

Ariane Varela Braga, *Une théorie universelle au milieu du XIX^e siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones, Rome, Campisano Editore, 2017, 278 p. 45 ill. en noir, 83 pl. en coul. 40 € (papier) ISBN 9788898229789*

Leïla el-Wakil

Volume 45, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073954ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073954ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

el-Wakil, L. (2020). Compte rendu de [Ariane Varela Braga, *Une théorie universelle au milieu du XIX^e siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones, Rome, Campisano Editore, 2017, 278 p. 45 ill. en noir, 83 pl. en coul. 40 € (papier) ISBN 9788898229789*]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 45(2), 163–165. <https://doi.org/10.7202/1073954ar>

cleverly turns around the discussion in Chapter Two about the rise of the artware business and Indigenous artists' incorporation into the capitalist system by demonstrating how the artware industry can be used to replenish and renew the connections, wealth, and social structures of the potlatch system. To Roth, potlatching is a process that is important if companies want to continue to build good relations with Indigenous artists. Culturally modified capitalism thus supports Indigenous lifeways.

Overall, Roth's book demonstrates the ideal within contemporary Indigenous arts scholarship of positioning oneself within the framework of one's own subjectivity. She also does much to protect the contributions of her research subjects from potential retaliation by artware companies, as most quotes by Indigenous artists rename anonymous. While this protective strategy fits with current human-subjects research principles, it also comes at the expense of developing more complete pictures of individual artists and the breadth of their work. The hardcover edition of the book is beautifully crafted and pleasing to hold, though with only seven black-and-white photographs, the publisher missed an important opportunity to visually document the rich array of artware that Roth so eloquently discusses within the pages of her text. *Incorporating Culture* is well-written and would make a valuable contribution to graduate-level courses on Indigenous arts of the Northwest Coast, the art economy, consumer culture, souvenir and tourism studies, and economics.

Carolyn Butler-Palmer is Associate Professor and Legacy Chair in Modern and Contemporary Arts of the Pacific Northwest in the Department of Art History and Visual Studies at the University of Victoria, in Canada.
—cbpalmer@uvic.ca

1. Robert J. Foster, "Tracking Globalization: Commodities and Value in Motion," in *Handbook of Material Culture*, ed. Mike Rowlands et al. (Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2006), 285–302.

Ariane Varela Braga
Une théorie universelle au milieu du XIX^e siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones

Rome, Campisano Editore, 2017
278 p. 45 ill. en noir, 83 pl. en coul.
40 € (papier) ISBN 9788898229789

Leila el-Wakil

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 Bourgoïn, 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 réélabore 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 discrédence, 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 aux dites tribus (p. 191). Si le lecteur peut comprendre la communauté de pensée des deux architectes préfigurant le *Kunstwollen* riegléen (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, redevable 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^e siècle et les propositions d'interprétation de l'auteure en font une lecture rafraîchissante et incontournable. ¶

Leila el-Wakil est Professeure associée dans l'Unité d'histoire de l'art, Université de Genève.
—Leila.El-Wakil@unige.ch

Christopher Heuer
Into the White: The Renaissance Arctic and the End of the Image

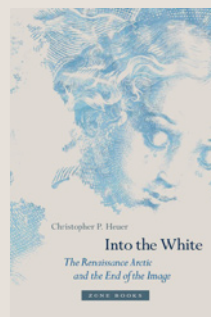
Brooklyn: Zone Books, 2019
256 pp. 69 b/w illus.
\$32.95 (cloth) ISBN 9781942130147

Sally Hickson

“I am going to seek a Great Perhaps,” wrote Francois Rabelais to a correspondent who inquired after his health, a phrase that summed up his attitude to death but also reflected the navigational impulse of the Renaissance age. In *Into the White: The Renaissance Arctic and the End of the Image*, Christopher Heuer probes the Arctic as site of that gargantuan perhaps. In the knowable world of the Renaissance, limned by the syncretic optimism of humanism and the urge to merge all things into a single, rational, intelligible God-like emanation, the Arctic was a great Erewhon, a vast materiality signifying nothing. This is an important and ground-breaking book. Heuer is the first to offer an art historical analysis of early modern

Arctic representation, which has previously existed only as a subcategory of the history of European colonization, and the book is richly illustrated, providing a valuable compendium of original graphic and early print sources. The illustrations inform Heuer's thoughtful probing of early modern theories of representation and his reflections on the many contingent agencies of images as travelers through time and space.

Heuer structures his book around five case studies that probe how the early modern Arctic, as site, myth, and ecology, affected Renaissance debates about perception and matter, representation, discovery, and faith, before the nineteenth century romanticized the polar landscape.



In the far North, he argues, the Renaissance exotic became something far stranger than the European concept of the marvelous or the curious, something darkly material yet impossible to know or understand, and something that defied conventional representation—something beyond even the idea of the *image*. As a sublime unknowable, at the height of religious turmoil in Europe, the Arctic became a sort of metaphor for faith, something that could not be represented but only felt. In Heuer's words, “the dominant experience of the Renaissance Arctic was of the intractability, strangeness, and the ‘perplexities’ of matter” (20), of a *tabula rasa* that prompted new experiments in navigation, mapping, and