

Ariane Varela Braga¹

Owen Jones, Gottfried Semper et les origines anthropologiques de l'art ornemental¹

Owen Jones, Gottfried Semper
and the anthropological origins of
ornamental art

Owen Jones, Gottfried Semper e
as origens antropológicas da arte
ornamental

Résumé

Suite à la première Exposition Universelle de Londres de 1851, les architectes Owen Jones et Gottfried Semper font appel aux cultures primitives afin d'affirmer la nature anthropologique de l'art ornemental.

Mots-clés: Owen Jones. Gottfried Semper. Art primitif. Ornement.

Abstract

Following the first London Universal Exhibition in 1851, architects Owen Jones and Gottfried Semper appealed to primitive cultures to affirm the anthropological nature of ornamental art.

Keywords: Owen Jones. Gottfried Semper. Primitive Art. Ornament.

Resumo

Após a primeira Exposição Universal de Londres de 1851, os arquitetos Owen Jones e Gottfried Semper apelaram às culturas primitivas para afirmar a natureza antropológica da arte ornamental.

Palavras-chave: Owen Jones. Gottfried Semper. Arte primitiva. Ornamento.

¹ Ariane Varela Braga é docente de historia da arte contemporânea na Universidade de Genebra, Suíça. E-mail : ariane.varelabraga@unige.ch
ORCID: orcid.org/0000-0002-8322-8283

² Ce texte est repris, avec quelques révisions mineures, du chapitre 5 du livre de l'auteur: Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones (Rome: Campisano editore, 2017, p. 189-201).

Introduction

Lors de l'Exposition universelle de 1851, une hutte des Caraïbes et la reconstitution d'un village maori soulèvent l'attention de l'architecte Gottfried Semper (1803-1879), qui y trouve la confirmation de ses idées sur les éléments fondamentaux de l'architecture, développées plus tard dans *Der Stil* (1860-1863)¹. Trois ans après, une section ethnologique est mise en place au Crystal Palace de Sydenham et en 1856, l'architecte, décorateur et théoricien britannique Owen Jones (1809-1874) débute sa *Grammar of Ornament* par un chapitre dédié aux ornements primitifs². Ces faits ne sont pas anodins.

La vision globale offerte par l'Exposition de 1851 contribue à renforcer le sentiment de crise qui touche l'ornement depuis la fin de l'Ancien Régime³. Offrant la possibilité de comparer sur une échelle inégalée les produits manufacturés, 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 intactes⁴. Alors que les progrès de l'industrialisation et la production en série transforment la vision matérielle et symbolique de l'ornement, des théoriciens, artistes et architectes s'interrogent sur son origine, son développement historique et son renouveau dans la culture contemporaine. Parmi ceux-ci, Semper et Jones, sont parmi les rares à étendre leur réflexions aux arts des cultures primitives.

Le mythe des origines

Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau esquisse l'idée du bon sauvage comme un être libre et heureux, habitant des contrées paradisiaques⁵. Ce mythe de l'homme naturel, inculte, mais à la simplicité infantile, permet 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 les îles du Pacifique Sud lors de ses trois voyages entrepris entre 1768 et 1779. Les récits de 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

1 SEMPER, [1851] 1991 et SEMPER, 1860-1863. Sur le sujet, voir ETTLINGER, 1964, p. 58 ; RYKWERT, 1982, p. 123 ; HERMANN, 1984, pp. 84-87 ; MALLGRAVE 1996, p. 189-200. Voir également PAYNE, 2012, p. 25-64. De manière générale, voir HVATTUM, 2004.

2 Voir VARELA BRAGA, 2003.

3 Sur ces questions et le rapport problématique entre art et industrie, voir par exemple REDGRAVE, 1852 ou SEMPER, 1852.

4 LABRUSSE, 2007 ; LABRUSSE, 2018 ; VARELA BRAGA, 2002.

5 ROUSSEAU, [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 ». Sur ces questions, voir : CONNELLY, 1995, p. 21-23 ; GLIOZZI, 1989, pp. 193-203 ; MICHEL, 1989, p. 35-45.

de nature, considéré tantôt comme paradisiaque et idéalisé, tantôt comme inférieur et brutal⁶.

À partir de la première moitié du XIXe siècle, l'intérêt pour ces peuples commence à revêtir un caractère plus précis et scientifique, lié au progrès 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 contraire un modèle évolutif du développement de la race humaine et des différentes cultures. 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. Appréhendées comme étant hors de l'histoire, ces populations sont en effet vues comme représentant un substrat universel dont les caractéristiques appartiennent à l'homme en général, indépendamment de notions historiques, culturelles ou géographiques.

Le recours aux origines chez Jones et Semper

En faisant référence à l'idée des origines, Jones et Semper donnent à leur théorie un fondement anthropologique et établissent la validité de leur raisonnement sur une base intemporelle, dont les caractéristiques s'étendraient à toute l'humanité. 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 XIX^e siècle, désignent ces populations sous le terme alors usuel de *sauvages* qui renvoie à la pensée 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 évoquer les populations aujourd'hui différemment nommées.

La *Grammar of Ornament* et *Der Stil* sont évidemment des ouvrages différents, tout comme le sont les trajectoires et objectifs de leurs auteurs. Alors que Jones, architecte-décorateur, cherche à établir une théorie de l'art ornemental tout en produisant une publication encyclopédique commercialement viable, Semper, dont la vision est bien plus complexe et ambitieuse, parvient à l'ornement à travers son intérêt pour les origines de l'architecture. Considérant qu'il n'existe pas de distinctions entre les lois gouvernant les œuvres d'art et de l'artisanat, il arrive à la conclusion originale qu'il est possible de déduire les principes des arts majeurs à partir de l'analy-

6 Pour une chronologie sommaire des premiers musées ou collections d'ethnologie, se référer à GOLDWATER, [1938] 1966. Sur la découverte des produits océaniques, voir PELTIER, [1984] 1987, p. 100.

7 Sur l'aspect anthropologique dans la théorie de Semper, voir notamment PAYNE, 2012, p. 50-54.

se des arts mineurs. Plus attentif à l'étude des procédés artistiques qu'aux résultats eux-mêmes, il cherche à comprendre quels sont les *Urformen* et les principes en jeux dans l'évolution des formes artistiques. Dans ce contexte, il porte notamment une attention particulière à la question de la fonction symbolique des objets et des éléments architecturaux, aspects sur lequel Jones n'intervient guère⁸. Ces différences vont conditionner de façon déterminante l'importance accordée par chacun aux origines dans leur système argumentatif.

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 se posent comme antérieurs même aux expressions artistiques et décoratives des *sauvages*, chez lesquels ils se manifestent déjà sous forme dégradée. Tout deux souhaitent 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 différemment 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 cette notion 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 le fixe dans sa célèbre formule : $U=C(x, y, z, t, v, w)$ ⁹. 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.

Les fondements anthropologiques de l'ornement

Au-delà des divergences entre la *Grammar of Ornament* et *Der Stil*, le thème des origines permet aux deux auteurs de fonder leur système argumentatif 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 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

8 Sur l'importance du symbole chez Semper, voir par exemple PAYNE, 2012, p. 38-46.

9 "U" représente le style, et "x, y, z, ..." les différents coefficients qui l'influencent et dont les variations portent à la modification du résultat. Voir SEMPER [1853] 1983, p. 18-19 et MALLGRAVE, 1983, p. 28. Sur Semper et l'idée de style, voir HVATTUM, 2004, p. 149-161.

leur tour sur des lois anthropologiques universelles excluant l'idée d'un développement monogénique des arts. Dans un manuscrit de 1848, Semper avait déjà abordé la notion d'*Urform*¹⁰. Toutefois, prenant exemple sur les systèmes de Georges Cuvier et Alexander von Humboldt¹¹, 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, sur 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, ce terme définit 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 Flandres¹². En outre, lorsqu'ils se réfèrent à l'état originel des manifestations artistiques, ils emploient des termes différents et qui dès le départ laissent transparaître leurs approches divergentes. Dans la *Grammar of Ornament*, le mot "primitive" apparaît seulement en trois occasions¹³, à des moments qui ne sont d'ailleurs pas très significatifs. Afin d'indiquer le caractère d'un art originel, Jones a recours à l'adjectif "savage"¹⁴ qui figure presque essentiellement dans le chapitre introductif de l'ouvrage, celui justement des "savage tribes" (JONES, 1856, p. 13-17). Il indique alors un état lié aux concepts d'infantilité, de "grace" et de "naïveté" (JONES, 1856, p. 14). 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*¹⁵. Du reste, son intérêt principal porte sur le thème plus complexe des origines et de ses rapports avec le développement historique des arts. Pour se référer à l'idée d'un état initiale, il fait ainsi usage du mot "ursprünglich", tout ce qu'il considère antérieur à l'histoire étant en outre souligné par l'habituelle particule allemande "Ur- " : "*Urform*", "*Urtyp*", "*Urzustand*", etc (SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. xxi, 98). Par contre, lorsqu'il souhaite se référer aux arts et à la culture des peuples aujourd'hui appelés primitifs, et à l'époque connus simplement comme *sauvages*, Semper utilise les mots allemands "wild" ou "rohest" (SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. 3) qui indique toutefois 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 s'en sert neuf fois, dont cinq dans le seul chapitre des "savage tribes" (JONES, 1856, p. 13). Semper utilise en revanche le mot de dérivation latine "Instinkt" en une seule

10 Ce fait est indiqué par Harry Francis Mallgrave, dans MALLGRAVE, 1985, p. 75.

11 Semper mentionne les deux scientifiques au sein de sa conférence donnée à Londres le 11 novembre 1853, dans SEMPER [1853] 1983, p. 9. Voir RYKWERT, 1982, p. 123-130 et HVATTUM, 2001, p. 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 SCHAFTER, 2003.

12 Le concept d'art primitif correspond à une vision qui attribue aux caractères universels 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 CONNELLY, 1995 ; GOMBRICH, 2002 et MILLER, 1991, p. 50-89. Joseph Masheck 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 MASHECK, 1976 et MASHECK, 1982.

13 JONES, 1856, p. 14, 23 et 86.

14 Cet adjectif est mentionné six fois dans l'ouvrage, toujours en référence aux primitifs, dans les chapitres 1 et 2 de la *Grammar of Ornament* (JONES, 1856, p. 13-17 et 24).

15 À 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 sempériens sont fréquemment traduits par *primitif*. Ceci est notamment le cas pour la traduction anglaise de l'œuvre : SEMPER, [1860-1863] 2004.

occasion (SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. 202), lui préférant les termes germaniques de "Trieb", "Kunsttrieb", parfois renforcés en "Triebfeder", marquant alors une plus forte composante pulsionnelle, début d'une rationalisation à venir (SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. vii, xxi). Dans les exemples qui suivront, nous verrons que ces emplois sont particulièrement utiles pour révéler les différences qui caractérisent les pensées des deux architectes, à commencer par le thème de la nature instinctive de l'art ornemental.

L'ornement comme instinct

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, qui préannonce l'idée de *Kunstwollen* rieglie¹⁶. À ce propos, Jones écrit que "the ornament of a savage tribe, being the result of a natural instinct, is necessarily always true to its purpose" (JONES, 1856, p. 16). L'état originel de l'ornement est 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 techniques¹⁷, il précise que cette nécessité "gerade an diesen ältesten und einfachsten Erfindungen des *Kunsttriebes* am klarsten und fasslichsten hervortritt" (italiques ajoutées, SEMPER, 1860-63, vol. 1, p. vii). Puisque les arts ornementaux sont de nature instinctive, il peut considérer que les principes fondamentaux de tous les arts sont déjà visibles dans l'ornement. Cette notion n'est d'ailleurs pas nouvelle. À la fin du XVIII^e siècle, elle apparaît déjà notamment chez Karl Philipp Moritz en Allemagne, qui conçoit la décoration comme une pulsion noble de l'âme ou chez Quatremère de Quincy en France, qui affirme que "le goût d'orner tient à l'instinct et sous ce rapport est universel" (QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, p. 157). À la fin des années 1840, William Dyce expliquait lors d'une conférence donnée à Somerset House 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 (DYCE, 1849, p. 65).

Il est important de noter que Jones et Semper situent tous deux cette origine dans la pratique du tatouage, c'est-à-dire dans la décoration de la superficie la plus naturelle dont dispose l'être humain : son propre corps¹⁸. Cette idée dérive elle aussi

16 Frances Connelly parle à cet effet de proto-kunstwollen. Voir CONNELLY, 1995, p. 67.

17 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.

18 Bien que Semper ait eu connaissance des ouvrages de Gustav Klemm à Dresde, l'historiographie sempérienne 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.

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*" (KANT, [1790] 1995, pp. 208-209). 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 prend en exemple les peintures corporelles des *sauvages* qui existent bien avant le développement de l'art textile et de la sculpture¹⁹. Suivant un raisonnement similaire, Jones note que "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" (JONES, 1856, p. 13).

Pour lui, le désir d'ornement se manifeste donc comme un instinct ancré au plus profond de la nature humaine, sorte de *Proto-Kunstwollen*²⁰, 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 parent²¹. Mais Jones met avant tout l'accent sur les facteurs éminemment esthétiques, 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 "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" (SEMPER 1860-1863, vol. 1, p. 97). 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.

Le passage du tatouage, première forme d'ornementation au caractère presque organique, aux 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 les tribus *sauvages* est l'un des rares à contenir des planches divisées par techniques, à montrer des pièces réelles - planche 3 - et dans lequel Jones sent le besoin d'ajouter quelques informations documentaires (Figuras 1, 2, 3). Elles lui permettent d'établir une séquence qui va du tatouage à l'ornement sculpté en trois dimensions, est de souligner la façon spontanée avec laquelle ces *sauvages* parviennent à conjuguer ornement, matériau et fonction²². L'attention qu'il porte à 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 familière de

19 PHILLIPS, 1838, p. 26 ; DYCE, 1849, p. 65.

20 J'emploie le terme de CONNELLY, 1995, p. 67.

21 Une idée qui se retrouve aussi chez George Phillips (PHILLIPS, 1838, p. 26), tout comme chez Humbert de Superville (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.

22 JONES, 1856, pp. 15-17.

Semper sur l'origine textile de tous les arts²³. Jones aurait pu en avoir eu connaissance à travers les conférences que l'architecte allemand avait données en novembre 1853 au Department de Cole²⁴. Ce qui lui manque 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, il n'approfondit pas outre mesure l'argument des techniques et des matériaux, mais cherche plutôt à repérer des principes de compositions formelles qui sont bien plus abstraits que ceux de Semper.



Fig. 1 - Ornaments des tribus sauvages, planche 1, chromolithographie, 555x357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.

23 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 plaiting 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 JONES, 1856, p. 15. Il revient sur cet argument dans le chapitre égyptien, 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.

24 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.

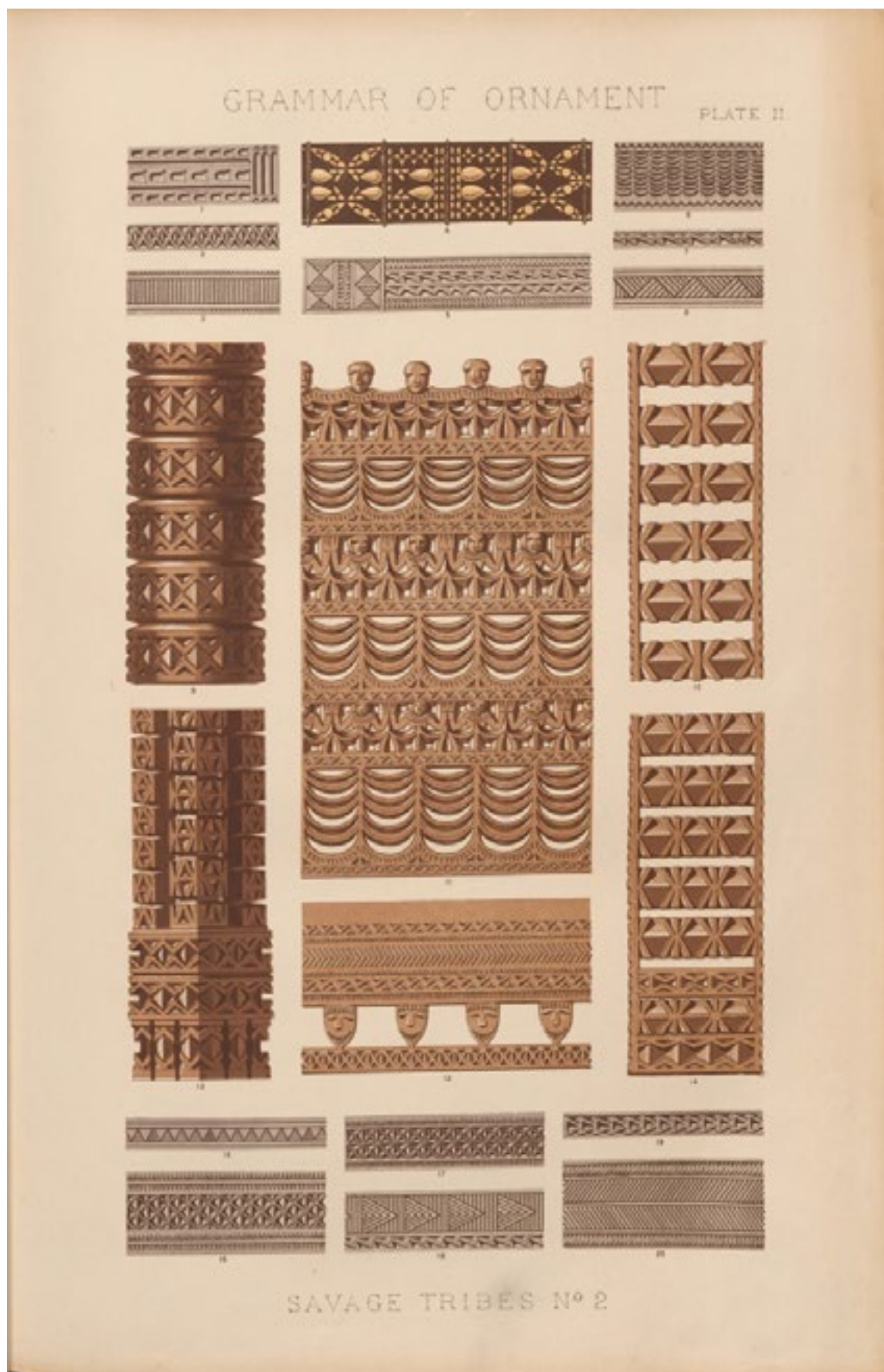


Fig. 2 - Ornaments des tribus sauvages, planche 2, chromolithographie, 555x357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.



Fig. 3 - Ornaments des tribus sauvages, planche 2, chromolithographie, 555x357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.

Ornement et abstraction

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 (Figura 4). Le tatouage facial qui la décore est une parfaite illustration de la qualité instinctive des compositions géométriques. Cette capacité à saisir les harmonies formelles 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, tiré d'un vêtement réalisé avec des écorces d'arbres tressées, il remarque que les poinçons qui constituent le dessin sont fort simples (Figura 5). Ainsi, la personne la moins cultivée, "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" (JONES, 1856, p. 15)²⁵. De cette manière, il réussit à lier l'expression géométrique à la notion d'instinctivité et à poser un pilier logique essentiel à son système théorique, destiné d'ailleurs à se confronter avec la résistance des partisans du dessin de figure. Jones est en effet convaincu que la technique du tissage renforce la formation des premières notions de symétrie, de disposition et de distribution des masses ; dans le chapitre suivant, il soutient que les ornements géométriques égyptiens (Figura 6) et grecs auraient alors une origine commune, déjà observable dans les premières tentatives ornementales de toutes les "savage tribes" (JONES, 1856, p. 24). 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 abstraite²⁶.

25 Jones ajoute que les dessins les plus compliqués des mosaïques byzantines, arabes et mauresques peuvent s'engendrer par les mêmes moyens.

26 À ce propos, voir SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. xxi-xxii.



Fig. 4 - Tête momifiée de femme de Nouvelle-Zélande, gravure sur bois, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.



Fig. 5 - Ornement primitif, motif n. 2 de la planche 1, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.



Fig. 6 - Motifs égyptiens géométriques, détail de la planche 9, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.

L'idée des origines leur sert donc à tous deux 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. Le manque de progrès technique et culturel des *sauvages* est alors synonyme d'ingénuité, de candeur et de liberté artistique, le Britannique remarquant que "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" (JONES, 1856, p. 14). De ce fait, l'art des *tribus sauvages* peut déjà parvenir à une excellente qualité formelle, même si d'exécution technique modeste, les ornements néo-zélandais témoignant déjà des formes décoratives parfaitement accomplies.

Au contraire, puisque Semper n'identifie par le *sauvage* avec la notion d'un état originel, 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. Cette notion est à l'origine de toute croissance artistique, mais ne se manifeste dans sa pureté dans aucune forme d'art historique, pas même la plus primitive, qui par ailleurs peut en soi déjà présenter des éléments de régression²⁷. Semper suggère alors que les ornements néo-zélandais sur bois sont le résultat de la dégénérescence d'une culture antérieure qui maîtrisait la technique des métaux, mais dont l'aptitude aurait été depuis longtemps perdue²⁸.

27 SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. 3.

28 SEMPER, 1860-1863, vol. 1, p. 4. Son attitude envers les manifestations artistiques néo-zélandaises est pourtant assez ambiguë. Il les mentionne pour illus-

Le recours aux *primitifs* ou aux *sauvages* permet donc aux deux hommes de discuter l'ornement de manière différente, à la fois hors et dans l'histoire. Pour le Britannique, l'ornement sauvage tient à la nature et se trouve donc situé hors de l'histoire. Pour l'Allemand, la question n'est pas aussi simple, puisque c'est la notion d'*Urtyp* qui tient aux origines et qui est à la base des manifestations historiques, il n'étant possible d'en retrouver que certaines traces. Cet *Urtyp* originel est comme un embryon qui croît à l'intérieur 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 style²⁹. Dès lors, les formes que nous voyons sont 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 comme le produit d'un effort individuel, introduisant l'idée de l'artiste primitif ou "an artist from a savage tribe" (JONES, 1856, p. 15). Il note ainsi qu'entre les décorations les plus rustiques et les œuvres "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" (JONE, 1856, p. 14). Pour lui, la différence entre le sauvage et l'artiste grec ne se situe pas dans l'idée, mais dans une divergence de moyens.

Tout deux s'accordent en ce point pour trouver qu'un trop grand progrès technique produit des effets nuisibles sur la création artistique. Car bien que ces moyens soient nécessaires afin d'exprimer au mieux les principes fondamentaux des arts, leur excès peut offusquer l'idée créatrice. À ce propos, Jones souligne que "the very command of means leads to their abuse; when Art struggles it succeeds" (JONES, 1856, p. 14), les œuvres de Giotto par exemple possédant une grâce et une candeur jamais atteintes par Raphaël ou Michel-Ange³⁰. 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 idées 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 industrielle³¹. Pour relancer la créativité contemporaine, il faut récupérer ce contact direct avec la nature et cet instinct qui caractérise les peuples les plus primitifs.

trer 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.

29 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.

30 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. Individuality 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 JONES, 1856, p. 14.

31 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, p. 700-711. 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.

Cette notion des origines donne-t-elle lieu à un développement historique ? Même s'ils représentent une pratique que Jones ne peut que qualifier de "very barbarous", les tatouages maoris illustrent déjà pleinement ce qu'il définit comme "the principles of the *very highest* ornamental art" (italiques ajoutées, JONES, 1856, p. 13), qui pour lui sont déjà parfaitement visibles à l'état de nature et n'impliquent donc pas l'idée d'une progression culturelle. Ainsi, dans la *Grammar of Ornament*, l'examen des ornements des *sauvages* ne donne-t-il pas lieu à la construction d'une évolution historique linéaire de l'ornement, mais lui permet simplement d'affirmer l'instinctivité de l'ornement abstrait. Les origines lui sont 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 seront alors fonction de son degré d'adhérence à ces principes naturels et universels, indépendamment de tout concept d'évolution. En revanche, Semper reste attaché à 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 des *Ur-typen*, 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 soutiennent au contraire la notion d'une naissance de l'art naturaliste, l'ornement des peuples primitifs pouvant 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 siècle³². 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.

32 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 p. 31, 38-39, 50-51. Pour une analyse de l'art primitif, voir BOAS, [1927] 1955.

L'ornement et l'origine de l'architecture

Les rapports historiques les deux hommes 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.

Comme nous avons vu précédemment, 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 restes de polychromie architecturale classique, et qui s'embarque peu après pour l'Égypte avec Jones. Vingt ans plus tard, ils se retrouvent à Londres, liés au cercle d'Henry Cole. Lorsque Semper arrive dans la capitale britannique en septembre 1850, sa situation est délicate : réfugié politique, il cherche ardemment un emploi qui lui permette de s'établir de manière stable³³. Jones est au contraire un professionnel reconnu et presque célèbre, dont le nom affleure fréquemment dans les journaux en raison de la grande polémique alors en cours autour de son projet de décoration du Crystal Palace. Tous deux sont des fervents partisans de la polychromie antique et moderne. En janvier 1851, ils sont au Royal Institute of British Architects, lors de trois rencontres sur le sujet, auxquelles prend également part le Français Hittorff³⁴. Quelques mois plus tard, alors que Jones s'occupe de 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 Canada³⁵. Lorsque le palais sera reconstruit à Sydenham, Paxton le chargera de l'organisation de l'une des cours commerciales : la *Mixed Fabric Court*³⁶. Ayant désormais intégré l'entourage 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 indienne³⁷. En septembre de la même année, Cole lui offre le poste d'enseignant d'ornementation des métaux au Department of Practical Art³⁸.

Quels rapports entretenaient-ils? Malgré leur intérêt commun, aucune trace d'une éventuelle correspondance entre les deux architectes ne nous est parvenue. Selon Wolfgang Hermann et Harry Francis Mallgrave, leurs contacts auraient d'ailleurs été assez tendus, en raison d'une forte rivalité de la part de Jones³⁹. Quoi qu'il en soit, Jones devait certainement être au courant des idées de l'architecte allemand, idées qui circulaient alors dans le milieu de l'école. En 1854, il inclut en tout cas un texte de Semper : "On the Origin of Polychromy in Architecture" dans son *Apology to*

33 MALLGRAVE, 1996, p. 189-192.

34 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.

35 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, p. 190-196.

36 HERMANN, 1984, p. 74-76. MALLGRAVE, 1996, p. 215.

37 SEMPER, [1852] 1853, p. 248-249 et JONES, [1852] 1853, pp. 230-232.

38 Matthew Digby Wyatt avait refusé de prendre en charge cette classe, préférant s'occuper du projet de Sydenham. Voir HERMANN, 1984, p. 65-70 et 84-87, RYKWERT, 1983, p. 5-7 et MALLGRAVE, 1996, p. 208-218. La transformation du nom du département en 1853 pour le Department of Science and Art est d'ailleurs généralement attribuée à Semper.

39 HERMANN, 1984, p. 77 et MALLGRAVE, 1996, p. 213. Elena Chestnova pense au contraire que les deux hommes se connaissaient bien. Voir CHESTNOVA, 2014, p. 17.

*the Colouring of the Greek Court*⁴⁰.

Le 20 mai 1853, Semper donne sa première conférence au Department of Science and Art de Cole. Comme 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". Ce principe se trouvait alors affiché dans les couloirs et paraît en tête de la *Grammar of Ornament* en 1856⁴¹. Il avait été présenté par Jones lors d'une précédente conférence tenue 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 monumentaux⁴². Il devient ainsi nécessaire d'étudier ces prototypes artisanaux, puisque :

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 (SEMPER 1852, cité dans HERMANN 1984, p. 73).

Comme le note Joseph Rykwert, cet aspect constitue l'un des points les plus originaux de sa théorie⁴³. Posant le fait qu'il n'existe pas de distinction entre les lois qui gouvernent les œuvres d'art et les produits artisanaux, il conclut qu'il est possible de déduire les principes des arts majeurs à travers l'analyse des produits des arts mineurs⁴⁴.

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 défend 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 affirme au contraire que l'ornement précède clairement toute forme architecturale. Cette position est encore renforcée dans le dernier chapitre du livre, où il établit que "l'architecture adopte l'ornement mais ne le crée pas"⁴⁵. Et après avoir souligné la nécessité d'inventer un nouveau style architectural, il affirme que ce dernier pourrait surtout dépendre de la création d'un nouveau style ornemental:

40 SEMPER, 1854, p. 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. 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, p. 3 et 9.

41 "The Decorative Arts arise and should be attendant upon Architecture", dans JONES, [1852] 1863, p. 4 et JONES, 1856, p. 5.

42 Comme Hermann le précise, le texte initial de la conférence de Semper fut par la suite modifié par ses fils, dans HERMANN, 1984, p. 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.

43 RYKWERT, 1982, p. 125.

44 HERMANN, 1984, p. 73.

45 "architecture adopts ornament, does not create it", dans JONES, 1856, p. 155.

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 (JONES, 1856, p. 155-156).

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 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*⁴⁶.

Bibliographie

BOAS, F. **Primitive Art**. New York: Dover, [1927] 1955.

CHESTNOVA, E. **Ornament design is a kind of practical science - Theories of Ornament at the London School of Design and Department of Practical Art**. *Journal of Art Historiography*, n. 11, p. 1-18, 2014.

CONNELLY, F. **The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907**, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

DYCE, W. **Lecture delivered to the students of the London School of Design**. *Journal of Design and Manufactures*, vol. 1, p. 26-29, 64-67, 91-94, 1849.

ETTLINGER, L. D. **On Science, Industry and Art: some theories of Gottfried Semper**. *Architectural Review*, n. 136, p. 57-60, 1964.

GLIOZZI, G. **Rousseau : mythe du bon sauvage ou mythe critique du mythe des origines?** 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. p. 193-203.

GOLDWATER, R. **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, E. H. **The Preference for the Primitive**. *Episodes in the History of Wes-*

⁴⁶ Sur cet aspect théorique dans la pensée de Semper, voir par exemple RYKWERT, 1982, p. 125-129. Sur la question des origines de l'architecture et de la hutte primitive, se reporter à RYKWERT, 1972.

tern Taste and Art. Londres: Phaidon Press, 2002.

HERMANN, W. **Gottfried Semper** : in search of architecture. Cambridge/Massachusetts : MIT Press, 1984.

HUMBERT DE SUPERVILLE, D. P. G. **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.

HVATTUM, M. **Gottfried Semper: Between Poetics and Practical Aesthetics.** Zeitschrift für Kunstgeschichte, v. 64, n. 4, p. 537-546, 2001.

JONES, O. **The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament.** Londres: Day and Son, 1856.

KANT, I. **Kritik der Urteilskraft** [1790], tr. fr, Critique de la faculté de juger. trad. par Alain Renaut. Paris: Flammarion, 1995.

LABRUSSE, R. Une traversée du malheur occidental. In: LABRUSSE, R. (ed.) **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.

LABRUSSE, R. **Face au chaos: pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie.** Paris: Presses du réel, 2018.

MALLGRAVE, H. F. **Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory.** RES - Anthropology and Aesthetics, n. 9, p. 69-79, 1985.

MALLGRAVE, H. F. **Gottfried Semper, Architect of the Nineteenth Century.** New Haven et Londres: Yale University Press, 1996.

MASHECK, J. **The carpet paradigm: critical prolegomena to a theory of flatness.** Arts Magazine, v. 51, n. 1, p. 82-109, 1976.

MASHECK, J. **Raw art: Primitive authenticity and German Expressionism.** RES - Anthropology and Aesthetics, n. 4, p. 93-117, 1982.

MICHEL, C. 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. p. 35-45.

MILLER, D. Primitive Art and the Necessity of Primitivism in Art . In : HILLER, S. (ed.)

The Myth of Primitivism. New York : Routledge, 1991. p. 50-89.

PAYNE, A. **From ornament to object.** Genealogies of architectural modernism. New Haven et Londres: Yale University Press, 2012.

PELTIER, P. Océanie. In : RUBIN, W. (ed.) **Primitivism in 20 century art : affinity of the tribal and the modern.** Catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1984, fr. : Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal. Paris: Flammarion, 1987. p. 99-123.

PHILLIPS, G. **Rudiments of Curvilinear Design.** Londres: Shaw and Sons, vers 1838.

REDGRAVE. R. 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.

ROUSSEAU, J.-J. **Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.** Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, [1755] 1804.

RYKWERT, J. **On Adam's house in Paradise ; the idea of the primitive hut in architectural history.** New York : Museum of Modern Art, 1972.

RYKWERT, J. Semper and the Conception of Style. In: **The Necessity of Artifice.** Londres : Academy Editions, 1982. p. 123-130.

RYKWERT, J. Preface. In : SEMPER, G. London Lecture of November 11, 1853. **RES – Anthropology and Aesthetics,** n. 6, p. 6-7, 1983.

SCHAFTER, D. **The Order of Ornament, the Structure of Style.** Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SEMPER, G. **Wissenschaft, Industrie und Kunst : Vorschläge zur Anregung nationalen Kunst Gefühls, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung.** Braunschweig : Weiweg, 1852.

SEMPER, G. 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, H. La vision estetica di Semper. Milano: Jaca Book, 1991.

SEMPER, G. On the study of polychromy and its revival. In: FALKENER, E. (ed.) **The Museum of Classical Antiquities: being a series of essays on Ancient Art.** Londres: Longmann, Green, Longman and Roberts, 1851. p. 228-246.

SEMPER, G. London Lecture of November 11, 1853, éd. avec un commentaire de Harry Francis Mallgrave et préface de Joseph Rykwert. *RES – Anthropology and Aesthetics*, 6, p. 6-22, 1983.

SEMPER, G. **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.

VARELA BRAGA, A. L'ornementation primitive dans la Grammar Ornament d'Owen Jones (1856). *Histoire de l'art*, 53, p. 91-101, 2003.

VARELA BRAGA, A. **Les enjeux de la préférence pour les arts primitifs et islamiques dans le discours sur l'ornement au milieu du XIXe siècle**. *Images re-vues (Inactualité de l'ornement)*, 10, 2012. Disponible em: URL: <http://imagesrevues.revues.org/2141>

Submetido em: 03/02/2020

Aceito em: 18/03/2020