Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

10 | 2012

Inactualité de l'ornement

Prisonniers du Soleil. La part maudite de la modernité

Entretien Guillaume Désanges / Thomas Golsenne, juin-octobre 2012

Prisoners of the Sun. The Accursed Share of Modernity

Guillaume Désanges et Thomas Golsenne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2271>

DOI : 10.4000/imagesrevues.2271

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

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

Référence électronique

Guillaume Désanges et Thomas Golsenne, « *Prisonniers du Soleil. La part maudite de la modernité* », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le , consulté le 04 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2271> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2271>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mars 2021.

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

Prisonniers du Soleil. La part maudite de la modernité

Entretien Guillaume Désanges / Thomas Golsenne, juin-octobre 2012

Prisoners of the Sun. The Accursed Share of Modernity

Guillaume Désanges et Thomas Golsenne

- 1 J'ai rencontré pour la première fois Guillaume Désanges pendant une présentation de son exposition *La Planète des signes*, en 2010 au Plateau à Paris, où j'intervenais moi-même sur Aby Warburg, puis, une seconde fois à l'occasion de son exposition suivante, *Prisonniers du soleil*¹ (fig. 1). Cette dernière, la seconde d'une série de quatre expositions collectives consacrées à l'« érudition concrète » d'artistes contemporains, avait la particularité de présenter entre autres

une réflexion sur l'ornement tant dans l'art contemporain que dans son rôle dans l'histoire de la modernité, entendue comme stade de la civilisation européenne qui succédait à l'Ancien Régime. L'originalité de la réflexion « concrète » de Désanges, c'est-à-dire moins à travers un texte qu'un choix de scénographie et d'œuvres, reposait sur l'idée que l'ornement aurait précisément un rôle révélateur dans l'éclosion de la modernité. Les artistes contemporains qu'il avait choisis pour cette exposition réinterpréteraient cette origine de la modernité de ce point de vue ornemental. En cela, ils s'opposeraient à la vision *moderniste* de l'histoire de l'art, c'est-à-dire la vision majoritaire qui domina le récit historique depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années Soixante : le modernisme comme vision linéaire de l'histoire de l'art, allant de Delacroix jusqu'à Pollock, en passant par l'impressionnisme, Cézanne et le cubisme, selon un mouvement progressiste menant de l'art figuratif à l'abstraction, de l'« *ut pictura poesis* » à la recherche de la pureté du médium matériel. Dans la vision

moderniste de l'histoire de l'art, toute association de l'art à l'ornement, aux arts décoratifs, était considéré comme un signe d'impureté, voire de décadence, comme le manifeste d'Adolf Loos, « Ornement est crime » (1908), l'affirme avec éclat². J'ai voulu approfondir avec Guillaume Désanges cette interprétation sous la forme d'un entretien.

Fig. 1

Vue de l'exposition *Prisonniers du Soleil*, 2010, Le Plateau, FRAC Île-de-France (photo G. Désanges)

Le pêle-mêle, Warburg et l'histoire non-linéaire

- 2 TG : Pour comprendre comment tu abordes l'ornement, nous pourrions commencer par parler de ton projet de recherche sur le pêle-mêle, ces tableaux de photographies et d'images que les adolescents et les jeunes adultes accrochent dans leur chambre et qui évoluent au fil de leur vie. En quoi cette utilisation des images t'intéresse-t-elle et que révèle-t-elle selon toi, de l'ornement ?
- 3 GD : Au départ, il s'agissait de critiquer une certaine « warburguisation » superficielle et systématique observée dans l'art de ces dernières années. Tenter de voir si l'Atlas *Mnémosyne* de Warburg, si signifiant dans l'histoire des formes, ne s'apparentait pas plus souvent dans ses actualisations contemporaines au motif du « pêle-mêle ». À savoir : une composition de type florale, intime et ornementale, fondée sur le goût, l'humeur et la nostalgie plus que sur une réelle et fertile confrontation iconographique. Par ailleurs, Céleste Olalquiaga dans son ouvrage sur le kitsch (*Royaume de l'artifice*³, une des sources de l'exposition *Prisonniers du Soleil*) se concentre sur une période qui court grosso modo au long du XIX^e siècle. Dès lors, mon idée était d'envisager le pêle-mêle comme une des formes actualisées du kitsch à la fin du XX^e siècle, selon les critères de Céleste Olalquiaga : un lieu du souvenir, de la fixation morbide, qui passe de la sphère bourgeoise à la sphère populaire.
- 4 TG : Donc une vision assez péjorative du pêle-mêle.

- 5 GD : Pas vraiment. Il y a des choses que j'aime dans le principe de composition inconsciente du pêle-mêle. Des enjeux curatoriaux, peut-être, sources de réflexion, d'inspiration, et d'autocritique. Par exemple, la question d'un accrochage précaire, dont les éléments ne sont jamais définitivement fixés, comme chez Warburg. Le mélange des genres aussi, entre photo et documents, qui en font une sorte de cabinet de curiosité *cheap*. Par ailleurs, ces images personnelles deviennent un motif, qu'on ne regarde plus dans le détail, mais dans leur ensemble, comme les grotesques italiens. J'avais beaucoup aimé les deux robes géantes, l'une recouverte d'images d'explosion, l'autre d'images de coucher de soleil que Thomas Hirschhorn avait montré dans une exposition à Berlin⁴ (fig. 2). L'artiste m'avait dit plus tard que beaucoup n'ont cru voir que des explosions alors que 50% était des images étaient des couchers de soleil.

Fig. 2

Thomas Hirschhorn, *Eye-to-Eye Subjecter*, 2010, vue de l'atelier

- 6 TG : Ils ne regardaient pas.
- 7 GD : Exactement. Voici une fulgurante, simple et brillante critique des médias : la juxtaposition iconographique devient comme du papier peint, ornemental et illisible. C'est un pêle-mêle radical. Par ailleurs, beaucoup de très bonnes œuvres fonctionnent sur le principe du pêle-mêle : les collages de Hans Peter Feldmann (fig. 3), les *Autoportraits* de Sol LeWitt, certaines œuvres de Ryan Gander, etc. Dans la peinture classique, et notamment dans les vanités, on présente parfois des objets et des notes accrochées, en trompe l'œil sur la toile, dans un principe de non-hiérarchie des images.

Fig. 3

Hans Peter Feldmann, *Seated Women Triptych*, 2008, épreuves offset et digitales sur papier, 162 x 205 x 22 cm, Ulm, Sammlung UFR

- 8 TG : Chez Warburg, cette non-hiérarchisation des images est aussi une façon de produire de l'histoire, à partir de montages anachroniques⁵. Intègres-tu cette dimension historique particulière dans ton travail de commissaire ?
- 9 GD : Oui, et ce à un niveau plus large que la seule question de l'ornementation qui concernait l'exposition *Prisonniers du soleil*. Le passionnant livre de Manuel De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*⁶, théorise à partir d'un modèle géologique la formation des sociétés, du langage, des équilibres mondiaux. Il imagine la course de l'histoire dans un régime du « *meshwork* » : un système chaotique hérité d'une succession d'accidents, mais stable en apparence. Il n'y a pas de déterminisme, de direction vers quelque chose. Cela amène à considérer l'idée d'une modernité progressiste et linéaire comme une fiction. Une « fiction-fonction », dont l'Occident a eu besoin pour se construire. Nous sommes toujours plongés dans cet idéal, dont nous avons hérité, mais ressentons aujourd'hui la nécessité de convoquer d'autres modèles, fondés sur des visions éclatées, déviantes, de l'histoire que nous retrouvons justement chez Warburg, et implicitement chez Friedrich Nietzsche ou Georges Bataille.
- 10 TG : Le côté non progressiste de l'histoire me fait penser à un article de Rémi Labrusse⁷ sur les Grammaires de l'ornement, qui succèdent à la période de l'éclectisme et comme une critique de cet éclectisme ; sa théorie, en résumé, est que dans les représentations des savants et des artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, existait un chaos grandissant, dont l'éclectisme ornemental était un symptôme, qui était comme le revers de l'industrialisation, de la société moderne, au sens de la « vie moderne » de Baudelaire, comme mode de vie nouveau, dominé par l'idéologie bourgeoise et matérialiste du progrès, et qui pouvait être considéré comme une sorte de masque à ce

chaos ; et plus le chaos progressait, plus l'idéologie de l'ordre, du progrès, du positivisme augmentait. Ces Grammaires de l'ornement ont voulu rationaliser cette prolifération ornementale et la rendre plus scientifique pour la réintégrer dans une pensée moderne et progressiste. Il existe donc déjà une pensée de la non-linéarité de l'histoire, puisque l'éclectisme est une récupération de tous les styles historiques en même temps, et ceci dès le début du XIX^e siècle. Donc, n'assiste-t-on pas cycliquement à des retours d'une pensée de l'histoire ouverte ou plurielle qui serait contrebalancée par une autre pensée de l'histoire plus linéaire et progressiste ?

- 11 GD : Bien sûr, je crois que les deux coexistent. C'est pourquoi j'aime le livre d'Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*⁸, qui analyse le genre du roman noir ou « gothique », de la fin du XVIII^e siècle, comme une puissante résurgence de l'obscurité en pleine période des Lumières, qu'elle considère non pas comme une opposition au progrès, ni une rémanence de valeurs passées, mais bien la face dépressive de la Révolution. Mais on ne découvre pas aujourd'hui ces principes de mondes compossibles et de non-linéarité. Il y a des filiations souterraines d'une contestation du modèle rectiligne, tout aussi puissantes que l'histoire « officielle », bien que non mises en lumière. Georges Didi Huberman le montre bien dans les liens qu'il tisse entre Nietzsche, Bataille et Warburg⁹ ; et Nietzsche étudiait lui-même des relations plus lointaines, qui remontaient jusqu'à l'Antiquité. Ce sont des filiations du désordre, des Maîtres du chaos, comme dans l'exposition actuelle du quai Branly, *Les Maîtres du désordre*¹⁰. Ce que je trouve brillant dans le livre d'Annie Le Brun, c'est qu'elle ne dit pas : une modernité purifiante s'est élevée contre le chaos, elle dit que cette modernité, cet idéal des Lumières, a une face sombre qui est son horizon, son moteur, son idéal refoulé. Elle explique que cette fiction des Lumières, cet idéal de transparence, de progrès, de rationalisme, n'est qu'une couche rhétorique apaisante posée sur un idéal morbide qui habite ses héros mêmes. Elle voit la ruine comme le monument officiel de la Révolution. Céleste Olalquiaga va dans le même sens quand elle écrit qu'en même temps que naît la modernité naît le kitsch. Ce n'est pas la fin d'un monde et le début d'un autre. Ce sont les deux faces d'un même phénomène.

Prisonniers du Soleil

- 12 TG : Venons-en à ton exposition *Prisonniers du Soleil*, sur les liens entre ornementation et modernité. Et d'abord, qu'entends-tu par modernité ?
- 13 GD : C'est une question intéressante car elle est aujourd'hui un topique de l'art, alors qu'elle reste très irrésolue. On parle beaucoup de modernité et modernisme en mélangeant les termes. Tout en n'étant pas un spécialiste de la modernité, je trouve ce mot fascinant, tant il désigne des réalités différentes, et surtout une amplitude temporelle extrêmement élastique selon les disciplines. Pour certains historiens de la philosophie, la modernité commence à l'Antiquité ; chez les architectes, au XVIII^e siècle ; dans l'art, au XX^e siècle ; tandis que pour les paléontologues l'homme moderne a 200 000 ans. Pourtant, ce concept recoupe bien une idée, il a une forme, ou plutôt un spectre, dans l'imaginaire collectif. Pour moi, il désigne une trouble synthèse politico-architecturalo-artistique qui s'est développée progressivement à partir du XVIII^e siècle. C'est-à-dire une nouvelle ère dont la source historique se situe au siècle des Lumières, celui de la Révolution, des nouveaux mondes et de l'industrie, mais qui a pu elle-même être irriguée par une multitude de canaux plus anciens. Cette modernité a créé des

formes particulières et, précisément, l'exposition *Prisonniers du Soleil* interrogeait la façon dont ces formes qui s'incarnent dans un modernisme architectural, artistique et spirituel ont des origines et certains développements occultes, ambigus, et que leur histoire n'est pas si linéaire qu'on a parfois bien voulu la présenter.

Fig. 4

Vue de l'exposition *Prisonniers du Soleil*, 2010, Le Plateau, FRAC Île-de-France (photo Martin Argyroglo Callias Bey)

- 14 TG : Dans le *Journal* de cette exposition, tu cites le livre d'Annie Le Brun¹¹, et dans une vitrine se trouvait une série d'objets provenant de la collection de « kitscheries » de Céleste Olalquiaga (fig. 5). Ensuite, tu avais aménagé la première grande salle du Plateau comme un salon bourgeois du XIX^e siècle (fig. 4). Cette exposition était donc marquée par une certaine réflexion sur l'ornement. Tu l'articulais à une sorte de recherche sur les origines multiples de la modernité, et à une volonté de dépasser ce récit linéaire dont tu parles, qui trace une ligne droite de Delacroix à l'abstraction, en passant par l'impressionnisme, Cézanne et le cubisme. Comment as-tu conçu cette exposition, et quel rôle y donnais-tu à l'ornement ?

Fig. 5

Collection de Céleste Olalquiaga (détail), Vue de l'exposition *Prisonniers du Soleil*, 2010, Le Plateau, FRAC Île-de-France (photo Martin Argyroglo Callias Bey)

- 15 GD : Pour cette exposition, je n'avais pas de propos très défini par avance. Mes choix étaient plutôt intuitifs. Disons, pour résumer, que je voulais aborder, à travers la question de l'ornement, la manière dont des apparentes contradictions créées par une certaine idéologie moderniste n'en sont pas réellement. Comment une sorte de « kitsch originel » peut être considéré comme la part cachée, maudite de la modernité, l'écume matérielle d'un grand mouvement de substitution de valeurs, qui n'était pas en réaction, mais consubstantielle aux questions de son temps. Il me semblait que cette révision de l'histoire rejoignait indirectement les réflexions d'artistes contemporains. À partir de cela, les associations ont été libres, car une exposition n'est pas une thèse. Mais je me suis aperçu *a posteriori* que l'exposition était par endroits plus cohérente que je ne l'avais anticipé. Des significations occultes s'y créaient presque naturellement. J'aime beaucoup ces coïncidences, que l'on peut considérer comme les moments de grâce du commissariat d'exposition. Par exemple, lorsqu'un peu par hasard, Maelle Dault me parle d'une gravure de Félicien Rops représentant une femme aux yeux bandés qui tient un cochon en laisse¹² (fig. 6) et qu'immédiatement, en la voyant sur un écran de mobile, je la veux pour l'exposition, sans rien connaître de l'artiste ni de l'oeuvre. Puis bien plus tard, je lis que Charles Baudelaire entretenait des liens avec Rops. Or Baudelaire était une référence de l'exposition pour sa manière d'associer éloge de la modernité, morbidité, et boursoufflures presque baroques dans l'écriture.

Fig. 6

Félicien Rops, *Pornokratès*, 1896, gravure en couleur au repérage, 66 × 48 cm (sans cadre), Collection BdM.P, Namur, Vue de l'exposition *Prisonniers du Soleil*, 2010, Le Plateau, Frac île-de-France (photo Martin Argyroglo Callias Bey)

- 16 Autre exemple avec le film scientifico-surréaliste de Jean Painlevé sur les transitions de phase des cristaux liquides¹³ (fig. 7), qui n'avait aucun rapport avec le thème de l'exposition, mais que j'ai voulu absolument présenter, sans pouvoir le justifier. Or, dans son livre, que j'ai lu bien après, Manuel de Landa prend justement les transitions de phase des cristaux liquides comme métaphore de ce qui va contre la vision d'un développement linéaire et déterminé de l'histoire. Ces liens « sourds », impensés au moment même ils sont opérés, fondent le caractère foncièrement expérimental et chimique de la pratique curatoriale, et la rapprochent du principe de sérendipité.

Fig. 7

Jean Painlevé, *Transition de phase dans les cristaux liquides*, 1978, d'après les travaux d'Yves Bouligand, musique de François de Roubaix, Collection Les Documents cinématographiques

- 17 TG : Si on reprend l'exposition, tu parles d'une série d'oppositions binaires : d'un côté le fonctionnalisme, de l'autre l'ornement. Est-ce qu'on pourrait dire que le fonctionnalisme représente le côté linéaire, progressiste, moderne, et de l'autre côté l'ornement représenterait l'éclatement ? Mais j'aurais du mal alors à associer l'ornement à la charogne. On peut faire des grandes oppositions dialectiques, mais est-ce qu'elles se recoupent toutes ?
- 18 GD : Je vais répondre de deux manières. D'abord je me suis aperçu *a posteriori* que le véritable sujet de *Prisonniers du Soleil* n'était pas tant l'opposition ornement/fonctionnalisme que l'obscénité et la cruauté. Tout était obscène, et d'abord la scénographie de l'exposition dans cette sorte de décor bourgeois totalement artificiel.
- 19 TG : Qu'appelles-tu obscénité ?
- 20 GD : L'obscénité réside ici dans la face morbide d'un idéal de vie, qui s'actualise dans un type d'ornementation fondé sur une nature à la fois célébrée et contrainte, modèle et simulacre, faussement organique et vivante. Concrètement, quand on entrait dans l'exposition, il y avait la collection d'objets kitsch de Céleste Olalquiaga puis une photographie de Zoé Léonard, ce mannequin de femme en cire, avec une perruque, et le ventre ouvert (fig. 8).

Fig. 8

Zoé Léonard, *Wax Anatomical model with Pretty Face*, 1990, photographie noir et blanc, tirage argentique, FNAC:2000-155, 111 × 77 cm, 5/6 tirée par l'artiste, vue de l'exposition *Prisonniers du Soleil*, 2010, Le Plateau FRAC île-de-France (photo Martin Argyroglo Callias Bey)

- 21 TG : Une Vénus anatomique.
- 22 GD : On parlait de charogne, juste avant. Eh bien la voici, mais apprêtée. Sans savoir exactement pourquoi, je sentais un lien fort entre cette image et le thème de l'exposition. Je me suis rendu compte que ce lien était l'obscénité et le monstrueux tapis sous la parure décorative. C'est la première réponse. Ensuite, la coupure qui était mon point de départ se trouvait en effet entre le Bien, la ligne droite, le progrès scientifique et architectural, le fonctionnalisme, etc., et le Mal, l'ornement, son obscénité, l'inutilité, la poésie, la dépense. Cela ne se confond peut-être pas mais recoupe, je crois, d'un côté la vie, de l'autre la mort. Mais ici, il s'agissait de montrer comment les deux pulsions étaient contenues dans les mêmes objets.
- 23 TG : Cela me ferait plus penser à Huysmans, *À rebours*¹⁴.
- 24 GD : Oui, Huysmans était cité dans le journal de l'exposition¹⁵. Des Esseintes est à la fois un moderne et un décadent. L'anti-héros d'une modernité immédiatement décadente. L'objectif de *Prisonniers du Soleil*, s'il y en avait un, c'était précisément de ne plus opposer les choses, mais de présenter des états suspendus, complexes, faussement contradictoires. On a fabriqué cette coupure que, comme beaucoup, j'ai intégrée. Celle opérée par une filiation qui menait au modernisme artistique et architectural dans une linéarité parfaite, à travers la réduction, la rationalisation, l'épure. Personnellement, je suis arrivé dans l'art contemporain par l'art minimal, l'art conceptuel et la performance. Et j'ai intégré de façon subliminale que l'ornement, le plaisir esthétique, les couleurs, la décoration étaient une autre histoire, c'était le mal. En art, j'aime le fonctionnalisme, l'angle droit et le monochrome, et j'étais plutôt mal à l'aise avec des artistes qui s'occupaient d'ornement, qui était pour moi anti-progrès, réactionnaire. Mais alors certains artistes ont commencé à m'intéresser, en premier lieu Corey McCorkle (fig. 9) ou Isabelle Cornaro (fig. 10) qui se penchaient sur ces questions de

manière analytique, sans renier une admiration pour ces formes... Et je pouvais les reconnecter avec des artistes comme Hubert Duprat (fig. 11) avec qui j'avais déjà souhaité travailler sans trouver comment. Bref, l'exposition *Prisonniers du Soleil* posait cette question : est-ce que ces deux univers sont si incompatibles ? C'est François Piron, avec qui j'avais organisé une exposition sur la transparence, qui avait formulé ce lien trouble entre ornementation et modernité à propos de McCorkle.

Fig. 9

Corey McCorkle, *Dandelion Wine*, 2009, bouteilles de verre, vue de l'exposition *Prisonniers du Soleil*, 2010, Le Plateau FRAC Île-de-France (photo Martin Argyroglou Callias Bey)

Fig. 10

Isabelle Cornaro, *Éventails*, 2010, technique mixte sur papier, 110 × 65 cm, vue de l'exposition *Prisonniers du Soleil*, 2010, Le Plateau FRAC Île-de-France (photo Martin Argyroglo Callias Bey)

- 25 L'autre rencontre importante, c'est cette exposition au MoMA, *Other Modernisms*, qui a été pour moi une révélation : le MoMA, temple de l'écriture de l'histoire, racontait la genèse d'une modernité architecturale décrétée unilatéralement par Hitchcock et Johnson en 1932, autour de l'idée de Style International. Un mini « Yalta » stylistique qui avait partagé la création en deux camps, écartant arbitrairement et artificiellement certains mouvements organicistes, l'Art nouveau ou des réalisations de Frank Lloyd Wright, afin d'imposer un modèle unique et simplifié du progrès architectural. L'exposition revenait sur des choses que je ne me sentais pas le droit de regarder, mais que j'aimais, comme l'Art Déco, le symbolisme, et qui étaient présentées comme des branches mortes de l'esthétique moderniste.
- 26 TG : Pour toi, est-ce qu'il y a un retour depuis dix ans de l'ornement dans l'art contemporain ? Ou est-ce que dire cela n'est pas participer encore d'une écriture linéaire de l'histoire : une tendance est suivie par une autre contraire, elle-même suivie par la précédente... ? Une autre façon de voir serait de dire qu'il y a toujours un courant ornemental de l'art mais qu'on l'apprécie plus ou moins selon les moments, comme par un mouvement de balancier.

Fig. 11

Hubert Duprat, *Sans titre*, 2008. Cristaux de calcite (spath d'Iskande), colle, bois. Collection Frac Limousin, Vue de l'exposition *Prisonniers du Soleil*, 2010, Le Plateau FRAC Île-de-France (photo Martin Argyroglo Callias Bey)

- 27 GD : Chez McCorkle ou Cornaro, il s'agit moins d'un « retour à » que d'une relecture de l'histoire qui intègre l'ornement comme un paramètre non contradictoire avec l'idéal moderniste. C'est une sorte de révisionnisme au bon sens du terme. Mais je le trouve passionnant parce c'est un décentrement du regard, une façon de se mettre de côté, sur d'autres branches, d'explorer les coulisses et les revers de l'histoire, de ne pas penser qu'il y a qu'un seul regard. C'est un positionnement critique quant à une histoire des formes. En tant que curateur, je souhaite me placer dans cette logique de contestation et de rencodage des systèmes de pensées et de représentation de l'art. Des systèmes échafaudés et figés de manière inconsciente, par sédimentation, *habitus*, mimétisme et qui finissent par étouffer le regard en le déterminant trop fortement.
- 28 TG : Dans son livre *Philosophie de l'ornement*, Christine Buci-Glucksmann¹⁶ évoque justement l'hypothèse d'un décentrement du regard philosophique dès qu'on le pose sur l'ornement. Non seulement c'est la morale platonicienne qui chavire (l'opposition essence/apparence, l'apparence étant associée à l'illusion, à la tromperie, à l'artifice, à l'ornement), mais aussi, le rapport majoritaire/minoritaire qui s'incarne dans les figures historiques et anthropologiques de l'Orient et de la Femme, deux concepts associés, dans les représentations majoritaires en Occident, à l'ornement, mais qui demandent à être déconstruits à l'aune de philosophies comme celles de Derrida ou de Deleuze et des *cultural studies*. Dès lors, le minoritaire oriental, féminin et ornemental prend sa revanche et devient plus riche, plus dynamique que le majoritaire normatif et statique. Penses-tu que des expositions comme *Africa Remix*¹⁷ au Centre Pompidou ou la *Intense Proximité* au Palais de Tokyo¹⁸, dont le commissaire était Okwui Enwezor, sont à

la hauteur de ces questions ? Te retrouves-tu dans cette perspective, dans cette démarche ?

- 29 GD : Pour moi, *Africa Remix* n'est pas un regard décentré. Ce n'est pas regarder d'un autre endroit, c'est regarder du même endroit vers un ailleurs. C'est toujours l'Occident qui s'ouvre avec son point de vue critique sur la notion d'altérité, et qui définit où est l'alternative. Je comprends que cela existe, et j'ai de l'intérêt à découvrir ces œuvres, mais je ne me sens pas proche de cette démarche en tant que curateur. Le jour où les commissaires feront des expositions montrant 30% d'artistes africains sans l'énoncer comme un projet ou un sujet, on commencera à avoir un regard décentré. Je ne me suis jamais senti très proche des *cultural studies* en tant qu'elles pensent des régimes spécifiques de représentation en fonction des sujets. L'idéal pour moi, c'est de penser les questions féministes, raciales, minoritaires à l'intérieur de tout projet. C'est pourquoi je m'intéresse plus aux projets d'Okwui Enwezor qu'à *Africa Remix*. J'aime sa manière de présenter des formes non occidentales sans les estampiller comme telles, comme à la biennale de Gwangju en 2008. De la même manière, l'exposition *Elle(s)* était problématique pour moi car elle repliait une économie intellectuelle de travail sur un sujet. Tout en restant préoccupé par ces questions, je reste marqué par une pensée de l'universalité, que je différencie de l'universalisme. Je remets en cause l'universalisme comme principe mis en place et défendu à partir de l'Europe, du monde occidental, le modèle blanc, masculin, dominateur, qui a plus ou moins justifié l'impérialisme ; par contre, je ne me débarrasse pas de l'universalité comme idéal. Ce que je vise, ce n'est pas la désignation d'une suite de principes minoritaires discontinus, mais plutôt la déhiérarchisation à l'intérieur d'un champ de signes et d'images.
- 30 TG : Ce que tu dis permet de sortir des impasses des *cultural studies* ou même de Deleuze et Guattari qui voulaient aussi remettre en cause les normes majoritaires en vigueur à leur époque et essentialisaient en quelque sorte la femme, le devenir-femme, le devenir-Palestinien, le devenir-cesta¹⁹ ; mais c'est problématique en relisant ces textes aujourd'hui, car on se demande pourquoi la femme serait forcément du côté du minoritaire ; alors que si on aborde la question du point de vue de l'universalité, il n'y a pas de raison d'essentialiser l'un plutôt que l'autre.
- 31 GD : Par contre prendre en compte l'existence des différences est essentiel. Il faut rester vigilant à toutes les formes de domination, mais je défends l'idée d'une vigilance muette et active. Opérante car invisible. Cette clandestinité permet d'avancer sans être bloqué par la sémantique et la validité des intentions. Il serait intéressant de soumettre certaines apories des *cultural studies* au filtre critique wittgensteinien. Par exemple, comment penser de manière libre à l'intérieur d'un système dit « patriarcal », si par principe toute prise de position est soit « soumise » soit réactive, ce qui est une autre forme de soumission. Donc une aporie à l'infini, comme un effet larsen, dont on ne peut sortir. Dès lors, le discours s'arrête, on est aux limites du langage. Pour briser ce cercle vicieux peut-être faut-il simplement se taire sur un certain nombre de questions sans s'arrêter de les penser. Il m'est arrivé de privilégier des critères politiques dans certains projets, sans les exprimer. Pour moi, ça n'avait d'efficacité que si ça restait caché. Ce n'était pas une information pertinente et ça pouvait même affaiblir cette position. Je n'ai rien à dire là-dessus, et surtout aucune leçon à donner, car je ne suis pas dupe de mes insuffisances. C'est un principe muet qui n'a même pas à être revendiqué en tant que tel.

Fig. 12

Isabelle Cornaro, *Homonymes 2*, 2010, plâtre gris, 120 x 60 x 34 cm

Courtesy the artist and gallery Balice Hertling © François Doury

- 32 TG : Par rapport aux artistes qui peuvent travailler dans une direction ornementale aujourd'hui, les plus remarquables sont peut-être ceux qui ne font pas explicitement de l'ornement, des motifs, des objets qui relèveraient de formes traditionnelles de l'ornement, ou qui les citeraient tels quels ; en travaillant sur le papier peint, je me suis aperçu qu'il y avait ceux qui reprenaient les toiles de Jouy, les motifs répétitifs, et qui peuvent faire de très bonnes pièces avec, mais il y a aussi ceux qui renouvellent complètement ce qu'on appelle ornement parce qu'on ne le verrait pas immédiatement. Je trouve cette approche de l'ornement, comme un simple rajout extérieur, un maniérisme dans le sens péjoratif du terme, moins riche qu'une approche plus contemporaine où le travail sur l'ornement est à la frontière. Par exemple, ce n'est pas évident à première vue que Corey McCorkle travaille dans une direction ornementale, ou même Isabelle Cornaro : ses tables en moulage sont saturées d'objets (fig. 12), mais c'est une approche très différente de quelqu'un comme Philipp Taaffe, un peintre des années 80 associé à la tendance néo-géo et qui reprenait des motifs comme des citations, pour brasser des motifs issus de cultures différentes. Un de ces tableaux les plus connus est une reprise de Barnett Newmann où le zip est vrillé (fig. 13). Je trouve cette approche de l'ornement, comme un simple rajout extérieur, un maniérisme dans le sens péjoratif du terme, moins riche qu'une approche plus contemporaine où le travail sur l'ornement est à la frontière.

Fig. 13

Philipp Taaffe, *We Are Not Afraid*, 1985, acrylique sur toile, 205 x 260 cm

- 33 GD : C'est que Corey McCorkle, Isabelle Cornaro et d'autres ont un regard analytique autant que formel sur la question de l'ornement. Ils racontent des histoires à partir d'une position érudite et critique.
- 34 TG : Quand tu associes Hans Peter Feldmann à la question du pêle-mêle, donc à la décoration d'intérieur, je trouve qu'il y a un déplacement symptomatique du travail qu'on peut faire sur l'ornement aujourd'hui : on ne le prend plus comme motif mais plutôt comme un problème.
- 35 GD : Oui, c'est un problème. On en arrive à ne pas pouvoir apprécier l'ornement naturellement ; mais par le filtre analytique. Cette belle histoire du processus rectiligne de l'histoire mondiale, on nous l'a inculquée sans nous la raconter explicitement. Elle est partout diffuse : dans les musées, l'architecture, l'art, la pensée, la politique. Et donc elle opère de manière subliminale. L'appartement idéal de l'ascension sociale des années 1980, quand j'étais petit, était noir et blanc, minimal, en écho inconscient au « *white cube* » du musée. Un régime esthétique où l'ornement était devenu soit ironique, soit vulgaire, soit réactionnaire. L'ornement s'est réfugié dans les appartements populaires ou vieille France. Je n'ai personnellement pas grandi dans une esthétique minimale, mais j'ai appris, en me développant intellectuellement au sein du milieu de l'art, qu'il fallait détester Ricardo Bofill alors que quand j'étais enfant je préférais plutôt ça aux bâtiments à la Le Corbusier.
- 36 TG : Au contraire, quelqu'un comme Céleste Olalquiaga aime naturellement l'ornement.
- 37 GD : Oui, et cela ne l'empêche pas de le penser aussi de manière critique. Personnellement, je ne peux pas dire « j'aime le kitsch ». Je suis obligé de l'intellectualiser, de trouver des « morceaux » de kitsch à l'intérieur d'un système qui

ne l'est pas. Pour l'exposition *Prisonniers du Soleil*, je voulais absolument montrer cette œuvre conceptuelle de Dan Graham et Robin Hurst, *Private Public Space : The Corporate Atrium Gardens*²⁰, plutôt difficile à obtenir. Elle était pertinente par rapport à la thématique, mais il y a aussi que je ne voulais pas d'une exposition qui serait entièrement constituée d'artistes avec lesquels je n'aurais pas travaillé quelques années auparavant. J'étais comme un clandestin au royaume de l'artifice et j'éprouvais le besoin d'y conserver un morceau de mon histoire, de ramener certains artistes conceptuels comme des complices pour un braquage dans un univers étranger. Ce qui est drôle, c'est qu'un des artistes m'a dit, lors du vernissage, « C'est très bien, mais je ne comprends pas pourquoi tu as mis Anna Barham et Dan Graham, ça n'a rien à faire là. » Pour moi, au contraire, ces pièces étaient essentielles car elles faisaient un contre-point et jouaient d'une autre manière, de manière analytique pour Dan Graham et programmatique pour Anna Barham, les questions de l'exposition. C'est eux qui me permettaient de briser les frontières, de travailler sur le trouble et les tensions.

L'art conceptuel, son devenir ornemental et punk

- 38 TG : Dan Graham lui-même opère une remise en cause du modernisme²¹. D'ailleurs si on reprend l'histoire de l'art minimal, conceptuel, avec les *Wall Drawings* de LeWitt, ou ce que fait Buren, on pourrait dire qu'il y a comme un devenir ornemental de leur travail, qu'ils auraient perdu le feu sacré, la pureté du début ; Buren ferait du remplissage avec ses bandes devenues un motif, même une signature, alors que l'intention de départ était très différente ; même chose avec les *Wall Drawings* qui seraient devenus des ensembles très colorés pour décorer les aéroports (fig. 14). Le perçois-tu de cette façon ?

Fig. 14

Sol LeWitt, *Wall Drawing #1100*, Toronto, Pearson International Airport, 2003, acrylique, circonférence 39,3 m (photo kompot)

- 39 GD : Non. Est-ce l'objet qui change ou la perception qu'on en a ? Est-ce qu'on ne va pas simplement requalifier LeWitt et Buren comme ornementaux, sans que le travail ait viré de bord, juste parce que notre regard a changé ? Il y a des critiques qui en disent plus sur celui qui les énonce que sur l'objet auquel elles s'adressent. Je ne sais pas comment tu définis l'ornement, comme état ou comme usage. L'ornement peut être juste l'emprunt momentané d'un régime de production.
- 40 TG : À mes yeux, l'ornement est d'autant plus positif qu'il affecte au départ une production, un mouvement, une évolution, et d'autant moins qu'il qualifie leur phase finale. L'ornement m'interroge plus en tant que force naissante. Tu parlais de ce livre qui fait la comparaison entre l'apparition des formes dans la nature, les cristaux etc., et les formes historiques : voilà ce qui m'intéresse dans l'ornement. C'est pourquoi j'emploie plus le mot « l'ornemental » que simplement « l'ornementation », car pour moi l'ornementation, ce sont les motifs qui sont seulement répétés et qui sont perçus de manière assez statique, alors que l'ornemental est plus dynamique, comme une force naissante, qui fait éclater, qui ouvre, qui a un rapport avec le dehors ; c'est mon côté deleuzien. Deleuze, Bergson, Nietzsche sont, quelque part, des penseurs de l'ornemental²². Dans le numéro *Inactualité de l'ornement*, nous publions un extrait d'un livre excellent de Massimo Carboni, *L'Ornementale*, qui est tiré d'un chapitre sur le « *Kunstwollen* », le concept d'Aloïs Riegl, et il écrit tout un passage sur Bergson et *Vie des formes* de Focillon. Il montre que Focillon s'est beaucoup inspiré de Bergson avec son vitalisme de l'apparition des formes qui ne sont pas juste des idées ni des matières mais une imbrication des deux ; et Focillon, comme Riegl de son côté, ne cesse de dire que c'est dans l'ornement que le vitalisme des formes naissantes s'observe le mieux²³.

- 41 GD : Je vois pour ma part une certaine contradiction entre l'élan vital et l'ornement. L'ornement s'oppose *a priori* au fonctionnalisme, donc à la nécessité. Si l'ornement est issu d'une certaine nécessité, comme chez Sol LeWitt – alors il peut être considéré comme le dommage collatéral d'un principe. Pourquoi pas ? Pour moi ça ne caractérise pas son art comme ornemental. La même chose avec Daniel Buren. Après, avec un peu de mauvaise foi et de virtuosité rhétorique, on peut toujours prouver qu'il a une fascination pour l'ornement... Je préférerais dire que, chez Buren et LeWitt, j'ai une délectation esthétique à la pensée mise en forme. Un plaisir sensuel qu'on associe généralement – et à mon sens à tort – à la décoration et l'ornementation. Par ailleurs, il y a l'effet de la patine du temps qui fait que tout a un devenir-kitsch. Par exemple, Marcel Duchamp et ses *ready made* : il a beau essayer de choisir l'objet le plus neutre possible, le plus « in-signifiant » (au sens littéral), dans un aplatissement radical du sens et du goût, ces objets finissent par se charger d'une certaine qualité esthétique. Parce que plus personne ne sait ce qu'est un porte-bouteilles, l'objet devient sculptural, alors qu'à l'époque c'était aussi vulgaire que peut-être aujourd'hui une clé USB.
- 42 TG : Quand Sherrie Levine refait l'urinoir en bronze doré, d'une certaine façon elle fait de la tautologie, puisque c'est redoubler ce qu'est déjà devenu l'objet. On renoue avec une vision décadentiste de l'ornement.
- 43 GD : ... Et pas très intéressante.
- 44 TG : L'ornement me semble plus riche théoriquement quand il est lié à la dépense de Georges Bataille : on est dans le gâchis, l'inutile, dans le non fonctionnel, mais en même temps dans la force vitale. Dans le diagramme de *Prisonniers du Soleil* tu citais l'article de Bertrand Prévost, « L'Élégance animale » : il étudie Portmann et ces motifs inutiles qui apparaissent dans la nature et n'auraient pour but que de montrer la capacité de la nature de créer des formes²⁴.
- 45 GD : Il dit aussi que c'est un système de différenciation, de continuation des formes par l'extérieur, comme une marque, une signature.
- 46 TG : J'ai écrit un article qui s'appelait « L'ornement, esthétique de la différence »²⁵, pour dire que précisément c'était un principe de différenciation et d'ouverture par le dehors de choses qui s'agrègent les unes sur les autres. C'est pour cela que la question de l'éclectisme me paraît très pertinente. Je rejoins ce que nous disions au départ sur Warburg et le pêle-mêle : on ne peut les voir positivement qu'à partir du moment où l'éclectisme et ce que Deleuze appelle l'hétérogenèse deviennent des principes positifs. Et tout ceci est lié à l'ornement, même si je fais des détours compliqués pour y arriver. Ce n'est pas du tout l'ornement au sens décadence d'un mouvement ou d'une forme qui perd sa fonction première. Et c'est là où je retrouve l'emploi de l'ornement chez des artistes contemporains qui l'utilisent de manière sous-jacente ou de manière conceptuelle, ou de manière non évidente, mais d'autant plus intéressante.
- 47 GD : Chez les artistes de *Prisonniers du Soleil*, il n'y a ni décadence, ni ironie.
- 48 TG : Mais il y en a plus chez Pierre Ardouvin, qui n'était pas dans ton exposition mais dont tu m'as dit que tu ne négliges pas pour autant son travail quant à ces questions.

Fig. 15

Pierre Ardouvin, *Le salon*, 2008, Paris, Zoo galerie

- 49 GD : Pierre Ardouvin m'intéresse non pas tant pour son côté kitsch, que punk. Il s'agit de penser le kitch pavillonnaire comme la fin d'une comète, l'ultime étape d'une longue histoire morbide, avec une ironie un peu désespérée. Dans un texte, j'avais rapproché Alfred Kubin, ainsi que certains artistes fantastico-décadents d'Europe centrale du début XX^e siècle, avec l'esthétique punk des origines²⁶. Dans ce texte, je parlais de la survivance des notions de décorum, de décoration dans la *Mitteuropa* de l'époque de Klimt, malgré Adolf Loos, pour qui l'ornement est ce qui doit être rejeté, voire nettoyé des objets de la modernité triomphante. Sa doctrine qui sépare explicitement le design et l'artisanat de l'art dessine les deux grandes perspectives d'une fourche morale dont l'esthétique contemporaine demeure l'héritière : d'un côté la noblesse constructive de l'épure moderniste, de l'autre la vulgarité régressive et kitsch de la parure.
- 50 Or, Loos parle du tatouage comme étant l'affaire de sauvages ou de criminels. En ce sens, la réappropriation de l'ornemental, avec ironie et désespoir, par le mouvement punk constitue une sorte de réaction antimoderniste, une insoumission spontanée à un ordre fonctionnaliste et uniformisateur des choses. Un retour à l'infamie de la marque corporelle et aux fétiches populaires de la tribu.

Le revers ornemental de la modernité, la décadence du présent et le rôle du curateur

- 51 TG : L'« érudition concrète » dont tu parles dans ce cycle d'expositions au Plateau, c'est celle des artistes que tu montres ; mais c'est aussi, d'une certaine manière, ta méthode de travail en tant que commissaire. Peux-tu la décrire plus en détail ?
- 52 GD : Pour moi une exposition opère un double mouvement : puiser dans un catalogue d'idées pour éclairer des formes et dans un catalogue de formes pour éclairer des idées,

sans que jamais les uns et les autres ne coïncident. Chaque exposition dévie peut-être momentanément le sens de l'œuvre, c'est ce que l'on reproche parfois au curateur, mais dans le même temps, chaque œuvre dévie aussi le sens de l'exposition. Au sein de ces tensions chimiques hasardeuses, le savoir joue un rôle essentiel, de moteur et de guide, nécessaire mais jamais suffisant. L'érudition doit s'actualiser concrètement, se transformer pour toucher. Pour moi, tout projet curatorial réalisé est la corruption d'un idéal théorique. Donc il faut se méfier de la connaissance autant que l'on s'en nourrit. J'ai démarré le travail de *Prisonniers du Soleil* sans substrat théorique, mais avec quelques idées. J'ai connu Céleste Olalquiaga à travers le texte que j'écrivais pour Pierre Ardouvin à ce moment. Ensuite Gilles Baume m'a parlé du livre d'Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, et là, j'ai trouvé les deux appuis théoriques dont j'avais besoin, qui donnaient des mots sur ce que je cherchais intuitivement. Je n'ai pas vraiment exploré plus profondément les théories de l'ornement, par insuffisance, mais aussi par désir de travailler ces sujets sur le « terrain » du commissaire, autrement dit, l'exposition. La confrontation d'œuvres dans l'espace comme territoire de l'expérience et pas de la démonstration.

- 53 TG : Avais-tu vu l'exposition à la Fondation Beyeler, *Ornament and Abstraction*²⁷, qui interrogeait les origines de l'abstraction, de la peinture, du point de vue ornemental ? Le catalogue interroge les grands mouvements viennois, la Sessession, Aloïs Riegl, les arts appliqués, et les grands pionniers de l'abstraction, jusqu'à une période plus récente.
- 54 C'est le même genre d'interrogation que la tienne, bien que plus centrée sur la peinture et moins ouverte que dans ton exposition, mais ce sont des préoccupations communes qui commencent à former une certaine densité.
- 55 GD : Non, je n'ai pas vu l'exposition mais oui, cela correspond indéniablement à un mouvement d'intérêts convergents. Maintenant, il faut interroger pourquoi nous sommes si nombreux à nous intéresser à ces questions. Je ne veux pas être un curateur brut : l'intuition comme point de départ doit aboutir une réflexion en actes. Pour *Prisonniers du Soleil*, par exemple, j'ai posé à tous les artistes la question du rapport au politique. On revisite les bases du modernisme aujourd'hui à l'aune d'une non-contradiction avec l'ornement, le rêve, l'ésotérique etc., mais pourquoi ? Que signifie ce regard tourné vers le passé ? Qu'est-ce que cela dit du monde contemporain ? Céleste Olalquiaga a été piquée par cette question politique : elle vient des *cultural studies* et traite du kitsch historique. Et elle m'a répondu que pour elle, le positionnement politique était de se placer au-delà du bon goût et du mauvais goût. C'était une réponse qui reconnectait de manière pertinente avec la question politique.
- 56 TG : Ce mouvement n'est-il pas ce qu'on a appelé le post-modernisme ? Une forme de relecture du passé pour remplacer l'utopie du progrès.
- 57 GD : Je ne crois pas. Le post-modernisme, dans les formes, avait un côté cynico-inconscient, pas analytique. On arrête de se « prendre la tête », on revient au plaisir des formes. C'est quelque chose qui est récurrent, et revient tous les cinq ans.
- 58 TG : Il y a une part de critique dans le post-modernisme. Chez Warhol par exemple quand il commence à faire des papiers peints pour se moquer d'une attitude très sérieuse de ses amis minimalistes. J'ai lu aussi des textes orientés *cultural studies*, où par exemple est cité un article de Robert Morris qui rappelle la « grande anxiété » des

artistes de l'époque que leur travail « *fall into the decorative, the feminine, the beautiful, in short, the minor* »²⁸.

- 59 GD : J'imagine qu'il veut dénoncer cela de manière critique. Parce que justement Robert Morris est plutôt du côté d'un art très déviant par rapport aux codes de la masculinité : quand il a fait son poster *Labyrinths Voice Blind Time* de 1974 (fig. 16) où il pose selon un cliché homosexuel torse nu, peau huilée, grosse chaîne au cou, de façon provocante, ou bien ses sculptures « antiformes » qu'on qualifierait de « féminines ».

Fig. 16

Robert Morris, *Labyrinths Voice Blind Time*, 1974, affiche

- 60 Il y a sur cette question une interview intéressante de Susan Hiller dans le catalogue de l'exposition *Conceptual Romanticism*²⁹, qui parle de la manière dont existait, dans l'art conceptuel, une base « machiste » qui accusait certains de faire un art de « femme » ; et c'est elle, et d'autres comme Felix Gonzales Torres, qui ont remis de la sensualité dans les dogmes conceptuels.
- 61 TG : Au début du XX^e siècle on voyait l'ornement comme de pures formes qui ne renvoyaient qu'à elles-mêmes, le parangon de l'art pour l'art. Alors qu'aujourd'hui je le verrais beaucoup plus comme quelque chose de transitif, qui lie l'art et la société. Le pop art en est un des aspects.
- 62 GD : La question politique est complexe à envisager dans ce cadre, mais passionnante en tant qu'elle est irrésolue. L'esthétique « *hard edge* » fonctionnelle a été imposée par l'architecture, le design, plus que par l'art. Les avant-gardes, l'art minimal n'ont pas eu l'effet escompté en termes de création d'une nouvelle politique du regard. L'exemple des avant-gardes russes est flagrant, cet échec pour changer le regard, qui aboutit au

Réalisme socialiste, qui est kitch. Dès lors, on pourrait penser que l'art a besoin d'ornement pour être populaire. Ce qui n'est pas vrai.

- 63 TG : Cela a été le grand problème depuis l'Antiquité : dans la rhétorique, une des manières de toucher l'auditoire, c'était d'orner le discours. Même chose au Moyen Âge, saint Bernard dit que l'ornement n'est pas pour les moines, mais utile sur les portails des églises pour attirer les laïcs à l'intérieur³⁰. Mais dans son utilisation rhétorique, que ce soit chez Cicéron, chez saint Bernard ou dans la théorie des ordres en architecture, l'ornement est comme brimé, limité par une règle sociale ou éthique qui le détermine de l'extérieur : c'est la théorie du *décorum*, où à la hiérarchie de la société correspond une hiérarchie ornementale (plus on est haut placé, plus on a droit à s'orner)³¹. Or on peut penser, grâce à *La Part maudite* de Bataille³² notamment, qui tire son inspiration pour une bonne part de Nietzsche, à une libération de l'ornement, où il n'est jamais en excès, jamais mesuré à l'aune d'un ordre hiérarchique, mais où sa façon d'outrepasser la mesure est positive. C'est le sens de l'analyse des cérémonies du potlatch chez Bataille : plus on dépense « gratuitement », plus on manifeste en réalité sa puissance. Cette richesse dépensée n'est donc pas perdue et gâchée, même si elle n'est pas réinvestie dans les appareils de production : elle est utile et profitable dans le domaine symbolique. Te sens-tu proche de cette conception bataillienne de l'ornement ?
- 64 GD : Une filiation esthétique et morale que je qualifierai de « cruelle » existe, mais je ne la lie pas directement avec la question de l'ornement. Il y a des pulsions éternelles qui ont trouvé le moyen d'être transmissibles par l'art, par la poésie, à travers des artifices qui guérissent certaines fureurs dithyrambiques. Des savoirs destructeurs brûlants qui ne peuvent être distillés qu'à travers un filtre déréalisant. Ceci, on le retrouve à toutes les époques. Et aujourd'hui encore, je sens que cela va revenir. Je suis allé à quelques séances du séminaire de Georges Didi-Huberman à l'INHA³³, et la manière dont il relit Nietzsche à travers Bataille ou Warburg, pour convoquer les modèles archaïques sous-jacents sur le mode non de la beauté mais de la cruauté, de la chaleur, de la noirceur, qu'il ne décrit jamais mais autour duquel il tourne, me fascine car c'est le renversement d'un idéal rectiligne. Quand il oppose André Malraux à Warburg, il fait la différence entre le côté idéaliste, éclairé, esprit des Lumières de Malraux, et la fièvre, la violence, la cruauté chez Warburg ; moins Warburg l'historien de l'art que Warburg le fiévreux qui fait une conférence sur le rituel du serpent, entre érudition et délire. À moins que les deux ne soient pas séparables. Un délice de la souffrance, masochiste et sombre, était présent de manière subliminale dans les folies du Désert de Retz, qui étaient la base de l'exposition *Prisonniers du Soleil*. C'était l'œuvre d'un aristocrate français éclairé, du siècle des Lumières, qui conçoit et fait construire des fausses ruines avec un aspect et un fonctionnement décadent. Pour moi, la décadence ne signifie pas la fin de quelque chose, ni un essoufflement, mais elle est tapie sous l'idéal moderniste.
- 65 TG : Tu dis que cet esprit est peut-être plus fort aujourd'hui.
- 66 GD : Plus fort comme modèle de pensée.
- 67 TG : Tu penses aussi que nous sommes dans un monde décadent.
- 68 GD : Pas le monde, l'Occident. Il apparaît que nous sommes dans un modèle économique en fin de course, dont nous sommes conscients sans parvenir à le changer. Cela ne me rend pas pessimiste ou nerveux, c'est un fait, et il m'intéresse. J'ai voyagé ces derniers temps sur d'autres continents. Cela donne une conscience de nos fonctionnements écologiques et économiques aberrants, dans l'ensemble mais aussi dans le détail. Il n'y a pas longtemps, j'ai vu chez des amis un poivrier électrique qui fait de la lumière. Un

petit bouton fait à la fois moudre le poivre et éclairer l'assiette. J'ai vu avec amusement et un peu de désespoir ce gadget comme un symptôme du type de décadence dans laquelle nous nous trouvons : l'énergie gratuite, dépensée sans savoir ce qu'on en fait. Nous sommes plongés dans une « part maudite » de la production et de la consommation qui n'est plus l'exception sublime mais est devenu la règle.

NOTES

1. *Prisonniers du Soleil*, du 11 mars au 9 mai 2010, Paris, FRAC Île-de-France Le Plateau, commissariat G. Désanges.
2. A. Loos, « Ornement et crime » [1908], in *Id.*, *Ornement et crime et autres textes*, trad. et prés. S. Cornille et P. Ivernel, Paris, Rivages poche, 2003, p. 71-87.
3. C. Olalquiaga, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^e siècle* [New York, 1998], trad. G. Cohen-Solal et M. Veubret, révisée par l'auteur, Lyon, Fage éd., 2008.
4. Thomas Hirschhorn, *Eye-to-Eye Subjecter*, 2010, Mannequin, robe, papier d'imprimerie, scotch, bois, approx. 420 x 530 x 930 cm, HIRS0562, exposition *Kunst & Philosophie* à NBK, Berlin, 2011.
5. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, 2002, p. 27-90, 452-487 (p. 476 : l'atlas *Mnémosyne* comme « puzzle anachronique »).
6. Manuel De Landa, *A thousand years of nonlinear history*, New York, Zone Books, 2000.
7. R. Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective*, n° 1, 2010-2011, *Ornement/Ornemental*, p. 97-121.
8. A. Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Pauvert et Garnier, 1982.
9. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, op. cit.
10. *Les Maîtres du désordre*, commissariat J. de Loisy, Paris, Musée du quai Branly, 11 avril – 29 juillet 2012.
11. *Prisonniers du Soleil*, journal de l'exposition, édité par Le Plateau, 2010, p. 7 ; à télécharger sur ce lien : <http://www.fracidf-leplateau.com/PDF/PrisonniersduSoleil.pdf>.
12. Félicien Rops, *Pornokratès*, 1896. 66 x 48 cm (sans cadre). Gravure en couleur au repérage. Collection BdM.P, Namur.
13. Jean Painlevé, *Transition de phase dans les cristaux liquides*, 1978. D'après les travaux d'Yves Bouligand. Musique : François de Roubaix. Collection Les Documents cinématographiques.
14. J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, G. Charpentier, 1884.
15. *Prisonniers du Soleil*, journal de l'exposition, op. cit., p. 20.
16. C. Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.
17. *Africa Remix*, Paris, Centre Pompidou, 25 mai – 8 août 2005, commissariat dirigé par S. Njami.
18. *La Triennale - Intense Proximité*, du 20 avril au 26 août 2012, Paris, Palais de Tokyo, commissariat dirigé par O. Enwezor.
19. G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.
20. Dan Graham & Robin Hurst. *Private Public Space: The Corporate Atrium Gardens*, 1987. Artforum, 1987.
21. D. Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, Villeurbanne, Les Presses du réel, 1992.
22. C'est en premier lieu Jean-Claude Bonne qui a fait de « l'ornemental » un substantif indiquant plus une force morphogénétique qu'un ensemble de motifs classifiables. Cf. J.-C. Bonne, « De

l'ornement dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », dans J. Baschet, J.-C. Schmitt (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* (colloque, Erice, 1992), *Cahiers du Léopard d'or*, 5, Paris, 1996, p. 207-249. Sur Deleuze et l'ornement comme dynamique, lire G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 31.

23. M. Carboni, *L'Ornamentale. Tra arte e decorazione*, Milan, Jaca Book, 2001 ; id., « Ornement et Kunstwollen », *Images Re-vues*, 10, 2012, consultable en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/2032>.

24. *Prisonniers du Soleil*, journal de l'exposition, op. cit., p. 3 ; B. Prévost, « L'Élégance animale », *Images Re-vues*, 6, 2009, consultable en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/379>.

25. T. Golsenne, « L'Ornemental, esthétique de la différence », *Perspective*, 2010-2011, 1, p. 11-26

26. Guillaume Désanges, *Ornement et crime*, publié dans le cadre de *Les 21^e Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire*. 2008.

27. *Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, modern and contemporary Art*, Bâle, Fondation Beyeler, 10 juin – 7 octobre 2001, commissariat M. Bröderlin.

28. R. Morris, « Size Matters », *Critical Inquiry*, 26, n° 3, printemps 2000, p. 478 ; cité par E. Auther, « Wallpaper, the Decorative, and Installation Art », in Maria Elena Buszek (dir.), *Extra/Ordinary : Craft and Contemporary Art*, Durham et Londres, Duke University Press, 2011, p. 115-134 (p. 116).

29. Susan Hiller, *Romantic Conceptualism*, Kerber Verlag, Bilingual edition, 2007.

30. T. Golsenne, « L'Ornement aujourd'hui », *Images Re-vues*, 10, consultable en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/2416>.

31. Sur ce point, J. Soulillou, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990.

32. G. Bataille, *La Part maudite* précédé de *La Notion de dépense*, Paris, Éd. de Minuit, 1949.

33. Voir par exemple un extrait de la conférence de G. Didi-Huberman à la documenta 13, Kassel, 11 juin 2012, à consulter ici : <http://vimeo.com/44119883>.

RÉSUMÉS

Le commissaire d'exposition Guillaume Désanges est interrogé par l'historien de l'art Thomas Golsenne sur sa conception de l'ornement comme « face cachée » ou « revers » du modernisme et son usage analytique par des artistes contemporains comme Corey McCorkle ou Isabelle Cornaro. Un sujet qu'il a abordé de manière libre dans son exposition *Prisonniers du Soleil* au Plateau à Paris en 2010. L'ornement apparaît ainsi au centre d'un réseau d'enjeux qui interroge et conteste quelques grands modèles historique, épistémologique, politique et moral.

Guillaume Désanges, art curator, is asked by Thomas Golsenne, art historian, to explain his understanding of ornament as modernism "dark side" and its analytical use by contemporary artists as Corey McCorkle or Isabelle Cornaro. A matter that he freely processed with his 2010 exhibition at Le Plateau in Paris, *Prisonniers du soleil* (*Prisoners of the sun*). Along this way, ornament appears to be central in a network of problems at stakes with some larger historical, epistemological, political and moral questions.

INDEX

Index chronologique : XXe siècle, XXIe siècle

Thèmes : art contemporain

Mots-clés : Ornement, modernité, modernisme, postmodernisme, exposition, art contemporain, commissariat d'exposition

Keywords : Ornament, modernity, modernism, postmodernism, exhibition, curating, contemporary art

AUTEURS

GUILLAUME DÉSANGES

Guillaume Désanges est commissaire d'exposition et critique d'art. Il dirige Work Method, structure indépendante de production. Il développe internationalement des projets d'expositions et de conférences. Derniers projets : Concrete Erudition (2009-2011, Le Plateau-Frac Ile-de France, Paris) ; Erre (2011, Centre Pompidou Metz) ; and 2001-2011 : Soudain, Déjà (2011, ENSBA, Paris). Il enseigne à l'université Paris 1 Sorbonne.
<http://www.guillaumedesanges.com>

THOMAS GOLSENNE

Thomas Golsenne, docteur en histoire de l'art, a écrit sa thèse sur Carlo Crivelli et l'ornementalité au Quattrocento. Il est ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome et ancien professeur aux Beaux-Arts de Paris ; il enseigne actuellement l'histoire des arts visuels à la Villa Arson à Nice. Il a notamment co-publié une nouvelle traduction en français du *De Pictura* de Leon Battista Alberti (Paris, Seuil, 2004), co-dirigé *La Performance des images* (Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2010), et il a publié divers articles sur l'ornementalité à la Renaissance ou dans l'art contemporain.