie de l’église Notre-Dame de Noyon* de Ludovic

Vitet et Daniel Ramée (1845)? Tandis que Jones fait entrer l'art des Maures dans l'histoire monumentale, Vitet réhabilite celui des Goths.

Excellent connaisseur de l'art européen et « Grand Touriste », Jones n'ignore rien du débat majeur à propos de l'architecture polychrome grecque, porté par Jacques Ignace Hittorf dont il admire l'église Saint-Vincent de Paul. Nul doute que la mise en couleurs du Crystal Palace, des *Architectural Courts* et des chromolithographies de la *Grammar of Ornament* ne lui soit autant, sinon plus, redévable qu'aux modèles « mauresques ».

Il importe en conclusion de saluer le courage et l'intelligence du travail mené par Ariane Varela Braga dont la densité du contenu stimule continuellement le lecteur. L'érudition dont témoigne l'ouvrage, la maîtrise de la théorie artistique du XIX<sup>e</sup> siècle et les propositions d'interprétation de l'auteure en font une lecture rafraîchissante et incontournable.

Leïla el-Wakil, Université de Genève

[Leila.El-Wakil@unige.ch](mailto:Leila.El-Wakil@unige.ch)