L'Ornement est-il animiste ?

Thomas Golsenne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/282>

DOI : 10.4000/actesbranly.282

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Thomas Golsenne, « L'Ornement est-il animiste ? », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 27 juillet 2009, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.282>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Tous droits réservés

L'Ornement est-il animiste ?

Thomas Golsenne

- 1 Un historien de l'art qui étudie l'ornement est à peu près comme un oiseau qui étudierait la vie des poissons : c'est contre nature. Le concept d'art s'est en effet construit contre celui d'ornement et Ernst Gombrich a pu dire que l'histoire de l'art moderne est l'histoire du rejet de l'ornement hors de la sphère artistique. Depuis que Leon Battista Alberti a rangé, en 1435, la peinture au sein des arts libéraux, les arts plastiques se sont progressivement détachés de l'artisanat ; l'œuvre d'art s'est vue dotée d'une dignité supérieure à celle de l'objet d'art. La modernité, dans ce sens, a poursuivi le chemin accompli depuis cinq siècles : Adolf Loos, écrivant en 1908 son essai *Ornement et Crime*, n'écrit pas seulement un manifeste du modernisme : il accomplit l'aboutissement de ce mouvement. Dans cet écrit comme dans d'autres de la même époque, il affirme avec verve l'incompatibilité de l'ornement avec la vie moderne, la production industrielle et la démocratisation. La libération de l'art vis-à-vis de l'ornement est ainsi interprétée comme le signe d'une émancipation sociale et d'un progrès de la civilisation :

« Les temps barbares où ont été amalgamés œuvres d'art et objets usuels sont définitivement révolus. Pour le salut de l'art. Car le dix-neuvième siècle se verra un jour consacrer un grand chapitre de l'histoire de l'humanité : nous lui sommes redevables de cet exploit d'avoir amené la rupture claire et nette entre art et artisanat. »

- 2 Il n'est pas étonnant dès lors que les ethnologues contemporains de Loos se soient passionnément intéressés aux productions ornementales des peuples qu'on appelait alors « primitifs » : puisque l'absence d'ornement dans l'art est la signature de la civilisation occidentale moderne, la présence d'ornement exprime logiquement le caractère primitif des autres sociétés. Prenons par exemple, comme témoin tardif de cette époque, le *Manuel d'ethnographie* de Marcel Mauss, publié en 1947 ; on y trouve écrit que « l'ornementique est beaucoup plus développée dans ces sociétés [primitives] que chez nous » ; ou bien que « dans l'ensemble, il semble que c'est dans nos sociétés occidentales que la non-décoration des objets mobiliers s'accentue. La décoration est attestée à partir de l'Aurignacien ». Bref, l'ornementation serait une tendance universelle que seule notre société moderne aurait contrariée. Si bien que le point de

vue de l'anthropologue sur l'ornement est radicalement inverse de celui de l'historien de l'art ou de l'artiste moderniste : pour le premier, l'ornement constitue la base de son répertoire esthétique ; pour les seconds, il constitue un péché.

- 3 Cependant, tous s'accordaient, au début du xx^e siècle, à reconnaître l'importance de l'ornement au moins dans les temps les plus reculés de l'humanité. Comme les sociétés primitives représentent un état moins avancé de la civilisation que la nôtre, pensaient-ils, l'ornement représente l'état primitif de l'art, l'art sous sa forme archaïque. C'est l'opinion de Loos qui écrit :

« La pulsion qui pousse quelqu'un à orner son visage et tout ce qui peut s'atteindre est le tout premier commencement des arts plastiques. C'est le balbutiement de la peinture. »

- 4 L'idée était déjà présente chez Gottfried Semper, dont les travaux sur les origines de l'architecture pendant les années 1850 ont généré un tout nouveau ton dans l'histoire de l'art – un ton anthropologique : « Le fait remarquable est que maintes de ces manifestations archaïques et sauvages de l'instinct de parure se perfectionnèrent au cours des siècles chez les peuples civilisés, et perdurèrent chez eux, au moins au travers d'allusions symboliques. »

- 5 Ce « ton anthropologique » exprimait une volonté de rompre avec l'histoire de l'art à la fois post-winkelmannienne (fondée sur la suprématie absolue de l'art grec et, plus généralement, de l'art européen) et érudite qui dominait dans les pays germaniques : le rapprochement avec l'anthropologie permettait une élévation philosophique de l'histoire de l'art. Parmi les héritiers de Semper, Alois Riegl, l'inventeur du concept de *Kunstwollen*, fut le premier à utiliser une méthode comparative qui vise à dépasser la vision progressiste de l'histoire de l'art traditionnelle. Riegl n'hésitait pas à lier l'histoire des beaux-arts et celle des arts décoratifs, l'étude de l'art européen et celle de l'art primitif. Son premier grand livre, *Questions de style* (1894), résulte de cette approche anti-académique et établit les premiers jalons d'une histoire de l'ornement, qui soit aussi une histoire des origines anthropologiques de l'art. Il y écrit notamment :

« La parure répond à l'un des besoins les plus élémentaires de l'homme, plus élémentaire même que celui de protéger le corps. »

- 6 Recueillant l'essentiel de la pensée de Riegl, Wilhelm Worringer reprit cette idée dans *Abstraction et Einfühlung* (1911), en y voyant la manifestation du *Kunstwollen* :

« C'est un trait essentiel de l'ornementation que le vouloir artistique d'un peuple trouve dans ses produits l'une de ses expressions les plus pures et les plus claires. »

- 7 Autrement dit, non seulement l'ornement précède historiquement l'art comme le disaient Riegl ou Mauss : il occupe, selon Worringer, une place non plus primitive, mais *primordiale* dans l'expression artistique d'une société, quelle qu'elle soit, où qu'elle se situe dans l'histoire et dans l'espace.

- 8 Parce qu'ils connaissaient les travaux des ethnologues de leur époque, parce qu'ils abordaient leurs problèmes artistiques avec un questionnement anthropologique, des historiens de l'art comme Riegl et Worringer pouvaient ainsi prendre l'ornement comme un objet d'étude de première importance et revisiter l'histoire de l'art occidental du point de vue ornemental ; d'où les études fameuses de Riegl sur l'art romain tardif et sur l'art baroque, d'où l'essai de Worringer sur l'art gothique – mouvements artistiques où l'ornement joue un grand rôle et qui étaient justement à cause de cela réputés comme décadents.

- 9 Cependant, leur revalorisation de l'ornement et de ses incarnations historiques était limitée par deux idées d'époque. La première, on l'a vu, est que l'ornement serait plus primitif que l'art. La seconde est que l'ornement serait lié à l'abstraction, par opposition à l'art qui serait lié à la figuration. Dans le débat sur l'origine de l'art, Riegl penchait pour une origine figurative de l'art – tout ornement, même le plus géométrique, serait la stylisation d'un motif figuratif. Worringer penchait pour l'hypothèse de l'origine abstraite de l'art – l'ornement l'emporte sur la figure comme le sentiment abstrait précède le sentiment empathique eu égard à la nature.
- 10 L'association entre l'ornement et l'abstraction est une idée commune à l'époque et aujourd'hui encore ; on la trouve par exemple dans le livre d'Alfred Gell, *Art and agency*. Elle dérive sans doute du préjugé occidental selon lequel il n'y a d'art véritablement civilisé (c'est-à-dire non ornemental) que figuratif ; et aussi de l'observation que, jusqu'au ^{xx}e siècle, des formes abstraites n'apparaissent que dans les motifs ornementaux.

Fig. 1. Karl von den Steinen, Les Marquisiens et leur art. L'ornementation primitive des mers du Sud.

Édition française / Musée de Tahiti et des îles - Te Fare Iamanaha, 2005, vol. 1, fig. 76.

- 11 Il est facile pourtant de constater que les motifs ornementaux ne sont ni abstraits ni figuratifs *a priori*. On pourrait citer de nombreux exemples, notamment issus de traditions artistiques non européennes, où l'ornementation peut être interprétée dans les deux sens. Les tatouages des Marquisiens, naguère étudiés par Karl von den Steinen, fournissent un premier cas exemplaire.
- 12 À première vue, ces tatouages sont abstraits ; en fait, la plupart représentent de manière codifiée des animaux ou des personnages : *papua* = enclos ; *kake* = arc ; *kea* = tortue ; *mata hoata* = regard ; *puhi* = anguille ; *pohu* = héros de légende. Il s'agit d'une écriture corporelle, pictographique et ornementale à la fois.

- 13 Plus familier à l'œil occidental, l'art islamique est réputé aniconique, à cause de l'interdit religieux de la figure vivante, donc abstrait, donc ornemental. Or beaucoup d'exemples montrent que les artistes en terre d'Islam ont su jouer sur la frontière fragile entre l'abstraction et la figure. Un panneau de bois provenant d'Égypte, datant du ix^e-x^e siècle, qui avait une fonction de revêtement décoratif, porte un motif ornemental abstrait, qui peut aussi être vu comme un profil d'oiseau : le menuisier jouait avec les habitudes visuelles du spectateur, et le jeu continue aujourd'hui : le spectateur égyptien voyait de façon privilégiée les arabesques abstraites, le spectateur européen repère plus facilement l'oiseau.
- 14 Ni totalement abstrait, ni complètement figuratif : l'ornemental apparaît plutôt comme une troisième voie, entre la figuration et l'abstraction : une tension entre les deux, une tendance à l'abstraction quand il s'agit de figures, une tendance à la figuration quand il s'agit de formes abstraites. De sorte que l'image ornementale ne compte pas seulement pour ce qu'elle représente ou pour ce qu'elle signifie. Elle n'est pas figée dans une forme qui en limitera le sens. L'ornement ouvre l'image. Par exemple, une figure ornementalisée est affectée d'une tendance à l'abstraction : sa limite en tant que figure, sa définition comme forme référentielle sont mises à mal par l'ornementation. Worringer avait déjà observé ce phénomène dans l'art gothique : la ligne gothique, dit-il, n'est ni abstraite ni figurative. Elle ne relève ni de la tendance naturelle chez les Égyptiens par exemple à la géométrie, à la rationalisation mathématique, ni de la tendance plus fréquente chez les Grecs et les modernes à l'empathie avec les formes organiques : elle est dotée d'une vie « non organique ».

Fig. 2. Villard de Honnecourt, Carnet.

BNF ms fr 19093, f° 5v.

- 15 Dans son carnet de modèles, l'architecte Villard de Honnecourt montre la genèse d'une figure ornementale, végétalisée, comme cela apparaît souvent dans la sculpture gothique. Tout se passe comme si la figure se voyait dotée d'une extension au-delà d'elle-même, d'une puissance qui apparaît hétérogène (la puissance germinative du règne végétal) ; du fait de son hétérogénéité, cette puissance semble être assignable à une source invisible, irreprésentable, transcendante. Dans le contexte religieux d'une église gothique, les spectateurs de l'époque pouvaient bien sûr interpréter l'origine de cette source comme divine. La puissance de Dieu se manifestait à travers l'ornement.
- 16 Les *Rothschild Canticles*, manuscrit rhénan d'environ 1300, donnent plusieurs exemples de cette idée. Le folio 84 présente ainsi une Trinité ornementale : les trois figures divines sont reliées par l'entrelacement d'un drap blanc, dont l'une des extrémités prend la forme de la colombe du saint Esprit : c'est une façon particulièrement originale – car utilisant un accessoire d'habitude réservé à des usages plus décoratifs – de présenter visuellement le mystère des trois Personnes unies en une seule Substance.

Fig. 3. Rothschild Canticles, France, XIV^e siècle.

Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms 404, f°84r.

- 17 Prenons maintenant un autre cas de figure. Un outil, dont la forme est normalement déterminée par sa fonction (c'est ce qui le rend utile), quand il est orné, perd lui aussi la netteté de sa définition fonctionnelle : sa valeur d'usage est concurrencée par sa valeur esthétique. Adolf Loos disait que nous (modernes) n'avons pas les nerfs pour manger dans une assiette décorée d'un *Enlèvement de Proserpine*. Il voulait peut-être souligner la contradiction que présente un outil orné – contradiction supportée par le propriétaire originel de l'assiette, peut-être moins rationaliste que le moderne pour qui la qualité esthétique est devenue la fonction exclusive d'une certaine classe d'objets (les œuvres d'art). Il est certes des cas extrêmes où l'objet utile est tellement décoré qu'il est

inutilisable, comme les plats de Bernard Palissy, dans lesquels les décorations ne recouvrent pas seulement la surface de l'objet, mais en débordent, comme si les légumes, les poissons et autres animaux qui les composent étaient réels et posés dessus. Mais même dans les cas où il est beaucoup plus modeste, le moindre ornement risque de transformer un outil en œuvre d'art. L'absence d'ornement, qui règne dans le design depuis le Bauhaus, est encore une façon d'orner l'objet usuel, de déborder sa fonction par sa forme – et on retrouve maintenant les objets design dans les musées.

- 18 Ainsi, de même que l'ornement occupe la zone limite entre la forme figurative et la forme abstraite, il introduit une tension dialectique entre des formes et un objet. L'ornement niche dans l'interstice. On a multiplié, au xix^e siècle, les répertoires de motifs ornementaux, selon l'esprit typologique et systématique de l'époque. On manquait du coup cette nature interstitielle et mouvante de l'ornement. L'ornement n'est pas une forme, c'est un rapport. Sa grande force, c'est que n'importe quoi peut devenir un ornement ou peut recevoir un ornement : de l'*Enlèvement de Proserpine* sur une assiette, à la *Genèse* peinte sur la voûte de la Chapelle Sixtine. L'ornement n'a pas de limites, l'ornement est le dépassement même des limites.
- 19 En somme, l'ornementalité – le caractère ornemental – d'une forme ou d'un objet les met en excès de leur définition, de leur fonction, en un mot : de leur essence. Cet excès, on peut l'interpréter comme un surplus inutile, voire nocif – ce sera l'interprétation conventionnelle, occidentale, moderniste : « *less is more, more is less* », comme disait Mies van der Rohe. Mais déjà, au xv^e siècle, Alberti définissait la beauté comme ce à quoi on aboutit quand on ne peut ni ajouter ni retrancher sans amoindrir la perfection du résultat. Définition quelque peu tautologique, qui laisse peu de place à l'ajout ornemental, et qui dérive de l'idéalisme néo-platonicien de Cicéron. Celui-ci, dont Alberti était un bon lecteur, se complaisait en effet dans les formules de ce genre sur la Beauté. Comme toute Idée platonicienne, cette dernière se définit par son essence, par son identité à elle-même : la Beauté est belle. L'ornement, lui, comme supplément, ne peut servir à définir une essence ; il introduirait même le trouble de la différence dans le domaine du Même.
- 20 L'excès ornemental a été rejeté de l'esthétique classique sur la base de tels principes essentialistes. Mais il a pu être interprété aussi dans un sens plus positif – c'est une bonne partie de l'anthropologie et une philosophie minoritaire en Occident qui nous y invitent – comme la manifestation de la *puissance* de la forme ornementalisée ou de l'objet orné. L'ornement intensifie la forme ou l'objet orné, il le démultiplie à l'intérieur de lui-même. Cette intensification prend deux grandes formes : soit la fractalisation, soit le plissement.
- 21 La fractalisation est le processus de démultiplication d'un objet à l'intérieur de lui-même, par l'emboîtement d'objets dont la forme lui est identique, selon le principe des poupées russes ou de l'oignon. La décoration de l'Alhambra, à Grenade, en est aussi un bon exemple : la voûte est décorée par une *muqarna*, une structure fractale où chaque niche est composée de plusieurs niches plus petites, et ainsi de suite. Le motif ornemental est ainsi identique à la structure architecturale : cette assimilation de la structure au décor est fréquente dans l'art islamique, mais difficile à comprendre en Europe où, comme dans le traité d'architecture d'Alberti, on est habitué à penser la structure porteuse « nue », puis « habillée » par l'ornement.

Fig. 4. Alhambra, Grenade (Espagne), Salle des Abencérajés, XIV^e siècle.

Photo Thomas Golsenne.

- 22 Cependant, l'art européen a développé, surtout dans les périodes ornementales étudiées notamment par Riegl et Worringer, une autre forme d'intensification de l'objet par l'ornement : le plissement. L'exemple de la *sainte Thérèse* du Bernin est trop célèbre pour qu'on le commente longuement. J'en retiendrai seulement l'idée que le corps de la sainte est absorbé par les plis de son vêtement : il se dématérialise ainsi, ce qui est une façon de suggérer la nature spirituelle de l'extase de la sainte ; mais en même temps, le vêtement plié suggère une extension du corps en dehors de ses propres limites, extension dont la cause est bien sûr divine – le pli cache autant qu'il montre.
- 23 Des effets de mouvement, de rayonnement, de vie se dégagent de l'ornement ; par exemple l'entrelacs est un procédé qui donne l'impression d'une ligne labyrinthique dans laquelle l'œil se perd ; une ligne sans début ni fin, donc autonome, douée d'une vie propre. Un cas remarquable d'entrelacs est fourni par la miniature irlandaise du haut Moyen Âge : les moines enlumineurs créaient ainsi des labyrinthes de lignes dans lesquels le motif sacré de la croix était englouti. Pour suivre la croix, au sens visuel comme au sens spirituel, il fallait passer de longues heures de contemplation de l'image géométrique et de méditation, à la manière des moines bouddhistes devant leur mandala.
- 24 Bref, l'ornementalisation d'une forme ou d'un objet permet de leur attribuer une certaine puissance. L'ornement offre la possibilité d'animer des objets inanimés, même si ses effets sont souvent attribués, dans des cas concrets et des situations culturelles spécifiques, à une cause transcendante ou à l'objet orné. L'art chrétien médiéval, fondé en grande partie sur l'opposition entre la figure humaine et l'ornement divin, en fournit de nombreux exemples. Ce processus, Gell, dans le livre cité ci-dessus, le nomme attribution d'*agency*, qu'on peut traduire ici par « animation », c'est-à-dire que

l'objet ainsi animé par l'ornement se voit considéré comme un acteur vivant, entretenant des relations sociales avec son environnement. Un objet-acteur qui, grâce à l'ornement, attire à lui les regards, rayonne vers les autres : sa puissance est son champ d'attraction, l'étendue de son aura.

- 25 Dans cette perspective, l'importance d'un objet ou d'une personne ne se mesure pas à ses qualités intérieures, à la profondeur de son être, mais à sa puissance ornementale, c'est-à-dire sa capacité à rayonner, à toucher un large cercle relationnel. Une telle appréciation, extériorisée et sociale de l'individu, une telle importance accordée au paraître plutôt qu'à l'être, peuvent choquer notre sensibilité occidentale, habituée à penser que « l'habit ne fait pas le moine », que la valeur individuelle se mesure à la profondeur de l'être intérieur. Pourtant, anthropologiquement, une ontologie fondée non sur l'être mais sur la singularité du paraître a aussi sa rationalité, et un nom : c'est l'animisme. Telle que Philippe Descola la définit en effet, une société animiste se reconnaît à ce qu'elle attribue une intériorité identique à tous les êtres vivants dans le même environnement (humains, animaux et végétaux confondus), et à ce qu'elle différencie les individus seulement par les traits physiques, extérieurs : ainsi un arbre est un être humain qui a un vêtement d'arbre, un jaguar un être humain qui a un vêtement de jaguar, etc. Si bien que l'être humain lui-même n'est jamais seulement un être humain : son corps nu est incomplet pour le définir totalement, c'est-à-dire extérieurement et socialement ; il a forcément besoin d'une parure qui le qualifie comme chasseur, comme enfant, comme mère, etc.
- 26 On mesure dès lors l'importance de la parure, de l'ornement en général dans les sociétés animistes. La parure est indispensable pour que l'homme se voie donner une place dans la société et par elle, c'est-à-dire pour qu'il existe. Une riche parure n'est pas un signe de prétention, de vanité ; c'est la reconnaissance par la société de la puissance de l'individu qui la porte. D'où l'importance de l'animalité dans la parure animiste : étant le plus souvent en relation avec des animaux auxquels ils attribuent la même « humanité » qu'à eux-mêmes, les hommes peuvent choisir de prendre l'apparence d'animaux pour mieux acquérir leurs qualités. Ainsi le chasseur ou le guerrier prennent-ils l'apparence du jaguar, du lion ou de l'épervier, les meilleurs prédateurs, pour littéralement *entrer dans la peau* du prédateur. Ils se couvrent alors le corps de marques ou de bijoux qui affichent leur nouvelle nature, comme des coiffes de plumes d'oiseau, des colliers et des ornements nasaux en défense et en dents d'animaux – le mélange des espèces animales dans la parure guerrière signifie leur plasticité et leur supériorité sur tous ces êtres à forme unique.
- 27 En Indonésie, le culte des ancêtres peut légitimement entrer dans le domaine de l'animisme, dans le sens où les vivants prennent parfois l'apparence des ancêtres selon les circonstances. Certains boucliers de l'Irian Jaya sont décorés de l'image d'un ancêtre dont le guerrier tire sa force : face à l'ennemi, l'image du guerrier est remplacée par l'image de l'ancêtre.
- 28 Pour Philippe Descola, rien n'est plus opposé à l'animisme que le naturalisme, c'est-à-dire le régime ontologico-social dans lequel nous vivons, où ce qui produit les singularisations sociales est l'intériorité de chacun ; où par ailleurs l'ornement a été relégué aux marges de la culture. Mais il ne faudrait pas croire que l'animisme soit tout à fait inconnu dans la société occidentale. On n'aurait pas tort par exemple de rapprocher le bouclier de l'Irian Jaya des armoiries médiévales européennes : les écus

des chevaliers portent aussi l'image codée, ornementalisée, de la lignée d'ancêtres dont ils tirent leur puissance.

- 29 Mais un moment culminant d'animisme est atteint, selon moi, au moment même où l'on pense généralement que l'esprit moderne, à savoir l'individualisme et le naturalisme, prend naissance : la Renaissance italienne. Car rares sont les sociétés où les apparences ont autant de prestige, y compris les illusions de l'art. On n'existe, à la Renaissance, que parce qu'on accomplit des actions illustres, des exploits, c'est-à-dire qu'on brille devant les autres ; la vie est alors vécue comme une œuvre d'art, écrit Jacob Burckhardt, elle est vécue pour donner de soi la meilleure apparence possible. Deux exemples : dans sa prétendue « autobiographie », Alberti, « homme universel » comme dit Burckhardt – capable de tout faire et de prendre tous les masques, peut-on traduire anthropologiquement –, déclare être particulièrement attentif à son apparence en public :

« il voulut toute sa vie, dans tous ses actes et ses propos, être effectivement et apparaître digne de la bienveillance des gens de bien ».

- 30 Baltazar Gracian, deux siècles plus tard, défendra une semblable « esthétique de l'existence », pour reprendre une expression de Michel Foucault :

« Ton père fut l'Artifice, ce centaure Chiron de la Nature. Tu es née de ses soins afin d'apporter la touche finale de perfection à toute chose. Sans toi, parure, les plus grandes œuvres se gâtent et les ouvrages majeurs se gâchent. »

- 31 L'Artifice, « Chiron de la Nature »... cette métaphore mythologique de l'animisme me permettra de conclure. Si l'on développait le comparatisme anthropologico-historique entre ces diverses manifestations de l'animisme, en Indonésie, en Afrique ou dans l'Europe de la Renaissance, on ne serait pas étonné de retrouver ici et là des traits communs. Par exemple, l'animalité du guerrier par sa parure : entre l'effigie du dieu de la guerre Kuka'ilimoku de Hawaï, tête monstrueuse composée de plumes, de fibres végétales, de dents de chien et de nacre pour les yeux, et les armures animalisées à la mode dans les cours princières de la Renaissance, il y a peut-être moins de différence que nos repères visuels, l'organisation de nos musées et des disciplines universitaires nous le feraient penser au premier abord. Dans les deux cas en effet, une parure guerrière, sans fonction défensive réelle, mais destinée à la parade, transforme l'homme qui la porte en l'incarnation d'une entité animale qui élève sa puissance individuelle.
- 32 L'exemple de la génération des Riegl et des Worringer devrait nous servir de modèle pour développer ce type de comparaisons trans-culturelles et trans-historiques, et dessiner ainsi les contours généraux d'une anthropologie historique de l'ornement.

BIBLIOGRAPHIE

Alberti (1435) 2004 : Léon Battista Alberti, *La Peinture* (1435), Paris, Seuil, 2004 ; trad. fr. : Thomas Golsenne et Bertrand Prévost.

Alberti (1553) 2004 : Léon Battista Alberti, *L'Art d'édifier* (1553), Paris, Seuil, 2004 ; trad. fr. : Pierre Caye et Françoise Choay.

Alberti 2000 : Léon Battista Alberti, *Autobiographie*, dans *Leon Battista Alberti. Actes du congrès international de Paris, Sorbonne, Institut de France, Institut culturel italien, Collège de France, 10-15 avril 1995*, Francesco Furlan éd., Turin, Nino Aragno/ Paris, Vrin, 2000 ; trad. fr. : Claude et Pierre Laurens.

Amico 1996 : Léonard Amico, *À la Recherche du paradis terrestre. Bernard Palissy et ses continuateurs*, Paris, Flammarion, 1996.

Bonne 1998 : Jean-Claude Bonne, « Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VII^e siècle) », dans *Histoires d'ornement, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Patrice Ceccarini, Jean-Loup Charvet, Frédéric Cousinié et Christophe Leribault éd., Paris, Klincksieck / Rome, Académie de France à Rome, 1998, p. 75-108.

Brüderlin 2001 : Markus Brüderlin, « Introduction : Ornament and Abstraction », dans *Ornament and Abstraction* (cat. expo., Fondation Beyeler, Riesen-Bâle, 10 juin-7 octobre 2001), Dumont, Yale University Press, 2001, p. 17-27.

Burckhardt (1860) 1999 : Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), Paris, Le livre de poche, 1999 ; trad. fr. : Henri Schmitt, revue et corrigée par Robert Klein.

Carboni 2001 : Massimo Carboni, *L'Ornementale. Tra arte e decorazione*, Milan, Jaca Book, 2001.

D'un regard l'autre 2006 : *D'un regard l'autre* (cat. expo., musée du quai Branly, Paris, 19 septembre 2006-21 janvier 2007), Yves Le Fur, éd., Paris, musée du quai Branly-RMN, 2006.

Deleuze 1968 : Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit, 1968.

Descola 2006 : Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2006.

Gell 1998 : Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Gombrich (1970) 1986: Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual Biography* (1970), Oxford, Phaidon, 1986.

Gombrich (1979) 1992 : Ernst Hans Gombrich, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art* (1979), Londres, Phaidon, 1992.

Grabar (1992) 1996 : Oleg Grabar, *L'Ornement. Formes et fonctions dans l'art islamique* (1992), Paris, Flammarion, 1996 ; trad. fr. : J.-F. Allain.

Gracian (1646) 2005 : Balthazar Gracian, « L'Honnête homme », dans *Traité politiques, esthétiques, éthiques* (1646), Paris, Seuil, 2005 ; trad. fr. : Benito Pelegrin.

Hamburger 1990 : Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles : art and mysticism in Flanders and the Rhineland*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1990.

Jones (1856) 2001 : Owen Jones, *La Grammaire de l'ornement* (1856), Paris, L'Aventurine, 2001 ; trad. fr. : Bernard Quaritch.

Loos (1908) 2003 : Adolf Loos, « Les Superflus. Le Werkbund allemand » (1908), dans *Ornement et crime*, Payot et Rivages, 2003 ; trad. fr. : Sabine Cornille et Philippe Ivernel.

Mauss (1967) 2002 : Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot et Rivages, 2002.

Paine 2005 : Sheila Paine, *Les Porte-bonheur. Amulettes, grigris, talismans et autres objets magiques*, Paris, Alternatives, 2005 ; trad. fr. : Alexandra Lefebvre.

Parures triomphales... 2003 : *Parures triomphales. Le Maniérisme dans l'art de l'armure italienne* (cat. expo., Genève, musée Rath, 20 mars-20 juillet 2003), José-A. Godoy, Silvio Leydi éd., Genève, musées d'art et d'histoire/ Milan, 5 Continents, 2003.

Pigeaud 1995 : Jackie Pigeaud, *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, 1995.

Riegl (1894) 2002 : Alois Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation* (1894), Paris, Hazan, 2002 ; trad. fr. : Alexis Baatsch et Françoise Rolland.

Riegl (1907) 1993 : Alois Riegl, *L'Origine de l'art baroque à Rome* (1907), Paris, Klincksieck, 1993 ; trad. fr. : Sybille Muller.

Riegl (1927) 1964 : Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie* (1927), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft / Paris, Klincksieck, 1964.

Semper (1856) 2007 : Gottfried Semper, « De la détermination formelle de l'ornement et de sa signification comme symbole de l'art », dans *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869* (1856), Marseille, Parenthèses, 2007 ; trad. fr. : Jacques Soulillou.

Smith 1981 : Pierre Smith, « Principes de la personne et catégories sociales », dans *La Notion de personne en Afrique noire*, colloque international du CNRS, 11-17 octobre 1971, Paris, éd. du CNRS, 1981.

Worringer (1911) 1986 : Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style* (1911), Paris, Klincksieck, 1986 ; trad. fr. : Emmanuel Martineau.

Worringer (1927) 1967 : Wilhelm Worringer, *L'Art gothique* (1927), Paris, Gallimard, 1967 ; trad. fr. : D. Decourdemanche.

RÉSUMÉS

Cette intervention a valeur de programme. Il s'agit de montrer pourquoi l'étude de l'ornement d'un point de vue anthropologique s'avère plus fructueuse que du point de vue de l'histoire de l'art pour l'historien de l'art que je suis. D'abord quant au statut théorique de l'ornement. Pour l'historien de l'art classique, l'ornement est presque une injure : trop artisanal, trop luxueux, trop superficiel... L'histoire de l'art s'est toujours écrite contre l'ornement. Au contraire, pour un anthropologue, l'ornement est primordial parce qu'il est universel. La parure est la forme « primitive » de l'art. Si les civilisations « avancées » ont accédé à des formes plus intellectuelles d'expression formelle, c'est parce qu'elles auraient dépassé le stade ornemental de l'art.

INDEX

Mots-clés : abstraction, animalité, animisme, esthétique, figuration, fractale (esthétique), ornementalité, parure, pli

AUTEUR

THOMAS GOLSENNE

Thomas Golsenne est docteur en histoire de l'art, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Il a coédité *La Peinture* de Leon Battista Alberti (Paris, Seuil, 2004) ainsi qu' *Adam et l'astragale. Essais d'histoire et d'anthropologie sur les limites de l'humain*, (Paris, MSH, sous presse). Il a

également publié divers textes sur l'art de la Renaissance et l'art contemporain. Il prépare *Le Matérialisme mystique de Carlo Crivelli*, à paraître aux éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. Il enseigne actuellement à l'Université de Provence.