Images re-vues
Histoire, anthropologie et théorie de l'art

10 | 2012
Inactualité de l'ornement

L'ornement aujourd'hui

Ornament Today

Thomas Golsenne

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/imagesrevues/2416
DOI : 10.4000/imagesrevues.2416
ISSN : 1778-3801

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

Référence électronique
Thomas Golsenne, « L'ornement aujourd'hui », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le , consulté le 05 février 2024. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/2416 ; DOI : https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2416

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'ornement aujourd'hui

Ornament Today

Thomas Golsenne

1 L'ornement est partout : il est présent, en ville, dans les squares, plantes et fleurs éponymes, fontaines et 1% artistiques, monuments touristiques ; il recouvre les murs et les façades de nos maisons, de nos appartements, sous forme de moulures, peintures, papiers peints, meubles et bibelots, photos en pêle-mêle et trophées divers ; sur nos vêtements, dessins, motifs, textures et raffinements de couturiers ; sur notre peau, bijoux, maquillage et tatouage. Les enjoliveurs et les chromes de nos voitures, les images sur la couverture de nos livres et de nos disques, et, si l'on regarde derrière nous, les chapiteaux de nos églises, les fresques de nos chapelles, les tableaux et les cheminées de nos châteaux, les frises de nos temples, les pointes de nos lances, les manches de nos épées et de nos cuillers (fig. 1), les parois de nos grottes…

Fig. 1

Cuiller à fard en forme de nageuse tenant un canard, Égypte, bois et ivoire, 29,3 x 5,5 cm, Paris, Musée du Louvre

2 Dès qu'un support présente une surface inscriptible, l'homme semble désirer la recouvrir pour l'embellir, c'est-à-dire l'orner. L'ornement est potentiellement infini, rien ne lui échappe. Les couleurs sont autant l'ornement du dessin que les fresques de Michel-Ange le sont de la Chapelle Sixtine, que celle-ci du Vatican, que le Vatican de Rome, que Rome de l'Italie, que l'Italie du monde en tant que berceau de la Renaissance. Comme le rappelle justement **Bertrand Prévost**, les étoiles, dans une tradition remontant à Platon, étaient bien l'ornement, le *kosmos* de l'univers. Tout peut devenir ornement[1]. Il n'y a pas des objets, des formes, des motifs qui sont ornementaux et d'autres qui ne le sont pas : il n'y a que des rapports dans lesquels ces objets, formes et motifs sont pris qui leur donnent une valeur ornementale ou non[2]. Cette petite Madone de dévotion, qui était originellement un outil de médiation, un téléphone vers l'au-delà, est devenue l'ornement de ma chambre à coucher. Ce motif de camouflage, utile sur un pantalon de soldat, fait très joli sur la robe de mon amie (fig. 2).

Fig. 2

Jean-Paul Gaultier, *Robe Durbar*, haute couture printemps/été 2000, photo P. Stable

3 Il ne faut pas croire pour autant que le rapport de l'ornemental au non ornemental est celui de l'inutile au nécessaire. L'ornement est nécessaire. L'ethnologie montre qu'il est universel chez les humains et qu'il correspond chez les peuples autochtones à la forme d'artifice esthétique la plus prisée, la plus essentielle[3]. L'être animé n'est pas complet, c'est-à-dire identifiable, sans l'ornement qui lui convient[4], que cela soit celui du prédateur, de l'adolescent, de la femme, du caduveo du Brésil étudié naguère par Claude Lévi-Strauss[5] (fig. 3) au mursi d'Éthiopie, objet des recherches actuelles de **Jean-Baptiste Eczet**, du rappeur de la Côte Est ou de l'intellectuel parisien.

Fig. 3

Claude Lévi-Strauss, *Femme au visage peint caduveo*, 1935, Musée du quai Branly

4 Presque partout et tout le temps, l'ornement est une valeur positive. Dans l'Europe médiévale, il n'y avait pas de théorie de l'art mais une théorie de l'ornement ; autant dire que celui-ci était profondément ancré dans le langage, dans les formes, dans les valeurs. Un exemple : pour dire à quel point les stigmates de saint François furent une grâce incommensurable accordée au *poverello* d'Assise qui éleva son corps à une dignité sans pareil, son premier hagiographe, Thomas de Celano, raconte comment François, « se voyant pourtant orné de signes si admirables, presque des perles très précieuses du Ciel et couvert de gloire et d'honneur plus qu'aucun autre, ne s'en gonfla jamais le cœur, ne chercha jamais à s'en vanter… »[6] ; ou comment les frères pleuraient auprès du corps de François, et « embrassaient ces mains splendides, ornées des stigmates resplendissant comme des gemmes précieuses »[7]. Au XV^e^ siècle, Leon Battista Alberti ne trouvait pas de meilleur éloge à dire de la peinture qu'elle était « le principal ornement de tous les arts » et au siècle suivant, Giorgio Vasari incite ses collègues à « orner le monde d'œuvres très abondantes en nombre et très rares en excellence »[8]. À la fin du XIX^e^ siècle, à l'époque de l'Art Nouveau et du symbolisme, l'ornement était devenu si important qu'un artiste comme Maurice Denis disait qu'« une peinture devrait être un ornement[9]. » (fig. 4)

Fig. 4

Maurice Denis, *Paravent aux colombes*, panneau droit, vers 1896, huile sur toile, 164 x 54 cm, Paris, Musée d'Orsay

5 Et certains historiens de l'art, adoptant un ton anthropologique, affirmaient qu'il est un besoin essentiel à l'homme, une nécessité naturelle : « La parure répond à l'un des besoins les plus élémentaires de l'homme, plus élémentaire même que celui de protéger le corps », écrivait par exemple Aloïs Riegl[10]. Idée qui semble confirmée aujourd'hui par des paléontologues pour qui l'ornement est un marqueur d'humanité, ce qui distingue l'homo sapiens des autres espèces[11]. Mais pourquoi restreindre à l'homme ce besoin ornemental ? Ne constate-t-on pas dans la nature des pelages, des carapaces, des formes et des couleurs qui semblent n'avoir comme unique fonction que d'embellir le corps qui les supporte ? L'ornement serait présent dans la dynamique du vivant en général[12]. Tout peut devenir ornement, mais c'est le devenir lui-même qui est ornemental. Bergson, contemporain de Riegl, serait, à en croire **Massimo Carboni**, le grand philosophe de l'ornement[13].

6 Soudain, un ton nouveau apparaît au début du XX^e^ siècle en Europe, dans les discours sur l'ornement. Quelques exemples. Alors qu'Aloïs Riegl vante l'ornement comme forme originelle de l'art, Adolf Loos, son concitoyen viennois (fig. 5), retourne l'argument en y voyant la preuve de son archaïsme barbare et indigne de la modernité. Dans son célèbre essai de 1908, « Ornement et crime », il écrit :

> Les hommes étaient suffisamment avancés pour que l'ornement ne suscite plus chez eux de sentiments de plaisir, pour qu'un visage tatoué n'augmente plus comme chez les Papous le sentiment esthétique, mais au contraire le diminue[14].

fig. 5

Adolf Loos, *Scheu Haus*, 1912-1913, Vienne, photo heardjoin

7 Lorsque Kandinsky relate sa « révélation » de l'art abstrait en 1910, qu'il comprend la nécessité de se débarrasser de l'objet figuratif pour atteindre la peinture véritable, il ajoute qu'il est alors pris d'un doute effroyable : « Le danger d'un art ornemental m'apparaissait clairement, la morte existence illusoire des formes stylisées ne pouvait que me rebuter[15]. » Dans cette lignée, Mondrian peut affirmer que « tout art devient "décoration" quand il manque de profondeur d'expression[16]. » Clement Greenberg, l'apôtre du modernisme et des peintres américains dans les années Cinquante, dont on accuse à l'époque l'abstraction de confiner parfois au papier peint, érige la lutte contre l'ornement en question centrale : « Si l'on admet que la décoration est le spectre qui hante la peinture moderniste, on peut dire que cette dernière a notamment pour mission formelle de trouver les moyens de retourner le décoratif contre lui-même[17]. » Encore en 1996, Daniel Buren (fig. 6) se retirait d'une exposition où il avait pourtant accepté de figurer, *Punishment and Decoration*, le jour de la rencontre inaugurale, « en punition du fait que son œuvre ait pu être utilisée comme décoration » – il est vrai que dans son cas, le doute persistait depuis plusieurs années[18].

Fig. 6

Daniel Buren, *Le vent souffle où il veut*, 2003, Nieuport, port de plaisance royal, Krommehoek

8 Je ne cite là que quelques exemples connus, mais le caractère péjoratif du décoratif ou de l'ornemental est si répandu que les textes et déclarations où il est convoqué à propos de tout et n'importe quoi, comme une évidence, sont trop nombreux et trop répétitifs pour mériter d'être reproduits ici[19].

9 Alors comment expliquer le discrédit, le mépris, parfois même l'interdit qui ont frappé l'ornement depuis un siècle dans la société occidentale ? Comment expliquer que, par une curieuse inversion des valeurs, l'ornement qui est partout, qui est tout, qui est la vie elle-même, qui, dans la plupart des sociétés « traditionnelles », mais même dans l'Europe de la Renaissance ou des Lumières, est reconnu comme une valeur positive, soit devenu, depuis le début du XX^e^ siècle et jusqu'à récemment dans les milieux les plus cultivés des pays « avancés », un ennemi des bonnes mœurs et du bon goût, une force rebelle à mâter, sinon à détruire, le signe immanquable d'une infériorité culturelle, d'un état primitif de civilisation, voire d'une infirmité mentale, répondant à une peur archaïque de « l'horreur du vide[20] » ?

10 En réalité, ce renversement paraît inexplicable si on ne tient pas compte d'une tendance de fond et de longue durée qui caractérise la théorie européenne de l'ornement, et d'un mouvement plus rapide qui l'a affecté au moment des bouleversements du XIX^e^ siècle.

Éthique et morale

11 Une première réponse se trouve donc dans l'histoire de la pensée européenne depuis Platon, où s'affirme une tendance très nette anti-ornementale. N'étant pas philosophe je reprendrai ici les arguments développés par Gilles Deleuze[21]. Platon est le premier à avoir rangé l'ornement dans le domaine de l'inutile, du simple agrément. Dans *Le Politique*, il associe le divertissement « à l'ornementation, à la peinture, à tous les arts

qui, en faisant usage de cette dernière ainsi que de la musique, réalisent des imitations, exécutées uniquement en vue de notre agrément »[22]. Or, comme on le sait, il voit d'un mauvais œil ces arts d'imitation. L'œuvre d'art est imitation d'un objet réel, par exemple un lit et sa peinture[23] ; autrement dit, la peinture garde l'apparence du lit, sans en recevoir l'existence, comme les images d'un miroir : « le peintre ne produit pas dans leur vérité les choses qu'il produit ». L'artisan pour sa part imite aussi le Démiurge, le créateur de la forme, de l'Idée du lit ; mais il y a moins de distance entre le Démiurge et l'artisan qu'entre celui-ci et le peintre ; car les deux premiers créent réellement quelque chose qui a une existence, alors que le dernier ne produit qu'un songe. L'imitateur est pareil à un « sorcier ». C'est donc un danger pour la cité et pour les citoyens. C'est pourquoi il est exclu de la cité idéale que Socrate forme dans la *République*.

12 Le principe qui guide le philosophe est à l'image du Démiurge qui hait le faux. En résumé Socrate affirme que

> la Divinité est sans diversité et véridique, de fait aussi bien qu'en paroles ; que par elle-même elle reste dans sa nature sans s'en éloigner ; qu'elle ne produit pas d'illusion dans l'esprit d'autres êtres, ni par des apparitions, ni par des paroles, ni par les signes qu'elle nous envoie aussi bien dans la veille que dans le rêve[24].

13 La peinture et tous les arts d'imitation sont de tels mensonges, de même que la rhétorique des sophistes ou toute forme d'ornementation. Au mieux ces arts sont motivés par une recherche de l'agrément, au pire, par une recherche de l'illusion trompeuse. Comme le résume brillamment Jacqueline Lichtenstein,

> la peinture ne cache ni ne recouvre rien. Elle ne nous donne pas à voir une apparence illusoire mais l'illusion d'une apparence dont la substance même est cosmétique. [...] En dénaturalisant l'apparence, la peinture réalise l'essence même de l'ornement qui consiste précisément à être privée d'essence[25].

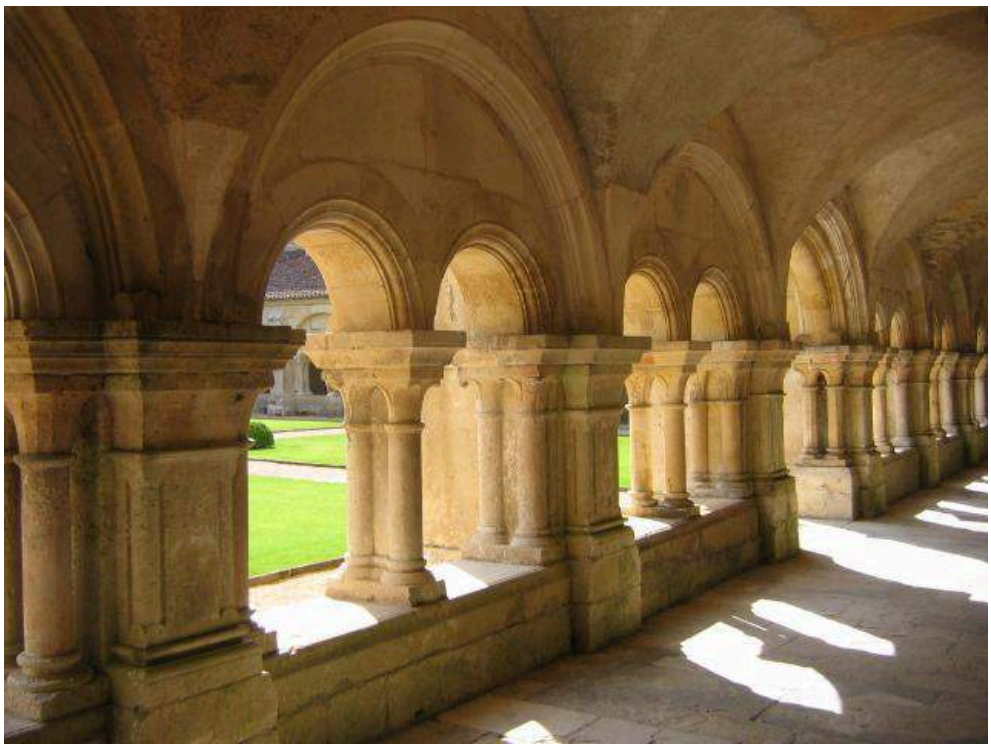
14 Or un art valable aux yeux de Platon serait motivé seulement par la recherche de la vérité, c'est-à-dire une tendance vers l'Idée, mais seules quelques exceptions, formes poétiques ou plastiques comme l'art égyptien, en donnent des exemples. Ces bonnes images, ce sont les *eikones*, que Platon accepte timidement : les « icônes », écrit Deleuze, images qui, se donnant pour images, donc fausses, ne mentent pas et sont des voies d'accès à la vérité et aux Idées[26]. Elles s'opposent aux *phantasmata*, que Gilles Deleuze traduit par « simulacres », que Platon rejette massivement comme images fausses et trompeuses, car elles se donnent pour vraies[27].

15 À sa suite, Aristote reprend la partition entre icônes et simulacres et développe ce qui, chez Platon, restait un peu à l'état d'hypothèse, à savoir la théorie de la représentation, de la bonne *mimesis*. Il ne remet pas en cause le primat de l'intelligible sur le sensible, de l'essence sur l'apparence ; mais à présent, l'image – la représentation – devient une pièce centrale dans les voies du savoir ; et l'art, en tant que poétique, c'est-à-dire imitation du processus démiurgique divin, devient un moyen d'accès privilégié à la vérité. L'image n'est plus mauvaise en soi, c'est son usage qui peut l'être. Mais il peut exister de bons usages des images, quand le poète les emploie à des fins de connaissance ou d'édification (la *katharsis* tragique). Alors le plaisir procuré par l'imitation est acceptable[28]. De même, la rhétorique n'est plus condamnable en soi comme chez Platon, comme art de la manipulation frauduleuse du langage, mais seulement son usage sophistique. Il peut exister une bonne rhétorique, celle où les effets de langage, les tropes ou ornements du discours, sont appropriés à un contenu moral et juste[29].

16 Ce qu'invente Aristote, c'est une *éthique de l'ornement*, régie non par une condamnation absolue, mais par des règles et des mesures appropriées en fonction du lieu, du moment, des circonstances, des acteurs. L'éthique de l'ornement repose sur la convenance (*prepon*) entre l'essence et l'apparence, la pensée et son expression, la Forme et la Matière. Condamnables, non pas l'art ou l'ornement en général, mais leurs excès, ce qui sort de la « juste mesure »[30]. Si Platon condamnait l'image à cause des séductions ornementales, Aristote la sauve grâce au projet de l'artiste[31]. De telle sorte que dorénavant, l'ornement ne sera plus lié inextricablement à l'apparence trompeuse, comme c'était le cas dans le simulacre platonicien ; mais à la matière informée, passive et féminine[32]. Ce n'est pas la préciosité de la matière que l'esthète doit admirer, mais l'idéalité de la Forme artistique exprimée par l'œuvre. C'est sous cette forme de partage que l'ornement est intégré au savoir du Moyen Âge et de la Renaissance[33].

17 La pensée européenne de l'ornement oscille dès lors entre une tendance platonicienne à son rejet sans condition et une tendance aristotélicienne à son admission graduée. Certains théologiens chrétiens, comme Tertullien ou Bernard de Clairvaux, se montrent très sévères. Ils s'en prennent aux manifestations extérieures de richesse, à la parure des femmes, à l'ornementation des églises et des couvents. Que dit le cistercien, par exemple ? Que « la beauté intérieure est plus belle que n'importe quel ornement extérieur, que n'importe quelle parure royale[34] ». Sa condamnation de la décoration « monstrueuse » des cloîtres de couvents est célèbre et archi-commentée[35] (fig. 7).

Fig. 7



Abbaye de Fontenay, cloître, après 1139, Bourgogne, photo Urban

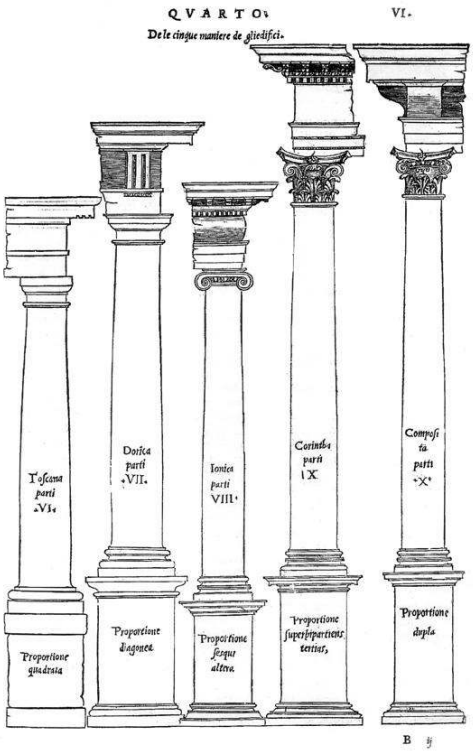
18 Le maquillage, les somptueux vêtements[36], les chapiteaux historiés sont non seulement inutiles, mais trompeurs et diaboliques. Les prédicateurs ne manquent pas d'*exempla*

pour démontrer à quel point la vanité des hommes (et surtout des femmes) en matière d'apparences leur promet immanquablement l'Enfer[37].

19 Mais il existe aussi au Moyen Âge des partisans d'une position plus mesurée, moins intransigeante, moins idéale et plus pratique, comme l'abbé Suger, l'édificateur de la basilique de Saint-Denis, ou les édiles municipaux auteurs des lois somptuaires, pour lesquels certes l'excès d'ornement est condamnable – pas l'ornement en soi. Il ne conviendra pas à une bourgeoise de s'habiller comme une noble, ni un curé de paroisse comme un évêque, mais la dame noble et l'évêque ont le droit d'exhiber par l'apparence leur statut social supérieur[38]. Si Suger dépense autant d'argent à orner sa basilique, c'est parce que Dieu le mérite : rien n'est de trop pour le « *decor* » de sa demeure[39]. Même Bernard de Clairvaux hiérarchise son rejet de l'ornement : interdit pour les moines, il est toléré pour les églises des laïcs, qui doivent être incités par des moyens matériels et esthétiques à la prière et à la communion[40]. Cet ornement convenable, le *decor* (du latin *decere*, convenir), hérite de la pensée antique de la bonne image, de l'*eikon* ou représentation, comme on le comprend en lisant chez Hugues de Saint-Victor : « L'image la plus évidente de Dieu réside dans le *decor* des créatures »[41].

20 On peut dire presque sans problème que d'Aristote à Kant environ, la théorie de l'ornement est dominée par une éthique du décor, qui l'associe à des considérations métaphysiques, morales, économiques, religieuses et socio-politiques[42]. À la Renaissance, l'éthique décorative se lit partout, chez Alberti par exemple dans son traité d'architecture. Lecteur de Cicéron, lui-même lecteur de Platon, Alberti est plutôt partisan d'une ornementation minimale, le danger d'un excès d'ornement lui semblant bien supérieur à celui du manque d'ornement. Les personnes les plus en vue dans la cité, dirigeants ou grandes fortunes, doivent se faire plutôt discrètes pour ne pas attirer sur eux l'envie de leurs inférieurs[43]. À la limite, le meilleur ornement est celui qui ne se voit pas, celui qui sait se faire discret, comme Balthazar Castiglione le dit à propos du maquillage gracieux[44]. On retrouvera d'ailleurs cette idée de l'ornement discret chez Kant, dans son passage de la *Critique de la faculté de juger* notamment commenté par Derrida : l'ornement est correct, comme le cadre d'un tableau, quand il attire l'attention sur ce qu'il orne mais sait se mettre en retrait. Il devient parure, c'est-à-dire ornement inconvenant, excessif, quand il détourne cette attention à son profit[45]. C'est le signe d'un dérèglement pas seulement visuel mais moral (Alberti prenant l'exemple des étables de marbre de Caligula[46]) et métaphysique (l'apparence surpasse l'essence). La théorie des ordres architectoniques qui se systématise au XVI^{e} siècle est une forme de cette idée décorative de l'ornement architectural (fig. 8) : on disait alors, en paraphrasant Vitruve, « à chaque dieu sa manière de temple », à chaque type d'édifice son ordre décoratif[47].

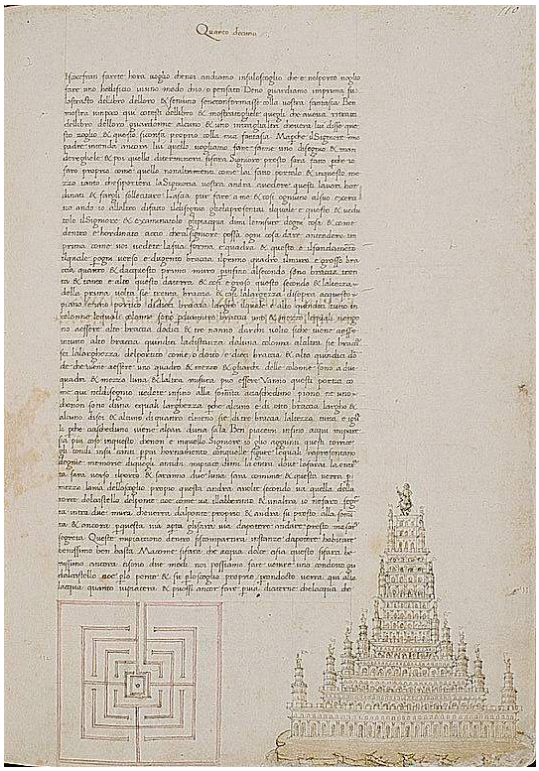
Fig. 8



Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura, libro IV. Regole generali di architettura*, 1537

21 À l'inverse d'Alberti, son contemporain Antonio Filarete défend une vision très ornementale de l'architecture, où l'apparence vise à manifester la puissance du commanditaire et le désir d'édifier de l'architecte[48] (fig. 9). Filarete se montre ainsi le théoricien d'une architecture qu'on pourrait dire « baroque » dans son principe. Si les formes changent au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, c'est toujours la même règle de convenance décorative qui domine, à travers la structuration de la théorie des ordres en architecture, la complexification du décorum dans le cérémonial de cour, la multiplication des règles de bienséance dans les familles.

Fig. 9



Antonio Averlino, dit Il Filarete, *Trattato dell'architettura*, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Na. II.I.140, p. 83

22 Que cela soit dans son versant classique ou dans son versant baroque, bernardien ou sugérien, albertien ou filarétien, le régime décoratif gouverne la façon de composer les poèmes, les tragédies, les peintures d'histoire, les opéras, dans la façon de s'habiller, de se comporter et de parler, de monter à cheval ou de faire la guerre. Une telle stabilité est à l'image d'une société fondée sur le respect de la hiérarchie religieuse et de la hiérarchie sociale, où il existe peu de mobilité.

Avant-garde et crime

23 Une deuxième réponse figure dans le changement de paradigme culturel qui accompagne le changement politique, économique et social appelé révolution industrielle ou modernité : passage d'une éthique du décor à une morale de l'ornement et à une éthique du matériau[49]. La hiérarchie sociale traditionnelle s'effondre, ne pouvant plus s'appuyer sur un régime monarchique de droit divin et une hiérarchie céleste immuable. Aristocratie et bourgeoisie se mélangent comme artisans et bourgeois ; la mobilité sociale augmente en même temps que la mobilité géographique. Parallèlement, l'ornement se rationalise et s'industrialise : ainsi que l'ont montré Rémi Labrusse et **Ariane Varela Braga**, l'apparition des grammaires ornementales dans la seconde moitié du siècle de Baudelaire ou de mouvements comme Arts & Crafts en Angleterre ou le Deutscher Werkbund montre une volonté de démocratisation des apparences matérielles[50]. Les moyens de production industrielle permettent dorénavant de produire à bas prix les mêmes artefacts, ou presque, que ceux que les artisans virtuoses vendaient à l'élite. Celle-ci ne peut plus se distinguer simplement par

la possession d'objets coûteux, de vêtements précieux ; il lui faut adopter des stratégies plus subtiles comme, pour le dandy, le snobisme. Manifester sa supériorité ne passe plus forcément par un étalage de richesse, par la dépense ornementale, mais par d'autres valeurs comme être à la « dernière mode de Paris » ou posséder des œuvres d'art signées de noms prestigieux. Viollet-le-Duc trouve un équivalent de cette distinction raffinée en architecture :

> Qu'importe qu'un ornement soit taillé en pleine pierre s'il ressemble à s'y méprendre à un placage en carton-pâte. Et quel mérite y a-t-il à employer des matériaux admirables pour simuler une décoration que le premier cafetier venu peut faire clouer en plâtre sur sa façade ? Le vrai luxe est celui qui, sous une apparence de simplicité, montre les élégances qu'on ne saurait imiter à l'aide de moyens grossiers. C'est ce que dans le monde on appelle la distinction, une manière d'être sensée, discrète et simple, qui est l'apanage de quelques-uns, indépendamment de la richesse et du rang[51].

fig. 10

Grotte de Vénus, Château de Linderhof, Bavière, 1874-1876, photo ormcghee

24 C'est l'apparition du kitsch, qui ne signifie pas encore le mauvais goût, mais une esthétique intermédiaire entre l'artisanat à l'ancienne et la production industrielle, tradition et modernité. Céleste Olalquiaga dans *Royaume de l'artifice* a très bien décrit comment les objets kitschs se sont développés au cours du XIX[e] siècle tant comme la manifestation des nouvelles capacités de production de l'industrie des artefacts que comme nostalgie d'une époque révolue, dont ces objets héritent les formes et l'iconographie[52] (fig. 10).

25 L'émergence de stratégies non-ornementales de distinction chez certains membres de l'élite, a bientôt tendance à se transformer en rejet pur et simple de l'ornement perçu de plus en plus comme une esthétique pour le peuple, du fait de sa démocratisation. Oscar Wilde déclarant sur son lit de mort, dans un meublé bas de gamme, « entre mon papier et moi c'est une lutte à mort. L'un de nous doit disparaître »[53], est exemplaire de cette attitude élitiste d'un aristocrate de l'esprit, méprisant la médiocrité des motifs

industriels de la décoration des murs de sa chambre. Un divorce est né entre l'art et l'ornement (comme entre l'art d'avant-garde et la société). Les beaux-arts ont leurs écoles et leurs musées bien distincts de ceux des arts appliqués ou décoratifs.

26 La tendance contraire existe pourtant. L'Art Nouveau peut être considéré comme une tentative de hausser l'ornement au rang de l'art et c'est ainsi qu'il est défendu. Son internationalisation et sa diffusion dans tous les supports (affiches, réclames, typographies...) en font l'art typique d'une époque prospère dans une Europe bourgeoise. C'est sans doute cette diffusion sociale du style Liberty qui a amené des théoriciens comme Riegl ou Worringer à faire de l'ornement la forme par excellence d'expression du « *Kunstwollen* », de la volonté artistique, de la culture des civilisations[54]. De ce côté, donc, l'ornement est produit et défendu pour son efficacité à répondre aux besoins de la société. De l'autre, il est attaqué au nom de ceux qui se réclament d'une nature supérieure, au nom de l'art.

27 Le débat n'est donc plus inscrit dans une éthique du décor (quels sont les ornements convenables ?) mais dans une morale de l'ornement : on est pour ou on est contre, absolument. Même si dans la pratique les collectionneurs continuent à décorer leurs appartements et le siège de leurs entreprises avec des toiles de maîtres, dans la théorie de l'art, celui-ci a d'autres finalités, bien supérieures. C'est moins la convenance des règles que leur transgression qui devient la valeur artistique positive. L'ornemental, confondu avec le décoratif, est rejeté massivement par les artistes et les théoriciens de l'art. Ainsi naît le modernisme en histoire de l'art, de l'architecture à la musique, de la peinture à la photographie, de la sculpture au ready-made : par un rejet, hors des frontières de l'art, de l'ornement considéré comme archaïque, matérialiste, industriel, kitsch, bourgeois, convenable, trop convenable[55].

28 Une autre forme de convenance remplace alors la convenance décorative : elle se base sur le respect du matériau plus que sur la fonction de l'objet, sur l'essence du médium plus que sur la qualité du commanditaire. La convenance moderniste est une convenance matérialiste. L'abstraction ne naît pas en peinture d'un mouvement nécessaire des formes depuis Delacroix, mais de l'adoption de ce principe matérialiste qui conduit les peintres à vouloir explorer les qualités propres de leur médium. L'architecture des Loos, Le Corbusier, van der Rohe naît pareillement du choix de nouveaux matériaux (le béton, l'acier, le verre) et des contraintes ou possibilités physiques et matérielles qu'ils comportent. La théorie de l'art moderniste a renoué avec une certaine forme de platonisme, reléguant l'ornement dans le domaine des apparences malignes, cherchant avant tout l'essence, l'Idée dans les arts. La définition greenberguienne de l'art d'avant-garde comme « recherche de la réflexivité » a des affinités avec la pensée platonicienne de l'identité et Platon, ennemi des arts mimétiques, avec Greenberg, défenseur de l'art abstrait[56]. Mais l'Idée moderniste est logée dans le matériau concret[57].

Vie et force

29 Les modernistes voulaient construire un monde nouveau, dans lequel rien d'inutile ne subsisterait ; ils se complaisaient dans les utopies de la cité de verre, dans l'idéologie de la structure et du fonctionnalisme, dans une vision de la société sans inégalité ni différence[58]. Après la seconde guerre mondiale, certains auteurs pessimistes virent dans le totalitarisme l'aboutissement de cette idéologie (à l'instar de George Orwell, dont le

célèbre *1984* fut publié en 1948). Plus généralement, le progrès vint à se confondre avec la croissance, l'expansion et la conquête (de marchés économiques, de l'espace, de territoires). Le modernisme greenberguien n'était finalement qu'une conquête de plus (du monde de l'art) et il n'est pas étonnant que certains artistes critiques à l'égard de ce mouvement, à l'instar de Robert Smithson, se soient trouvés des affinités avec des auteurs de science-fiction dystopique tels que John G. Ballard[59]. Le parc d'attraction ou Las Vegas deviennent les formes de référence des projets urbains les plus ambitieux et l'art se dilue dans l'industrie culturelle, forme polie du divertissement populaire[60]. L'avant-garde à la Greenberg devait accepter sa défaite, son impossibilité de changer le monde, ou continuer à y croire en s'isolant de plus en plus dans un milieu de plus en plus fermé. Le triomphe du pop art dans les années Soixante est la première manifestation du postmodernisme, entendu ici comme rupture d'avec le modernisme[61]. Ce triomphe est le résultat d'une nouvelle alliance entre l'art et la société, dont le pop art tire sa matière et son succès, ainsi que ses dérivés contemporains comme Jeff Koons ou Takashi Murakami[62]. Il n'est dès lors pas étonnant que l'ornement fasse son retour sur le devant de la scène, comme une ancienne star qui trouve son second souffle après une éclipse dans sa carrière. Mais la star vieillissante s'est soumise au goût du jour et aime l'argent : elle est devenue un produit commercial, un objet de luxe. L'art ornemental retrouve alors son ancienne fonction de distinction sociale et son rôle d'apparat.

30 Certes une bonne partie des artistes, des intellectuels, des chercheurs regrettent l'utopie moderniste, l'évolution ornementale de l'art et le triomphe de la société de consommation[63]. Certes par bien des aspects il y a de quoi s'indigner de l'état du monde d'aujourd'hui, du cynisme des décideurs, de l'individualisme triomphant, du développement absurde du marché de l'art et de l'abrutissement culturel auquel nous sommes soumis continuellement.

31 Mais le postmodernisme a sa part de positivité et l'ornement peut y jouer un rôle plus intéressant que celui de symbole de l'adoration du dieu Argent[64].

L'ornement bouffon

Fig. 11

Andy Warhol, *Cow*, 1966, impression sur papier peint, chaque lai 115,6 x 75,6 cm, refabriqué en 1994, Pittsburgh, The Andy Warhol Museum (vue d'exposition)

32 Son premier rôle positif consiste à apporter à la critique le costume du bouffon. Quand Andy Warhol, par exemple, tapisse d'un papier peint de sa confection les murs de la galerie Leo Castelli en 1966 (fig. 11), et le présente comme une peinture, il ne se moque pas des gens. Il se moque des peintres « sérieux », en quête de sublime comme Barnett Newman, à la recherche du tableau ultime comme Ad Reinhardt, et autres confrères minimalistes. Il choisit, pour instrument de sa dérision, un emblème de l'ornement industriel, du kitsch, qui, dans ce contexte américain, était bien sûr considéré comme le contraire de l'avant-garde. Mais surtout, il choisit le camp des arts appliqués et de la décoration d'intérieur, le camp de l'artisanat et, dans cette société très genrée où la maison est encore un domaine féminin, le camp des femmes. Être artiste en assumant une part de féminité, voilà la grande provocation qu'accomplissait Warhol par ce geste. À sa suite, d'autres artistes comme le collectif General Idea iront plus loin en utilisant le papier peint afin de revendiquer leur homosexualité dans le contexte du sida et de discrimination à l'égard de la communauté gay (*AIDS*, 1987, fig. 12). Le développement des « *cultural studies* » a pu ainsi réévaluer certaines attitudes artistiques et la place qu'y joue l'ornement[65].

Fig. 12

General Idea, *AIDS*, 1987, impression sur papier peint, vue de l'installation au Stuttgart Württembergischer Kunstverein en 1989

L'ornement dionysiaque

33 Son second rôle est de justifier la dépense, le gâchis, l'excès, non seulement comme geste artistique, mais comme attitude vitaliste. *La part maudite* de Bataille est un grand livre sur l'ornement, en tant que luxe[66]. Paru en 1949, à l'époque du plan Marshall et du début de la guerre froide, de l'opposition entre l'économie capitaliste et l'économie socialiste, *La Part maudite* milite pour une troisième forme d'économie dite « générale ». Dès le début Bataille renverse les idées communes sur les fondements de l'économie : « ce n'est pas la nécessité mais son contraire, le "luxe", qui pose à la matière vivante et à l'homme leurs problèmes fondamentaux »[67]. Le luxe, c'est-à-dire ce qui n'est pas nécessaire, à distinguer de la richesse qui n'est qu'une accumulation d'argent. Le point de vue qu'il adopte pour l'expliquer est celui de la « biosphère », la terre comme ensemble vivant. Le monde, la vie se développent d'après Bataille en pure perte, gratuitement, luxueusement. La vie est déjà en soi un surplus. Le développement naturel de la biosphère est la croissance, mais une croissance aveugle et qui est toujours compensée par une dépense, une consumation. Le mouvement de la vie est une « exubérance indéfinie ». Son origine est la chaleur du soleil, c'est-à-dire une source d'énergie infinie qui donne gratuitement sans rien recevoir en retour. Pour Bataille l'humanité elle-même est comme un organisme vivant : elle produit plus qu'elle ne consomme et le surplus doit être dépensé en pure perte. Ce n'est que dans les situations particulières que le sentiment de nécessité s'impose : tel homme est dans le besoin, l'humanité, le monde ne sont jamais dans le besoin. C'est là la différence entre économie restreinte (fondée sur la nécessité) et économie générale (fondée sur

l'excédent et la dépense). Lutter contre la dépense, le luxe, c'est donc lutter contre le mouvement de la vie. D'où cette idée : dépenser, c'est manifester sa vitalité. Mais le surplus nécessairement engendré par la croissance qui n'est pas dépensé vitalement devient une charge qui pèse sur la vitalité de l'organisme. C'est ainsi que Bataille explique les guerres : la guerre est une dépense des hommes qui se retourne contre eux-mêmes parce qu'ils n'ont pas su en faire un bon usage. Le bon usage de la dépense est symbolique et ornemental : c'est la fête dans les sociétés anciennes, ou le sacrifice (même sous sa forme la plus violente – Bataille consacre un chapitre aux sacrifices humains chez les Aztèques).

Fig. 13

Thomas Hirschhorn, *Too too - much much*, 2010, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (vue de l'installation)

34 Depuis le dadaïsme l'art d'avant-garde a souvent flirté avec les idées de dépense et de gâchis, se plaisant, comme Schwitters, Arman ou Rauschenberg, à faire œuvre avec les rebuts de la société de consommation, ou cherchant, à travers le body art et la performance, à libérer l'énergie vitale de l'homme contraint par le corset des conventions sociales[68]. Cette tendance perdure aujourd'hui. En 2005 l'exposition *Dionysiac* au Centre Pompidou à Paris présentait un certain nombre d'artistes comme John Bock, Paul McCarthy, Jonathan Meese, Richard Jackson ou Thomas Hirschorn (fig. 13), réunis autour du concept nietzschéen qui avait donné son nom à l'exposition et qui voulait dire une valorisation des forces et des flux plutôt que des formes, « un mélange d'intensité et d'énergie, de joie et de cruauté, de rire et de transgression, de plaisir et de douleur mêlés : un bouleversement des limites[69]. » Si la commissaire Christine Macel entendait ainsi aller à l'encontre de la tendance « post-pop » dominante à ses yeux dans le marché de l'art et du « retour à une expérience purement cognitive, insistant sur la forme et l'aspect décoratif d'un art devenu "pure présence" », sa proposition

curatoriale présentait des affinités évidentes avec la théorie bataillienne de la dépense (citée dans l'abécédaire du catalogue), et plusieurs artistes présentés revendiquent l'excès comme attitude[70]. L'ornement y apparaissait sous les formes du bariolage multicolore, de « l'inversion carnavalesque[71] », comme du reste dans la récente exposition *Les Maîtres du désordre* au Musée du quai Branly, qui montrait entre autres un char de carnaval haut en couleurs d'Arnaud Labelle-Rojoux (fig. 14) : l'art comme fête et l'artiste comme « fou de composition[72] ».

Fig. 14

Arnaud Labelle-Rojoux, *Char*, Paris, Musée du quai Branly, vue de l'exposition *Les Maîtres du désordre*, 2012, photo d'après G. Deblonde

L'ornement inactuel

35 Son troisième rôle est de permettre une relecture de l'histoire, envisagée d'un point de vue inactuel. L'inactualité, au sens de Nietzsche, est le devenir non-historique qui entoure comme un nuage d'imprévisibilité les événements qui se déroulent dans le temps humain[73]. C'est là que se jouent les inventions, les créations, les grandes actions. Les moments de l'histoire les plus créateurs, la Renaissance par exemple, tant aimée par Nietzsche, mais il y en a d'autres – sont ceux où domine le devenir comme valeur sur la permanence de l'être, où les hommes se tournent vers ce qui augmente leur appétit vital, quitte à court-circuiter le temps historique[74]. Or, une époque en devenir se reconnaît moins à ce qu'elle rompt brutalement avec celle qui précède – comme les historiens l'ont longtemps pensé de la Renaissance eu égard au Moyen Âge – qu'en ce qu'elle mêle simultanément plusieurs tendances culturelles, plusieurs rythmes temporels, qui entrent en tension et constituent un champ de forces propice au changement[75]. Une société conservatrice repose généralement sur la stabilité d'un pouvoir absolu, qui reconduit en permanence ses principes à l'identique, tandis que

plusieurs forces rivales qui s'affrontent dessinent un espace instable et dynamique d'où seul peut surgir le nouveau[76].

36 De fait, l'ornement est le lieu agonistique par excellence, où s'affiche la puissance et la confrontation de forces contraires. Dans les cérémonies du potlatch (analysées par Bataille à la suite de Mauss), la dépense et les dons des deux clans en présence visent à acquérir le plus de puissance : plus on donne, plus on fait étalage de luxe, plus on prouve sa puissance[77]. Dans les églises romanes, les chapiteaux qui surmontent les colonnes font souvent l'objet d'un investissement sculptural et ornemental particulier (fig. 15).

Fig. 15

Chapiteau du chœur, première moitié du XII^e siècle, Collégiale Saint-Pierre, Chauvigny, Poitou, photo Magnus Manske

37 C'est que le chapiteau est à la rencontre de deux forces architectoniques contraires : la force descendante de la voûte et la force montante du pilier. Mais, à l'époque romane, cette rencontre physique se double d'une collision symbolique, celle du spirituel et du matériel. Pas étonnant, dès lors, que les formes qui ornent les chapiteaux manifestent le mélange infini des ordres (végétal, animal, humain) qui composent l'univers[78]. Comme l'a magnifiquement écrit Wölfflin, « l'ornementation est l'expression d'une force excédentaire de la forme[79]. » L'erreur serait de croire que cette force viendrait du dedans de la forme, comme une poussée interne. C'est le style qui se développe à l'intérieur d'une forme, qui l'amplifie sans en modifier ses contours. Une force est un rapport différentiel, le résultat d'une rencontre entre un corps et un autre, par exemple entre une forme et une autre ; et le résultat de cette rencontre, l'effet de cette force, est la transformation de la forme. L'ornement procède ainsi par « hétérogenèse », à savoir création dans la différence[80]. C'est par l'ajout d'un « pathos décoratif » extérieur que les peintres de la génération de Botticelli ont pu animer leurs figures – à la fois leur donner

des mouvements plus vifs et les doter d'une âme, d'une intériorité[81]. C'est en voyageant, en rencontrant les peintres qui allaient devenir ses modèles (Pérugin, Léonard, Michel-Ange) que Raphaël a élaboré son style polymorphe : par une absorption ornementale de formes différentes qui l'a élevé à l'universalité dont il tira sa gloire. C'est, comme **Lizzie Boubli** l'a bien montré, vers la formation d'un « ordre composite » que se sont tournés les efforts du Michel-Ange de la maturité, en prenant modèle sur les grotesques romains, images hybrides s'il en fut. L'ordre composite était en effet la seule manière pour lui de dépasser les limites auxquelles les autres artistes se contraignaient, et à développer son art avec plus de « licence » et de puissance.

38 Le postmodernisme a posé l'hybridation, le montage, l'impur en principes esthétiques directeurs[82]. En ceci cette phase de la culture renouvelle l'ouverture au devenir que le modernisme tardif a fini par clore. Que le modernisme se soit levé contre le conservatisme, c'est une évidence. Mais le modernisme est devenu un conservatisme. Son idéologie progressiste et son adoration de l'originalité et de la nouveauté pouvaient bien s'opposer aux valeurs de l'être permanent. Mais en acquérant une position archi-dominante, comme dans l'Amérique de Clement Greenberg, l'idéologie moderniste est devenue un diktat et la nouveauté, une tradition[83], si bien qu'à force, ne trouvaient grâce aux yeux des modernistes que les artistes qui respectaient les critères de la nouveauté au moment où elle était apparue, et les artistes vraiment nouveaux qui ne les respectaient pas paraissaient des réactionnaires versant dans le kitch (pop art)[84] ou la théâtralité pré-moderniste (art minimal[85]). En somme, les modernistes se sont accoutumés à une image figée et prescriptive de la nouveauté[86]. Cette position de pouvoir intellectuel a eu tôt fait de se calquer sur le pouvoir financier. Tel est le destin ironique de l'utopie du Bauhaus par exemple : fondé sur l'idéal d'un art moderne pour tous, le design de l'école allemande est devenu l'image de reconnaissance de l'élite sociale[87].

39 On a souvent résumé le postmodernisme à l'idée de la « fin de l'histoire de l'art[88] » : les artistes n'étant plus capables (ou ayant perdu l'envie) de rien inventer de nouveau seraient condamnés à la répétition de leurs modèles. Ce mouvement rétrograde partirait de la néo-avant-garde des années Soixante reprenant les idées de l'avant-garde des années 1900-1920[89], jusqu'à l'appropriationnisme des années Soixante-Dix et Quatre-Vingts, où la copie d'une œuvre originale devient le seul acte artistique produit. Bref, tandis que les modernes regardaient vers l'avenir, les postmodernes regarderaient vers le passé. Ce constat n'est pas tout à fait faux, mais il est injuste. En fait, en regardant vers le passé et en osant la répétition, le postmodernisme s'est affranchi du diktat de la nouveauté. Il a renoué avec le sens critique et a ouvert l'histoire à une pluralité de temporalités, libérant par ce phénomène leurs forces antagonistes et renouvelant ainsi l'énergie de plusieurs générations. On lit à droite et à gauche que le postmodernisme est un mouvement du passé (dépassé). Pourtant, que l'art contemporain soit encore marqué par cette tendance à ouvrir l'histoire, c'est ce qui ressort par exemple des propos du commissaire d'exposition **Guillaume Désanges** qui, même s'il réfute l'étiquette « postmoderne » à propos des artistes qu'il défend, entend rompre dans ses expositions avec la présentation linéaire, progressiste, de l'histoire de l'art moderniste.

Fig. 16

Sherrie Levine, *Fountain (After Marcel Duchamp)*, 1991, bronze doré, Minneapolis, Walker Art Center

40 Le « post-modernisme critique » et conceptuel défendu par Hal Foster n'est pas forcément l'ennemi de l'ornement, la preuve avec Sherrie Levine. Celle-ci s'est fait connaître par ses « copies » à l'identique d'œuvres d'art ou d'images célèbres ; par ce geste qui annule *de facto* les notions d'originalité et d'authenticité, Levine entend dénoncer les « mythes » fondateurs du modernisme et s'inscrit donc pleinement dans une démarche postmoderne[90]. L'ornement y joue son rôle, en premier lieu parce qu'il est fortement associé à l'idée de répétition. En second lieu, dans une pièce comme *Fountain (After Duchamp)* de 1991 (fig. 16), reproduction en bronze doré de *Fountain* de Duchamp, l'ornement apparaît sous une forme plus luxueuse. Mais le propos de Levine n'est pas de vendre un bel objet cher. Il est de souligner, ornementalement, ce qu'est devenu le ready-made de Duchamp : une sorte de sculpture de Brancusi[91], une pièce de musée intouchable, sacrée, précieuse et dotée de l'aura du chef-d'œuvre et de l'image de culte, que manifeste, depuis la statue de sainte Foy de Conques, un corps doré[92] (fig. 17).

Fig. 17

Majesté de sainte Foy, fin IX^e^, fin X^e^ siècle et adjonctions postérieures, 85 x 36 x 24 cm, Conques, abbaye Sainte-Foy, Auvergne

41 Après le coup d'arrêt du temps moderniste donné par la répétition postmoderne, examinons le retour dans le passé, à travers la citation ornementale, et dans l'exemple de l'architecture. C'est là que le modernisme s'est étalé avec le plus de réussite et d'évidence dans le monde urbain du XX^e^ siècle, avec les tours de verre de Mies van der Rohe, les immeubles d'habitation géants de Le Corbusier, les édifices publics d'Oscar Niemeyer. C'est là que la théorie a énoncé le plus clairement le rejet de l'ornement comme reliquat anti-moderne d'une société dépassée[93]. Mais c'est là également que la réaction postmoderne s'est fait sentir avec le plus d'énergie[94]. Des essais marquent l'épuisement de l'architecture moderniste, dont *Complexity and Contradiction* de Robert Venturi (1966) ou *The death and life of great american cities* de Jane Jacobs (1961). Venturi s'en prend plutôt aux grands immeubles modernes et vides d'expression ; il valorise les logements individuels ou les projets d'urbanisme. Prix de Rome, il part deux ans en Italie et étudie l'histoire de l'architecture, qui avait été abandonnée dans les écoles modernistes depuis le Bauhaus. Contre la morne architecture moderne il préfère « le désordre de la vie » à « l'évidence de l'unité », « l'un et l'autre » plutôt que « l'un ou l'autre ». Il invite les architectes à prendre en compte l'existant et rejette les fantasmes utopiques de table rase. Jacobs critique la régularité abrutissante des plans d'urbanisme de Le Corbusier et autres et valorise au contraire l'hétérogénéité des tissus urbains réels, faisant le lien entre urbanisme et environnement social. L'hétérogénéité devient une valeur positive ainsi que la diversité des villes. On commence à redécouvrir l'intérêt des traditions de construction locale, dans un esprit anticolonial.

Fig. 18

Venturi Scott Brown & Associates, *Aile Sainsbury*, 1988-1991, Londres

42 Par effet de balancier, l'ornement redevient un élément qui compte dans la conception de l'édifice. L'absence d'ornement, dans le modernisme, est même perçue comme une forme d'ornement. Venturi distingue dans *Learning at Las Vegas* (1972) la catégorie du canard et celle du hangar décoré : le canard est un édifice dont le nom donne la forme (ainsi un restaurant en forme de canard), c'est un monument qui devient sculpture, qui rend gloire à ce qu'il contient (comme la Tour Eiffel) ; tandis que le hangar décoré n'est qu'une architecture de surface où la structure est au service de la fonction et l'ornementation appliquée indépendamment d'elle[95]. Pour Venturi l'édifice moderne est un canard qui rejette l'ornementation mais dont l'insistance sur la structure et l'articulation est devenue ornementale (la structure est l'ornement)[96]. Venturi défend l'éclectisme comme critique du modernisme et n'hésite pas à citer parfois gratuitement des éléments architectoniques tirés de l'histoire ancienne, comme les colonnes « égyptiennes » au revers de l'Aile Sainsbury de la National Gallery de Londres (fig. 18). Mais son architecture postmoderne prête à discussion car elle est indexée sur la culture publicitaire et individualiste des Américains ; d'où des exagérations chez ses successeurs comme Michael Graves en direction de la caricature dans les citations et de l'ornementation pompeuse. Mais, comme le montrent **Estelle Thibault et Laurent Koetz**, chez certains architectes contemporains, surtout européens, l'ornement est pensé de manière plus subtile, tant comme le moyen de réfléchir sur les fondements de l'architecture que de tester les possibilités offertes par les nouvelles technologies[97].

Différence et complexité

43 Les trois rôles positifs de l'ornement aujourd'hui – la critique par la dérision, la justification de la dépense et la relecture inactuelle de l'histoire – sont reliés les uns aux autres. La dépense vire facilement au grotesque, comme chez McCarthy ou Labelle-Rojoux, et par là rejoint la dérision. Par sa recherche de l'inactuel en histoire, l'artiste postmoderne retrouve une attitude nietzschéenne qui l'apparente parfois à l'artiste dionysiaque. Enfin, renouant avec certains courants minoritaires de l'art et de la culture, l'artiste de la dérision trouve des affinités avec l'artiste inactuel.

44 Cette attitude ornementale face au monde contemporain ne signifie en tout cas ni une acceptation cynique de la médiocrité, ni une nostalgie romantique pour le chaos, mais l'accroissement du sentiment vital, de la « volonté de puissance » de celui qui l'adopte. L'homme ornemental a les sens plus aiguisés, le jugement plus nuancé. Le refus moderniste de l'ornement signifiait l'affirmation utopiste et idéaliste d'un monde contre l'autre, le partage de l'univers en blanc et noir. L'acceptation postmoderniste de l'ornement livre au contraire une leçon de complexité, une méfiance à l'égard des idées unilatérales et définitives[98]. Il faut en finir avec la moralisation de l'ornement. Celui-ci n'est pas toujours mauvais et les apparences ne sont pas systématiquement trompeuses. Étudier l'ornement, dans cette perspective, c'est ne pas juger les apparences en fonction des essences, mais les accepter, les distinguer, les comparer, les jauger et les manier en vue de ce qui est utile pour la vie. Prenons comme **Jean-Claude Bonne** le cas de Matisse. Si celui-ci est grand, c'est parce qu'il a su nouer joie de peindre et joie de vivre à travers une pensée ornementale de la peinture, et s'est trouvé des héritiers chez les artistes qui ont étendu au-delà des limites du tableau et dans l'espace réel lui-même ce désir d'associer l'art et la vie ornementalement. Voilà l'exemple de ce qu'il faut faire : différencier les bons et les mauvais usages de l'ornement pour nous conduire sur la voie de l'éthique, du mieux vivre.

NOTES

1. Ce qui rend toute tentative de classification ou d'exhaustivité absurde, comme le souligne justement Massimo Carboni dans l'introduction de *L'Ornamentale. Tra arte e decorazione*, Milan, Jaca Book, 2001, p. 9-10.

2. Je ne fais là que reprendre le fondement théorique des recherches de Jean-Claude Bonne, comme dans « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^{e}-XII^{e} siècle). Le modèle insulaire », in J. Baschet et J.-Cl. Schmitt (éds), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Cahiers du Léopard d'Or*, n° 5, 1996, p. 207-249 (p. 213).

3. M. Mauss, *Manuel d'ethnographie* [Paris, 2^{e} éd., 1967], Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 148 : « 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. »

4. Lire le numéro de *Civilisations*, vol. 59, n° 2, 2011 *Les Apparences de l'homme*, coordonné par G. Bartholeyns.

5. C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 214.

6. E. Caroli (éd.), *Fonti francescane* [4^{e} éd., 1990], Padoue, Ed. Messaggero Padova, 1996, p. 488.

7. *Ibid.*, p. 508.

8. L. B. Alberti, *La peinture*, II, 26, trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Éd. du Seuil, 2004, p. 101 ; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* , Florence, Giunti, 1568, p. 176.

9. M. Denis, *Théories*, Paris, 1913, cité par E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art* (2nd éd. 1984), Londres, 1992, p. 58.

10. A. Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation* [1894], trad. H.-A. Baatsch et F. Rolland, Paris, Hazan, 2002, p. 30.

11. Y. Taborin, *Langage sans parole. La parure aux temps préhistoriques*, Paris, La maison des roches, 2004, p. 10-11 ; lire aussi M. Vanhaeren et F. d'Errico, « L'émergence du corps paré. Objets corporels paléolithiques », *Civilisations*, vol. 59, n° 2, 2011, p. 59-86 (p. 61-63).

12. Position anti-anthropocentrique de la parure défendue par moi-même dans « Généalogie de la parure. Du blason comme modèle sémiotique au tissu comme modèle organique », *Civilisations*, vol. 59, n° 2, 2011, p. 41-58 et par B. Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », *Images Re-vues*, n° 10, consultable en ligne : http://imagesrevues.revues.org/2181.

13. T. Golsenne, « L'ornemental, esthétique de la différence », *Perspective*, n° 1, 2010-2011, *Ornement/Ornemental*, p. 11-25 (p. 15). Dans un sens assez proche, Christine Buci-Glucksmann, dans *Philosophie de l'ornement*, Paris, Galilée, 2008, p. 170, fait du décoratif « une philosophie de la vie », dans un sens nietzschéen.

14. 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 (p. 74-75).

15. W. Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1910-1922*, éd. J.-P. Bouillon, Hermann, 1990, p. 110.

16. P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*, New-York, Wittenborn-Schultz, 1945, p. 14.

17. C. Greenberg, « Milton Avery » [1958], in *Id.*, *Art et culture. Essais critiques*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 215-220(p. 219).

18. Relaté par D. Batchelor, « Punishment and Decoration », *Frieze Magazine*, issue 18, sept.-oct. 2004, en ligne : http://www.frieze.com/issue/review/punishment_and_decoration/.

19. Juste un : le critique d'art Olivier Céna, qui goûte peu l'art contemporain et beaucoup la peinture moderniste, ne cesse de pourfendre l'évolution décorative du premier, comme ici : « Une œuvre d'art est quelque chose d'exceptionnel. Elle se détache toujours d'un fond décoratif composé de produits culturels répondant aux besoins du moment. » (« Mystères de la contemplation », *Télérama*, n° 3189, 26 février 2011, en ligne : http://www.telerama.fr/art/mysteres-de-la-contemplation,65927.php).

20. T. Golsenne, « L'ornement a horreur de l'horreur du vide », *Zamân*, n° 3, printemps 2010, p. 107-131.

21. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 347 sq.

22. Platon, *Le Politique*, 288c, in *Id.*, *Œuvres complètes*, trad. et notes L. Robin et M. J. Moreau, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1950, t. II, p. 390.

23. Platon, *République*, X, 596-597, in *Id.*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1205-1209.

24. *Id.*, 382a-383a, in *Id.*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 934-935.

25. J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* [Paris, 1989], Paris, Flammarion (« champs »), 1999, p. 51.

26. Sur ces bonnes imitations, lire par exemple Platon, *République*, III, 396c, in *Id.*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 949 (l'homme sage seul a le droit d'imiter ce que fait un homme sage) et *ibid.*, III, 398a-b, in *Id.*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 951 (le poète utile sera sévère et peu aimable et enseignera les lois).

27. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 349-51. Sur les simulacres, lire par exemple Platon, *Le Sophiste*, 266-268, in *Id.*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 335-337.

28. Aristote, *Poétique*, 1148b, trad. M. Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 106 ; cité et commenté par J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* [Paris, 1989], Paris, Flammarion (« champs »), 1999, p. 74.

29. Aristote, *Rhétorique*, trad. M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Belles Lettres (« Budé »), 1973, 1404a, III, 2, p. 41.

30. *Ibid.*, 1414a, III, 12, p. 76. Lire aussi du même, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1997, II, 5, 1106b, p. 104.

31. Je paraphrase une belle formule de J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, *op. cit.*, p. 72.

32. Aristote, *Physique*, I, 9, 192a 20, trad. A. Stevens, Paris, Vrin, 1999, p. 95.

33. Sauf dans le courant néoplatonicien, notamment chez Ficin, pour qui l'apparence n'est pas une propriété du monde matériel, mais « l'heureuse concordance des lumières, ombres et lignes » de la chose : cité par E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (*Idea*, 1924, révisée 1959), trad. H. Joly, Paris, Gallimard (« Tel »), 1989, p. 157-160. On retrouvera d'ailleurs chez les néoplatoniciens l'éloge de l'ornement « cosmique ».

34. « *Pulchrum interius speciosus est omni ornatu extrinseco, omni etiam regio cultu* », cité par E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* [Bruges, 1946], Paris, A. Michel, 1998, t. II, p. 38.

35. L'*Apologie à Guillaume de Saint-Thierry* (1125) de saint Bernard est reproduit dans J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters* [Vienne, 1896], éd. it. J. Végh, Florence, Le Lettere, 1992, p. 266-267. Pour ses commentaires, lire notamment le classique G. Duby, *Saint Bernard. L'art cistercien* [Paris, 1976], republié dans *Id.*, *L'art et la société. Moyen Âge, XX^e siècle*, Paris, Gallimard (« Quarto »), 2002, p. 187-442 (p. 356-357), J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Éd. du Cerf, 1989, p. 200 sq. et surtout C. Rudolf, *The "Things of Greater Importance": Bernard of Clairvaux's* Apologia *and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

36. Depuis Tertullien, les attaques contre la « vanité féminine » et leur goût de la parure sont devenus un genre littéraire à part entière chez les théologiens et les prédicateurs. De nombreux exemples sont donnés dans T. Golsenne, *L'Art et l'apparence. Les formes de l'ornementalité dans la Marche d'Ancône à l'époque de Carlo Crivelli*, thèse de doctorat soutenue en 2003 à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, t. I, p. 71-77, dans F. Lachaud, « La critique du vêtement et du soin des apparences dans quelques œuvres religieuses, morales et politiques, XII^e-XIV^e siècles », *Micrologus*, *Le Corps et sa parure*, 15, 2007, p. 61-85, et dans G. Bartholeyns, *Naissance d'une culture des apparences. Le vêtement en Occident XIII^e-XIV^e siècle*, thèse de doctorat, ÉHÉSS/Université Libre de Bruxelles, 2008, t. I, p. 34-50 (sur Tertullien), 53-55 (sur Clément d'Alexandrie et ses héritiers médiévaux).

37. Exemple rapporté par le franciscain Jacques de la Marche, à la fin du XV^e siècle, de cette femme qui se fait donner un onguent de visage par le diable. Le lendemain sa servante arrive et tombe raide morte en voyant la face diabolique de sa maîtresse, qui meurt d'effroi elle aussi après s'être regardée dans le miroir. Iacobus de Marchia, *Sermones dominicales*, éd. R. Lioi, Falconara, Biblioteca francescana, 1978-1982, t. I, p. 113-114.

38. Sur les lois somptuaires aux XIII^e-XIV^e siècles, G. Bartholeyns, *Naissance d'une culture des apparences*, *op. cit.*, t. II, p. 292-305 ; aux XV^e-XVI^e siècles, D. Owen Hugues, « Sumptuary Law and Social relations in Renaissance Italy », in J. Bossys (éd.), *Disputes and Settlements. Law and Human Relations in the West*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 69-100, et T. Golsenne, *L'Art et l'apparence*, *op. cit.*, p. 269-275.

39. Suger, *De la consécration. De l'administration,* in *Id.*, *Œuvres I*, trad. F. Gasparri, Paris, Belles Lettres, 1996, p. 137 (pour le service de l'eucharistie, aucun ouvrage d'orfèvrerie n'est trop beau) ; au décorateur de l'église il dit : « tu transformes merveilleusement l'église présente en royaume céleste » (p. 52). Lire aussi l'excellent commentaire de J.-C. Bonne, « Pensée de l'art et pensée théologique chez Suger », in C. Descamps (éd.), *Artistes et philosophes : éducateurs ?*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994, p. 13-50.

40. Bernard de Clairvaux, *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry*, cité par J. von Schlosser, *Quellenbuch*, *op. cit.*, p. 266.

41. « *plus evidens simulacrum (Dei) est decor creaturarum* » (*ibid.*, t. I, p. 608).

42. J. Soulillou, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 15-20.

43. L. B. Alberti, *L'art d'édifier* [1452], trad. P. Caye et F. Choay, Paris, Éd. du Seuil, 2004, IX, 1, p. 423-427.

44. B. Castiglione, *Le Livre du courtisan* [1528], trad. A. Pons, Paris, GF-Flammarion, 1991, I, 40, p. 78-79.

45. I. Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], éd. dirigée par F. Alquié, Paris, Gallimard (« folio essais »), 1989, § 14, p. 158. J. Derrida, « Parergon », in *Id.*, *La Vérité en peinture*, Paris, 1978, p. 21-168 (p. 62 sq).

46. L. B. Alberti, *L'Art d'édifier*, *op. cit.*, IX, 8, p. 847.

47. A. A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literacy Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

48. A. Averlino, *detto* Il Filarete, *Trattato di architettura* [1458-1464], éd. par A. M. Finoli et L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, XXV, t. II p. 699 (sur la maison de Côme de Médicis à Milan, qu'il a ornée sans regarder à la dépense). Sur cet antagonisme, lire le très bon article de K. D. Hedrick, « The Ideology of Ornament : Alberti and the Erotics of Renaissance Urban Design », *Word & Image*, vol. III, n°1, jan-mars 1987, p. 111-137.

49. Je reprends ici l'argumentaire de J. Soulillou, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990.

50. R. Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective*, n° 1, 2010-2011, *Ornement/Ornemental*, p. 97-121.

51. E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Mardaga, 1977, 15e entretien, p. 209. Cité et commenté par J. Soulillou, *Le Décoratif*, *op. cit.*, p. 29.

52. C. Olalquiaga, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIXe siècle* [New York, 1998], trad. G. Cohen-Solal et M. Veubret, révisée par l'auteur, Lyon, Fage éd., 2008.

53. Cité dans C. Gere et L. Hoskins, *The House Beautiful : Oscar Wilde and the Æsthetic Interior*, Aldershot, Lund Humphries, Londres, Geffrye Museum, 2000, p. 107. Je remercie Jérémie Cerman d'avoir mis à ma connaissance cette référence.

54. M. Carboni, *ibid.*

55. Par exemple, le premier Nietzsche, à la toute fin de la *Seconde inactuelle*, pense savoir comment l'homme vraiment vivant, à l'image des anciens Grecs, saura activer une « *vraie* culture » qui soit autre chose que « la *décoration de la vie* ». F. Nietzsche, *Considérations inactuelles, II. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie* [1874], in *Id.*, *Œuvres*, éd. dirigée par J. Lacoste et J. Le Rider, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1993, t. I, p. 215-283 (p. 283).

56. C. Greenberg, « Avant-garde et kitsch » [1939], in *Id.*, *Art et culture*, *op. cit.*, p. 9-28.

57. Cf. la « section de la culture des matériaux » du Musée de la culture artistique de Petrograd dirigé par Vladimir Tatline en 1923-1924. Lire son « Rapport sur le travail de recherche effectué en 1924 » in C. Harrison et P. Wood, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*, trad. dirigée par A. Bertrand et A. Michel, Paris, Hazan, 1997, p. 374-375.

58. Cf. les sections « Élévations » et « Homo novus » dans le catalogue de l'exposition *Traces du sacré*, dir. par J. de Loisy, Paris, Centre Georges Pompidou, 7 mai-11 août 2008, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2008, p. 137-171 (essais d'Angela Lampe, Maria Stavrinaki, Alessandra Sandrolini…).

59. Lire V. Mavridorakis (éd.), *Art et science-fiction : la* Ballard connection, Genève, Éd. du Mamco, 2011.

60. Cf. le catalogue de l'exposition *Dreamlands*, dir. D. Bajac et D. Ottinger, Paris, Centre Georges Pompidou, du 5 mai au 9 août 2010, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2010.

61. Il n'est pas facile de définir unilatéralement le postmodernisme, parce que de grands auteurs (Lyotard, Habermas) en ont donné des interprétations très différentes. À la question : le postmodernisme est-il un modernisme nouveau (Lyotard) ou un anti-modernisme conservateur (Habermas) ? il n'est pas possible de répondre en deux mots, d'autant plus si l'on pense, comme moi, que le modernisme lui-même est devenu conservateur (lire plus bas). Sur ce débat, cf. C. Harrison et P. Wood, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*, *op. cit.*, p. 1073 sq.

62. Koons en 1986 : « Pour moi, la question de séduire un grand public tout en préservant un art de qualité est du plus grand intérêt. Je pense que n'importe qui avec une culture grand public peut comprendre mon travail : je ne pose aucune exigence. Presque à la manière de la télévision. » Cité dans C. Harrison et P. Wood, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*, *op. cit.*, p. 1173.

63. Par exemple H. Foster, « Design & crime » [2001], in *Id.*, *Design & crime*, trad. C. Jacquet, L. Manceau, G. Herrmann et N. Vieillescazes, Paris, Les prairies ordinaires, 2008, p. 27-41 (pour qui l'expansion du domaine du design est un triste révélateur de la dilation de son idéal dans la société de consommation, et qui voit cependant dans le postmodernisme des années Soixante-Dix une puissance de contestation aujourd'hui balayée par le capitalisme, p. 39). En France les écrits de Jean Baudrillard, Jean Clair ou Régis Debray illustrent cette assimilation, parfois caricaturale, de l'art contemporain à la culture de masse.

64. Aussi ne puis-je pas être du même avis que Hal Foster quand il écrit en 1985 : « le post-modernisme néo-conservateur [...] se définissant surtout en terme de style, il dépend du modernisme qu'il réduit au pire formalisme et qu'il cherche à contredire par un retour à la narration, à l'ornement et à la figuration [...]. Le post-modernisme post-structuraliste, au contraire, cherche à formuler une critique de celle-ci comme étant constitutive de, et non transparente à la réalité. » (cité par D. Ottinger, « Courants, vagues, flux et reflux », in *L'Art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, p. 39-51 [p. 41]). Pour moi il y a un post-modernisme critique *et* ornemental. Lire plus bas et C. Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008, p. 131 sq.

65. Elissa 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. 115-122 sur Warhol et Robert Morris, 123 sur General Idea).

66. G. Bataille, *La Part maudite* précédé de *La Notion de dépense*, Paris, Éd. de Minuit, 1949, repris dans *id.*, *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, 1976, p. 17-179. Sur son interprétation comme livre sur l'ornement, J. Soulillou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, 2003, p. 41-45.

67. G. Bataille, *La Part maudite*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. VII, p. 21.

68. L. Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.

69. Christine Macel, « L'art en excès de flux ou le tragique contemporain », catalogue de l'exposition *Dionysiac*, dir. C. Macel, Paris, Centre Georges Pompidou, du 16 février au 9 mai 2005, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2005, s. p.

70. À l'instar de Richard Jackson : « J'aime être excessif et extrême » (cité par H. Drohojowska, « He's the Master of the Painting-Event », *Los Angeles Herald Examiner*, 17 août 1984, p. 34) ou le collectif Gelatin : « L'exagération est la dimension la plus importante de notre travail. » (*Propos inédits*, 2004).

71. D. Ottinger à propos de Paul McCarthy.

72. A. Labelle-Rojoux, « Chers confrères... », in *Les Maîtres du désordre*, catalogue de l'exposition, dir. J. de Loisy, Paris, Musée du quai Branly, du 11 avril au 29 juillet 2012, Paris, Musée du quai Branly / RMN, 2012, , p. 393-395 (p. 393).

73. F. Nietzsche, *Considérations inactuelles, II. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie* [1874], in *Id.*, *Œuvres*, éd. dirigée par J. Lacoste et J. Le Rider, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1993, t. I, p. 215-283 (p. 222-223).

74. « Un sens et un élan semblables guidèrent les Italiens de la Renaissance et éveilla derechef chez eux le génie antique de l'Italie » (*ibid.*, p. 232).

75. Sur le « montage de temps hétérogènes » ou la « polyrythmie » au sein d'une même société, lire G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éd. de Minuit, 2000, p. 16-42 ; et sur la « connaissance par montage » (qui hérite de l'inactuel nietzschéen), p. 119-127.

76. C'est tout ce qui distingue la vision qu'a Jacob Burckhardt de la Renaissance, rompant d'un coup avec le Moyen Âge, de celle d'Aby Warburg, qui y voit plusieurs forces antagonistes s'affronter dans un déchainement de puissance vitale. Par exemple les deux tendances présentes dans la culture européenne de la fin du XV^{e} siècle, la tendance franco-bourguignonne et la

tendance italo-antiquisante, vont dans le sens de « [...] l'expression intensifiée d'états mentaux ou physiques, que cela fût par l'émotion religieuse intérieure ou par la figure humaine gracieusement ornée ou cruellement gesticulante. [...] ; les extrêmes de l'expression physionomique dans le moment de la plus grande excitation (*pathos*) ou de la contemplation profonde (*ethos*) pour le besoin d'intensification. » (Cité par E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute/University of London, 1979, p. 178-179.

77. G. Bataille, *La Part maudite*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 70-79.

78. J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar, Iter *et* locus. *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*, *Images Re-Vues*, hors-série n° 3, 2012, ch. 1, § 19-32, consultable en ligne : http://imagesrevues.revues.org/1608#tocto1n3.

79. H. Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* [1886], trad. Dirigée par B. Queysanne, Paris, Éd. Carré, 1996, p. 77.

80. C. Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008, p. 36-37. Le concept est hérité de Gilles Deleuze.

81. A. Warburg, *Essais florentins*, trad. par S. Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 164.

82. D. Ryout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard (« folio essais »), 2000, p. 422-423.

83. H. Rosenberg, *La Tradition du nouveau* [1959], trad.. A. Marchand, Paris, Éd. de Minuit, 1962.

84. C. Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *art. cit.*

85. M. Fried, « Art et objectité » [1967], in J. Harrison et P. Wood, *Art et théorie 1900-1990*, *op. cit.*, p. 896-909.

86. R. Krauss, « un regard sur le modernisme » [1972], in *Id.*, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, p. 17-30 (p. 24-25).

87. J. Soulillou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, 2003, p. 54.

88. H. Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* [1983], trad.. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Paris, J. Chambon, p. 62-74.

89. H. Foster, « Qui a peur de la néo-avant-garde ? », in *Id.*, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [Cambridge, 1996], trad. Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 22-61.

90. R. Krauss, « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste » [1981], in *Id.*, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 129-149 (p. 147-148).

91. Dont Soulillou rappelle que l'*Oiseau en vol*, objet du célèbre procès qui opposa le sculpteur aux douaniers américains, fut reconnu comme œuvre d'art parce qu'il était « agréable à regarder et extrêmement décoratif » ! (J. Soulillou, *Le Décoratif*, *op. cit.*, p. 24-25).

92. Levine ajoute que son propos est aussi de faire ressortir l'aspect féminin et « *hot* » de l'objet très masculin choisi par Duchamp. Cf. « The Anxiety of Influence – Head on. A Conversation between Sherrie Levine and Jeanne Siegel », in *Sherrie Levine*, catalogue de l'exposition, Zurich, Kunsthalle, 1991, p. 14-21 (p. 19). Sur le culte de la statue de sainte Foy, lire J.-C. Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 188-90.

93. Après Loos, Le Corbusier, *L'Art décoratif aujourd'hui* [Paris, 1925], Paris, Arthaud, 1980, p. 241 : « L'architecture est le jeu magnifique des formes sous la lumière. L'architecture est un système cohérent de l'esprit. L'architecture n'a rien à voir avec le décor. L'architecture est dans les grandes œuvres, difficiles et pompeuses léguées par le temps, mais elle *est aussi dans la moindre masure*, dans un mur de clôture, dans toute chose sublime ou modeste qui contient une géométrie suffisante pour qu'un rapport mathématique s'y installe. »

94. Je reprends ici les grandes lignes du livre de D. Ghirardo, *Les Architectures postmodernes*, Paris, Thames & Hudson, 1997.

95. R. Venturi, D. Scott Brown et S. Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas* [Cambridge, 1972], Paris, Mardaga, 2007, p. 97 sq.

96. J. Soulillou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, *op. cit.*, p. 22-23.

97. L. Koetz et E. Thibault, *Images Re-Vues*, n° 10. *Inactualité de l'ornement*, à lire ici.
98. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

RÉSUMÉS

Cette introduction à *Inactualité de l'ornement* est une tentative de comprendre dans la longue durée pourquoi, en Europe, l'ornement a été problématisé de manière morale, et pourquoi, depuis la seconde moitié du XIX^{e} siècle environ, il a fait l'objet de critiques sans précédent. L'article cherche d'abord dans les sources philosophiques et chrétiennes de la théorie européenne de l'ornement la constitution d'une éthique du décor. Puis il se focalise sur le passage, aux XIX^{e}-XX^{e} siècles, à une moralisation de l'ornement qui l'exclut du domaine de l'art. Enfin, il s'interroge, à partir du post-modernisme, sur les fonctions positives de l'ornement dans le monde contemporain.

This introduction to *Inactualité de l'ornement* forms an attempt to understand, along a wide temporal range and in an European context, how ornament has been understood according to a moral scale and how, since approximately the second half of the nineteenth century, it has been subject to unprecedented critiques. In the first place, this paper roots an ethical formation of decor inside the philosophical and christian ornament theory. Then it focuses on the nineteenth and twentieth century passage to a moralistic trend that removes ornament from the art field. Finally, from the postmodernist viewpoint, it questions its positive functions in our contemporary world.

INDEX

Keywords : aesthetics, architecture, Bataille (Georges), decoration, ethics, ethnology, modernism, morality, ornament, postmodernism, theology
Thèmes : Histoire de l'art, anthropologie de l'art, théorie et philosophie de l'art
Mots-clés : Ornement, esthétique, éthique, morale, théologie, ethnologie, décor, modernisme, postmodernisme, architecture, art contemporain, Bataille (Georges)

AUTEUR

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 *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain* (Paris, Éd. de la MSH, 2009) et *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. Il prépare actuellement deux essais monographiques : l'un sur Carlo Crivelli et l'autre sur Pascal Pinaud.