

Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ?

Can there be a symbolic reading of ornament?

Jean-Claude Bonne, Martine Denoyelle, Christian Michel, Odile Nouvel-Kammerer et Emmanuel Coquery



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1206>

DOI : [10.4000/perspective.1206](https://doi.org/10.4000/perspective.1206)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 27-42

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jean-Claude Bonne, Martine Denoyelle, Christian Michel, Odile Nouvel-Kammerer et Emmanuel Coquery, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1206> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1206>

philosophique, littéraire ou simplement intellectuelle ? La réponse la plus simple serait à chercher dans la dimension proprement politique de l'ornement, sa capacité à styliser un signe chargé de renvoyer à la réalité d'un pouvoir, d'une dignité, d'une fonction, d'une valorisation sociale, comme les abeilles de Napoléon, les signes héraldiques ou les ornements ecclésiastiques. Ces ornements ont été conçus pour signifier. Pour le reste, il s'agit de chercher l'intentionnalité dans l'ornement : qu'est-ce qu'a voulu dire ou manifester, à titre personnel ou à titre collectif, celui qui l'a produit ? L'ornement incarne-t-il une capacité novatrice, une appartenance culturelle, un rapport au temps, un engagement pour des idées ou des croyances ? L'ornement ne peut se limiter à de telles interrogations car il est nécessairement investi d'une signification involontaire – ou en tout cas plus ou moins consciemment recherchée –, notamment lorsqu'il s'agit de temps ou de cultures dans lesquels le contexte de la production est mal connu. La confrontation voire le croisement des champs historiographiques peuvent-ils alors permettre d'ouvrir une réflexion porteuse ? [Emmanuel Coquery].

Emmanuel Coquery. *Dans votre champ historiographique propre, quelle place occupe la réflexion sur la signification de l'ornement ; cette dernière a-t-elle évolué au cours des vingt ou trente dernières années ? Si cette place demeure faible, comme il semble, comment expliquez-vous ce désintérêt ?*

Martine Denoyelle. Dans le domaine de la céramique grecque, qu'on pourrait envisager comme un terrain particulièrement favorable au développement d'une interrogation sur le sens de l'ornement, il faut remonter à Riegl pour retrouver une réflexion construite sur le sujet. Les *Stilfragen* de 1893 consacrent en effet une attention particulière à la naissance et à l'évolution de l'ornement sur les vases grecs, dans une perspective globale et transculturelle marquée par l'anthropologie¹. Encore Riegl reste-t-il étanche à toute idée de contextualisation, et à toute mise en relation du système décoratif et de la fonction, funéraire ou rituelle, du type d'objet qui le porte. Du méandre à créneau jusqu'à la touffe d'acanthé des chapiteaux corinthiens puis aux rinceaux des sarcophages romains, il trace en somme une histoire parallèle à celle de l'art grec figuré, fondée sur l'idée que la tension vers le naturalisme constitue un progrès en matière d'expression artistique. Particulièrement représentative est sa lecture du style géométrique, qu'il définit comme réfléchi, abouti et raffiné, mais qui n'en constitue pas moins, à ses yeux, une forme de régression. L'abandon de l'abstraction géométrique et le « retour » au végétal stylisé des répertoires orientalisants sont donc perçus comme une reprise du cheminement vers la perfection de l'art grec. Cependant, la méthode exploratoire de Riegl et ses définitions lexicales efficaces des schémas de mise en forme (motif « héraldique », bordure de rinceaux, entrelacs) conduisent à la création d'une typologie et d'un lexique qui peuvent être utilisés encore aujourd'hui, même s'ils ont souvent été négligés au fil des descriptions et des publications. Paul Jacobsthal en a repris la tradition et le vocabulaire en 1927 dans sa monographie *Ornamente griechischer Vasen*² avant de s'intéresser, de manière significative, à l'art celte. Par la suite, l'essor de la classification stylistique par peintres fondée en grande partie sur le dessin anatomique, et celui de l'intérêt pour l'iconographie puis pour les images comme reflet de la société grecque, ont majoritairement retenu l'attention des chercheurs, ne permettant que très occasionnellement un regard exégétique sur un type ou

une série d'ornements³. L'analyse des systèmes décoratifs est depuis essentiellement pratiquée à des fins d'établissement de chronologies et de définition des ateliers, en particulier pour les productions archaïques où ces systèmes sont dominants⁴. Dans ce panorama, la question du sens des compositions qui accumulent ou superposent des frises ornementales n'est pas posée explicitement – on se réfère de manière générale à une inspiration formelle orientale qui viendrait, par exemple, des tissus. L'essor récent des études sur la céramique italienne, figurée ou décorative, entraîne cependant peu à peu un changement de vision nécessaire ; ainsi au tournant de l'époque hellénistique, le très populaire « style de Gnathia » qui s'inscrit, de par son vocabulaire végétal et ornemental dominant (pampres, lierre, masques de théâtre, instruments de musique), dans une symbolique clairement dionysiaque, se substitue aux représentations antérieures figurant le dieu avec son thiasos⁵.

Jean-Claude Bonne. Il n'est pas sûr que les historiens de l'art médiéval s'entendent sur la notion d'ornement ni, *a fortiori*, sur la façon de poser la question de la « signification » ou – mais est-ce la même chose ? – de la « lecture symbolique » de l'ornement.

Les conceptions et les pratiques en matière d'ornementation et de décoration des images, des objets et des lieux (mais les « images » au Moyen Âge sont inséparables d'objets et de lieux) ayant changé au cours des siècles, on prendra plutôt comme repère historique l'art roman, avec l'idée qu'il entretient une certaine continuité avec l'esprit ornemental des arts antérieurs qui intrique fortement l'ornemental à tous les objets rituels ou symboliques. On songera par exemple à l'ornementalité abstraite des pages-tapis cruciformes ou des incipit dans les manuscrits insulaires des VII^e-IX^e siècles (entrelacs, pelves, spirales...), mais aussi au zoomorphisme des initiales des manuscrits romans ou à la végétalisation qui les envahit, voire les structure, comme elle le fait aussi dans les chapiteaux (corinthiens, par exemple) des églises romanes.

On distingue généralement deux registres d'ornement. On a traditionnellement compris l'ornement comme un agencement formel (géométrique, sériel...) de motifs (figuratifs ou abstraits) peu ou pas signifiants et confinés dans des zones particulières, sinon accessoires (bordures, surfaces de remplissage...), soit un dispositif local ne pouvant contribuer au sens de ce qu'il décore, faute de constituer une thématique explicite. Cette conception formaliste est aujourd'hui contestée par une approche qui s'efforce de reconnaître les interférences formelles et sémiotiques entre l'organisation interne des dispositifs ornementaux locaux et celle des ensembles iconographiques ou environnementaux auxquels ils sont attachés. Ces différents éléments sont ainsi mis en rapport avec les emplacements et les fonctions multiples des images, mais aussi avec les fonctions pragmatiques et rituelles des lieux, des objets ou des personnes concernés. Le traitement différencié et la distribution calculée de ces dispositifs ornementaux font qu'ils servent à hiérarchiser ce qu'ils affectent, mais aussi à en accompagner (au sens musical), à en orienter et à en rythmer l'investissement rituel. À la différence d'un programme iconographique, qui demande une attention particulière, cette ornementation s'appréhende latéralement, comme *en passant*, dans la dynamique des pratiques (pèlerinage, offices, procession, lecture et chant sacrés, dévotions diverses...). En cela, l'ornemental, à défaut d'une *signification* discursive et symbolique explicite, a au moins un *sens* expressif (intensif, qualificatif...) qui est éprouvé voire même agi (on distingue ici entre registre sémiotique et registre sémiologique, même s'ils interfèrent). Les valeurs esthétiques expressives de certains motifs ornementaux, végétaux par exemple (vigne, acanthe, fleurs de lys, laurier...), font valoir les *significations* qu'ils possèdent par ailleurs dans une tradition ou qu'ils acquièrent par association à des ensembles signifiants.

Mais l'ornemental peut s'entendre d'une tout autre manière, non plus en termes de dispositifs *locaux* mais de *modus operandi* inhérent et *transversal* à toutes les productions artistiques (représentationnelles ou non). Cela s'observe dans les grands rythmes formels et chromatiques qui traversent *de l'intérieur* les figures et les compositions, et qui sont irréductibles à leurs fonctions iconographiques (comme les plis et les gestes des personnages ou la figuration des mandorles dans les théophanies). Cette ornementalité, directement intriquée aux figures, ne peut être interprétée en termes purement « stylistiques » (comme cela a été longtemps le cas), car elle joue un rôle à la fois *constructif* et *expressif* à l'égard de ce qu'elle affecte et met en valeur. Otto Pächt avait démontré, dès les années 1960, les similarités structurelles entre l'ornemental et le représentationnel (et donc le symbolique). Cette meilleure compréhension de l'ornemental a renouvelé celle de l'art médiéval⁶.

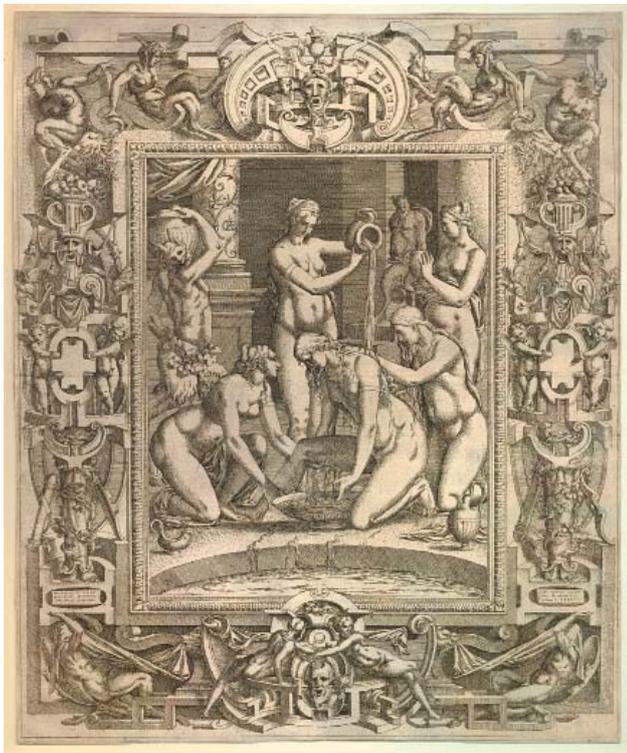
Christian Michel. Les tentatives de renouveler la réflexion sur l'ornement pour la période moderne sont souvent fondées sur les méthodes de l'iconologie, avec pour résultat que des thèmes aussi banals que les Saisons, les Continents et les Éléments se voient souvent chargés d'un sens au détriment des arabesques qui les entourent. La recherche sur les objets est largement orientée vers celle de leur généalogie : on recherche les sources gravées, on étudie l'évolution des formes plus qu'on n'essaye de comprendre quelles étaient leurs fins ou leurs significations symboliques. Ces particularités sont largement dues aux modes de connaissance et de présentation des objets, souvent exposés dans les musées d'une façon à les stériliser et reproduits hors de tout contexte dans les livres et les articles.

De plus, les structures de l'enseignement, comme celles des musées, ont tendance à cloisonner les différents domaines de l'art, chacun s'attachant à un domaine particulier. Les spécialistes de l'architecture s'intéressent trop rarement à la fonction

et au décor des bâtiments dont ils étudient le plan et les élévations. Les spécialistes de la peinture semblent parfois ignorer qu'il y avait des bordures autour des tableaux (fig. 1). Ce sont des chercheurs différents qui travaillent sur la gravure dite d'ornement et sur la gravure de sujets. En revanche, trop souvent les spécialistes des objets s'intéressent davantage à leur histoire qu'à leurs fonctions symboliques. Dans les universités où sont proposés des cours sur l'ornement, ceux-ci sont souvent déconnectés du reste de l'enseignement et ne permettent donc pas de comprendre l'ensemble des productions liées aux arts de la vue comme un système. Les expositions ont aussi tendance à séparer les différentes techniques artistiques ; *Un temps d'exubérance*, par exemple, qui a eu lieu en 2002 à Paris⁷, en écartant la peinture, a contribué à démanteler ce système visuel auquel celle-ci participe au même titre que la tapisserie, le mobilier ou l'orfèvrerie.

Odile Nouvel-Kammerer. L'étymologie du mot ornement désigne un ajout posé sur une structure, qu'il s'agisse d'un bâtiment, d'un objet, ou du corps humain, pour y apporter un supplément de beau.

1. Jean Mignon, d'après Luca Penni, *Vénus au bain accompagnée de nymphes, dans un cadre orné de satyres, de masques, d'amours et d'ornements auriculaires*, 1543-1545, Londres, The British Museum.



Sa fonction est d'être ce *plus* spécifique qui éveille de multiples désirs individuels et collectifs et procure un plaisir esthétique par ses jeux de matières, de formes et de couleurs, qu'ils soient figuratifs ou géométriques (fig. 2). Il peut se caractériser par ses infinies répétitions que l'on appelle style ou mode, adopté par tout un corps social, de la vie publique à la demeure privée, jusque sur la peau même des individus.



2. Armand-Albert Rateau, chaise longue pour l'hôtel particulier de Jeanne Lanvin, 1921-1925, Paris, Musée des Arts décoratifs.

Dans le domaine de l'ornement, la notion de signification est fondamentalement ambiguë. Elle se situe à la rencontre de trois regards principaux : l'intentionnalité du créateur (dessinateur, artisan ou industriel) qui l'invente, le désir qu'y place l'utilisateur (grand public ou commanditaire) qui « vit » l'ornement, et l'œil scrutant du chercheur qui l'analyse avec distance. La plupart du temps, les raisons qui président au choix d'un ornement, conscientes et inconscientes, sont scellées dans l'opacité silencieuse du non-dit. Comment alors envisager une signification de l'ornement ? Les historiens des arts décoratifs trouvent dans ce constat les raisons d'une profonde méfiance.

L'ornement est au cœur de profonds clivages dès lors qu'il s'agit de l'analyser. Au XIX^e siècle, les historiens de l'art décoratif s'attachèrent à définir les « styles », sans guère s'intéresser aux fonctions utilitaires des objets décrits, ni aux éventuelles significations symboliques de l'ornement. Aby Warburg et Erwin Panofsky élaborèrent les règles de l'iconologie sans se préoccuper d'arts décoratifs. Enfin les historiens du design ne se soucient pas de l'ornement en soi (réputé absent), mais interrogent la valeur ornementale de l'objet dans l'espace – de la ville à l'habitat et au vêtement – et repèrent ce qu'elle exprime des mentalités contemporaines. Les recherches sur les significations de l'ornement ne peuvent trouver place dans ces territoires divisés.

Pour autant – et c'est bien là le paradoxe – rien ne prouve que l'ornement soit dépourvu de sens, voire de plusieurs sens. Lui refuser une dimension symbolique équivaut à nier l'existence d'un imaginaire collectif chargé de mémoire générationnelle, de mythes et de croyances multiples, qu'il rend visible par la dimension irrationnelle qu'on lui attribue.

Dans le champ des arts dits « décoratifs », la signification de l'ornement est abordée avec une extrême prudence, voire de la méfiance. En général, l'attention se porte sur les scènes centrales, identifiables dans la mesure où elles s'apparentent à un tableau ou une sculpture ; les motifs réputés secondaires et répétitifs, considérés comme des automatismes sans intérêt créatif, sont au mieux décrits. Cette attitude n'est pas nouvelle, comme en témoigne l'absence de textes contemporains expliquant l'organisation de ces ornements banalisés, et beaucoup d'historiens de l'art y trouvent une justification à ne pas s'y attarder. Devant l'impossibilité de transmettre au plus près la réalité telle qu'elle aurait été *réellement* vécue dans le passé, ils se cantonnent au champ de la seule description minutieuse. Celle-ci reste précieuse : elle constitue les prolégomènes à des recherches transversales qui commencent à susciter un intérêt croissant⁸.

Emmanuel Coquery. *L'ornement intéresse particulièrement les anthropologues, qui y voient un langage et donc des mécanismes transculturels et transchronologiques, sinon universels. Vos travaux et votre réflexion vous induisent-ils plutôt à penser que cette vision est abusive et que le sens de l'ornement est intrinsèquement dépendant de ses conditions géo-historiques, ou au contraire à dégager des mécanismes de signification et d'usages symboliques qui vous paraissent fondamentalement indépendants de ces conditions ? En d'autres termes, pensez-vous que l'étude de l'ornement repose sur des problématiques particulières et qu'elle constitue une sous-discipline à part entière à l'intérieur de l'histoire de l'art ?*

Martine Denoyelle. Il semble que l'on ne puisse nier la dimension transculturelle et transchronologique de l'ornement comme pratique – à l'évidence, il y a des motifs qui resurgissent à des époques et dans des contextes apparemment non-liés. Mais ces motifs, dans leurs différentes apparitions – que l'on peut regrouper en familles par un simple exercice visuel – ne sont pas forcément porteurs en eux-mêmes d'une symbolique précise. Certains peuvent résulter quasi naturellement de la combinaison entre matériau, technique, support et outil ou encore s'expliquer par le geste, comme le pensait Riegl, tandis que leur sens symbolique, lui, est issu du contexte dans un sens large, allant du type de support et de figuration associé aux conditions géo-historiques, aux pratiques culturelles, etc. La production des vases grecs étant un phénomène qui s'étend sur plus de six siècles et qui touche une aire très vaste autour de la Méditerranée antique, il est justement intéressant de constater qu'à certains moments et en certains lieux (la céramique à figures noires et à figures rouges produite à Athènes entre 600 et 400 environ avant J.-C., par exemple) l'ornement est presque entièrement dépendant de la tectonique du vase et ne parle de rien d'autre que de sa propre identité formelle, tandis qu'à d'autres moments et en d'autres lieux, il revêt une importance parallèle, complémentaire ou supérieure au figuré, et assume donc un sens particulier. Dans le style géométrique, par exemple, l'ornement abstrait commence par accompagner et souligner la perfection de la forme vasculaire ; au protogéométrique, cercles, lignes continues et demi-cercles célèbrent le travail au tour rapide⁹ et précisent le rôle formel de chacune des parties du vase. Néanmoins, cette mise en évidence est aussi une mise en valeur, au sens propre du terme. L'idée de luxe, de prospérité ou d'importance sociale du défunt est déjà reflétée, dans le mobilier de la sépulture, par la qualité de ce rapport entre forme et décor. Au géométrique moyen, autour de 800 avant J.-C., ce principe apparaît clairement dans les riches tombes aristocratiques d'Athènes, où certains vases se monumentalisent et affichent un système ornemental complexe, spectaculaire, à l'intérieur duquel, comme

3. Pyxis monumentale attique (détail), époque géométrique, vers 800 avant J.-C., Paris, Musée du Louvre [Martine Denoyelle, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque*, Paris, 1994, p. 16, n° 3].



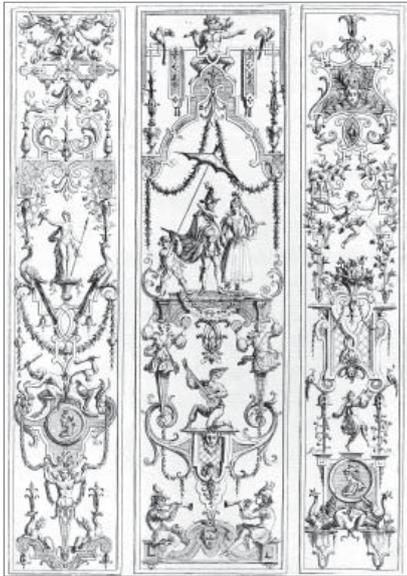
cela se vérifie à la période suivante, le méandre devient l'élément roi et occupe une place de premier rang (fig. 3). Cette évolution est liée, tout comme le seront le déclin et la disparition du même style, à l'émergence de nouveaux groupes sociaux, à une reconfiguration de la société, et donc à de nouvelles attentes et à de nouvelles pratiques funéraires. C'est pourquoi l'étude et l'interprétation de l'ornement, dans ce cas comme dans d'autres, devraient prendre en compte l'histoire des formes mais aussi les données archéologiques, historiques (quand elles existent), et/ou anthropologiques ; j'y verrais plutôt qu'une sous-discipline à part entière de l'histoire de l'art, la perspective d'une nouvelle pratique, d'un nouveau type de recherches collaboratives transdisciplinaires.

Jean-Claude Bonne. Considérés pour eux-mêmes et à un niveau suffisamment générique, de nombreux motifs ornementaux du Moyen Âge s'avèrent comparables à ceux de cultures proches ou éloignées dans le temps et l'espace. Plus on descend vers des motifs simples et des séquences élémentaires – spirales, damiers, chevrons, ondulations... – plus les similitudes sont sensibles. Le risque est de n'avoir à faire qu'à des artefacts d'analyse. Considérés au contraire comme des marques effectivement tracées sur des supports fonctionnels spécifiques (mosaïque de sol, mobilier ou instruments liturgiques...), ces motifs font *sens* au moins en tant que manières de s'approprier leur espace particulier et de le dynamiser en y introduisant une intelligibilité à la fois graphique et rythmique (comme les « pavages » d'un plan par des polyèdres ou les frises de rinceaux végétaux). Il ne s'agit pas d'un langage, mais plutôt de schèmes sensibles suffisamment élémentaires pour être potentiellement universels, mais qui sont diversement voire contradictoirement sémantisables par intégration dans des dispositifs plus complexes à signification cosmologique, emblématique, morale, politique, magique ou autre. Les mêmes motifs sont susceptibles de grandes oscillations, allant jusqu'à perdre quasiment toute fonction signifiante bien que conservant toujours un potentiel pour en acquérir de nouvelles¹⁰.

L'art médiéval connaît des motifs ornementaux transculturels susceptibles d'interprétations diverses, comme les médaillons et rinceaux végétaux ou les masques zoomorphes, mais aussi des motifs plus abstraits comme les entrelacs ou les motifs de type orfévré. Les emprunts ont été faits à diverses traditions, notamment à une Antiquité fortement valorisée. Ils prennent alors le sens d'une *renovatio* d'une tradition réinterprétée dans le sens des nouvelles valeurs religieuses et féodales – l'acanthé, par exemple, est associée aux initiales des textes sacrés et aux images des gouvernants, ou devient, associée à la croix, un symbole vivifiant du sacrifice divin. Les commanditaires d'un art ornemental qui célèbre ces valeurs, sur lesquelles se fonde aussi leur autorité, l'utilisent comme signes identitaires, voire exaltants pour la communauté qu'ils dirigent et comme signes de leur pouvoir sur elle. La recharge symbolique ne va généralement pas sans une refonte qui introduit des variations inédites et parfois contradictoires avec les « modèles » – comme il en va, dans l'art roman, du traitement complètement inorganique, bien que développant une logique constructive originale, des chapiteaux inspirés du corinthien antique. La stratification des registres fait que le sens ou la signification d'un ornement peut transcender les « conditions géo-historiques » de sa *réapparition* tout en requérant d'autres registres qui conditionnent historiquement sa *réappropriation* inédite.

L'ornemental ne relève pas d'une problématique unique et exclusive bien qu'il constitue une dimension spécifique des arts. Cette spécificité s'exprime tantôt sous des formes relativement indépendantes, tantôt sous des formes transversales aux autres formes d'art qui les affectent de l'intérieur. Dans les deux cas, l'ornemental s'avère sémiotiquement, sinon sémiologiquement, inséparable de ce qu'il orne. S'il requiert donc une attention spécifique, ce n'est pas parce qu'il constituerait un domaine indépendant mais, au contraire, parce que, particulièrement dans les périodes considérées ici, il doit s'intégrer pleinement dans une problématique renouvelée et élargie de l'histoire de l'art elle-même.

Christian Michel. Si nous sommes plus attachés aux permanences (comme la feuille d'acanthé et ses variantes), on ne peut négliger ce qui touche aux mutations de l'ornement, ce qui impose d'utiliser les outils propres à l'histoire de l'art. Que le phénomène de l'ornement puisse être lu sur un mode universel ne signifie pas en effet que

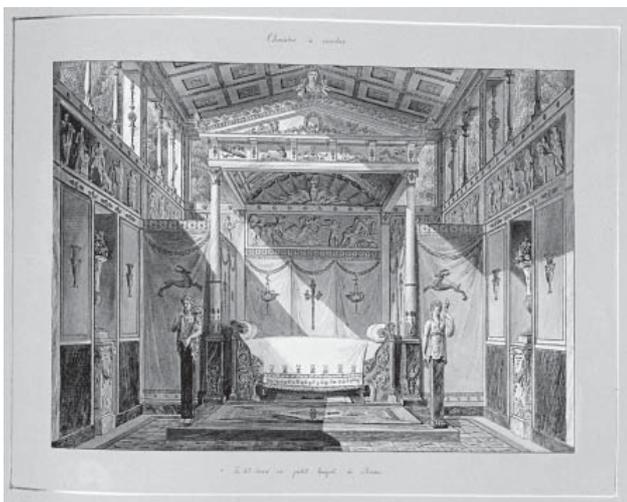


4. Jean Bérain, *Panneaux ornés d'arabesques avec des personnages de la Commedia dell'Arte*, dernier quart du XVII^e siècle, Édimbourg, National Galleries of Scotland.

l'ornement particulier ne doit être étudié en fonction de ses conditions de production et de réception. Le comte de Caylus écrit de Claude III Audran : « C'était un galant homme, qui dessinait et peignait lui-même très bien l'ornement et qui, dans cette partie, soutenait le nom d'une famille qui a produit un grand nombre d'habiles gens à votre Académie. Ce galant homme avait donc un goût naturel. Il avait étudié principalement les ornements, tels qu'ils avaient été employés par Raphaël dans le Vatican et par ses élèves en divers endroits, comme aussi par le Primatice à Fontainebleau. Il avait remis ces compositions [d'ornements] en honneur et avait fait oublier le goût lourd et assommant de ses prédécesseurs en ce genre »¹¹. Il serait dommage de faire l'économie d'un tel commentaire et de ne s'intéresser qu'à la permanence de l'arabesque plutôt que d'examiner comment ses formes évoluent entre Antoine Le Pautre, Jean Bérain (fig. 4) et Audran, et surtout de comprendre à quoi correspond cette évolution. L'étude de l'ornement constitue certes une sous-discipline à part entière, mais, comme pour l'étude la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture, il ne faut absolument pas la séparer de l'étude des autres formes artistiques.

Odile Nouvel-Kammerer. Si l'on s'accorde sur le fait qu'un système ornemental – qui participe à définir un *style* – est produit par un corps social inévitablement animé de désirs individuels et collectifs, on ne peut le comprendre que dans le contexte très précis de cette société à ce moment exact de son histoire. L'ornement se joue des frontières entre vie publique et vie privée, entre époques et cultures, et se répand subrepticement partout dans une profusion apparemment aveugle. Mais les métamorphoses qu'il subit lors de ces transgressions de frontières disent dans leurs moindres détails qu'il est au croisement de l'héritage et de l'invention, et appartient au contexte culturel qui l'a adopté. Il est ce *lieu* spécifique où la collectivité s'autorise la concrétisation formelle de ses rêves jusqu'aux plus fous. Ainsi, lorsque Charles Percier et Pierre-François Léonard Fontaine proposent de recréer des intérieurs inspirés de l'antique (fig. 5)¹², il s'agit pour eux de « supposer » que l'on vit comme – et même avec – les Anciens, ce qui permet de donner une visibilité concrète aux projets politiques de Napoléon se référant à l'Empire romain comme modèle. Toute la société impériale accepte de jouer ce jeu. Tenter de réduire l'infinie multiplicité des aspirations sociétales et de leurs mises en formes à des normes clas-

5. Charles Percier, Pierre-François Léonard Fontaine, *Recueil de Décorations intérieures*, Paris, 1812, aquarellé par Benjamin Gotthold de Schlick vers 1825, pl. 35, Paris, Musée des Arts décoratifs.



sifiantes transchronologiques et transculturelles relève d'une vision totalitaire qui ne saurait rendre compte de la créativité humaine ni dans ses évolutions, ni dans ses excès, qui sont souvent les manifestations les plus intéressantes de l'expression ornementale.

Deux situations extrêmes interrogent de manière aiguë l'étude d'une symbolique ornementale. D'abord les éclectismes : la fonction utilitaire d'un objet et la fonction embellissante des ornements qui y sont posés semblent devenir étrangères l'un à l'autre, au point d'assembler l'hétéroclite. Le lien logique qui, dans une perspective fonctionnaliste, subordonne l'un à l'autre est annulé au profit d'une sorte d'élan pulsionnel, dénué de « raison ». La « déraison » de ce type de grammaire ornementale aux liens particulièrement distendus mé-

rite pourtant d'être analysée du seul fait d'avoir existé et donc exprimé quelque chose. Il y va de la question du métissage entre l'acquis, l'adopté et l'innovant. Autre situation extrême, le bannissement de l'ornement : loin d'être un « vide » de langage, il s'agit d'une décision symbolique si parlante que nombre d'idéologies utopiques s'en sont emparées (monastère cistercien, mobilier *shaker*, appartement communiste, etc.). Cette abstinence d'ornement, qui le rend présent par son invisibilité même, pose l'ultime question : quand n'y a-t-il pas d'ornement ? Est-il seulement possible de vivre sans ornement ?

Dans ces conditions, l'étude de l'ornement – ou de l'ornemental – s'appuie sur les analyses spécifiques des multiples composantes dont il résulte (idéologiques, plastiques, fonctionnelles, techniques, économiques, etc.) pour parvenir à le resituer dans la dimension éminemment transversale qui le caractérise.

Emmanuel Coquery. *L'analogie linguistique, qui distingue un vocabulaire d'ornements (l'identification d'un répertoire de motifs) et une grammaire ornementale associative (dont les paradigmes seraient, selon Ernst Gombrich, de remplir, de lier et d'encadrer), vous paraît-elle le modèle d'étude le plus pertinent pour dégager dans l'ornement cette mise en relation qui est au cœur du processus de symbolisation ?*

Martine Denoyelle. La combinaison entre vocabulaire et grammaire, bien qu'indispensable, ne me semble pas suffisante pour aborder le symbolisme éventuel de l'ornement. Plutôt qu'un modèle d'étude, j'y vois un outil, un instrument plus ou moins solide construit par l'historien de l'art lui-même, et dont la nature est similaire aux dispositifs qui permettent au *connoisseur* d'émettre une attribution. D'ailleurs, les motifs ornementaux – le tracé ou la composition d'une frise fondée sur le motif du méandre, par exemple – peuvent jouer un rôle déterminant dans le processus d'attribution¹³. Je pense que la qualité de l'historien de l'art, comme celle de l'artisan d'art, passe en premier lieu par la qualité de l'outil qu'il a fabriqué à ses fins spécifiques d'analyse, en l'occurrence l'articulation entre le vocabulaire ornemental et la grammaire associative. Mais si on passe à la dimension symbolique, il y a d'autres paramètres à faire jouer, les textes, par exemple, quand ils existent, ou bien le contexte d'utilisation dans toute sa variété.

Jean-Claude Bonne. L'approche formaliste traditionnelle a cherché à constituer des répertoires de patterns propres à une tradition et possédants une variabilité proportionnelle à leur caractère générique. Les tentatives pour définir sur cette base des prétendues « grammaires » historiques de l'ornementation se limitent à des descriptions purement factuelles. Cette approche morphologique interdisait toute intelligence syntaxique des dispositifs spécifiques en fonction de leurs contextes.

La constitution de banques de données informatisées est susceptible de corriger l'analyse descriptive tout en l'affinant¹⁴. Cette méthode ne prend pas pour base une formule empirique posée subrepticement comme un archétype mais un ensemble de caractéristiques formelles établi à partir d'un corpus aussi large et ouvert que possible. Aucun échantillon n'est considéré comme privilégié ou autorisant une typologie unique. La notion de variation se substitue complètement à celle de modèle ou de formule *princeps*. Ce point est capital car le sens d'une ornementation n'est pas tant dans ce qu'elle est substantivement que dans ce qu'elle transforme (c'est la leçon du structuralisme).

Si la constitution de telles bases de données favorise l'information documentaire et l'analyse comparative (elle éclaire les relations historiques, permet d'évaluer les degrés de complexité formelle ou d'inventivité...), elle laisse entière la question de déterminer les caractéristiques pertinentes dans un ensemble particulier ainsi

que les variations qui sont signifiantes et celles qui ne sont que de simples variantes d'exécution. Des « données » ne sont pas porteuses par elles-mêmes de leur sens. Quant aux paradigmes de Gombrich – remplir, lier, encadrer –, ils s'appliquent certes à l'ornementation, mais ils ne sont ni suffisants, ni surtout spécifiques.

Christian Michel. Une analogie est toujours fructueuse, mais à condition de ne pas en faire le modèle exclusif d'analyse. Tout d'abord, l'ornement existe parfois en tant qu'élément isolé, comme c'est notamment le cas des innombrables gravures qui lui sont consacrées. Certes, elles ne sont censées constituer que des modèles à imiter, mais aujourd'hui elles sont souvent les seuls vestiges d'ornements qui ont – peut-être – existé. Il serait difficile de les exclure d'une réflexion globale. D'autre part, une analyse de ce type peut conduire à des apories, comparables à celles que Pächt a dénoncées en ce qui concerne la méthode iconographique¹⁵ : on risque de renvoyer à l'ornemental tout ce dont on ne peut rendre compte par d'autres moyens. Ainsi, par exemple, sans les descriptions d'André Félibien, on ne prêterait qu'une attention limitée aux bordures des tapisseries des Saisons et des Éléments d'après les cartons de Le Brun, alors que ce sont elles qui véhiculent l'essentiel du message élaboré par la Petite académie. L'ornement peut être du domaine du *kósmos*, simple embellissement, ou du *parergon*, discours subsidiaire, sans pour autant perdre son rôle ornemental¹⁶. Il est donc réducteur de s'en tenir aux fonctions que Gombrich lui assigne.

Odile Nouvel-Kammerer. L'ornement et la linguistique tissent des relations complexes. Si le discours des idéologies se sert de la vertu imageante de l'ornement pour se donner visibilité, l'étude de l'ornement passe par sa mise en mots. Or ce processus n'a rien de spontané. D'une manière générale, l'ornement n'est pas *dit*, il est *vécu* de manière instinctive et silencieuse. Le sentiment général d'étouffement que suscite l'éclectisme pour de nombreux contemporains dès le XIX^e siècle – et qu'il suscite toujours – incite à remettre de l'ordre dans ce qui apparaît comme un chaos. Les grammaires encyclopédiques¹⁷ nourrissent l'idée d'une analogie entre linguistique et ornement jusqu'à devenir des outils pour tenter de décrypter le sens caché des formes. Dans *Stilfragen*, Riegl accorde toute son importance au détail, s'interdisant *a priori* tout jugement de valeur sur le niveau d'importance de chaque motif¹⁸.

Ses analyses du rapport qu'entretient le « vouloir d'art » (*Kunstwollen*) avec les expressions irrationnelles générationnelles que sont les ornements sont contemporaines de celle que mène Freud sur la dynamique complexe que nourrissent le conscient et l'inconscient dans la vie d'un individu. Comme ce dernier, Riegl accorde lui aussi au repérage du détail et à l'absence de jugement une place méthodologique importante (il ne faudrait cependant pas voir une sorte de complémentarité entre les deux démarches, l'un s'occupant de l'individu et l'autre du corps social, dans un syncrétisme jungien qui a démontré les erreurs d'interprétation auxquels il mène).

Les règles qui organisent les mises en place d'ornements sur des objets ou dans des espaces s'apparentent aux lois du langage : dispositions, priorités de lecture, hiérarchies qui articulent les motifs entre eux (l'étymologie du mot motif renvoie aux notions de mouvement et d'argument) dans leurs infinies variantes d'associations (fig. 6). Mais réduire l'ornement à un catalogage lexical et syntaxique ne dit rien de sa fonction symbolique. Un ornement ne peut être pris en compte isolément, il fait partie d'un tout systémique qui nécessite d'être analysé dans la transversalité des territoires

6. Lemire père et fils, lé, lampas fond satin, 1858, Paris, Musée des Arts décoratifs.



dont il se nourrit. Les approches transdisciplinaires de méthodes et/ou de contenus (histoire de la vie privée, littérature, philosophie, sociologie, psychanalyse, anthropologie) sont autant de champs qui permettent de débusquer ce qui *fait* ornement et non seulement ce qui est *donné* ou *rapporté* comme ornement, du minuscule au majuscule, du principal au secondaire, du détail au global, du su à l'insu¹⁹.

L'ornement est souvent conçu pour s'adresser au regard « distrait » de l'habitant, comparable à celui du flâneur²⁰. L'obsédante répétition dans tous les recoins du public et du privé de ce qui peut apparaître comme autant de citations de bribes est au cœur de l'expérience de l'habituel et de l'effacement qui lui est corollaire. Cette conception de l'ornement a largement contribué à accréditer l'idée qu'il n'y aurait pas de système ornemental cohérent, mais un assemblage de fragments, accolés de manière aléatoire et qui seraient donc inopérants au sens où ils n'agiraient pas sur l'habitant-spectateur. Dans ce cas pourquoi en changerait-on ? Si l'analogie linguistique peut éclairer la dimension systémique des ornements, il faut aller chercher du côté des méthodes psychanalytiques et de l'analogie avec le rêve, autre texture d'images dont l'apparente insignifiance peut être lourde de sens, pour souligner la proximité entre ornement et désir (d'un corps social ou d'un individu) et la part d'irrationnel qui impulse ses élaborations symboliques et ses mutations.

Emmanuel Coquery. *L'architecture semble être un domaine privilégié pour une étude symbolique de l'ornement, dans la mesure où la littérature théorique sur cet art est ancienne et abondante, et où il est culturellement valorisé, au contraire des arts « mineurs ». Peut-on, selon vous, tirer de la réflexion sur l'ornement architectural et son rôle souvent « signifiant » des clés d'interprétation applicables à d'autres arts ?*

Martine Denoyelle. Je ne suis pas certaine que les arts « majeurs » de l'Antiquité, ceux sur lesquels existe une littérature théorique – dont, outre l'architecture, la grande peinture ou la sculpture grecques –, soient des domaines plus lisibles que les arts « mineurs », puisqu'il faut nécessairement passer au filtre de la critique historique la vision qu'en donnent les Anciens eux-mêmes. De même, si les grands édifices religieux ont manifestement fourni à certaines séries de productions (je pense au cratère à volutes, une forme de vase par elle-même d'essence architecturale, comme l'avait constaté John D. Beazley) des modèles de vocabulaires décoratifs qui permettent, par exemple, de souligner la tectonique d'une forme, de la monumentaliser, il s'agit d'un phénomène qui reste limité au regard de la façon dont sont composés les décors de ces objets pris dans leur ensemble. Quelques valeurs traversent différentes catégories de productions artistiques, dont l'architecture : la symbolique funéraire de l'acanthé, par exemple (fig. 7), qui fleurit spectaculairement en trois dimensions sur les vases produits à Tarente au IV^e siècle avant J.-C., provient certainement de la tradition sculptée. Mais en somme, ces emprunts, ces « écarts de langage », sont toujours conscients et visibles, et s'implantent au sein de systèmes qui sont conçus avant tout pour décorer des biens privés ; ils doivent donc être analysés en tant que tels.

Jean-Claude Bonne. L'architecture est l'art majeur au Moyen Âge en un sens particulier. L'église, qui à l'origine ne désignait que la communauté des fidèles, s'étant finalement identifiée au bâtiment du culte comme lieu sacré, la beauté de celui-ci en vint à *signifier* comme intrinsèquement sa sacralité. Si l'architecture possède une ornementalité qui n'est pas simplement adhérente mais *inhérente* à ses structures – les piles composées

7. CENOCHOÉ apulienne à figures rouges attribuée au Peintre de Salting, détail montrant l'enlèvement d'Orithye par Borée au milieu d'une floraison d'acanthé, vers 360 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre [Martine Denoyelle, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque*, Paris, 1994, p. 170, n° 80].





8. Mosaïque absidiale de la basilique San Clemente à Rome, XII^e siècle, détail du sommet, le ciel et la main de Dieu descendant la couronne de la victoire au Crucifié.

sont autre chose que des supports, et les voûtes, qu'une couverture –, autrement dit, si elle est pensée en termes de plastique (des masses, de l'embrasement des portails, des volumes spatiaux, de l'ombre et de la lumière...), au point d'affronter des problèmes techniques mettant en péril le bâti, c'est précisément en fonction d'une idée « essentialiste » de l'ornementation. En latin médiéval, *ornatus* désigne particulièrement toute espèce de beauté (en latin *decor*) en tant qu'elle convient (*decet*) à la dignité (*decus*) des choses et à leur statut – par excellence *ad honorem et decorem domus Dei*. Par extension, *ornamentum* désigne tout ce qui est lié à ce lieu : vêtements, objets et mobilier liturgiques, les offices, mais aussi les *images* peintes et sculptées, etc.

Le mot *ornatus* a aussi une connotation cosmologique car il traduit le grec *kósmos* et désigne l'univers créé en tant que beau et bien ordonné. Cette connotation est diffuse dans la structure de l'église (coupole sur carré du transept) et dans de nombreux motifs ornementaux. Le Moyen Âge n'a pas recouru aux ordres architecturaux antiques ni même à l'idée d'un ordre architectural déterminé, mais la distribution et les modulations de l'ornementation, par exemple sous ses espèces végétales, sont aujourd'hui analysées et cartographiées en fonction des axes et des polarités de l'édifice qu'elles qualifient et des circulations entre ces pôles qu'elles jalonnent (des entrées des laïcs et des clercs, au sanctuaire)²¹.

L'église fut donc le bâtiment emblématique de la société médiévale : le culte y associait tous les *media* en un environnement symbolique exalté et comme saturé, dans les plus beaux ensembles, par la diversité, la densité, les couleurs d'une ornementalité (fig. 8) qui devait soutenir la communauté, sur un mode plus participatif que contemplatif, dans sa relation à Dieu.

Christian Michel. Cette question tend à séparer, comme c'est trop souvent le cas, les différents domaines artistiques. L'architecture appartient à l'histoire de l'art autant que la peinture ou la sculpture, et elle offre des clés indispensables, trop fréquemment négligées. Ainsi, la pensée architecturale à partir de la Renaissance peut aider à redonner à l'ornement la place centrale qui est la sienne. C'est par la façon de disposer les ornements que l'architecte se distingue du maçon. L'architecte peut ne pas avoir de compétences techniques, mais fournir un dessein. C'est le rôle qu'ont joué des peintres et des sculpteurs et même des orfèvres chargés de projets architecturaux : Raphaël, Giulio Romano, le Bernin, Pietro da Cortona, Charles Le Brun, Juste-Aurèle Meissonnier, Germain Boffrand...

Odile Nouvel-Kammerer. Les traités d'architecture qui, à travers des principes constructifs, exposent une conception du monde, ont été pendant longtemps les seuls textes qui aient abordé la question de l'ornement. Mais ils l'ont fait de manière secondaire et la plupart d'entre eux expriment une grande méfiance face aux risques d'excès d'ornements, considérés comme autant d'enlaidissements du construit. Des termes d'une rare violence expriment le « mauvais » goût de la rocaille : le « débridement » du décor, monstrueux, chaotique, barbare prouve « quelque renversement dans les têtes »²². Pour Le Corbusier « le décor d'or et de pierres précieuses est le fait du sauvage endimanché qui nous habite encore », sous-entendant que le progrès se passera d'ornement²³.

Même si les architectes ont souvent été à l'origine des grandes évolutions stylistiques, les logiques architecturales se situent toujours dans un projet idéal, forcément différent de la vie réelle qui s'y déroule *de facto* au fil du temps. D'ailleurs la langue et la loi tracent la frontière entre l'*immeuble* et le *meuble*, entre le fixe et le variable. L'enjeu ici se situe dans la confrontation entre la part théorique que représenterait le construit et la liberté de l'individu qui s'approprie un lieu en y opérant des détournements qui conviennent à son goût. Ce droit se fonde sur la liberté de pensée qu'a tout individu d'accepter ou de refuser d'adhérer au goût collectif et donc aux idéaux de la société dans laquelle il vit. Les régimes totalitaires y voient des risques de déviance par rapport au dogme du beau. On ne saurait sous-estimer la dimension éthique et politique de l'ornement, y compris dans la vie privée. Prendre en compte les traités d'architecture pour étudier les choix ornementaux consiste à masquer les multiples et permanents silences qui les entourent. Ne serait-il pas plus juste d'en mesurer la force, voire la nécessité ?

Emmanuel Coquery. *Peut-on parler d'un aniconisme intrinsèque de l'ornement ? Peut-on voir dans l'ornement un véritable système de pensée, fondé sur un refus ou une minoration de la représentation, notamment humaine ?*

Martine Denoyelle. Le rapport de l'ornement à la représentation figurée varie beaucoup, là encore, suivant les périodes. Mais loin de penser qu'il peut y avoir antipathie ou incompatibilité entre les deux, je crois au contraire que dans beaucoup de systèmes ornementaux, même et surtout s'ils sont complexes, la figure est quelque part, à l'origine, à l'arrivée, ou bien sous-entendue. Son absence, en tout cas, fait sens, et ce qui importe est d'examiner le type de motif qui peut non pas l'exclure ou la remplacer, mais alterner avec elle. On voit bien cela avec la brusque apparition de la figure humaine sur les vases géométriques – vers 760 avant J.-C., selon la datation consacrée – ou, plutôt, avec l'apparition de scènes figurées exclusivement centrées sur le rituel de la cérémonie funéraire. Ce n'est pas que les peintres de vases de l'époque n'aient pas su pratiquer le figuré avant le Maître du Dipylon, ou que la sévère et cérébrale ornementation géométrique ait caché, comme une tenture décorée, les figures humaines avant de se soulever soudain pour les faire apparaître, mais que la représentation figurée fonctionne ici, dans sa construction comme dans son style, selon la même règle que les ornements qu'elle côtoie. Cortèges, défilés, processions, successions de figures ou même combats héroïques évoquant la vie militaire du défunt s'inscrivent naturellement dans le contexte de frises continues et de registres qui est celui de la surface décorée depuis plusieurs décennies. Ce n'est pas tant non plus cette figure nouvellement apparue qui importe – elle n'est que sommairement différenciée selon des rôles sociaux, et elle est géométrisée et mécaniquement agencée – que le constat qu'elle répond à la nécessité de mettre sur le vase une image du rituel, là où auparavant, le vase, sa forme, son décor abstrait et le mobilier qui l'entourait dans la tombe suffisaient à cette évocation. On s'est beaucoup demandé si ces scènes étaient génériques ou caractérisées en fonction du défunt et de sa famille, en somme si elles étaient symboliques ou déjà en partie narratives. Il existe un certain nombre d'éléments qui font penser qu'elles contiennent parfois une part ponctuelle de narration et c'est en cela qu'elles annoncent la dissolution prochaine du système ornemental dans lequel elles s'intègrent. Pour prendre à l'autre extrémité de la chaîne un exemple différent, qui montre que la figure peut se développer à l'intérieur d'un système décoratif à la fois naturaliste et symbolique, on peut regarder certains vases apuliens produits à partir du milieu du IV^e siècle avant J.-C., où se forge la tradition du rinceau habité qui se perpétue ensuite dans l'art romain (fig. 7, 9).

9. Col de cratère à volutes apulien à figures rouges, détail montrant une tête d'Amazone (?) parmi des rinceaux, vers 350-340 av. J.-C., Vicence, collection Banca Intesa [Ceramiche attiche e magnogreche, Collezione Banca Intesa, Il, Milan, 2006, p. 378].





10. Le Christ du tympan du narthex de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, XII^e siècle.

11. Partie centrale de la plaque de la Crucifixion dite d'Athlone, première moitié du IX^e siècle (?), Dublin, National Museum.



Jean-Claude Bonne. Henri Focillon a introduit la très belle idée que l'art roman était animé par une « pensée ornementale », qu'il comprenait toutefois en termes trop étroitement « stylistiques »²⁴. La transversalité de l'ornementalité interdit d'établir une opposition entre ornementation (qui serait purement formelle) et représentation. Il est significatif qu'au XII^e siècle, le moine Théophile définisse l'*ornatus* non pas en termes de « motifs » mais de qualités – *ordo, varietas, mensura* – transversales à toutes espèces de formes artistiques, y compris l'architecture. Toute représentation, pour être *digne* de son sujet, *devait être*, à un titre ou à un autre, *ornementalisée* (néologisme destiné à signifier la fonction proprement *constructive* de l'ornement par opposition à un ornement *appliqué* à ou sur une figure). Plus la figure est symbolique, plus l'ornement doit la porter et la faire valoir. C'est possible à cet art, parce qu'il ne fonde pas formellement ses représentations sur une mimesis des apparences. S'étant libéré de cette contrainte classique, il peut traiter la figure humaine et divine sur un mode largement ornemental, comme on le voit d'une façon forte dans l'art celto-saxon des VII^e-VIII^e siècles où la poitrine du Christ est faite d'un jeu de spirales qui évoque l'énergie divine dans un graphisme qui se réapproprie la dynamique du dessin de l'équipement des guerriers païens (fig. 10). Ceci pour rappeler que l'ornementalité médiévale se nourrit aussi positivement d'un héritage barbare, non antiquisant, dont le vêtement du Christ de Vézelay porte encore la vitalité (fig. 11) – tradition par rapport à laquelle les périodiques « renaissances » classicisantes, qui ont fait les beaux jours d'historiens comme Panofsky et même Pächt, pourraient être qualifiées de régressions ; ce qu'on se gardera bien de soutenir pour ne pas retomber dans une conception téléologique de l'histoire de l'art alors que les critères d'évaluation des systèmes ne sont pas comparables. On songera dans un autre registre aux statues et aux reliquaires anthropomorphes entièrement orfévres. Il n'y a pas là « aniconisme » mais plutôt déshumanisation de l'apparence des figures pour les transcendantaliser par une ornementalisation qui les situe dans un ordre supérieur à celui des choses naturelles. En sorte que l'ornemental peut aussi se mettre au service des laïcs puissants.

Reste encore beaucoup à faire pour prendre la mesure des aspects ornementaux – massivement non mimétiques et non « symboliques » (sauf localement) – de la couleur. Pour cela, il faut reconnaître que l'ornementalité est, à la base, une forme de sémiotité sensible plutôt que discursive, mais que sa labilité lui permet aussi d'assumer les plus hautes valeurs symboliques (comme le montre le traitement ornemental de la Croix depuis Constantin).

Christian Michel. Il me paraît abusif de parler d'aniconisme. La plupart des ornements sont empruntés au monde animal et au monde végétal, et ils n'excluent pas les représentations humaines. En fait, à partir de la Renaissance, le paradigme de l'ornement est le grotesque. Sa découverte et son imitation sont concomitantes avec un intérêt accru pour la critique que Vitruve en a faite. Ce qu'on lui reproche est essentiellement l'in vraisemblance de la conjonction de figures humaines et animales dans un système qui élimine les rapports que leurs modèles ont dans la nature. La volonté qu'ont la plupart des théoriciens de prendre au sérieux le mythe, emprunté lui aussi à Vitruve, de l'invention du chapiteau corinthien (imitation d'une corbeille d'où une acanthe aurait poussé), montre bien que l'on veut fonder l'ornement sur la mimesis. Les critiques de l'art rocaille portent surtout sur l'in vraisemblance des relations de proportion et de convenance entre les différents ornements qui le constituent.

L'ornement, parfois moulé d'après nature, serait plutôt a-mimétique qu'aniconique. À la période moderne, les éléments non figuratifs (rinceaux, guillochis...) ont le rôle que Gombrich assigne à l'ornement en général : remplir, lier et encadrer ; ils servent surtout à faire basculer les figures ou les objets dans le monde de l'invraisemblance, par leur refus de la pondération et de la proportion. Ils distinguent les registres et contribuent à donner aux éléments figuratifs leur dimension ornementale.

Odile Nouvel-Kammerer. L'aniconisme n'est pas plus intrinsèque à l'ornement que sa mimesis d'une réalité « naturelle ». L'ornement ne dit rien en soi, il exprime ce qu'on lui fait dire. En quoi le principe de représentation d'un existant est-il gênant au point de susciter des refus extrêmes de toute iconicité ? Cette interrogation récurrente dans de nombreuses cultures, des plus primitives au design contemporain, relève de la problématique de la magie et de la force que l'on attribue à l'ornement. Ce qui revient à se demander à partir de quand considère-t-on que l'ornement a un pouvoir et qui en décide, selon les cultures : le prêtre ? le croyant ? le créateur ? l'acheteur ? personne, c'est-à-dire tous ? Cette part de mystère dans la fascination qu'exerce l'ornement n'est pas si archaïque qu'elle pourrait le laisser penser dans la mesure où elle renvoie au processus d'identification de soi, complexe et universel, que suscite tout discours ornemental. Le dialogue à la fois public et privé que tisse le sujet/habitant-spectateur avec les formes qu'il choisit pour embellir son quotidien se fonde sur le goût ou le dégoût de soi. Le silence qui entoure dans la plupart des cas les choix d'ornements dans la vie privée se résume de manière radicale par « j'aime » ou « je n'aime pas » et dit bien la part irrationnelle et enfouie de ce processus d'identification, avec les jugements et les peurs qu'il peut recéler.

Si certaines cultures se méfient de la représentation du réel, notamment la figure animale et humaine, au point d'élaborer des interdits dogmatiques de son usage, c'est bien parce que l'image peut être considérée comme dangereuse en ce qu'elle introduit une ambiguïté fondamentale sur le vrai et le faux, l'honnête et le malhonnête au cœur desquels se niche le risque de l'usurpation de pouvoir, celui de Dieu ou des gouvernants. Le mythe biblique du Veau d'or dit bien comment s'opère le glissement de l'idole séduisante à l'ornement symbole d'un autre dieu devenu réalité. L'enjeu est essentiel parce qu'il est collectif : l'ornement donne visibilité à des idéaux politiques ou religieux et organise la crédibilité des foules. Les projets de société élaborés par les architectes et les designers n'échappent pas à cette dimension (l'idéologie du progrès et du « tout technologique » dans la vogue *high-tech* des années 1970 par exemple).

Le passage d'une reproduction du réel à sa généralisation symbolique destinée à la collectivité s'opère par une stylisation des formes et des couleurs (fig. 12). À cet égard les règles de la grammaire ornementale peuvent se comparer à celles de l'héraldique et du rapport méfiant que celle-ci entretient avec le « naturel ». En traduisant la mythologie en ornements, le système ornemental gréco-latin a démontré à quel point le personnage peut être traité sur un mode à la fois très naturel et reproduit dans une distanciation qui en fait un être universel. Qu'ils soient aniconiques ou non, les ornements, qui sont les miroirs de croyances de tous ordres, conscientes ou non, ont le visage de l'humain.

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



12. Juste-Aurèle Meissonnier (dessinateur), Claude Duvivier (orfèvre), candélabre, 1734, Paris, Musées des Arts décoratifs.

1. Alois Riegl, *Questions de style*, Paris, 2002 [éd. orig. : *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893].
2. Paul Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen, Aufnahmen*, Berlin, 1926-1927. Voir aussi l'essai récent de rationalisation du vocabulaire international pour la description du déométrique par Norbert Kunisch, *Ornamente geometrischer Vasen*, Cologne/Weimar/Vienne, 1998.
3. Voir, par exemple, la symbolique érotique du bouton de lotus : Gundel Koch-Harnack, *Erotische Symbole: Lotosblüte und gemeinsamer Mantel auf antiken Vasen*, Berlin, 1989.
4. Voir Ernst Homann-Wedeking, *Archaische Vasenornamentik in Attika, Lakonien und Ostgriechenland*, Athènes, 1938.
5. Voir Maria Teresa Giannotta, « Il mondo dionisiaco sulla ceramica di Gnathia », dans *Il tralcio e la vite. La cultura della vite e del vino nell'arte, nella società, nei luoghi di lavoro*, Angela Marinazzo éd., (cat. expo., Brindisi, Museo Archeologico Provinciale Francesco Ribezzo, 1996), Lecce, 1996, p. 59-73.
6. Le renouvellement des deux approches proposées apparaît exemplairement dans John Ottoway éd., *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, (colloque, Saint-Lizier, 1995), Poitiers, 1997 (voir, par exemple, Jean-Claude Bonne, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », p. 103-119, et « Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval », p. 217-220). Pour des travaux plus récents, voir notamment Jérôme Baschet, « Le lieu rituel et son décor », dans Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 67-101, et Jean-Claude Bonne, « Le végétalisme de l'art roman. Nature et sacralité », dans Agostino Paravicini Bagliani éd., *Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique*, Florence, 2009, p. 95-120.
7. *Un temps d'exubérance : les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2002), Paris, 2002.
8. Pour cette raison, le Musée des Arts décoratifs projette d'organiser un colloque, « Questionner l'ornement », en mars 2011.
9. Sur l'invention de la « brosse multiple » pour le tracé des cercles ou demi-cercles concentriques à partir du protogéométrique, voir John K. Papadopoulos, James F. Vedder, Tony Schreiber, « Drawing Circles: Experimental Archaeology and the Pivoted Multiple Brush », dans *American Journal of Archaeology*, 102/3, 1998, p. 507-529.
10. André Chastel en a fait une élégante démonstration dans « La sphère et le cube », dans *Avant-guerre sur l'art, etc.*, 2, 1^{er} trimestre 1981, p. 3-8.
11. Anne Claude de Caylus (comte de), « La vie d'Antoine Watteau » (conférence lue à l'Académie le 3 février 1748), dans Pierre Rosenberg éd., *Vies anciennes de Watteau*, Paris, 1984, p. 60.
12. Charles Percier, Pierre-François Léonard Fontaine, *Recueil de décorations intérieurs*, Paris, 1812.
13. Comme le motif ULFA (Upper Lower Facing Alternatively) pointé par John Beazley comme caractéristique du Peintre de Berlin (John Davidson Beazley, *Greek vases. Lectures by J. D. Beazley*, Donna C. Kurtz éd., Oxford, 1989, p. 71).
14. Voir, par exemple, Jean Cabanot, « Constitution d'une banque de données sur les chapiteaux corinthiens et dérivés du corinthien : méthodes et perspectives », dans *L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 1993, p. 10-25.
15. Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, 1994 [éd. orig. : *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, 1977]. Voir notamment p. 116, où il évoque les éléments absents des descriptions et des analyses d'Erwin Panofsky, alors que d'autres y voient les sources de l'interprétation du tableau.
16. Voir Christian Michel, « Ornement et convenue dans les premières années du règne personnel de Louis XIV », dans Emmanuel Coquery éd., *L'ornement en France au XVII^e siècle*, (colloque, Paris, 2002), Paris, 2003, p. 201-213.
17. Voir par exemple Owen Jones, *La Grammaire de l'Ornement. Illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, 2001 [éd. orig. : *The Grammar of Ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres, 1856].
18. Riegl, (1893) 2002, cité n. 1.
19. Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1992.
20. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle ; le livre des passages*, Paris, 1989.
21. Recherches en cours sur les chapiteaux d'églises d'Auvergne dans le cadre du séminaire collectif de Jérôme Baschet à l'INHA, « Anthropologie historique et iconographie médiévale », EHESS.
22. Jean-Bernard Le Blanc, « Lettre XXXVI à Monsieur le Comte de C. », cité dans Svend Eriksen, *Early neo-classicism in France*, Londres, 1974, p. 226-229 [éd. orig. dans *Lettres d'un Français, concernant le gouvernement, la politique et les mœurs des Anglais et des Français 1737-1744*, La Haye, 1745, II, p. 41-52].
23. Le Corbusier, *L'art décoratif aujourd'hui*, Paris, (1925) 1996, p. 12.
24. Henri Focillon, « Le décor roman », dans *Art d'Occident*, Paris, (1938) 1963, en particulier p. 98-105.