Interroger l'ornement après Riegl

Questioning ornament in the wake of Riegl

Peter Fuhring, Andrea Pinotti, Gilles Sauron et Patricia Falguières

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1212>

DOI : 10.4000/perspective.1212

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 43-55

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Peter Fuhring, Andrea Pinotti, Gilles Sauron et Patricia Falguières, « Interroger l'ornement après Riegl », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1212> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1212>

Interroger l'ornement après Riegl

Points de vue de Peter Fuhling, Andrea Pinotti et Gilles Sauron,
avec Patricia Falguières

Avons-nous su tirer des travaux des grands Viennois, Alois Riegl en tête, toutes leurs conséquences ? L'effort éditorial en langue française amorcé dans les années 1980 a-t-il suscité autant de commentaires et de débats, de renouvellements des problématiques, des objets et des méthodes que les récentes éditions en langue anglaise en ont suscités chez nos collègues outre-Atlantique¹ ? Quand la traduction de Spätrömische Kunstindustrie (Vienne, 1901) et de Altorientalische Teppische (Leipzig, 1891) viendra-t-elle compléter celle de la Grammaire historique des arts plastiques (Paris, 1978) et des Questions de style (Paris, 1992), nous permettant de disposer de l'ensemble de la réflexion de Riegl sur ce champ d'études qu'il baptisa l'« industrie artistique »² ? La réception de la pensée des grands Viennois suppose que nous entamions une révision de nos concepts et catégories (par exemple l'opposition structure/ornement) dans laquelle historiens, philosophes et anthropologues auront leur part. Après tout, Jacques Derrida n'avait-il pas, dès 1978, dans La vérité en peinture, signifié son congé à une approche de l'ornement comme « accessoire » ou « hors d'œuvre » canonisée par l'esthétique kantienne³ ? Quoi qu'il en soit, les recherches des artistes et des architectes contemporains qui accueillent l'ornemental et le portent à des échelles et à des statuts inédits qu'autorisent les technologies autant que les matériaux nouveaux⁴, offrent d'ores et déjà une ligne d'horizon éclatante à nos chantiers d'historiens [Patricia Falguières].

Patricia Falguières. *A-t-on assez pris la mesure des approches de la question de l'ornement élaborées par l'école viennoise d'histoire de l'art ? Que reste-t-il à en découvrir ? La « voie romaine » inaugurée par Alois Riegl offre-t-elle encore des ressources inexplorées ?*

Gilles Sauron. Mon approche de la question de l'ornement est celle d'un historien de l'art romain, dont l'ambition est avant tout d'essayer de saisir la singularité de son objet historique : elle ne doit donc rien aux théories qui ont pu être élaborées par des historiens de l'art, à commencer par Riegl – ce qui me place d'emblée dans une position marginale dans le débat qui s'engage. Je m'intéresse depuis longtemps à la question de l'ornement, avec comme point de départ un travail universitaire dirigé par Paul-Marie Duval sur les cippes funéraires à rinceaux de Nîmes à l'époque gallo-romaine. Duval, qui rédigeait à l'époque son ouvrage sur l'art celtique pour la collection *Univers des Formes*⁵, s'intéressait particulièrement à la question de l'ornement, puisque les Celtes, un peu à la façon des sociétés qui proscrivent la représentation des figures, ont produit des formes surtout ornementales, parfois en dissolvant les silhouettes humaines ou animales dans un réseau très savant de courbes et d'entrelacs.

Patricia Falguières enseigne l'histoire de l'art et de la culture de la Renaissance à l'EHESS, Paris. Elle a notamment édité l'ouvrage d'Ernst Kris, *Le style rustique. L'emploi du moulage d'après nature* chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy (2005) et publié diverses études sur le collectionnisme et les encyclopédies de la Renaissance.

Conseiller scientifique à la Collection Frits Lugt, Fondation Custodia à Paris, **Peter Fuhling** est spécialiste des estampes et dessins d'ornement des arts décoratifs et de l'architecture. Il a publié, entre autres, *Design into Art: Drawings for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houthakker Collection* (1989) et *Juste-Aurèle Meissonnier : un génie du rococo, 1695-1760* (1999).

Andrea Pinotti est chercheur au sein du département de philosophie de l'Università degli Studi di Milan, où il enseigne l'esthétique. Son champ de recherche est la théorie de l'image et l'épistémologie de l'histoire des arts plastiques. Parmi ses travaux, on compte les éditions italiennes de textes de Riegl, de Fiedler, d'Hildebrand, de Vischer, et de Worringer ainsi qu'une *Estetica della pittura* (2007).

Gilles Sauron est professeur d'archéologie romaine à l'Université Paris Sorbonne - Paris IV. Il a récemment publié *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron* (2007) et *Dans l'intimité des maîtres du monde. Les décors privés des Romains* (2009), ainsi que la traduction italienne de son ouvrage sur la grande fresque dionysiaque de Pompéi.

1. Ara Pacis, côté sud de l'enceinte, Rome, 13-9 avant J.-C. [Gilles Sauron, *L'histoire végétalisée : ornement et politique à Rome*, Paris, 2000, pl. 10].

À Rome, le monument emblématique sur cette question – depuis sa reconstruction en 1938 et encore de nos jours – demeure l'*Ara Pacis Augustae*, l'Autel de la Paix Auguste, qui vient de recevoir un nouvel écrin architectural dû à Richard Meier pour remplacer l'ancien bâtiment mussolinien. L'enceinte de cet autel en marbre est ornée sur ses quatre faces d'impressionnants rinceaux de surface, dont l'analyse stylistique et l'évaluation symbolique prêtent encore aujourd'hui à controverse. Je suis intervenu dans ce débat en proposant de reconnaître dans la disposition très singulière d'une partie de ce décor l'existence d'un message caché, utilisant divers modes d'expression en même temps que des références à la poésie virgilienne, qui continuait à jouer un rôle central dans les entreprises idéologiques du régime augustéen (fig. 1)⁶. Ma théorie, développée depuis dans *L'histoire végétalisée*⁷, a été aussitôt condamnée par Paul Zanker, excellent historien de l'art antique, mais qui a joué le rôle d'une sorte de pape germanique avant la lettre, suivi par Salvatore Settis, qui a justifié son anathème public en m'opposant dans une lettre privée l'autorité de Riegl, selon qui l'ornement évoluerait dans les traditions d'atelier, sans devenir un enjeu susceptible de faire intervenir les auteurs de commandes. Eugenio La Rocca, alors responsable de l'archéologie pour la commune de Rome, m'a opposé des raisons politiques (le fait qu'Auguste aurait voulu faire oublier la guerre civile et la victoire d'Actium, qui l'a pourtant conclue à son avantage !) ; David Castriota admet le symbolisme mais me refuse l'idée qu'il ait pu s'exprimer dans des formes et avec une complexité qui n'auraient pas eu des antécédents dans la production hellénistique ; enfin Robert Cohon conteste l'existence du symbolisme. Mon interprétation fait l'objet d'un boycott pur et simple, dont témoigne le catalogue du nouveau Musée de l'*Ara Pacis*⁸. Ce qui scandalise mes collègues, c'est l'idée que l'ornement puisse prêter à de tels jeux de cryptographie ; qu'un monument public puisse dissimuler aux yeux du plus grand nombre une part essentielle de sa signification et en réserver la compréhension à une élite du pouvoir détentrice des codes de déchiffrement ; et enfin qu'un pouvoir politique puisse intervenir dans le détail même de l'élaboration ornementale d'un monument public. Tous ces collègues sont des candidats désignés pour collaborer à une théorisation de l'ornement et auraient bien mieux que moi leur place dans ce débat !

Car j'insiste de mon côté sur un aspect du problème qui me paraît essentiel : la singularité de l'approche des différentes sociétés qui ont ressenti le besoin de donner à l'ornement une place plus ou moins importante dans leur univers visuel, ce qui nous éloigne d'une théorie de l'ornement qui, par définition, s'appliquerait uniformément à des situations très différentes.

Andrea Pinotti. On a beaucoup écrit – et à juste titre – sur la révision profonde de l'esthétique classiciste helléno-centrique promue par la « voie romaine » de l'école viennoise d'histoire de l'art, et en particulier par Riegl et Franz Wickhoff⁹. Chaque style, ornemental y compris, ayant ses propres caractéristiques autonomes, son existence est justifiée en elle-même. Il est insensé de prétendre établir une hiérarchie en se référant à un canon de manière plus ou moins consciemment assumée et explicite. Sur la base de telles considérations, Otto Pächt a démontré que *Die Spätromische Kunstindustrie* de Riegl tient lieu d'« édit de tolérance »¹⁰ en histoire de l'art qui a permis de reconnaître une pleine dignité artistique, esthétique et historiographique à des périodes jusqu'à jugées comme inférieures, et a conséquemment ouvert de nouveaux horizons à la théorie de l'histoire des images. Il faut néanmoins reconnaître que, dans cet ouvrage même, Riegl n'est pas toujours capable de rester fidèle à une conception si libérale, par exemple lorsqu'il affirme : « La philosophie après Auguste n'a pas été romaine, mais grecque à l'âge impérial romain ; le culte n'a pas été romain, mais grec imbu d'éléments orientaux (au point que les adeptes du culte païen étaient directement appelés par les chrétiens du IV^e et V^e siècle des 'hellènes') ; de cette manière, l'art de l'empire romain doit se définir comme un art grec »¹¹.

On devrait revenir sur les incohérences du discours rieglie, sur ces passages d'oscillation et d'indécision, parmi lesquels sa conception du rapport entre ornement et nature, qu'il faudrait relire à la lumière d'une reconsidération du concept de mimesis tel que Riegl l'entend. Comme chacun sait, la démonstration de Riegl dans *Questions de style* n'est pas sans faille sur ce point : d'un côté il semble exclure que l'ornementation végétale puisse se référer à un quelconque modèle naturel ; de l'autre, il insiste sur la centralité du modèle même (fig. 2-3)¹². Son argumentation ne coïncide donc pas avec la conception de pure visibilité de l'image, selon laquelle le sens de celle-ci n'est pas indépendant ou préexistant mais, au contraire, ne vient que de l'image qui existe par elle-même. C'est dans l'espace de cette oscillation que se joue la possibilité de penser la production de l'ornement en tant que geste iconique qui ne peut ni être cantonné à une pratique imitative, ni être restreint au domaine de l'imagination arbitraire. L'ornemental doit plutôt être conçu dans le sens de la mimesis en tant que « faire comme la nature », en tant qu'imitation de la « *natura naturans* » et non de la « *natura naturata* ».

Peter Fuhring. Pour l'historien de l'art, l'ornement est une réalité qui embrasse l'histoire humaine dès ses débuts. Par l'évidence de sa présence, peu de questions ont été posées à l'origine et sa théorisation n'était pas ressentie comme nécessaire. Aujourd'hui encore, on n'a pas pris toute la mesure des approches élaborées par l'école viennoise d'histoire de l'art. L'ornement a en effet été relégué à l'arrière-plan dans la seconde moitié du XX^e siècle. La fausse dichotomie entre structure et ornement a contribué à placer les questions de l'ornement parmi les problématiques sans grand intérêt pour l'historien de l'art. L'absence de la prise en compte de l'ornement dans la plupart des programmes universitaires semble confirmer cet état de fait et, dans ce contexte, la question de la contribution de l'école viennoise ne se pose même pas. Toutefois, les programmes de recherche consacrés à l'ornement trouvent parfois leur place dans l'enseignement des arts décoratifs, comme c'est le cas à

2. Chapiteau corinthien du monument de Lysicrate, d'après Johann Eduart Jacobsthal, dans Alois Riegl, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, 1992, fig. 111.

3. Feuille d'acanthus spinosa, d'après Owen Jones, dans Alois Riegl, *Questions de style...*, Paris, 1992, fig. 112.

l'Université Radboud de Nimègue (dans le cadre de la chaire Ottema Kingma pour l'histoire des arts décoratifs), qui prit comme point de départ de recherches une collection de gravures d'ornements révélant combien ces estampes ont pu contribuer de façon organique à la formation du goût de chaque nation. Ces feuilles donnent en effet une idée claire de ce qu'est l'ornement à un moment donné (du XVI^e au XIX^e siècle), et leur étude à l'aune des domaines des arts décoratifs et de l'architecture permet d'élargir le propos.

L'approche de Riegl développée dans *Questions de style*, ouvrage dédié à l'ornement de l'Égypte jusqu'au monde islamique, mérite d'être appliquée aux périodes ultérieures. La continuité de certains motifs, par exemple (fig. 4), n'est souvent ni reconnue, ni comprise et les motifs végétaux font ainsi l'objet d'interprétations plus ou moins originales. Or cette pérennité pourrait recevoir un nouvel éclairage grâce à la méthode riegelienne d'identification et de compréhension d'éléments nouveaux. De même, l'analyse de l'engouement persistant pour les rinceaux de feuillages, ornement fondamental de l'art de l'Antiquité, est limitée si l'on ne considère qu'une seule période de leur existence¹³. Les phénomènes de concomitance d'ornements dans des cultures différentes nécessitent également plus d'attention. L'étude de James Trilling sur les entrelacs au Moyen Âge en est un bon exemple : l'auteur démontre que des motifs identiques ont été utilisés et élaborés en Asie et dans l'Europe de la Rome antique jusqu'au Moyen Âge et même au-delà, sans rapport de cause à effet et sans suivre un développement unique (fig. 5)¹⁴. Il s'interroge sur le sens de l'ornement : une forme demande-t-elle une interprétation délibérée ? Comment le sens de l'ornement est-il transformé lors du passage d'une culture à l'autre ? Peut-on alors encore parler d'ornement ? Trilling a essayé en outre de comprendre la longue fascination pour l'ornement par le Mouvement moderne¹⁵.

Pour autant, comme le souligne Henri Zerner dans la préface de la traduction anglaise des *Stilfragen* de Riegl (1992), il est nécessaire de disposer d'un outil moderne afin de mieux comprendre les hypothèses et analyses de l'auteur. La même année est parue également une traduction en français, avec une préface d'Hubert Damisch, mais il est encore trop tôt, selon moi, pour percevoir l'effet de l'étude de ce texte fondamental dans la pratique universitaire de l'histoire de l'ornement et des arts décoratifs.

4. Comparaison de motifs d'arabesques du Caire et de Grèce, dans Alois Riegl, *Stilfragen...*, Berlin, 1893, p. 335.

5. Comparaison d'une tapisserie romaine (V^e siècle, New York, The Metropolitan Museum of Art), et d'un page-tapis des *Évangiles de Lindisfarne* (vers 700, Londres, British Library), dans James Trilling, « Medieval Interlace Ornament: The Making of a Cross-Cultural Idiom », dans *Arte Medievale*, 9/2, 1995, fig. 6-7.

Patricia Falguières. *La réévaluation du matériau telle que des approches récentes des typologies des marbres colorés et du porphyre dans la Rome antique et dans l'Europe de la Renaissance l'ont proposée*¹⁶ ne constitue-t-elle pas un enjeu crucial pour une approche renouvelée de l'ornement ?

Gilles Sauron. L'approche typologique peut conduire à établir des liens nouveaux de causalité, notamment avec les matériaux utilisés. Mais l'historien de l'art n'a pas, me semble-t-il, à rechercher en permanence de nouvelles causalités pour s'assurer qu'il pourra tenir un discours renouvelé sur un sujet apparemment limité par rapport aux discours antérieurs. Si on examine l'évolution des ornements dans la tradition grecque, qui se prolonge et se diffuse vers l'ouest européen et africain avec l'Empire romain, on observe évidemment des singularités entre les différentes catégories de praticiens (peintres, sculpteurs, orfèvres, etc.), mais aussi souvent une compétition sur le même terrain, par exemple sur celui de la troisième dimension. Je pense aux peintres et même aux mosaïstes de la fin de l'époque classique qui commencent à inscrire de vastes compositions d'ornements végétaux dans l'espace. À la fin de l'Antiquité, dans les capitales impériales, l'usage du porphyre d'origine égyptienne paraît réservé aux empereurs, pour leurs portraits ou leurs sarcophages par exemple, et il est certain que la dureté de ce matériau ne permettait pas les extraordinaires cisellures qui, sur certains ornements sculptés dans le marbre, donnent l'illusion de la texture même du végétal. Mais la typologie des rinceaux ne me semble pas très différente quand on compare, pour la même époque, les formes qui apparaissent sur des frises d'encadrement de mosaïques ou sur les grands sarcophages impériaux en porphyre à Rome.

Dans le contexte de la Méditerranée hellénisée où s'est installé peu à peu l'Empire romain, l'ornement a subi des transformations radicales au cours du I^{er} siècle avant J.-C. qui m'ont paru directement liées aux bouleversements politiques dus aux guerres civiles et à l'instauration d'un pouvoir monarchique et dynastique à la tête de l'Empire. On passe de ce que j'ai appelé une esthétique du chaos, où l'ornement est conçu à l'image d'une nature ignorante des discriminations des règnes et des espèces parce que représentée comme naissante ou renaissante (avec des compositions monstrueuses inédites dans le répertoire iconographique de tradition grecque et censées s'interposer entre le chaos originel et les monstres traditionnels), à une esthétique du *kósmos*, où il exprime au contraire les lois infrangibles d'une nature stable et féconde. Cette évolution respecte les trois unités de la tragédie classique : de lieu (Rome et l'Italie centro-méridionale), de temps (vers 80-vers 10 avant J.-C.) et d'action (les protagonistes sont, d'un côté, les membres les plus actifs de l'aristocratie sénatoriale, qui s'entretuent, et, de l'autre, les praticiens d'origine grecque qui ont installé leurs ateliers en Italie, et qui reçoivent indifféremment les commandes des uns et des autres).

Les matériaux ne font rien à l'affaire : les tables en marbre, dont les supports (on les appelait des « trapézophores ») étaient les présentoirs les plus courants des ornements représentant une nature à peine sortie du chaos originel (fig. 6), étaient destinées à faire voir aux invités la vaisselle précieuse de la maison. Parmi les vases d'argent de cette époque, on connaît le cratère d'Hildesheim (qui a suscité l'admiration de Riegl¹⁷), dont le décor montre des rinceaux aquatiques issus des ailes de griffons végétalisés et dont les fleurs donnent naissance à leur tour à des animaux marins (fig. 7). C'est le genre d'argenterie à la mode que l'on plaçait à Rome sur les tables en marbre ornées selon la même esthétique. J'ajoute que,

6. Trapézophore aux avant-trains de griffons végétalisés, vers 50 avant J.-C., Pompéi, Maison de Cornelius Rufus.

7. Détail du cratère d'Hildesheim, vers 50 avant J.-C., anciennement Staatliche Museen Berlin, aujourd'hui disparu.

pour les artistes de toutes spécialités comme pour leurs publics, s'imposait à l'époque l'idée que l'art est nécessairement une représentation de la réalité, une mimesis, une imitation de la nature telle qu'on la voit, telle qu'on croit qu'elle a existé ou telle qu'on pense qu'elle existera. L'ornement, avec son répertoire notamment végétal, animal ou monstrueux, n'échappait pas à cette conception commune qui s'exprimait sur tous les supports et dans tous les matériaux disponibles.

Andrea Pinotti. Parler de matériau pourrait sembler étrange dans une discussion autour des stimuli d'un renouvellement des recherches sur l'ornementation au regard de la position de Riegl. L'historiographie, surtout dans ses banalisations didactiques, s'obstine encore aujourd'hui à opposer Riegl à Gottfried Semper, le formaliste au matérialiste. Ces jugements trop hâtifs ont été ceux d'auteurs aussi éminents qu'Erwin Panofsky ou Lionello Venturi¹⁸, en dépit de la mise en garde qu'avait prononcée August Schmarsow dès 1905¹⁹, et bien que les recherches menées par Wolfgang Herrmann sur Semper fassent la preuve du non-sens d'un tel étiquetage²⁰.

Si nous regardons au-delà des *Questions de style* – texte engagé dans une dispute polémique non contre Semper, pour lequel Riegl avait une admiration sincère, mais plutôt contre les Semperiens, coupables d'un réductionnisme unilatéral –, nous pouvons repérer une exigence de description « grammaticale » des images (et donc des ornements) qui permet de considérer d'une manière équilibrée les différents facteurs constitutifs de l'objet iconique. Ainsi, une notice de catalogue se lit comme suit : « Coupe en terre cuite, à pied haut, sur la panse une centaumachie à figures noires »²¹. Cette description basique de l'objet permet d'en dégager la fin pratique (c'est un récipient à boire), le matériau et la technique de production, sa forme extérieure et le motif iconographique qui l'orne. C'est un premier point de départ pour fixer un cadre de référence élémentaire : 1) Fin – dans quel but ? 2) Matière – en quoi ? 3) Technique – par quel moyen ? 4) Motif – quoi ? 5) Forme et surface – comment ? L'individualisation de ces éléments permet une véritable recherche typomorphologique de l'histoire des images en tant qu'histoire de variations thématiques (par exemple, une recherche diachronique sur tous les objets iconiques qui présentent le même motif, ou qui ont été produits selon la même technique, etc.) ; il s'agit de ce que Riegl lui-même, dans sa *Grammaire historique des arts plastiques*, définit comme une « théorie élémentaire de l'art plastique »²².

8. Jean-Henri Riesener, coffre de voyage de Marie-Antoinette, vers 1785, bois et bronze, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

Peter Fuhring. Il paraît évident que le choix du matériau pour l'exécution d'un projet peut avoir une incidence sur la présence formelle de l'ornement (fig. 8) ; en revanche le fait même de sa présence est plutôt indépendant des matériaux choisis. L'étude des matériaux et des techniques – ensemble d'éléments concourant à la réalisation d'un objet ou d'une œuvre – peut apporter une meilleure connaissance des métiers qui président à son exécution et une meilleure appréciation de son résultat. Dans la plupart des approches de l'historien de l'art, le faire n'a peu ou pas de place, à l'exception de certains domaines de l'histoire des arts décoratifs, comme l'orfèvrerie ou le mobilier²³. Les exemples viennent alors de l'étude des œuvres par matériaux utilisés, comme le bois, le métal, etc. Cette approche trouve son origine dans l'enseignement des métiers des arts décoratifs au XIX^e siècle et dans le classement de ces œuvres dans les premiers musées des arts décoratifs²⁴. On la retrouve aussi dans la pratique des collectionneurs de classer par matériaux²⁵.

D'autre part, l'abstraction du faire, partie essentielle de l'œuvre, conduit à privilégier l'idée au détriment des autres considérations d'ordre sociologique et culturelle, ou purement théorique. Cependant, si la prise en compte des matériaux permet une réévaluation de l'œuvre, elle doit être complétée par une approche historique et esthétique. Comme Riegl, je ne suis pas convaincu de l'idée exprimée par Semper, qui pensait que les formes d'ornement, notamment dans le tissage, dérivent de la technique de production et des matériaux choisis²⁶.

Patricia Falguières. *L'ornement est au cœur des problématiques mises en œuvre aujourd'hui par quelques grands projets anthropologiques (d'Alfred Gell, de Philippe Descola²⁷, etc.). À quelles conditions peut-on en attendre une rénovation des thématiques propres à l'histoire de l'art ?*

Peter Fuhring. L'ornement est une thématique qui a été réservée aux domaines des arts décoratifs, de l'architecture et de l'anthropologie. Les historiens de l'art, s'occupant avant tout de la peinture et de la sculpture, ne s'y sont que peu intéressés. Il sera bénéfique pour la discipline de l'histoire de l'art de prendre en compte ce qui est propre aux œuvres étudiées sans occulter des pans entiers de la production artistique et de la création. Les approches développées par des anthropologues peuvent évidemment stimuler le regard de l'historien de l'art, mais beaucoup de concepts venant d'autres disciplines ne se transposent qu'avec grande difficulté dans le domaine de l'histoire de l'art, soit parce qu'ils ne sont pas le fruit d'une approche historique, soit parce que le but est simplement autre.

Gilles Sauron. Je ne comprends pas comment il serait possible, autrement que du point de vue universalisant de l'approche anthropologique, d'envisager une telle unification des problématiques. Le risque serait de retenir dans nos discours le minimum commun aux situations que nous envisageons, au nom d'un modèle abstrait de comportement humain, en nous éloignant de nos contextes historiques respectifs. Cela n'aboutirait qu'à faire reculer – pour le domaine de la Méditerranée hellénisée et romanisée – les importants progrès rendus possibles par la convergence de toutes les disciplines de l'*Altertumswissenschaft* à partir du XIX^e siècle, progrès d'ailleurs remis en cause par un phénomène de spécialisation de la recherche de plus en plus accélérée. Je me pose des questions d'historien : que signifie la fameuse fresque de la villa des Mystères à Pompéi ? Pourquoi Auguste transforme-t-il la conception de la scène théâtrale, comme on le voit, par exemple, à Orange ? Pourquoi le même Auguste impose-t-il à l'ensemble de l'Empire les normes rigides de l'ordre corinthien tel qu'il l'a redéfini ? Comment expliquer les singularités des rinceaux de l'*Ara Pacis* ? Je ne prétends évidemment pas que ces questions épuisent toutes les réflexions que peuvent susciter les œuvres d'art, mais chacun son métier : il faut bien que des gens se dévouent pour tenter de répondre à ces questions de nature historique, qui engagent l'identification, l'attribution, la datation et l'interprétation des œuvres. Pour se lancer dans ce type de recherches, il faut disposer d'un savoir aussi étendu que médité sur l'époque concernée ainsi que sur l'héritage matériel et spirituel dont elle disposait, sur sa mémoire en quelque sorte. L'entreprise a de quoi occuper à plein temps et dans la durée, sans d'ailleurs aucune garantie de réussite, et, en cas de succès, la certitude de devenir la cible des amateurs de modèles préconçus. Franchement, je n'attends pas d'éclairage particulier des démarches non-historiennes, en tout cas pas pour m'aider à répondre aux nombreuses questions que je me pose devant les objets que j'étudie. Ce sont les singularités qui m'intéressent, et ma démarche consiste à me familiariser avec l'étrangeté des objets historiques, à essayer de

comprendre ces derniers sans les réduire au « bien connu ». Je mesure tout ce que ce propos peut représenter de traditionnel, mais, à constater les réactions que provoquent souvent dans le milieu des historiens de l'art antique mes propositions, je ne suis pas sûr que ma position soit aussi conventionnelle qu'il n'y paraît. Pour revenir plus précisément à l'ornement, c'est son utilisation par les factions adverses puis par le pouvoir impérial qui lui a conféré dans une époque cruciale une importance centrale au sein des sociétés appartenant culturellement au monde hellénistique et politiquement au pouvoir à Rome. Le chapiteau corinthien, tel que le décrit Vitruve en rapportant l'anecdote de son origine supposée²⁸, et tel que la Rome augustéenne l'a imposé et diffusé, apparaît comme la transposition ornementale d'une réalité qui aurait été vue par son inventeur dans une nécropole de Corinthe. Précisément parce qu'il manifestait les lois de la nature (pesanteur, discrimination des règnes et des espèces) et la fécondité disciplinée de cette dernière, il est devenu un instrument de lutte du pouvoir augustéen dans la reconquête des espaces décorés de l'Empire²⁹.

Andrea Pinotti. À mon avis, le travail de Riegl autour de l'ornementation, et plus généralement autour des artefacts iconiques, offre une méthodologie encore actuelle, celle de considérer l'universel et le particulier comme les deux faces d'une même médaille : l'impulsion donnée au geste ornemental est un trait propre à l'*anthropos*, à l'humain tout court. L'ornement ne peut être compris dans ses spécificités historiques que s'il est replacé dans le contexte de la culture qui l'a produit et qui s'y est projetée en images. De manière symptomatique, c'est précisément dans le signe ornemental anonyme – mais aussi dans l'objet issu de la *Kunstindustrie*, lui aussi anonyme – que ce qui caractérise une culture visuelle s'exprime de la manière la plus compréhensible et évidente. Il apparaît donc nécessaire de s'émanciper d'une lecture exclusivement formaliste de Riegl et de mettre en relation les perspectives ouvertes par *Questions de style* avec les recherches postérieures qui ont permis d'établir un lien entre le monde des formes et la vision du monde, la *Weltanschauung*. Je pense ici surtout aux parties dédiées à la « vision du monde » dans les deux manuscrits de la *Grammaire historique des arts plastiques*, au bref texte consacré à l'*Histoire de l'art et histoire universelle* (1898) et au dernier chapitre de *Die Spätromische Kunst-Industrie* (fig. 9)³⁰. Je ne dis pas que le lien entre sphère iconique et sphère culturelle conçu par Riegl puisse être adopté *in toto* par l'anthropologie visuelle. La dette de ce dernier envers la *Völkerpsychologie* du XIX^e siècle et une certaine rigidité de sa part dans sa lecture du parallélisme entre production iconique et conception du monde (qui résonnait beaucoup dans la *Kulturmorphologie* d'Oswald Spengler et de Lucian Blaga, en partie grâce à la médiation de Wilhelm Worringer³¹) peuvent faire sourire

le lecteur d'aujourd'hui. Néanmoins, il faut prendre au sérieux l'invitation de Riegl à pratiquer une morphologie comparative entre les différentes sensibilités culturelles, par exemple en confrontant les modalités de traitement du contour ou du clair-obscur, ou, en ce qui concerne plus directement l'histoire de l'ornement, en analysant le style géométrique de traditions figuratives distantes dans le temps et dans l'espace. Cette morphologie se tient à équidistance tant d'un relativisme radical (selon lequel chaque culture est renfermée sur elle-même) que d'un universalisme abstrait, qui ne peut s'appliquer à aucune culture historique concrète.

9. Planches de broches en argent et en bronze, dans Alois Riegl, *Die Spätromische Kunst-Industrie*, (Vienne, 1901) Berlin, 2000, pl. XIV-XV.

Patricia Falguières. *Peut-on attendre des problématiques de l'ornement de quoi perturber et remettre en question le « tout à l'image » qui domine aujourd'hui les visual studies – cette relance de l'iconographie a quoi a abouti le « visual turn » ?*

Gilles Sauron. Les historiens de l'art sont libres de renouveler leur démarche, d'une part en s'intéressant à des formes d'expression postérieures à leurs propres objets et, d'autre part, en faisant appel à des modèles antérieurs et sans postérité apparente. Mais tout ceci implique une réflexion sur ce que l'on entend exactement par ornement dans les différentes situations historiques qui nous intéressent. L'ornement apparaît, dans une tradition qui remonte loin, comme un motif d'encadrement, et donc est en quelque sorte installé sur une frontière entre l'œuvre d'art et le réel. Quand il apparaît, registre par registre, sous la forme de motifs répétitifs destinés à rompre la monotonie des moulures superposées d'une architecture, il semble cantonné dans une situation apparemment subalterne, mais qui ne rend pas compte de l'impérieuse nécessité de sa présence, qui a été ressentie pendant très longtemps autant par les artistes que par leurs publics. Structurellement inutile mais réclamant souvent un apport de travail hautement spécialisé, l'ornement bascule du côté des valeurs morales et peut considérablement renforcer ou, en tout cas, souligner le prestige de ce qu'il accompagne. Souvent, l'ornement introduit aussi le thème de la stylisation, de la transposition géométrisée d'éléments empruntés à la réalité. À ce titre, il constitue un champ d'expérimentation de formes imaginaires plus ou moins abstraites, obéissant souvent à des lois qui contrastent avec celles qui sont manifestées ailleurs, par exemple dans les représentations à caractère narratif ou allégorique.

Souvent porteur d'identité culturelle et intégrant fréquemment des formes symboliques plus ou moins apparentes, l'ornement est-il une catégorie opératoire permettant d'analyser l'énorme production de formes générées par nos sociétés contemporaines ? Peut-être, si l'on songe à un autre aspect de l'ornement qui, ressemblant à une sorte d'incantation par la répétition rythmique de motifs identiques, exerce ainsi un pouvoir particulier sur les esprits. Il s'apparente à la musique par le fait qu'il s'adresse à la sensibilité sans imposer la médiation du raisonnement avec les questions de l'identification et de l'interprétation. Même des scènes à contenu narratif peuvent fonctionner dans le registre de l'ornemental. Je songe ici en particulier aux façades des églises les plus ornées, en particulier des cathédrales de l'époque médiévale, où l'on dispose toujours aux mêmes endroits des thèmes attendus. Qu'en est-il dans l'univers visuel contemporain ? Sans doute cette enquête n'aurait-elle un sens qu'à l'échelle planétaire. Elle permettrait peut-être, par la confrontation entre les cultures qui coexistent aujourd'hui, de mesurer la place de l'ornement dans chacune d'entre elles, et de réfléchir aux diverses significations que ce dernier est susceptible d'y prendre ainsi qu'à la résistance qu'il peut offrir aux entreprises hégémoniques et unificatrices des centres diffuseurs les plus puissants de la culture de masse.

Andrea Pinotti. Les résultats des recherches conduites par Riegl sur l'ornementation, et plus largement dans la sphère des artefacts iconiques, offrent sans doute au soi-disant *visual turn* une série de précédents historiques importants, notamment en ce qui concerne l'élargissement du regard au champ des images non-artistiques, un enjeu décisif pour les théories iconiques contemporaines. Par conséquent, l'historien de l'art a pu être considéré comme un des pionniers de la science de l'art ou *Bildwissenschaft*. Je ne saurais dire si les conséquences des études de Riegl et de ceux qui lui ont succédé pourraient perturber l'iconocentrisme du *visual turn*. Je suspecte néanmoins que la dimension esthétique (dans le sens de

l'*aisthesis*, la sensibilité) qui structure son approche, poussée au bout de sa logique – ce qui, me semble-t-il, n'a pas encore été fait –, pourrait finir par mettre en balance le primat du visuel. À partir des idées d'Adolf von Hildebrand (et derrière lui d'Hermann von Helmholtz) autour de la vision rapprochée et éloignée³², Riegl a élaboré, avec la double catégorie haptique/optique, un instrument théorique qui cherche à penser ensemble, à travers l'expérience de l'image, l'histoire de l'art et l'histoire de la perception, et donc de la corporéité. Il s'agit de ce que des lecteurs de Riegl, comme Panofsky et Géza Révész, ont voulu tenir à distance³³ : la part de l'homme physiologiquement neutre, immuable à travers l'histoire, distincte de la part figurative et expressive, qui change pendant son développement historique. Mais un lecteur autrement orienté, Walter Benjamin, a senti au contraire la nécessité de penser ce rapport dans toute sa complexité, c'est-à-dire dans la coalescence du corps et de l'image, du style perceptif et du style figuratif³⁴. Être à la hauteur d'une telle tâche signifie aujourd'hui, en relisant Riegl, dépasser le discours explicite et l'inclinaison vers la pure visibilité qui l'ont conduit à concevoir l'haptique comme une modalité toujours interne à l'optique, propre à la vision, pour accéder à une compréhension des implications tactiles et plus largement kinesthésiques et perceptivo-motrices de l'image. Cette perspective d'une corrélation pragmatique, qui comporte non pas une contemplation optique, mais plutôt un engagement moteur de la corporéité (éventuellement intégrée par prothèses), avait été suggérée, dans le domaine de la phénoménologie, par Mikel Dufrenne, qui connaissait Riegl grâce à Henri Maldiney, dans *L'œil et l'oreille*, et elle trouve actuellement un champ fertile d'application dans les *film studies*³⁵.

10. Michel Anguier, satire en stuc, appartement d'Anne d'Autriche, salon d'Apollon et de Diane, 1657-1658, Paris, Musée du Louvre, dans Patrice Ceccarini et al. éd., *Histoire d'ornement*, colloque, Rome, 1996), Paris, 2000, fig. 3, p. 207.

Peter Fuhring. L'étude de l'ornement historique permet de comprendre que sa présence est une constante jusqu'au XX^e siècle. Cette permanence est indépendante de l'évolution stylistique et des variantes qui existent dans une même période en fonction de l'approche des artistes et des traditions géographiques. Dans les études de l'art qui prennent en compte la dimension historique des œuvres, il est impossible de ne pas considérer la totalité des éléments qui définissent ces dernières. Donner une place à l'ornement dans une telle perspective d'historien est non seulement justifié, mais nécessaire. En quelque sorte, la place de l'ornement mérite l'attention de ceux qui étudient l'art dans toute sa diversité et, pour atteindre ce but, toute approche est évidemment la bienvenue.

La question de l'ornement par rapport à l'art décoratif est posée par Christian Michel dans son article « Ornement et convenance dans les premières années du règne personnel de Louis XIV »³⁶. Passant de l'ornement intégré dans un objet d'art à l'objet d'art comme ornement de l'espace (fig. 10), il conclut qu'il « conviendrait de repenser la question des objets d'art non plus comme des objets ornés et précieux, mais davantage comme ornements intérieurs des bâtiments, indispensables à la structuration d'un espace et surtout à sa mise en relation avec le maître de maison et à la fonction générale de la pièce »³⁷. Le même auteur s'est aussi posé cette question pour le XVIII^e siècle afin de comprendre sous quelle forme

ce type d'interrogation trouve sa place dans le domaine de l'histoire de l'art³⁸. Cette approche mériterait d'être développée afin de mieux cerner le sens de l'ornement et de l'objet orné.

Cela dit, il est avant tout nécessaire de mieux connaître la présence et la diversité de l'ornement dans la production du passé. Il reste encore beaucoup à faire : certains ornements n'ont pas encore été identifiés, comme le démontre Trilling dans son étude sur le style des médaillons, élément peu considéré jusque-là, qu'il reconnaît comme un ornement à part entière³⁹. Un autre exemple plus récent est l'ornement dit « cosse de pois » qui a connu un vrai engouement européen pendant le règne de Louis XIII, mais est absent de l'ouvrage sur *L'art décoratif en Europe* publié sous la direction d'Alain Gruber⁴⁰. Dans plusieurs études sur l'ornement au XIX^e siècle, un manque de connaissance de l'ornement historique a contribué à ne pas tenir compte des périodes précédentes ; la problématique de l'ornementation est alors présentée sous un angle historique tronqué⁴¹. Les avancées les plus remarquables ont été faites dans le domaine de l'étude des gravures d'ornement⁴² et plusieurs collections sont déjà accessibles en ligne⁴³. La mise à disposition des images ne doit pas être sous-estimée car elle offre de multiples points de départ pour une étude sur les centres d'intérêt des artistes et des commanditaires, aux différentes époques de l'histoire.

Nota bene : ce texte résulte de l'envoi de questions aux participants et d'un échange de courriels.

1. Voir, entre autres, Richard Woodfield éd., *Framing Formalism: Riegl's Work*, Amsterdam, 2001 ; Christopher S. Wood éd., *The Vienna School Reader: Politics and Historical method in the 1930s*, New York, 2003.

2. Alois Riegl, *Late Roman Art Industry*, Rome, 1985, et *Die Spätromische Kunstindustrie...*, Berlin, 2000 [éd. orig. : *Die Spätromische Kunst-Industrie...*, 2 vol., Vienne, 1901] ; *Altorientalische Teppische*, Leipzig, 1891 ; Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté et vision du monde*, Paris, 1978 [éd. orig. : *Historische Grammatik der bildenden Künste* (1897-1899), Graz/Cologne, 1966 (édition posthume)] ; Alois Riegl, *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation*, Henri Alexis Baatsch, Françoise Rolland trad., Paris, 1992 [éd. orig., *Stilfragen Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893 ; éd. anglaise : *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*, Princeton, 1992, Evelyn Kain trad., David Castriota éd.].

3. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, 1978.

4. Voir le recensement de patterns architecturaux proposé dans Farshid Moussavi, Michael Kubo, *The Function of ornament*, Barcelone, 2008.

5. Paul-Marie Duval, *Les Celtes*, Paris, 1977.

6. Gilles Sauron, « Le message symbolique des rinceaux de l'*Ara Pacis Augustae* », dans *CRAI*, 126, 1982, p. 81-101.

7. Gilles Sauron, *Histoire végétalisée : ornement et politique à Rome*, Paris, 2000.

8. Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987, p. 346 ; Salvatore Settis, « Die Ara Pacis », dans *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Mathias Hofer éd., (cat. expo., Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1988), Berlin, 1988, p. 425 ; Eugenio La Rocca, *Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale*, Rome, 1983, p. 21 ; David Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton, 1995 ; Robert Cohon, « Form and meaning: scrollwork on the Ara Pacis, grotesques in furniture design », dans *Journal of Roman Archaeology*, 15, 2002, p. 416-428 ; Orietta Rossini, *Ara Pacis*, Milan/Rome, 2006.

9. Alois Riegl, 1901 (2000), cité n. 2 ; Franz Wickhoff éd., *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895.

10. Riegl, (1901) 2000, cité n. 2 ; Otto Pächt, « Toleranzedikt », dans Jörg Oberhärdter éd., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, 1986, p. 141-152, en particulier p. 148 [éd. orig. : Otto Pächt, « Alois Riegl », dans *The Burlington Magazine*, 105, mai 1963, p. 188-193.

11. « Wie die Philosophie seit Augustus keine römische, sondern eine griechische in der römischen Kaiserzeit, der Kultus kein römischer, sondern ein griechischer mit orientalischen Vorstellungen durchsetzter gewesen ist und die Bekenner der heidnischen Kulte noch von den Christen des

vierten und fünften Jahrhunderts schlechtweg als "Hellenen" bezeichnet wurden, so ist auch die Kunst der römischen Kaiserzeit im wesentlichen noch immer eine griechische zu nennen » (Riegl [1901] 2000, cité n. 2, p. 17).

12. Riegl, (1893) 1992, cité n. 2, p. 7-9 et 13-15.

13. Voir, par exemple, la définition restreinte de l'ornement – présenté pour des raisons commerciales sous l'intitulé art décoratif – dans Alain Gruber éd., *L'art décoratif en Europe, II, Classique et Baroque*, Paris, 1992, où les ornements sélectionnés sont cantonnés chacun dans un chapitre limité dans le temps (compte rendu de Peter Fuhling dans *Revue de l'Art*, 1993, 102, p. 68-69). La même remarque vaut pour les volumes I, *Renaissance et Maniérisme* (1993), et III, *Du Néoclassicisme à l'art déco* (1994).

14. James Trilling, « Medieval Interlace Ornament: the Making of a Cross-Cultural Idiom », dans *Arte Medievale*, 9/2, 1995, p. 59-86.

15. James Trilling, *The Language of Ornament*, Londres, 2001, et *Ornament. A Modern Perspective*, Seattle/Londres, 2003.

16. Voir, depuis le travail pionnier de Raniero Gnoli (*Marmora Romana*, Rome, 1988), Gabriele Borghini, *Marmi antichi*, Rome, 1992 ; *I marmi colorati della Roma imperiale*, Marilda De Nuccio, Lucrezia Ungaro éd., (cat. expo., Rome, Mercati di Traiano, 2002-2003), Venise, 2002 ; Patrizio Pensabene éd., *Ostiensium marmorum decus et decor: Studi architettonici, decorativi e archeometrici*, Rome, 2007. Sur le porphyre dans l'Italie de la Renaissance, voir Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan: Sculptors' tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, (Villa I Tatti, 14), 2 vol., Florence, 1996, et *Porphyre : la pierre pourpre, des Ptolémées aux Bonaparte*, Philippe Malgouyre éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2003-2004), Paris, 2003.

17. Riegl, (1893) 1992, cité n. 2, p. 191-192.

18. Erwin Panofsky, « Der Begriff des Kunstwollens » (1920), dans Erwin Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, II, Karen Michels, Martin Warnke éd., Berlin, 1998, p. 1019-1034, en particulier p. 1020 ; Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Turin, (1936) 1964, p. 231 [trad. fr. : *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, 1938].

19. August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, (Leipzig/Berlin 1905) Berlin, 1998, p. 3.

20. Wolfgang Hermann, « Was Semper a Materialist? », dans *Gottfried Semper: in Search of Architecture*, Cambridge (MA), 1984.

21. Riegl, (1897-1899) 1966, cité n. 2, p. 212 : « Schale aus Terra-cotta, hoher Fuß, auf der Cuppa Kentaurenschlacht, schwarzfigurig ».

22. « Man könnte es auch eine Elementarlehre der bildenden Kunst nennen » (Riegl [1897-1899] 1966, cité n. 2, p. 211).

23. Voir, par exemple, Gillian Wilson, Charissa Bremer-David, Jeffrey Weaver, *Baroque and Régence: French Furniture and Gilt Bronzes. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*, Los Angeles, 2008 (ouvrage réalisé avec Brian Considine et les équipes du Département de conservation des arts décoratifs et de la sculpture et de l'Institut de conservation du Getty).

24. Pour Berlin : Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, Munich, 1974 ; Barbara Mundt, « 125 Jahre Kunstgewerbemuseum. Konzepte, Bauten und Menschen für eine Sammlung (1867-1939) », dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXXIV, 1992, p. 173-184. Pour Londres : Anna Somers Cocks, *The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection*, Londres, 1980 ; Barbara Morris, *The Inspiration for Design. The Influence of the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1986 ; Anthony Burton, *Vision & Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1999. Pour Vienne : *Das Kaiserlich Königliche Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule, Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien*, Vienne, 1873 ; Thomas Werner, Helmut Lackner éd., *Das K.K. National-Fabriksprodukten-Kabinett. Technik und Design des Biedermeier*, Munich, 1995 ; *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*, Peter Noever éd., (cat. expo., Vienne, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 2000), Vienne/Ostfildern-Ruit, 2000. Pour la France : Michael Conforti, « Les musées des arts appliqués et l'histoire de l'art », dans Edouard Pommier éd., *Histoire de l'histoire de l'art*, II, XVIII^e et XIX^e siècles, Paris, 1997, p. 327-347.

25. Voir, par exemple, Peter Keller éd., *Glück, Leidenschaft und Verantwortung. Das Kunstgewerbemuseum und seine Sammler*, Berlin, 1996.

26. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, 2 vol., Munich, 1860-1863.

27. Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, 2009 [éd. orig. : *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford/New York, 1998] ; Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, Londres, 2007 ; *La fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, Philippe Descola éd., (cat. expo., Paris, Musée du quai Branly, 2010-2011), Paris, 2010.

28. Vitruve, *De l'Architecture, Livre IV*, Pierre Gros éd., Paris, 1992, p. 7-8 et notes ad loc.

29. Sauron, 2000, cité n. 7, p. 177-204.

30. Alois Riegl, « La conception du monde », dans Riegl (1897-1899) 1966, cité n. 2, p. 7-47 ; Alois Riegl, « Kunstgeschichte und Universalgeschichte », dans *Festgabe zu Ehren Max Bäumers*, Innsbruck, 1898, réédité dans Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Karl M. Swoboda éd., Augsburg, 1929, p. 3-9 ; Alois Riegl, « Die Grundzüge des

spätromischen Kunstwillens », dans Riegl (1901) 2000, cité n. 2, 389-405.

31. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 vol., Vienne/Leipzig, 1918-1922 [trad. fr. : *Le déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, 2 vol., Paris, 1948] ; Lucian Blaga, *Orizont și stil*, Bucarest, (1935) 1994 ; Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Munich, 1908 [trad. fr. : *Abstraction et « Einfühlung » : contribution à la psychologie du style*, Paris, 1978].

32. Adolf von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris, 2002 [éd. orig. : *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg 1893] ; Hermann von Helmholtz, « Handbuch der physiologischen Optik (1856-1867) », dans Hermann von Helmholtz, *Optique physiologique*, Paris, 2009 [éd. orig. : *Gesammelte Schriften*, III, Hildesheim, 2003].

33. Erwin Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* (1915), dans Panofsky, 1998, cité n. 18, II, p. 1009-1017, surtout § II.1 ; Géza Révész, *Die Formenwelt des Tastsinnes*, II, *Formästhetik und Plastik der Blinden*, La Haye, 1938, p. 76-77.

34. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, 2003 [éd. orig. : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanique », dans *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, 1936, p. 40-66].

35. Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Lausanne, 1973 ; Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, (Montréal, 1987) Paris, 1991 ; Antonia Lant, « Haptical Cinema », dans *October*, 74, automne 1995, p. 45-73 ; Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multi-sensory Media*, Minneapolis/Londres, 2002.

36. Christian Michel, « Ornement et convenance dans les premières années du règne personnel de Louis XIV », dans Emmanuel Coquery éd., *Rinceaux et figures : l'ornement en France au XVII^e siècle*, Paris, 2005, p. 201-213.

37. Michel, 2005, cité n. 36, p. 213.

38. Christian Michel, « Objets de goût ou objets de licence : les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle », dans Patrice Ceccarini et al. éd., *Histoire d'ornement*, (colloque, Rome, 1996), Paris, 2000, p. 203-214.

39. James Trilling, *The Medallion Style: A study in the origins of Byzantine taste*, New York, 1985.

40. Peter Fuhring, Michèle Bimbenet-Privat, « Le style 'cosse de pois'. L'orfèvrerie et la gravure à Paris sous Louis XIII », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1595, janvier 2002, p. 1-224 ; Gruber, 1992, cité n. 13.

41. Voir par exemple Mienke Simon Thomas, *De Leer Van Het Ornament: Versieren Volgens Voor-schrift, 1850-1930*, Amsterdam, 1996.

42. Voir, par exemple, Marijnke de Jong et Irene de Groot, *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet*, I, 15de & 16de eeuw, Amsterdam/La Haye, 1988 ; Elisabeth Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1999 ; Peter Fuhring, *Ornament Prints in the Rijksmuseum*, II, *Seventeenth Century*, 3 vol., Amsterdam/Rotterdam, 2004.

43. Pour les collections de la Kunstbibliothek de Berlin, du Staatliches Kunstgewerbemuseum de Vienne, et du Musée des arts décoratifs de Prague : www.ornamentalprints.eu. Pour la collection des gravures d'ornement de la Fondation Ottema Kingma de Leeuwarden : www.oks.nl/collectie.