

IMAGES  
*re-vues*

## Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

10 | 2012

Inactualité de l'ornement

---

# Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle

*The Stakes of the Preference for Extra-European Arts in the Discourse on Ornament in Great Britain during the Nineteenth Century*

Ariane Varela Braga

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2141>

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

### Référence électronique

Ariane Varela Braga, « Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le , consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2141>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

---

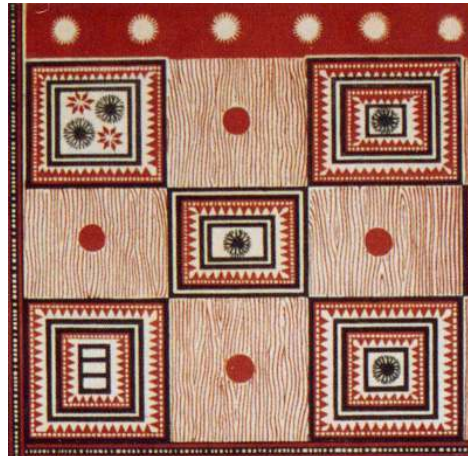
# *Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*

*The Stakes of the Preference for Extra-European Arts in the Discourse on Ornament in Great Britain during the Nineteenth Century*

Ariane Varela Braga

---

1 Au XIX<sup>e</sup> siècle, alors que les progrès de l'industrialisation et la production en série transforment la vision matérielle et symbolique de l'ornement, des théoriciens, des artistes et des architectes s'interrogent sur son origine, son développement historique et son renouveau dans la culture contemporaine. Le contexte britannique du milieu du siècle offre une étude de cas particulièrement intéressante car il met en scène l'émergence d'un discours sur l'ornement où ce dernier apparaît comme l'élément central dans une stratégie de compétition économique et de réforme morale, sa production devant être maîtrisée et réglementée.



2 Dans les années 1850-1860, et suite au gigantesque chantier d'idées que représente la première Exposition universelle de Londres de 1851, les arts extra-européens vont faire l'objet de l'attention particulière d'un groupe de réformateurs qui partage la volonté de lutter contre la confusion esthétique contemporaine à travers une union majeure entre

art et industrie. Parmi ceux-ci se trouvent les architectes Owen Jones et Matthew Digby Wyatt, le peintre Richard Redgrave et l'architecte allemand Gottfried Semper, liés au Department of Practical Art et au Museum of Ornamental Art de Marlborough House, créés à Londres en 1852.

Bien que la curiosité pour les formes décoratives exotiques ne soit pas une nouveauté mais s'insère dans une longue tradition de découvertes et de réceptions des arts extra-européens, elle prend alors une inflexion nouvelle. Face à la situation de confusion stylistique qui perdure depuis le début du siècle, les formes stylisées des ornements des peuples de l'Océanie, mais surtout des arts de l'Islam<sup>1</sup>, vont se trouver valorisées et perçues comme essentielles pour le renouveau de l'ornement britannique contemporain. Il s'agira de considérer quels sont les enjeux de cette préférence, et selon quels modes et quelles modalités elle se développe.

## L'ornement en crise

- 3 Le 1<sup>er</sup> mai 1851 s'inaugure à Londres la première Exposition universelle au Crystal Palace<sup>2</sup>. Pour la première fois dans l'histoire, les produits de presque toutes les nations s'offrent aux yeux des visiteurs, en un gigantesque déploiement de stands multicolores qui semble s'étendre à perte de vue, produisant stupeur et émerveillement. Dans ce bazar colossal, les nouveautés industrielles côtoient les produits artisanaux des pays les moins industrialisés, offrant un véritable panorama universel de la production humaine contemporaine.
- 4 La *Great Exhibition of the Works of all Nations* commémore avant tout 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 jeune reine Victoria règne 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, 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.
- 5 L'Exposition offre une image idéalisée et propagandiste du monde, dans laquelle le pouvoir des empires coloniaux se trouve matériellement cartographié et affirmé à travers l'aménagement géographique des stands, et où les produits de la Grande-Bretagne et de ses colonies occupent près de la moitié de l'espace d'exposition. Regrouper tous ces articles en un même lieu permet de les confronter, d'en comparer les qualités et les défauts.
- 6 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 la *Great Exhibition* 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 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 qui considèrent au contraire que l'exposition des produits nationaux n'est pas à la hauteur des stands des

autres pays. Et ceci malgré les efforts menés par le gouvernement pour améliorer la qualité esthétique des arts décoratifs nationaux, notamment à travers la mise en place des Government Schools of Design, créées en 1837<sup>3</sup>.

- 7 L'enjeu économique est de taille. Il s'agit de mettre fin à l'importation massive des produits de luxe étrangers, tout en permettant d'accroître le nombre des exportations nationales. Or, pour beaucoup de spécialistes, 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. L'ornement va être au cœur du problème, en tant qu'élément central dans l'élaboration d'une syntaxe de styles. Le critique et historien de l'art Ralph Nicholson Wornum (1812-1877), ami de John Ruskin et dont l'essai sur l'art ornemental de l'Exposition remporte le prix de l'*Art-Journal*, résume la question :

Il n'y a rien de nouveau dans l'Exposition en terme 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 dans presque tous les cas où ce n'est pas ainsi, l'influence de la France est primordiale dans la production européenne<sup>4</sup>.

- 8 Malgré les efforts menés par le gouvernement britannique, rien n'a ainsi véritablement évolué. La prééminence esthétique de la France, rivale historique de l'Angleterre, semble résister à tous les assauts.
- 9 Mais le problème ne se limite pas aux seuls produits britanniques. Pour les observateurs les plus critiques, force est de constater que c'est l'ensemble des arts décoratifs européens qui rivalise de mauvais goût. Cela ne fait qu'illustrer la situation de confusion stylistique qui va grandissant depuis le début du siècle. Les stands européens trahissent l'absence d'une unité stylistique, les objets affichant l'emploi d'une ornementation excessive et désordonnée, d'incessantes citations de styles historiques ou une surabondance décorative d'inspiration naturaliste qui se caractérise par une mauvaise adaptation à la fonction des objets et une absence de *decorum* (fig. 1)<sup>5</sup>.

Fig. 1

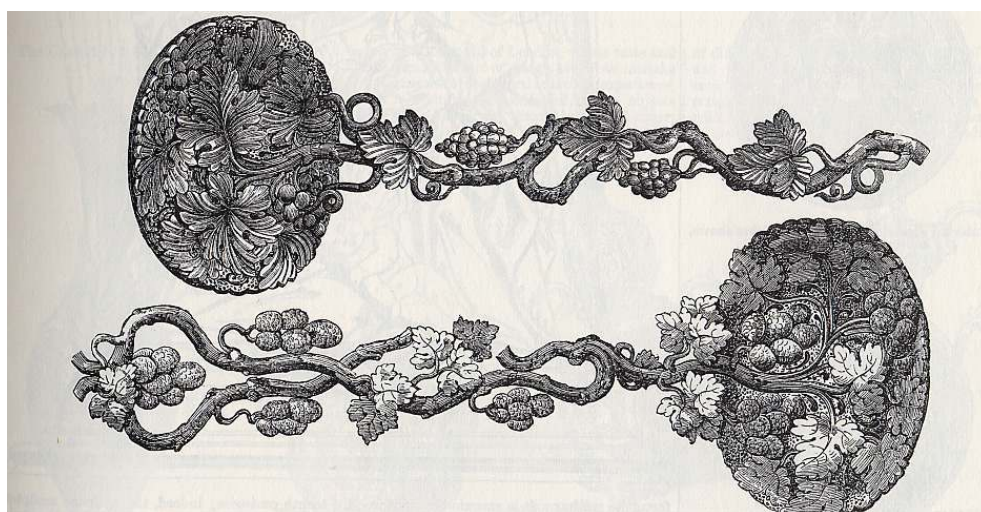


Fig. 1 G. W. Adams, *Cuillères à sucre*, *The Art-Journal*, Londres, 1851, p. 67

- 10 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. À ce sujet, l'architecte Matthew Digby Wyatt (1820-1877) constate :

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 sortilège<sup>6</sup>.

- 11 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 »<sup>7</sup> 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. La quête effrénée et désordonnée de nouveauté, à travers le mélange irréfléchi des formes du passé greffées sur des objets d'usage moderne n'est pas vue comme un signe de créativité ou d'imagination, mais comme un débordement qui compromet la qualité des arts décoratifs.

Cette rupture est interprétée par certains comme issue des effets néfastes de l'industrialisation. Comme le souligne le peintre Richard Redgrave (1804-1888) :

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<sup>8</sup>.

- 12 L'erreur serait donc de penser qu'il est possible de transférer de manière indiscriminée des formes ornementales à tous les usages et à tous les matériaux. A cela s'ajoutent les nouveaux procédés, telle la galvanoplastie (1837) ou la réduction mécanique (1836) qui ôtent toute valeur, réelle ou symbolique, aux ornements. L'enjeu est donc de comprendre comment parvenir à adapter l'ornement aux nouveaux matériaux et moyens de production, comment trouver de nouvelles formes décoratives représentatives de l'époque contemporaine.
- 13 Face à cette situation, un groupe d'architectes et d'artistes va se réunir autour de la figure d'Henry Cole (1808-1882), l'un des principaux instigateurs de l'Exposition, afin de rechercher les principes fondamentaux de l'ornementation et de son application. Suiveur des théories utilitaristes de Jeremy Bentham et de John Mill, Cole possède un remarquable talent d'administrateur et une passion sans limite pour la réforme<sup>9</sup>. Suite au succès de l'Exposition, il se voit confier la charge 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. Avec l'aide de Redgrave, il va 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*<sup>10</sup>.
- 14 C'est dans ce contexte que vont se croiser certains des plus importants théoriciens de l'ornement du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment l'architecte et décorateur d'origine galloise Owen Jones (1809-1874) et l'architecte allemand Gottfried Semper (1803-1879), alors réfugié à Londres depuis 1850.

## L'exemple régulateur des arts de l'Islam

- 15 Cette unité perdue de forme et de fonction, de matériau et de technique 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 extra-européennes, dont les produits font l'objet des louanges des membres du « cercle de Cole »<sup>11</sup>. Les qualités qui font défaut aux ornements européens semblent ainsi se trouver à portée de main dans un

lointain passé historique et chez des nations géographiquement et culturellement distantes. Un violent contraste qui a été parfaitement résumé par Rémi Labrusse, lequel a défini l'Exposition comme inaugurant une longue « traversée du malheur occidental »<sup>12</sup>.

16 Offrant la possibilité de comparer sur une échelle inégale 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.

17 Ce sont surtout les arts des pays de l'Islam, les plus visibles à l'Exposition car alors colonies des puissances impériales européennes, qui impressionnent le groupe de Cole. Les stands égyptiens, turcs, tunisiens ou indiens affichent selon eux à leurs yeux une unité stylistique remarquable qui offre un contraste saisissant face à la pluralité stylistique qui règne dans les stands européens. La vision d'un Orient intemporel et séducteur, reflet des désirs d'un Occident dominateur, ainsi que l'a interprété Edward Saïd, devient alors le sujet d'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 montré Partha Mitter<sup>13</sup>. En effet, ce sont avant tout ces produits qui soulèvent l'attention des réformateurs. Ils y trouvent une harmonie et une unité esthétique dont il s'agit de découvrir les secrets afin de les appliquer à la production contemporaine.

Cole avait perçu le rôle déterminant qu'un musée accessible aussi bien aux étudiants qu'au public en général pouvait jouer pour la transmission de modèles esthétiques<sup>14</sup>. Grâce à une subvention parlementaire de £5000,00, il forme une commission chargée d'acquérir parmi les produits du Crystal Palace le noyau d'une collection d'arts manufacturés. Cette commission est constituée de Redgrave, de Pugin, de Jones et de lui-même. Les quatre hommes sélectionnent cent trente-neuf objets, entre textiles, métaux, bois et céramiques, dont plus de la moitié provient de l'Inde<sup>15</sup>. Tous vont intégrer le nouveau Museum of Ornamental Art, inauguré à Marlborough House le 19 mai 1852, l'ancêtre du Victoria and Albert Museum.

18 La participation d'Owen Jones n'est certainement pas étrangère à ce choix. Auteur d'une importante étude sur le palais de l'Alhambra, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1836-45), c'est un spécialiste reconnu de l'art mauresque, dont il admire les formes stylisées et géométriques<sup>16</sup>. En 1852, il s'occupe de l'aménagement des collections indiennes et du catalogue descriptif du musée qui contient non seulement la liste des objets acquis, mais qui est surtout riche d'observations et de considérations sur les qualités esthétiques de la collection et présente les fondements théoriques de la vision du Department of Practical Art<sup>17</sup>. 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 les meilleurs spécimens décoratifs.

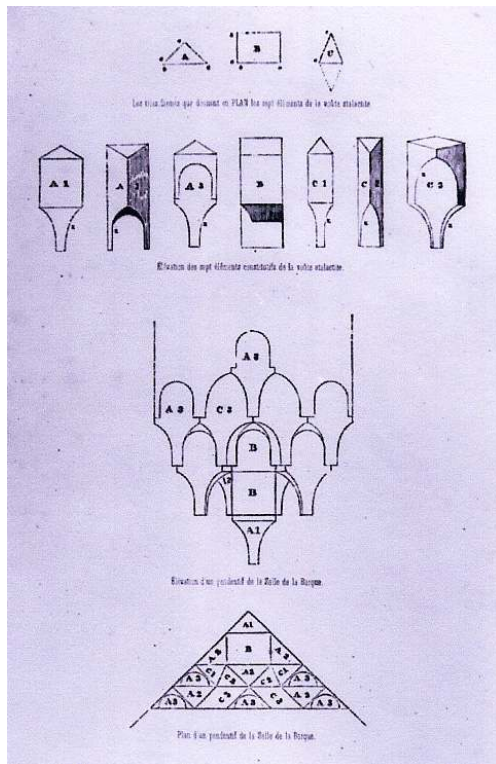
Pour Jones, c'est la collection indienne qui manifeste ces principes :

Chaque ornement naît tranquillement et naturellement de l'objet décoré, inspiré par un sentiment véritable, ou embellissant d'un besoin réel. Le même principe directeur (...) est partout présent [...]. Nous n'avons pas d'ombres artificielles, pas d'imitations très œuvrées de fleurs naturelles, avec leur ombre et lumière, luttant pour se démarquer des surfaces sur lesquelles elles sont travaillées, mais des représentations conventionnelles fondées sur celles-ci, suffisamment suggestives pour en véhiculer une image à l'esprit sans détruire l'unité des objets décorés<sup>18</sup>.

- 19 Cette ornementation stylisée est essentiellement bidimensionnelle et vouée au respect de la planéité des surfaces. S'exprimant à travers l'absence d'ombres et de reliefs, et à travers l'emploi de formes géométriques et de couleurs plates, elle peut se prêter à une application industrielle. Puisqu'il semble 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. L'essentiel étant de ne pas copier les formes existantes, mais de tirer inspiration des principes formels qu'elles illustrent. Cette collection ne doit en effet pas servir à la copie, mais offrir des « 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* »<sup>19</sup>.
- 20 En réalité, ces principes touchent principalement l'application des formes et des couleurs. Ce qui intéresse surtout Jones est l'ornement bidimensionnel, sa caractéristique graphique et non plastique. Au-delà de quelques remarques générales sur l'importance du respect des matériaux et la planéité des surfaces, ses réflexions ne portent pas sur l'application de l'ornement, sur sa fonction ou sur ces matériaux. Dans son analyse de l'ornementation des arts de l'Islam, tout comme dans son fameux ouvrage, la *Grammar of Ornament* (1856), Jones contribue à poser l'ornement comme une abstraction, un motif « désincarné » (ainsi que l'a désigné Isabelle Frank) qui est abstrait de son support et de son contexte<sup>20</sup>. Cette approche constituera le problème majeur de l'école de Cole, bien vite réduite à produire des motifs servant essentiellement à être appliqué sur des papiers peints ou des textiles.
- 21 Jones observe par exemple :
- La beauté de la forme est produite par des lignes croissant les unes à partir des autres en ondulations graduelles ; il n'y a pas d'excroissances [...]. La forme générale est d'abord prise en charge ; elle est subdivisée et ornée par des lignes générales, les interstices sont ensuite remplis d'ornements, qui sont à leur tour subdivisés et enrichis pour une observation rapprochée<sup>21</sup>.
- 22 Ces idées représentent le développement de réflexions plus large publiées dès 1851 dans le *Journal of Design and Manufactures*, et qui vont constituer la doctrine du Department, étant plus tard exposées dans la *Grammar of Ornament*<sup>22</sup>. Dans ce volume à caractère encyclopédique, illustré de cent planches en chromolithographie, dont près de la moitié dédiée à des styles extra-européens, Jones présente une liste de trente-sept propositions théoriques sur l'emploi des formes et des couleurs dans les arts décoratifs, fondées sur l'observation des exemples de l'histoire et sur l'étude de la nature, afin de favoriser la création d'un nouveau style ornemental. Formulés tels des axiomes, ces principes apparaissent comme des règles générales et absolues, comme l'illustrent ces deux propositions, où Jones expose les lois de distribution des formes dans la nature :
- 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 tangentes les unes par rapport aux autres. Loi de la Nature. *Pratique orientale en accord avec cette loi*.  
(Proposition 12)<sup>23</sup>
- 23 À travers la mention « pratique orientale », l'Orient se voit confié une autorité particulière, apparaissant comme le lieu de la préservation d'un savoir ancestral et

instinctif, puisqu'en accord avec les lois naturelles. Précisons que l'Orient admiré par Jones est exclusivement islamique<sup>24</sup>. C'est l'Orient des stands turcs, tunisiens, égyptiens, et indiens du Crystal Palace, mais aussi celui des villes musulmanes qu'il a découvertes lors de son Grand Tour des années 1830, c'est-à-dire le Caire et Constantinople, et surtout le palais de l'Alhambra qui lui a révélé 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 il a redécouvert le secret de construction en 1834, lui permet notamment de saisir toute la richesse conceptuelle de cet art (fig. 2)<sup>25</sup>.

Fig. 2

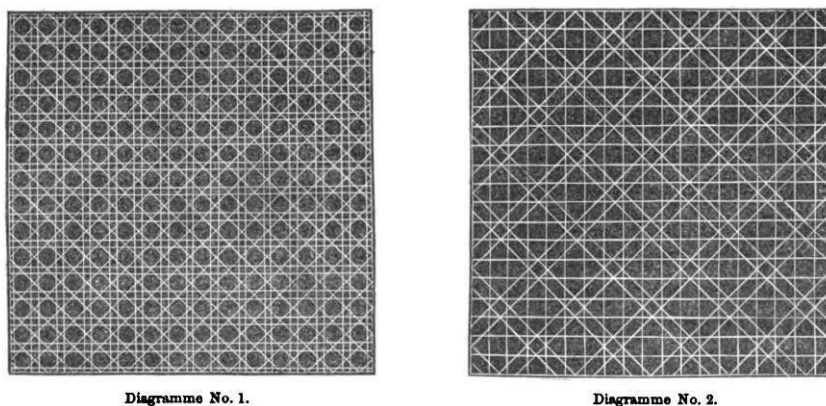


Plan et élévation d'une décoration en *muqarna*, planche 10, lithographie, dans Owen Jones et Jules Gourey, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, Londres, 1836-1845

- 24 C'est en effet en grande partie son analyse de l'art mauresque qui, entendu comme expression particulière de l'art islamique, conditionne sa vision esthétique. Anti-naturaliste, cet ornement se fonde sur la géométrie, secret de sa multiplicité visuelle. 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 (fig. 3). Alors que l'Orient était habituellement 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.



Fig. 3



Compositions géométriques mauresques, lithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856

- 25 Si la double mention Orient/Nature qui apparaît dans la Proposition 12 peut être perçue comme s'inscrivant dans la vision traditionnelle d'un Orient sous-développé et enfantin, cette juxtaposition renvoie directement au 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 définit dès lors en fonction de son caractère essentiellement abstrait, non figuratif et géométrique, en opposition à la *mimesis* propre au domaine de la peinture et aux beaux-arts.

## Les fondements anthropologiques de l'ornement

- 26 La recherche des principes à la base de l'ornement ne va pas se limiter à l'étude des objets des pays de l'Islam, mais va concerner également les produits des cultures les plus primitives, c'est-à-dire des arts tribaux. En 1851, une hutte des Caraïbes ainsi que la reconstitution d'un village maori soulèvent l'intérêt de Gottfried Semper, qui y trouve la confirmation de ses idées sur les éléments fondamentaux de l'architecture, plus tard développées dans *Der Stil* (1860-1863)<sup>26</sup>. En 1856, Jones débute sa *Grammar of Ornament* par les ornements des « tribus sauvages »<sup>27</sup>. Ces faits ne sont pas anodins. Ils démontrent non seulement la volonté d'établir la nature primordiale de certains principes esthétiques afin qu'ils puissent servir de matériau pour le développement d'une nouvelle forme expressive contemporaine, mais également l'intention de donner à l'ornement des fondements anthropologiques<sup>28</sup>.
- 27 Si l'homme préhistorique ne peut être connu, les populations 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.
- 28 Jones et Semper ne parlent pas de *primitifs* ou d'*arts primitifs*. Selon l'usage de l'époque, ce terme est utilisé pour définir des expressions artistiques qui n'auraient pas encore atteint

la pleine maturité technique, comme les œuvres italiennes et flamandes antérieures à la Renaissance<sup>29</sup>. Dans leurs études des artefacts des cultures primitives ou de ce qui de nos jours est désigné aussi comme art tribal, Jones et Semper, en hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, emploient 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.

- 29 Tous deux posent à la base de leurs théories une tendance instinctive commune à tous les peuples et issue de la propre nature humaine. À 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 »<sup>30</sup>. 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 techniques<sup>31</sup>, 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 »<sup>32</sup>. Et la forme la plus ancienne d'expression artistique apparaît justement pour tous deux comme étant l'ornement.
- 30 Jones introduit la *Grammar of Ornament* en constatant que tous les peuples du monde possèdent le goût de l'ornementation, car, selon lui, la « première ambition de l'homme est de créer »<sup>33</sup>. 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 défini Frances Connelly<sup>34</sup>, 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. L'ornement apparaît comme un besoin primordial, la réponse à un instinct naturel. Dès lors, ses principes fondamentaux peuvent être recherchés dans les décorations de l'art tribal, dont le contact direct avec la nature garantit l'authenticité.
- 31 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 corps<sup>35</sup>. Une idée qui dérive de précédents bien établis, et non seulement ethnologiques<sup>36</sup>. 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 (fig. 4). Le tatouage qui la décore est une parfaite illustration de la qualité instinctive des compositions géométriques. Cette capacité à saisir les harmonies formelles de la nature précède, chez Semper et Jones, toute prédisposition technique et dérive d'une forme inconsciente gérant le pouvoir d'abstraction de l'homme. Lors d'une conférence donnée en 1853, Semper explique :

Ce que nous devrions apprendre de nations auxquelles la culture européenne fait défaut est l'art de saisir les simples mélodies de la forme et de la couleur, qui sont visibles à l'état instinctif dans les œuvres de l'homme dans ses combinaisons primitives, et que nous, avec nos moyens plus étendus, avons du mal à retenir<sup>37</sup>.

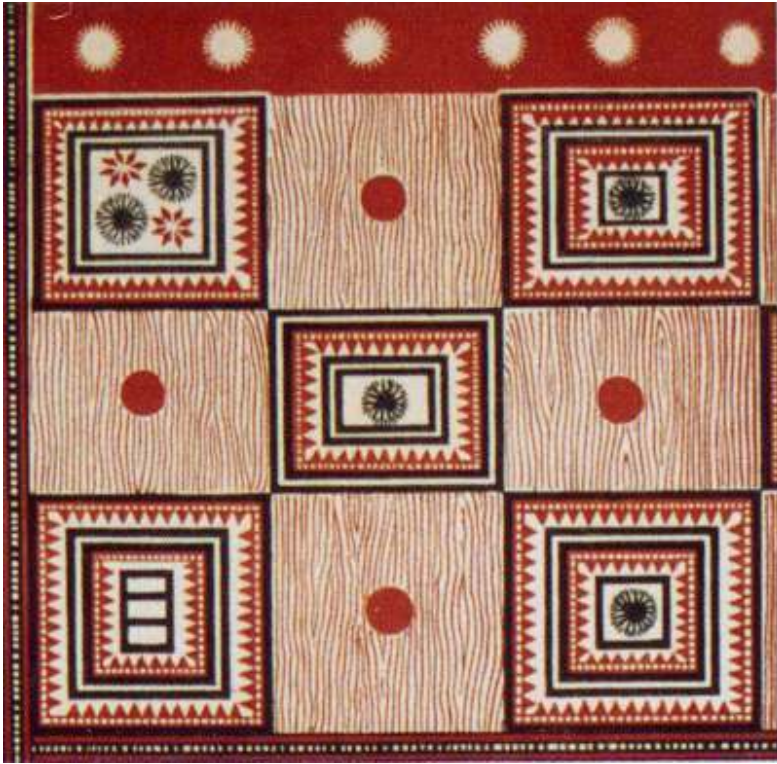
Fig. 4



Tête momifiée de femme de Nouvelle-Zélande, gravure sur bois, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856

- 32 Ces principes, visibles dans tous les arts extra-européens, sont particulièrement évidents dans les ornements tribaux. Lorsque Jones détaille une composition de cercles et carrés tirée d'un vêtement de l'île de Tonga-Tabou, réalisé avec des écorces d'arbres tressées (fig. 5), il remarque que les poinçons qui constituent le dessin sont fort simples. Ainsi, toute personne, même la moins cultivée, lorsque « guidée par l'observation instinctive des formes qui prévalent dans l'arrangement de toutes les oeuvres de la nature » peut produire « tous les arrangements géométriques de la forme que nous connaissons »<sup>38</sup>. Jones parvient donc à lier l'expression géométrique à la notion d'instinct et à poser ainsi un pilier logique essentiel à son système théorique. 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 abstraite<sup>39</sup>. Pour tous deux, les formes ornementales des *sauvages* présentent donc un caractère original que l'Européen du XIX<sup>e</sup> siècle se doit d'étudier afin de redécouvrir les secrets de l'ornement, fondés sur la géométrie et l'abstraction des formes de la nature.

Fig. 5



Motif tribal, chromolithographie, détail de la planche 1, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856

## Ornement stylisé extra-européen et modèle artisanal

- 33 Face aux tenants de la valeur de l'ornementation stylisée et géométrique, et de l'alliance entre ornement et industrie, John Ruskin (1819-1900) se pose au contraire comme le défenseur de l'artisanat et des formes ornementales organiques. Dénonçant les abus du capitalisme industriel et luttant pour la préservation du patrimoine historique et naturel, l'homme de lettres rejette les progrès techniques et l'avancée de la modernité, perçue comme un démon destructeur. Contrairement aux réformateurs, sa prise de position se teinte de motivations morales et sociales. Lorsqu'il aborde l'ornement, c'est avant tout pour développer une réflexion plus large sur la nature humaine, chaque œuvre étant considérée comme expression de la création divine, l'art devant être en quelque sorte le reflet de l'image du Créateur.
- 34 Dans *Stones of Venice* (1851-1853), il confronte deux grands modèles culturels et historiques<sup>40</sup>. Le premier est l'ornement des Grecs, Assyriens et Egyptiens qui favorise la recherche de formes idéales et stylisées, mais dans la création desquelles l'artisan ne dispose d'aucune liberté d'invention. Le deuxième est l'ornement gothique qui permet au contraire de produire des formes imparfaites et de laisser ainsi place à la créativité du travailleur :

Vous devez faire de la créature soit un outil, soit un homme. Vous ne pouvez faire les deux choses. Les hommes n'ont pas été projetés pour travailler avec la précision des outils, pour être précis et parfaits dans toutes leurs actions. Si vous prétendez cette perfection, et faites en sorte que leurs doigts mesurent les degrés comme des

roues dentelées, et que leurs bras tracent des courbes comme des compacts, vous devez les déshumaniser<sup>41</sup>.

35 Pour Ruskin, la qualité d'un motif dérive de sa composante manuelle. Sa beauté et sa valeur sont intimement liées à la perception du travail et à la fatigue que l'homme a vouées à son exécution. Dans une société chaque fois plus mécanisée, où les produits décoratifs sont réalisés en série et de manière impersonnelle, toute imperfection n'est plus un signe de défaut mais constitue au contraire une qualité, témoignant de l'intervention de la main de l'homme et contribuant à redonner sens et valeur symbolique à l'ornement.

36 En janvier 1858, Ruskin donne une conférence au titre provocateur : « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations », tenue au Musée de South Kensington, nouveau siège du musée de Cole depuis 1857<sup>42</sup>. Opposant les Indiens, admirablement dotés pour les arts, aux rudes Ecossais des Highlands, dépourvus de finesse et d'art, Ruskin présente alors une remise en cause systématique et méthodique de la vision soutenue par l'école de Cole. La sélection de ces deux peuples n'est pas un hasard. Ruskin profite en effet du fort impact émotif et de l'indignation soulevée en Grande-Bretagne par les terribles actes perpétrés par les Indiens contre les occupants britanniques, lors de la Mutinerie de 1857, et qui au moment de la conférence étaient toujours en cours<sup>43</sup>. Devant l'atrocité des faits, quel bon patriote pourrait défendre l'art de l'adversaire ?

Ruskin 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 »<sup>44</sup>. Il lui est alors facile de confronter le caractère indigne des Indiens avec la probité des frères Ecossais. Les arts délicats et raffinés des Indiens apparaissent comme « les principaux promoteurs de l'indolence et de la sensualité », leur nature conventionnelle comme le signe d'une décadence morale profondément ancrée dans la race indienne<sup>45</sup>. Leur art « a cette curieuse caractéristique qui le distingue de tous les autres arts d'équivalent mérite – *il ne représentera jamais un fait naturel* [...], il ne dessinera pas un homme, mais un monstre à huit bras ; il ne dessinera pas une fleur, mais seulement une spirale ou un zig-zag »<sup>46</sup>. A ce besoin néfaste de transformer la nature et de l'assujettir à une imagination négative, Ruskin oppose la rude simplicité de l'homme du nord, attaché à l'observation et au respect de la nature, signe d'honnêteté morale. Dès lors, il soutient qu'une culture décline lorsque son art se fonde sur les conventions et lorsqu'il est porté vers la recherche des plaisirs formels. L'ornement stylisé constitue :

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. [...] 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<sup>47</sup>.

37 Comme Mark Crinson l'a déjà remarqué, on retrouve ici presque tous les styles qui plaisent à Cole et au Musée de South Kensington, mais aussi ceux qui sont cités en exemples dans la *Grammar of Ornament* : indien, sarrasin ou arabe, byzantin, mauresque et des îles du Pacifique Sud<sup>48</sup>. En outre, l'insistance sur les lignes et les couleurs ne pouvait pas ne pas rappeler l'énoncé des principes théoriques établis par Jones et l'école.

38 Refusant d'assujettir l'enseignement des arts décoratifs à une série de règles et de principes abstraits, Ruskin revendique le pouvoir de l'instinct de l'artiste, qui ne peut être

transmis à travers une liste d'axiomes, s'opposant par conséquent fermement à l'enseignement du dessin géométrique promu par les réformateurs, prônant au contraire le dessin d'après nature. 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.

39 S'élevant contre la décadence morale induite par la machine, la critique ruskinienne ne se limite pas au domaine des arts décoratifs, mais prend rapidement des connotations sociales. Dans *Unto this Last* (1860), il remet en question les fondements de la société capitaliste, proposant une nouvelle définition de la richesse, centrée sur la main d'oeuvre humaine<sup>49</sup>. Cette vision sociale de l'art, inspirée par une crise de conscience issue des effets négatifs de l'industrialisation, va s'avérer déterminante pour le développement des arts décoratifs de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier du mouvement *Arts & Crafts*.

40 Dans ce contexte anti-industriel, comment sont perçues les formes abstraites des arts islamiques ? Puisqu'elles trouvent une réception positive au sein de l'école de Cole, on pourrait s'attendre, par un effet de contraste, à ce qu'elles soient par la suite violemment rejetées par les adversaires de l'école. Or, il n'en est rien. Récupéré et intégré dans la vision artisanale de l'art promue par les *Arts and Crafts*, l'ornement non naturaliste des arts de l'Islam garde toute sa force symbolique. Lorsque le décorateur Charles Eastlake (1836-1906) reproche aux arts décoratifs britanniques leur caractère impersonnel, c'est encore aux arts islamiques qu'il les contraste :

La parfaite finition et la juste uniformité de la forme – la balance correcte et équilibrée du motif qui distingue les produits européens des produits des nations orientales, et spécialement les produits anglais de ceux des autres pays d'Europe – indique non seulement un degré vers l'avancement de la civilisation, mais, inversement, un déclin du goût<sup>50</sup>.

41 L'équilibre et l'harmonie de l'ornement tant recherchés par les réformateurs du milieu du siècle se retrouvent désormais décriés comme signe de manque de goût, comme une indication d'appauvrissement et de décadence culturelle. Si les réformateurs trouvaient cette perfection formelle dans les arts de l'Islam, l'image de cette ornementation est à présent revue. Désormais, c'est la liberté de cet ornement qui est mise en lumière, son manque de rigueur et de systématisme. Les caractéristiques que Ruskin observait dans l'ornement gothique mais qu'il jugeait inexistantes dans l'ornement des arts de l'Islam sont aussi perçues comme des éléments intrinsèques de cette même ornementation. L'Orient islamique est devenu le lieu de la préservation idéalisée d'une société pré-industrielle, à la fois esthétiquement et moralement supérieure.

42 William Morris (1834-1896), fervent admirateur des tapisseries médiévales et du travail artisanal, peut ainsi inviter ses lecteurs à prendre exemple sur les modèles préservés au musée de South Kensington pour étudier « les précieux fragments textiles des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles provenant des manufactures syriennes et siciliennes, ou les presque aussi beaux réseaux de lignes persans, qui sont plus tardifs, mais qui possèdent le plus pur et le meilleur sentiment oriental »<sup>51</sup>. Un passé jusque-là préservé des progrès destructeurs de la modernité, mais d'autant plus précieux qu'il se trouve alors menacé par les avancées technologiques imposées par les puissances colonisatrices, comme l'arrivée de nouveaux colorants artificiels qui viennent répondre aux besoins des modes européennes<sup>52</sup>.

43 Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le cadre du Department of Practical Art et du Museum of Ornamental Art de Londres, les formes stylisées des arts des pays de l'Islam et de l'art

tribal sont perçues comme de potentielles sources de renouveau pour l'ornement britannique. Il ne s'agit toutefois pas d'en copier les formes, mais de les étudier afin d'en extraire des principes fondamentaux, essentiellement formels. Ces ornements apparaissent alors comme la source d'un savoir ancestral et authentique, fruit de l'instinct, mais également de nature rationnelle, pouvant être réemployés dans l'élaboration d'un discours moderne et normatif de l'ornement. L'ornementation des arts de l'Islam apparaît en particulier comme un modèle malléable et versatile, pouvant convenir aussi bien aux tenants de l'union entre art et industrie, qu'aux défenseurs de la production artisanale.

## NOTES

1. Pour une introduction à la question de la réception des arts orientaux, et des arts des pays de l'Islam en particulier, voir : John SWEETMAN, *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in the British and American Art and Architecture 1500-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 et John MACKENZIE, *Orientalism, history, theory and the arts*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
2. Pour une introduction sur l'Exposition : *The Art-Journal Illustrated Catalogue : The Industry of All Nations*, Londres, George Virtue, 1851 ; Henry-Russel HITCHCOCK, *The Crystal Palace : The Structure, its Antecedents and its Immediate Progency*, Northampton, Smith College Museum of Art et MIT Press, 1952 ; Hermione HOBHOUSE, *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.
3. L'école est créée à la suite de la mise en place de deux commissions parlementaires en 1835-1836 et la publication du *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*. Ce rapport 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, affirmant la nécessité de mettre en place des écoles spécialisées, suivant les modèles français et germanique. Voir *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 16<sup>th</sup> August 1836*, dans : *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, Industrial Revolution Design*, vol. I et II, Shannon, Irish University Press, 1968. Sur ce rapport et la naissance de l'école de Londres, lire Quentin BELL, *The Schools of Design*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1963 ; Stuart MACDONALD, *The History and Philosophy of Art Education*, New York, American Elsevier, 1970, p. 60-128. Pour un aperçu de la situation générale des arts décoratifs en Grande-Bretagne, voir John LUBBOCK, *The Tyranny of Taste : The Politics of Architecture and Design in Britain 1550-1960*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995.
4. « 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 », Ralph Nicholson WORNUM, « The Exhibition as a Lesson of Taste », *The Art-Journal 1851*, p. V (traduction de l'auteur).
5. Pour une critique de l'Exposition, voir : Richard REDGRAVE, « 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 », dans *Report by the Juries of the Great Exhibition*, Londres, William Clowes & Sons, 1852 ; Gottfried SEMPER, *Wissenschaft, Industrie und Kunst : Vorschläge zur Anregung nationalen Kunst Gefühless, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, Braunschweig, Weiweg,

1852 ; Léon LABORDE, « Exposition Universelle de 1851, travaux de la Commission française sur l'industrie des nations », dans *Rapport sur l'application des arts à l'industrie, Tome VIII, 30e jury*, Paris, Imprimerie Impériale, 1856.

Pour une analyse sévère des produits victoriens, se reporter à Nikolaus PEVSNER, « High Victorian Design », dans *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. II, Princeton, Princeton University Press, 1982 [1ère pub. 1951], p. 38-95.

6. « 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 », Matthew Digby WYATT , « An attempt to define the principles which should determine form in the decorative arts », dans *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 (traduction de l'auteur).

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

8. « 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 », R. REDGRAVE, « Report on Design », op. cit., p. 709 (traduction de l'auteur).

9. Sur Cole, voir Elizabeth BONYTHON et Anthony BURTON, *The Great Exhibitor : The Life and Work of Henry Cole*, Londres, V&A Publications, 2003.

10. Sur le Department of Practical Art et son enseignement, voir S. MACDONALD, *Art Education*, op. cit.

11. J'emprunte l'expression à Nikolaus PEVSNER, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 157. Au sujet de la Medieval Court, voir Alexandra WEDGWOOD, « The Mediaeval Court », dans Paul ATTERBURY, Clive WAINWRIGHT (dir.), *Pugin, a Gothic Passion*, catalogue d'exposition. Londres (Victoria and Albert Museum), New Haven et Londres, Yale University Press et Londres, Victoria and Albert Museum, 1994, p. 237-245.

12. Rémi LABRUSSE, « Une traversée du malheur occidental », dans Rémi LABRUSSE (dir.), *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), Paris, Les Arts Décoratifs et Musée du Louvre, 2007, p. 32-53.

13. Edward Wadie SAID, *Orientalism*, Londres, Penguin Books, [1978] 1995. Sur la réception de l'art indien, voir Partha MITTER, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992 [1977], p. 221-238.

14. 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. Voir Rafael Cardoso DENIS, « Teaching by example : education and the formation of South Kensington's museums », dans Malcolm BAKER, Brenda RICHARDSON (dir.), *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), New York, Harry N. Abrams et Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1997, p. 107-116.

15. Clive WAINWRIGHT, « The making of the South Kensington Museum II : Collecting modern manufactures : 1851 and the Great Exhibition », éd. par Charlotte Gere, *Journal of the History of Collections*, 14, 1, 2002, p. 28-29.

16. Owen JONES et Jules GOURY, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, 2 vols., Londres, chez l'auteur, 1836-1845. Sur Jones, voir Michael DARBY, *Owen Jones and the Eastern Ideal*, thèse non publiée, University of Reading, 1974 et Carol Ann Hrvol FLORES, *Owen Jones, design, ornament, architecture and theory in an age of transition*, New York, Rizzoli International Publications, 2006.



17. *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 ?].
18. « Every ornament arises quietly and naturally from the object decorated, inspired by some true feeling, or embellishing some real want. The same guiding principle (...) is everywhere present (...). We have no artificial shadows, no highly wrought imitations of natural flowers, with their light and shade, struggling to stand out from the surfaces on which they are worked, 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 decorate, dans Owen JONES, « Observations », op. cit., p. 10 (traduction de l'auteur).
19. « Permanent objects of study » et « by their contemplation obtain a *knowledge of principles* », dans Owen JONES, « Observations », op. cit., p. 9 (traduction de l'auteur).
20. Isabelle FRANK, « Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl », dans Isabelle FRANK et Freia HARTUNG (dir.), *Die Rhetorik des Ornaments*, Munich, Fink, 2001, pp. 77-99.
21. « (...) beauty of form is produced by lines growing out one from the other in gradual undulations ; there are no excrescences (...). The general form is first cared for ; these are subdivided and ornamented by general lines, the interestices are then filled in with ornament, which is again subdivided, and enriched for closer inspection », dans Owen JONES , « Observations », op. cit., p. 10 (traduction de l'auteur).
22. Owen JONES, « Gleanings from the Great Exhibition of 1851 », *Journal of Design and Manufactures*, vol. V, pp. 89-93 et p. 177 ; vol. VI, pp. 57-59 ; p. 137-139 et p. 174-176. Owen JONES, *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres, Day and Son, 1856.
23. « 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* » 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* », dans O. JONES, *Grammar*, op. cit., p. 6.
24. Dans sa *Grammar of Ornament*, Jones dit beaucoup de mal de l'ornement chinois et ne mentionne ni le Japon ni les pays du Sud-Est asiatique. Cette préférence pour les arts de l'Islam est sans aucun doute l'aspect le plus connu de sa pensée. Voir notamment M. DARBY 1974, op. cit., p. 61-121 ; John SWEETMAN, op. cit., p. 160-176 ; Mark CRINSON, *Empire Building, Orientalism & Victorian Architecture*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 30-36 ; Toshio WATANABE, « Owen Jones *The Grammar of Ornament* : Orientalism subverted ? », *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, p. 439-442.
25. Sur les *muqarnas* en général, voir Oleg GRABAR, *The Alhambra*, Londres, Penguin Books, 1978, p. 178. Pour leur importance chez Jones, voir M. Crinson, op. cit., p. 55-56 et Kathryn FERRY, *Awakening a higher ambition: the influence of travel upon the early career of Owen Jones*, thèse non publiée, Cambridge University, 2004, p. 68-69.
26. Gottfried SEMPER, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Wieweg, Braunschweig, 1851 ; Gottfried SEMPER, *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 Joseph RYKWERT, *The Necessity of Artifice*, Londres, Academy Editions, 1982, p. 123.
27. O. Jones, *Grammar*, op. cit., p. 13-17.
28. Les objectifs des deux hommes sont différents : 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 et recherche dans l'ornement les traces des principes fondamentaux des arts mineurs.
29. Sur le sujet en général, se référer à Frances CONNELLY, *The Sleep of Reason : Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press,

1995 et Ernst H. GOMBRICH, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londres, Phaidon Press, 2002.

30. « The ornament of a savage tribe, being the result of a natural instinct, is necessarily always true to its purpose », dans O. JONES, *Grammar*, op. cit., p. 16.

31. 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.

32. « Gerade an diesen ältesten und einfachsten Erfindungen des Kunsttriebes am klarsten und fasslichsten hervortritt », dans G. SEMPER, *Der Stil*, op. cit., vol. 1, p. vii (traduction de l'auteur).

33. O. JONES, *Grammar*, op. cit., p. 13.

34. F. Connelly, *The Sleep of Reason*, op. cit., p. 67.

35. O. JONES, *Grammar*, op. cit., p. 13-14 ; G. SEMPER, *Der Stil*, op. cit., p. 97. Voir Harry Francis MALLGRAVE, « Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory », *RES - Anthropology and Aesthetics*, 9, 1985, p. 69-79.

36. Dans la *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant cite déjà les tatouages des Néo-Zélandais comme exemples de *pulchritudo adhaerens*. Immanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995 [*Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlin et Libau, 1790], p. 208-209.

37. « What we should learn from nations, who lack European Culture, is the art of catching the simple Melodies in form and colour, which appears instinctive in the work of man in his primitive combinations and which we, with our more extended means, find it difficult to seize and retain », Gottfried SEMPER, « London Lecture of November 11, 1853 », éd. avec un commentaire de Harry Francis Mallgrave et une préface de Joseph Rykwert, *RES - Anthropology and Aesthetics*, 6, 1983, p. 13 (traduction de l'auteur).

38. « (...) 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 O. Jones, *Grammar*, op. cit., p. 15 (traduction de l'auteur).

39. G. Semper, *Der Stil*, op. cit., vol.1, p. xxi-xxii.

40. John RUSKIN, *The Stones of Venice*, 3 vols., Londres, Smith, Elder & Co, 1851-1853.

41. « You must either make a tool of the creature, or a man of him. You cannot make both. Men were not intended to work with the accuracy of tools, to be precise and perfect in all their actions. If you will have that precision out of them, and make their fingers measure degrees like cog-wheels, and their arms strike curves like compasses, you must unhumanize them », John RUSKIN, *Stones*, op. cit., vol. 2, p. 162 (traduction de l'auteur).

42. « Le pouvoir détériorant de l'art conventionnel sur les nations », dans RUSKIN John, *The Complete Works of John Ruskin*, éd. par E. T. Cook et Alexander Wedderburn, vol. 16, Londres, George Allen et New York, Longmans, Greens, and Co., 1905, p. 259-292.

43. La rébellion commença comme une mutinerie des *sepoys* 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.

44. « 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 J. RUSKIN, *Works*, op. cit., p. 262 (traduction de l'auteur).

45. « the chief promoters of indolence and sensuality », dans J. RUSKIN, *Works*, op. cit., p. 264 (traduction de l'auteur).

46. « has one curious character distinguishing it from all other art of equal merit in design – it never represents a natural fact (...) it will not draw a man, but an eight-armed monster ; it will not draw a flower, but only a spiral or a zigzag », J. RUSKIN, *Works*, op. cit., p. 265.

47. « (...) 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. (...) 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 », J. RUSKIN , « The Unity of Art », dans *Works*, op. cit., p. 307.

48. M. CRINSON, *Empire Building*, op. cit., p. 60.

49. John RUSKIN, *Unto this Last*, New York, John Willey & Son, 1866 [1860], p. 125.

50. « The perfect finish and accurate uniformity of shape – the correct and even balance of pattern-form which distinguish European goods from those of Eastern nations, and English goods especially from those of other countries in Europe – indicate degrees not only of advanced civilization, but, inversely, of decline in taste », dans Charles EASTLAKE, *Hints in Household Taste*, New York, Dover Publications, 1969 [1868], p. 104-105 (traduction de l'auteur).

51. « The invaluable fragments of the stuffs of the thirteenth and fourteenth centuries of Syrian and Sicilian manufacture, or the almost equally beautiful webs of Persian design, which are later in date, but instinct with the purest and best Eastern feeling », dans William MORRIS, « Textiles », dans *Arts and Crafts Essays*, Londres, Rivington, Percival, & Co., 1893, p. 30.

52. W. Morris, « Textiles », op. cit., p. 33.

## RÉSUMÉS

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que les progrès de l'industrialisation et la production en série transforment la vision matérielle et symbolique de l'ornement, des théoriciens, des artistes et des architectes s'interrogent sur son origine et son renouveau dans la culture contemporaine. Le contexte britannique offre une étude de cas intéressante. Au Department of Practical Art et au Museum of Ornamental Art de Marlborough House émerge un discours sur l'ornement où ce dernier apparaît comme l'élément central dans une stratégie de compétition économique et de réforme morale. Les formes stylisées des arts des pays de l'Islam et de l'art tribal sont perçues comme de potentielles sources de renouveau pour l'ornement britannique. Il ne s'agit toutefois pas d'en copier les formes mais de les étudier afin d'en extraire des principes fondamentaux, essentiellement formels et bidimensionnels. Ces ornements apparaissent alors comme la source d'un savoir ancestral de nature rationnelle, pouvant être réemployés dans l'élaboration d'un discours moderne et normatif de l'ornement.

In the middle of the nineteenth century, when the progress of industrialization and mass production transforms the material and symbolic vision of ornament, theorists, artists and architects question its origin and its revival in contemporary culture. The British context provides an interesting case study. In the Department of Practical Art and the Museum of Ornamental Art in Marlborough House emerge a discourse on ornament in which it appears as the central element in a strategy of economic competition and moral reform. The stylised forms of Islamic and tribal art are seen as potential sources of renewal for British ornament. Those forms are however not to be copied but are only to serve as objects of study, in order to extract from them fundamental principles, of an essentially formal. These ornaments appear as the source of an ancient and rational esthetical knowledge, which can be reused in the development of a modern and normative discourse on ornament.

## INDEX

**Index chronologique** : XIXe siècle

**Thèmes** : histoire de l'art, théorie de l'art

**Mots-clés** : ornement, arts décoratifs, art tribal, arts de l'Islam, formalisme, Owen Jones, John Ruskin, William Morris

**Keywords** : ornament, decorative arts, tribal art, islamic art, formalism

**Index géographique** : Grande-Bretagne

## AUTEUR

### ARIANE VARELA BRAGA

Ariane Varela Braga a étudié l'histoire de l'art, l'anglais et la sociologie à l'Université de Genève.

Elle est doctorante à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel.

Ses recherches portent sur la théorie de l'ornement et la polychromie en architecture et en sculpture au XIX<sup>e</sup> siècle. [ariane.varelabraga@gmail.com](mailto:ariane.varelabraga@gmail.com)