



## Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2010

Ornement/Ornemental

---

# L'ornemental : esthétique de la différence

*Ornamental: an aesthetic of difference*

Thomas Golsenne, Michael Dürfeld, Georges Roque, Katie Scott et  
Carsten-Peter Warncke

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1200>

DOI : [10.4000/perspective.1200](https://doi.org/10.4000/perspective.1200)

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 11-26

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Thomas Golsenne, Michael Dürfeld, Georges Roque, Katie Scott et Carsten-Peter Warncke, « L'ornemental : esthétique de la différence », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1200> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1200>

---

# L'ornemental : esthétique de la différence

## Réflexion de Thomas Golsenne

et **réactions** de Michael Dürfeld, Georges Roque, Katie Scott et Carsten-Peter Warncke

L'apparition du substantif « l'ornemental » dans la littérature artistique de ces dix à quinze dernières années est le symptôme d'une petite révolution. Marginalisé par des siècles de séparation entre « beaux-arts » et « arts décoratifs » au sein des études en histoire de l'art, en esthétique et en pratique artistique, l'ornement est devenu le centre d'intérêt de nombreux artistes contemporains, d'historiens de l'art et de philosophes<sup>1</sup>. Les catégories traditionnelles ne suffisaient plus à décrire cette nouvelle approche du sujet. Ainsi, l'ornemental s'est-il dégagé de l'ornementation et de la décoration<sup>2</sup>. Mieux vaut donc dans un premier temps, pour saisir l'ornemental et comprendre pourquoi il est au cœur de cette révolution artistique, esthétique et philosophique, commencer par définir ce qu'il n'est pas.

### Ni ornementation, ni décoration

Tout d'abord, l'ornemental n'est pas l'ornementation. J'appelle ornementation un dispositif discursif et formel<sup>3</sup>. Dispositif formel, car il s'agit d'un ensemble de motifs plus ou moins réguliers qui couvrent un support. À ce titre, le papier peint est une ornementation. Du point de vue discursif, l'ornementation est considérée comme secondaire : elle n'est pas essentielle à la structure de l'œuvre, c'est un accessoire qui s'ajoute à son support ; elle ne fait partie ni de son essence, ni de sa vérité profonde. Ainsi l'ornementation est-elle superficielle ; elle ne relève que de l'apparence. Pure forme plastique, elle ne véhicule ni signification, ni intentionnalité<sup>4</sup>. Dans la culture occidentale, elle est le plus souvent placée en périphérie, parce que le centre est occupé par le sujet, le sens. Au mieux, elle est l'œuvre d'un artisan, au pire, celle d'un ordinateur ; en tout cas pas celle d'un artiste. On accordera toutefois à l'ornementation au moins une qualité parmi toutes ses imperfections : elle est plaisante à regarder. D'ailleurs, elle est souvent associée à la féminité, à la parure, par opposition à l'Art qui, lui, serait viril<sup>5</sup>. Certains préfèrent la beauté pure et masculine de l'essence nue et condamnent les mensonges fastueux de l'ornement. Selon les époques, la sensibilité artistique privilégie soit le minimalisme, l'essence et l'absence d'ornementation, soit le luxe et l'excès, l'apparence et l'ornementation.

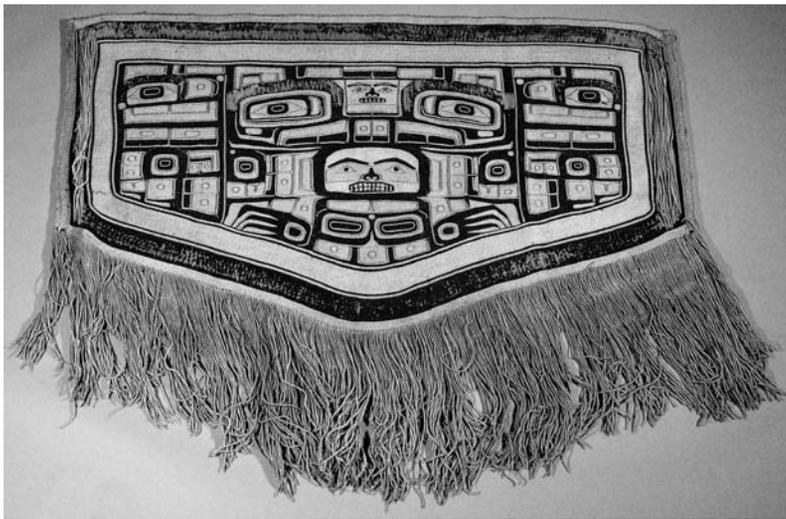
**Michael Dürfeld**, chercheur associé au centre d'innovation Wissensforschung (IZW) de la Technische Universität à Berlin, est un théoricien de l'architecture. Ses recherches portent sur l'interférence des théories de l'architecture, de l'art et de la théorie systémique.

Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, **Thomas Golsenne** enseigne actuellement à l'École nationale supérieure d'art de Nice (Villa Arson). Il a récemment co-dirigé l'ouvrage collectif *La performance des images* (Université de Bruxelles, 2010) et travaille principalement sur l'ornementalité.

Philosophe et historien de l'art, directeur de recherches au CNRS, **Georges Roque** travaille sur la théorie des couleurs dans la peinture des XIX-XX<sup>e</sup> siècles ainsi que sur l'argumentation visuelle. Dernier ouvrage paru : *Art et science de la couleur...* (Paris, 2009).

**Katie Scott** est professeur en histoire de l'art au Courtauld Institute of Art à Londres. Spécialiste de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle s'intéresse plus particulièrement à la décoration et aux arts décoratifs. Elle a écrit sur le rococo, la chinoiserie et la politique intérieure de la marquise de Pompadour.

Professeur d'histoire de l'art à l'université de Göttingen, **Carsten-Peter Warncke** a publié sa thèse *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650* en 1979. Ses ouvrages récents portent notamment sur la signification de l'image à la Renaissance, le mouvement *De Stijl* et Pablo Picasso.



1. Cape cérémonielle chilkat, XIX<sup>e</sup> siècle, Milwaukee, Milwaukee Public Museum.

ont au contraire excellé dans le domaine ornemental, depuis les tatouages maoris jusqu'aux motifs dédoublés des Indiens d'Amérique du Nord-Ouest, rendus célèbres par Franz Boas (fig. 1)<sup>7</sup>. Une des manifestations de l'« avance » de la culture occidentale sur les autres serait son rejet progressif de l'ornementation aux marges de la création artistique<sup>8</sup>.

On voit ainsi comment l'ornementation est fortement ancrée dans la culture philosophique et l'histoire politique de l'Occident. Elle s'inscrit nécessairement dans les dialectiques de l'essence et de l'apparence, du principal et de l'accessoire, du centre et des marges ; elle se pense dans une histoire « progressiste » et colonialiste de l'Occident, où l'ornement est l'indice le plus bas, et l'Art le plus haut des avancées d'une civilisation<sup>9</sup>. On comprend par là même pourquoi des artistes revendiquant une certaine affinité avec les « primitifs » ou une certaine féminité, des anthropologues sympathisants des luttes anti-coloniales et des philosophes décidés à en finir avec la métaphysique européenne ne pouvaient se contenter de la notion d'ornementation et ont voulu chercher un nouveau concept de l'ornement<sup>10</sup>.

2. Raphael, *Madone à la chaise*, vers 1516, cadre vers 1700, Florence, Palazzo Pitti.



L'ornemental, ce n'est pas non plus la décoration. Cette dernière est en effet un régime éthico-esthétique qui détermine la fonction de l'ornementation, son utilité, son but qui est de rendre agréable le support, d'attirer le regard vers lui et de rendre la forme adéquate au contenu, c'est-à-dire de produire une beauté convenable. L'étymologie de décoration est le mot latin *decus*, qui vient du verbe *decere*, convenir. Une beauté qui convient imprime à la composition un mouvement de convergence vers le centre, c'est-à-dire le sujet, l'essentiel : convenir, c'est venir ensemble, se réunir au même point. C'est aussi une beauté vraie : la beauté de la forme est convenable, elle remplit pleinement sa fonction décorative quand elle ne trompe pas en prétendant être l'essentiel, quand elle ne dépasse pas les limites du cadre, quand elle sait se faire discrète. Je parle du cadre d'un tableau car c'est l'exemple même de l'ornement décoratif : il doit être assez beau pour attirer le regard mais pas trop pour ne pas le captiver<sup>11</sup>. Une ornementation excessive, excentrique, sans rapport avec le sujet ou le support, n'est ni décorative ni convenable (fig. 2).

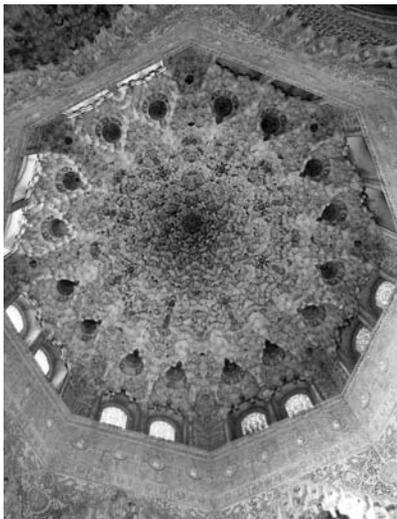
Enfin toute ornementation n'a pas nécessairement une fonction de décoration. Là encore, la décoration est une notion fortement ancrée dans la culture européenne. Le rapport de convenance trouve en premier sa source dans *l'Éthique à Nicomaque* d'Aristote (II, 3) : le comportement doit s'adapter aux circonstances, aux personnes, sans être excessif ni dans un sens ni dans un autre, en bref toujours dans la « juste mesure ». Puis de l'éthique de la juste mesure, on passe à la rhétorique de la convenance : le discours doit être orné, mais son ornementation doit toujours être adaptée au sujet et à l'auditoire du discours. L'ornement doit être *prepon* en grec, *decorus* en latin<sup>12</sup>. C'est la théorie de l'architecture qui hérite ensuite des principes rhétoriques de la convenance : la théorie des ordres n'est qu'une façon de gérer convenablement l'ornementation d'un édifice selon sa nature et sa fonction. Enfin, la théorie classique des beaux-arts généralise la fonction décorative de l'ornement à tous les types de médias artistiques<sup>13</sup>. La décoration est pour tout dire un régime où l'éthique, l'esthétique et le politique se superposent : les comportements, les apparences et les rapports de pouvoir sont régis par les mêmes règles, les mêmes hiérarchies<sup>14</sup>.

Le passage d'une société fortement hiérarchisée, comme celle de l'Ancien Régime, à une société démocratique, sous l'effet de la Révolution française et de la révolution industrielle, a eu notamment pour conséquence l'abandon presque total du régime décoratif dans les beaux-arts. Dès lors, privée de sens éthique, l'ornementation s'est retrouvée livrée à elle-même, simple expression de la forme pure. Impossible à raccorder au sujet, à l'essence, elle est devenue excessive, en trop – d'où notamment le credo du modernisme : « More is less, less is more », selon le célèbre adage de Ludwig Mies van der Rohe<sup>15</sup>.

### La force de l'ornemental est-elle un vitalisme ?

C'est sans doute parce que nous ne sommes plus dans cette société moderne mais dans une société du spectacle, pour reprendre Guy Debord, que l'ornement a trouvé grâce à nos yeux. La fascination postmoderne de nos contemporains pour l'inutile, la dépense gratuite, le gadget, voire le « bling bling », pour les apparences et les images immatérielles qui circulent sans trêve, bref pour les flux du devenir plutôt que les certitudes de l'être, explique entre autres ce qui a permis de débarrasser l'ornement de sa condamnation morale, comme accessoire nocif et décadent<sup>16</sup>. L'ornement est apparu alors non plus comme supplémentaire, mais comme nécessaire ; une nécessité masquée au nom de l'essence<sup>17</sup>, voire mieux, une force essentielle, mais bridée par des siècles de régime décoratif et qui, enfin, à notre époque, pourrait se libérer.

Cette force, c'est l'ornemental. Mais définissons d'abord une force comme un rapport différentiel, un rapport qui produit de la différence. Percevoir l'ornemental dans l'ornement revient donc à le considérer comme un rapport différentiel – et non pas comme une catégorie formelle pré-établie. De ce point de vue, l'ornemental peut recouvrir une variété infinie de cas de figures, puisque tout, potentiellement, peut être ornement<sup>18</sup> – du moment que s'établit un rapport entre un ornant et un orné : pour prendre un exemple extrême, disons que les fresques de Michel-Ange peuvent être vues comme l'ornement de la Chapelle Sixtine, et cette dernière comme l'ornement du Vatican, et ainsi de suite. L'intérêt de ce type d'approche est double : d'une part il met en valeur la fonction décorative – que l'on a trop tendance à oublier – de ce genre de monuments. Avant d'être un musée, la Chapelle Sixtine est un écrin, destiné par Sixte IV et ses successeurs à glorifier la puissance pontificale. D'autre part il permet de souligner, quand on étudie plus en détail certaines œuvres, que l'ornemental peut affecter aussi bien l'ornementation que les figures, celles-ci pouvant être placées dans un rapport ornemental vis-à-vis d'autres figures, plus centrales.



3. Voûte de la Salle des deux sœurs, vers 1350, Grenade, Palais de l'Alhambra.

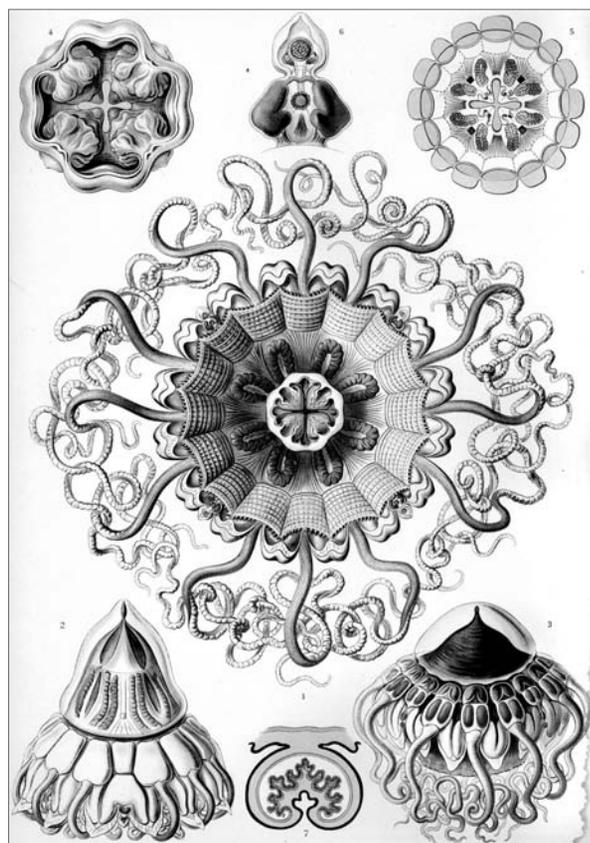
L'ornemental est donc profondément transversal : il traverse tant les ordres formels (la figuration, l'abstraction) que les catégories (beaux-arts, arts décoratifs). Cette capacité virtuelle infinie de tout transformer en ornement constitue sa force. La prolifération du gothique flamboyant, du rococo, de la sculpture de certains temples hindous serait l'expression directe de la force de l'ornemental à l'état libre. On a pu ainsi rapprocher l'ornemental du concept de « beauté libre » chez Kant : celle-ci s'oppose à la « beauté adhérente » (raccordée à une fonction, à un usage, comme le cadre qui sert à mettre en valeur le tableau). Au contraire, la beauté libre se déploie sans finalité apparente ; elle paraît autonome (fig. 3). Et il est vrai que Kant lui-même donne l'exemple des motifs à la grecque, dont le mouvement semble se déployer en pure gratuité, sans début ni fin<sup>19</sup>.

On a pu aussi, dans un sens anthropologique, faire de l'ornemental une sorte de pulsion fondamentale, innée chez l'homme, universelle. Mais ici les interprétations divergent. Cette pulsion serait, selon les uns, le point de départ du sens humain de l'art, du *Kunstwollen* de chaque peuple, la source de la culture, le premier indice de la séparation entre nature et culture<sup>20</sup>. Selon les autres, elle serait l'expression d'une affirmation joyeuse de l'existence, d'un vitalisme de la culture, bref de la volonté de puissance qui anime non seulement les hommes, mais aussi tout être vivant<sup>21</sup>. Deux interprétations contradictoires donc, mais qui partent d'une même idée : celle de l'ornemental comme force de création, d'expansion, de prolifération. L'ornemental se confond avec l'art d'un côté et avec la vie de l'autre.

Ces deux interprétations me semblent néanmoins conciliables, à condition de leur faire subir au préalable une inflexion nécessaire, car l'interprétation de l'ornemental comme expression première de la culture ne repose, somme toute, que sur un découpage arbitraire, occidental et moderne, de ce qui est naturel et de ce qui est culturel<sup>22</sup>. Ancrer l'ornement dans le domaine de la culture est donc un *a priori* issu de notre propre culture ; si l'on en fait la critique, rien n'interdit alors de penser l'ornement comme un processus naturel. Mais, d'un autre côté, son interprétation comme expression artistique de la vie repose sur une forme de finalisme qui fait de la croissance le but de la vie – chaque espèce luttant pour sa domination – vision datée de l'évolution que la théorie de l'équilibre des écosystèmes rend caduque. La vie serait une instance transcendante, qui « voudrait » le développement de tout ce qui rentre sous sa coupe (ce n'est pas par hasard que certains lettrés médiévaux ont pu ainsi penser la manifestation de Dieu dans la création sous forme de la croissance végétale, la *viriditas*<sup>23</sup>). En réalité, quand on observe un art particulièrement foisonnant, plein de « vie ornementale », ce n'est pas le signe d'une pulsion de création laissée en liberté, mais l'effet d'un agencement formel d'où se dégage l'impression d'un surplus, d'une animation, d'une « vie des formes » autonome. Alfred Gell a consacré de belles pages à ces techniques d'animation ornementale qui visent, pour la plupart, par leur complexité, à dépasser les capacités de compréhension visuelle du spectateur, à lui donner le sentiment qu'il est dépassé – ou que quelque chose d'invisible se manifeste dans cette ornementation<sup>24</sup>. On peut ainsi distinguer des méthodes de fractalisation, de plissage, d'entrelacement, etc. L'ornementation semble proliférer d'elle-même, comme la jungle, mais c'est en fait la rivalité entre les hommes (rapports de forces) qui, par le *potlatch*, l'émulation ou le combat, fait proliférer l'ornement.

Anthropologues et historiens montrent que ces rivalités sociales ont besoin, pour s'extérioriser, de se manifester à travers des objets – dont la beauté et le luxe sont les indices d'une capacité à dépenser chez celui qui les possède (et éventuellement les donne) – c'est-à-dire des indices de puissance<sup>25</sup>. Pourquoi le besoin d'orner les objets ou les corps est-il inné chez l'homme ? Parce que l'homme est un animal social, et que par l'ornement, il manifeste son identité, sa différence et sa supériorité. L'ornemental – cette force de croissance qui semble autonome et libre, indépendante de toute intentionnalité humaine – n'est pas une cause, mais un effet – l'effet des rapports esthétiques entre les formes, l'effet des rapports sociaux entre les hommes.

D'où vient cependant cette volonté chez l'homme de se différencier, notamment par l'ornement, cette puissance de différenciation qui caractérise l'ornemental ? De ce qu'Henri Bergson appelle le devenir, le temps qui transforme les êtres, sans but, au hasard<sup>26</sup>. Tout change dans la durée. Dans le monde du vivant, ce changement a pour nom l'évolution<sup>27</sup> ; dans le monde des hommes, il a pour nom l'histoire. Les processus par lesquels le devenir, l'évolution et l'histoire font changer le monde ont des causes complexes et discutées, mais des effets connus et certains : la multiplication de la variété, un mouvement continu de différenciation, c'est-à-dire de création, une morphogenèse<sup>28</sup> ou une hétérogenèse<sup>29</sup>. Si l'ornemental est cette force qui différencie les formes, alors il est au centre du devenir. Par conséquent, il paraît arbitraire d'en limiter l'observation au seul champ des artefacts, de la culture ; il faut élargir le point de vue et considérer comme un même phénomène la variation infinie des pelages des mammifères, des couleurs des poissons et des fleurs, des textures des rochers et des formes des feuilles, et des motifs ornementaux créés par l'homme (fig. 4). En dernière analyse, il faudrait considérer que l'étude de l'ornemental revient aux sciences de la nature<sup>30</sup>.



4. Ernst Haeckel, « Peromedusae », dans *Kunstformen der Natur*, Leipzig, 1904, pl. 38.

## Motifs et métaphores de l'ornement sous l'Ancien Régime

### Katie Scott

Qu'elles soient historiques ou théoriques, les sources textuelles qui portent sur l'ornement occidental accordent une place particulière à la fin de l'Ancien Régime. La Révolution française et les écrits d'Emmanuel Kant sont considérés comme le tournant au-delà duquel l'ornement se serait affranchi et libéré de son rôle fonctionnel. Le style du XVIII<sup>e</sup> siècle est en outre un point de référence du goût actuel pour une prolifération de motifs alambiqués et le néo-rococo, goût qui s'est développé à la suite du postmodernisme et de sa « décriminalisation<sup>31</sup> » de l'ornement. L'essai qui suit est un supplément – une addition, un embellissement à l'article de



5. Jean-Claude Duplessis père, Écritoire « à globes », porcelaine de Sèvres, 1758, Londres, The Wallace Collection. La couronne portant une fleur de lis, au centre de l'encrier, contenait à l'origine une cloche avec laquelle Madame Adélaïde, une des filles de Louis XV, pouvait appeler ses domestiques.



### Fleur de lis

L'ornement sous l'Ancien Régime est décoratif au moins sous deux aspects : d'une part, il fait invariablement partie d'un ensemble spatial plus vaste auquel tous les arts contribuent collectivement, et dont le château de Versailles est l'exemple emblématique ; d'autre part, il sert des fins de représentation. Il participe en effet de manière déterminante à la théâtralité baroque de l'État moderne naissant, et est un des moyens essentiels par lequel le pouvoir – royal, épiscopal, aristocratique – se présente à la société (fig. 5). En bref, l'ornement est plus qu'un accessoire ; il dépasse même l'excès de la décoration. Il est plutôt la condition par excellence de l'autorité moderne naissante, un artifice juridique qui trouve son expression punitive dans le marquage au fer rouge des criminels, notamment des « marrons », ces esclaves fugitifs dans les colonies, qui étaient châtiés dans leur chair : une fleur de lis sur une épaule à la première offense et, par une symétrie brûlante, sur l'autre épaule à la seconde (*Code noir*, 1685, articles 36 et 38). Il ne faut pas s'étonner qu'au lendemain de la Révolution, la revanche contre l'ornement incarnant la tyrannie des Bourbon ait pris la forme de l'excision officielle de ces lis royaux hors de la vue du public : la fleur de lis a été arrachée de l'écusson de la porte principale de l'hôtel de ville de Marseille, sculpté par Pierre Puget ; elle a été remplacée, sur la façade de la Cour carrée du Louvre, par un coq et un serpent<sup>32</sup>.

### Agrafe

L'unité de style et la cohérence rhétorique du système décoratif élaboré au cours des règnes successifs de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI ont eu tendance à masquer à quel point l'ornement était considéré, d'un point de vue tant matériel que symbolique, non comme un élément dépendant par nature, mais requérant une force d'attache artificielle. À une époque où les métiers du luxe étaient officiellement classés par matériaux, outils, techniques et traditions, l'exécution des programmes décoratifs dépendait de structures de collaboration et d'association susceptibles de dépasser les divisions corporatives. Le jargon de l'artisanat et la terminologie de l'ornement sont truffés de références aux boucles, liens, attaches, nœuds, boulons, jointures, etc., mais aussi aux actions mêmes de boucler, lier, attacher, nouer, boulonner, joindre, etc., par lesquelles un ornement d'un certain type pouvait être diversement riveté,

collé ou fixé à un support d'un type différent. Le point d'attache est d'ailleurs longtemps demeuré apparent : Pierre Verlet a ainsi noté la manière « rudimentaire », « presque barbare », avec laquelle les accessoires en bronze doré étaient appliqués sur les meubles en marqueterie les plus sophistiqués<sup>33</sup>.

### Masque

Les significations des décorations éphémères ou permanentes de la cour nous sont connues en grande partie grâce aux « descriptions » de ces citadins qui, comme André Félibien, ont condensé en format poche le foisonnement des « textes » décrivant les extravagances de la cour. Les ouvrages in-12° de Félibien<sup>34</sup> ne font pas que révéler la valeur commerciale d'un système décoratif rendu ostensiblement ornemental par sa reproduction verbale et visuelle : l'attention minutieuse que Félibien porte à la sémantique des détails trahit une anxiété fondamentale et très largement partagée vis-à-vis de l'instabilité de la signification symbolique du pouvoir absolu. Si l'ornement était une sorte de langage, son contenu n'était véritablement transmis que par sa traduction dans les conventions absolues du langage écrit<sup>35</sup>. Afin que les ordres classiques et leur décoration patentée puissent exprimer des distinctions de classes et de pouvoir, manifester leur fonction sociale comme l'entendait idéalement, à l'origine, la théorie de l'architecture au début de l'ère moderne, l'ornement a dû assumer le rôle d'un langage dans lequel les relations entre les signes et les signifiés sont définies arbitrairement. Mais l'acceptation de la codification sociale de tels signes ne fut jamais totale, et fut même souvent contestée. Ainsi, pour ce qui est de la fabrication comme de la signification du décor, l'Ancien Régime a procédé comme si l'ornement était non seulement autonome, mais aussi antérieur aux usages et aux besoins que, par convenances, il était destiné puis forcé à satisfaire. Cette autonomie, à la différence de celle que Kant considère comme la condition préalable à l'art – l'art à proprement parler – était plutôt sous l'Ancien Régime le fléau de l'ornement, un aveu de son caractère arbitraire et de son autorité négociée, que le talent artistique prémoderne chercha adroitement à masquer.

### Corne d'abondance

L'« ornemental » de l'Ancien Régime était donc de nature excessive et non désintéressée. Même lorsque la finalité du décor était la magnificence, c'est-à-dire un luxe légitime, l'ornement excédait la capacité de la théorie architecturale à circonscrire cette fonction. Il était, pourrait-on dire, un exemple de « dépense », selon l'acception de Georges Bataille<sup>36</sup>, c'est-à-dire un ornement inconditionnel, une fin en soi (fig. 6). Cette forme de *potlatch* baroque produisit une pléthore de formes géométriques rayonnantes ou végétales destinées à provoquer, défier ou humilier toute concurrence. Il atteint sa débauche la plus spectaculaire à Versailles, lors de fêtes placées sous le signe de l'abondance, abondance de richesses mais aussi de pertes : les machines gigantesques qui soutenaient et articulaient les triomphes allégoriques des trésors de la nature étaient elles-mêmes consumées, détruites par le feu.

6. Balustrade de l'ancien hôtel de Nevers, Paris, siège de la banque royale fondée par John Law, fer forgé et bronze doré, 1719-1720, Londres, The Wallace Collection. La corne d'abondance est ici interprétée de manière littérale, déversant de l'or dans le grand escalier en une cascade apparemment infinie.



Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la critique bien-pensante du luxe sous sa forme d'ornement ne découla pas tant de la défense par les élites de leurs prérogatives que d'une dénonciation bourgeoise, au nom de la propriété et de la raison, de cette dépense si scandaleuse et improductive. Une morale de la parure se substitua alors à une idéologie de l'ornement et, immanquablement, ce dernier devint un crime<sup>37</sup>.



Dans son film *Marie-Antoinette* (2006), Sofia Coppola a ressuscité l'extravagance impertinente, périlleuse et autodestructrice de la cour, sans oublier le mépris apparent pour les dépenses matérielles ainsi que le rôle éminemment symbolique de ce personnage historique. L'hostilité de la critique cinématographique suffit à signifier sa réussite. Ce film ne se veut pas une leçon d'histoire, mais plutôt, selon sa réalisatrice, un acte d'empathie. Ce repli vers le sentiment dépasse toutefois une simple nostalgie d'ordre personnel. D'après Jean-Joseph Goux, le modèle de dépense « primitive » développé par Bataille donne un sens profondément structurel aux derniers stades du capitalisme, au consumérisme de masse hédoniste et post-bourgeois déchaîné par l'économie reaganienne<sup>38</sup>. L'excès ornemental, sous des formes qui n'excluent pas les macarons Ladurée ou les chaussures Manolo Blahnik, est plus qu'une simple mode : il a une signification postmoderne.

## Ornement et modernisme

### Georges Roque

#### Ornement et hiérarchie entre les arts

Les anciennes catégories, nous dit Thomas Golsenne, comme l'opposition entre beaux-arts et arts décoratifs qui a marginalisé pendant des siècles l'ornemental, ne suffisent plus à décrire ce dernier, dès lors qu'il s'est dégagé de l'ornementation et de la décoration. L'ornemental est par la suite conçu par lui comme profondément transversal, traversant les ordres formels et les catégories.

S'il peut sembler légitime de vouloir « sauver » l'ornemental de cette sujétion qui l'a en effet marginalisé, il est cependant important, crucial même, de continuer à le penser à partir des catégories dans lesquelles il reste pris, qu'on le veuille ou non. À mon sens, la promotion de l'ornemental dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle est rigoureusement incompréhensible si on ne la replace pas au sein d'une stratégie artistique directement liée à la hiérarchie entre beaux-arts et arts décoratifs, ou entre arts majeurs et arts dits mineurs. Ces hiérarchies n'ont pas disparu d'un coup de baguette magique ; ce sont elles qui, durant le modernisme, ont nourri l'attitude concertée d'un certain nombre d'artistes, de sorte que les perdre de vue reviendrait à s'interdire de comprendre les enjeux que soulève la question de l'ornement aujourd'hui. Certains auteurs, d'ailleurs, s'inspirant de la terminologie psychanalytique, adoptent une attitude semblable à celle de Thomas Golsenne lorsqu'ils parlent de la prise en compte de l'ornemental comme d'un retour du refoulé<sup>39</sup>.

L'avènement de l'ornemental a plutôt fait l'objet d'une, voire de plusieurs stratégies concertées par des artistes ou des mouvements, comme les Symbolistes et les Nabis. Certains ont cherché à contrebalancer l'importance de l'art majeur – la peinture de chevalet – en se livrant à des travaux d'art décoratif, avec le mot d'ordre, lancé dès la fin

du XIX<sup>e</sup> siècle : « plus de tableau de chevalet ! »<sup>40</sup>. À cette époque, il convient de le noter, le terme « décorateur » – « Gauguin [...] est, avant tout, un décorateur », martelait Aurier<sup>41</sup> – et l'épithète « décoratif » avaient une connotation particulièrement positive. Ce n'est qu'à partir des années 1930 qu'ils sont (re)devenus négatifs, en bonne partie lorsque certains artistes, figuratifs ou non, ont voulu se démarquer de l'abstraction géométrique, accusée d'être purement décorative. Une autre stratégie indissociable du modernisme a consisté à remettre en question la peinture de chevalet, en l'attaquant de l'intérieur, par le biais de techniques ou de motifs mineurs. La continuité que l'on observe de l'utilisation de l'ornemental dans la peinture du XX<sup>e</sup> siècle est souvent due à cette volonté affichée des artistes de faire vaciller de l'intérieur le ou les privilèges de la Peinture. L'ornemental s'est donc dégagé de l'ornementation et de la décoration, mais dans le sens précis où « l'ornementalité » est celle de l'art lui-même<sup>42</sup>, introduite comme un cheval de Troie au sein de l'art majeur, pour le questionner de l'intérieur.

Si l'on admet que la hiérarchie entre les arts est corrélée à une hiérarchie sociale<sup>43</sup>, l'enjeu de la prise en compte de ces hiérarchies pour comprendre l'évolution des arts au XX<sup>e</sup> siècle devient fondamental. Qu'apporte en effet l'introduction de l'ornementalité dans l'art majeur ? Pour le dire succinctement, rien moins que la subversion d'une série de hiérarchies qui fondent la « logique représentative » : hiérarchie entre fond et forme, entre avant-plan et arrière-plan, entre centre et périphérie, entre regard focalisé et attention flottante, etc. Or toutes ces oppositions sont celles qui rendent possible l'expression du sujet, et vont évidemment de pair avec une autre hiérarchie, celle des genres, qui a réglé pendant longtemps l'ordre des valeurs fondamentales de la peinture. Autrement dit, les artistes usant de l'ornementalité l'ont souvent fait dans le but de saper les bases de l'art majeur en déjouant la façon dont la perception visuelle y est utilisée pour mettre en valeur la scène principale<sup>44</sup>. Ajoutons que cette mise en question de la hiérarchie entre art majeur et art mineur par l'introduction de l'ornementalité dans l'art est aussi politique dans la mesure où le partage du sensible qu'elle découpe peut être corrélé à des hiérarchies sociales et politiques<sup>45</sup>. Ce fut l'un des principaux enjeux du Pop Art auquel on a précisément beaucoup reproché l'introduction dans la peinture d'objets de consommation, de vulgaires marchandises, la reprise d'images issues de la publicité ou de la bande dessinée, ainsi que de techniques non « nobles »<sup>46</sup>.

### Ornement et couleur

Lorsqu'il est question d'ornement, on songe généralement à la ligne, à l'arabesque, et non à la couleur. Pourtant la couleur joue un rôle essentiel dans l'ornement, à tel point qu'elle est presque consubstantielle à sa définition. En effet, tous les traits par lesquels l'ornement peut être caractérisé – accessoire, secondaire, supplémentaire, périphérique, féminin, plaisant à regarder – sont par excellence ceux dont la couleur a été affublée dans l'imaginaire occidental. Dès Quintilien, pour qui l'ornement (du discours<sup>47</sup>) devait être viril et non efféminé, les « couleurs de la rhétorique » qualifiaient une des principales façons d'orner un discours.

Or, ici encore, il s'agit moins de dégager l'ornementalité de cet imaginaire, pour y voir une pure positivité, que de comprendre pourquoi l'ornement a fait l'objet d'un tel dénigrement et comment les artistes s'y sont pris pour tenter de retourner la situation. Pour ce faire, l'ancrage historique des catégories qui ont marqué ces oppositions est fondamental. On sait que la montée en puissance des Académies à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle a beaucoup contribué à l'essor de ce discrédit, dans la mesure où la couleur, et plus généralement l'ornement, se sont trouvés condamnés pour leur caractère artisanal, quand les arts aspiraient au statut d'arts libéraux.



7. Michel-Eugène Chevreul, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Applications to the Arts*, (Paris, 1839) Londres, 1854 : ces planches XIII et XV, qui ne figuraient pas dans l'édition française, illustrent les effets que produisent des ornements sur différents fonds colorés.



8. Adolf Hölzel, *Ornement abstrait*, dessin à l'encre, avant 1900 [Peg Weiss, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*, Princeton, 1979, fig. 32b].



**Ornement et art abstrait**

Même si l'ornemental « traverse les ordres formels (la figuration, l'abstraction) » (Th. Golsenne), il n'en est pas moins vrai qu'il a joué un rôle particulier dans l'avènement de l'art abstrait, comme en témoignent les ornements abstraits d'Adolf Hölzel (fig. 8). Je serai plus bref sur ce point traité ailleurs dans ce numéro de *Perspective*. On a souvent exagéré à ce titre l'importance de Wilhelm Worringer dans la genèse de l'art abstrait, sans doute à cause du rôle qu'il attribue au concept d'abstraction dans son ouvrage *Abstraction et Einfühlung* : en effet, le terme d'abstraction, pour lui, n'a que peu à voir avec la non-figuration, et beaucoup avec le beau idéal<sup>52</sup>. De même, ceux qui cherchent dans l'ornement une des sources principales de l'art abstrait<sup>53</sup> oublient que pour Wassily Kandinsky par exemple, l'ornement servait plutôt de repoussoir : sa crainte de franchir le pas de la non-figuration était due avant tout au risque qu'il entrevoyait que l'art abstrait, lorsqu'il existerait, ne verse dans la décoration, c'est-à-dire dans un parti pris formel (il cite les cravates et les tapis) qui évacuerait la dimension spirituelle qu'il entendait lui insuffler. Cela ne veut pas dire pour autant que l'influence de l'art décoratif ait été nulle sur l'avènement de l'art abstrait<sup>54</sup>, mais qu'il faudrait examiner plus prudemment leurs rapports.

La couleur, selon moi, est l'ornement par excellence, justement parce que le dessin a pu être tiré du côté de l'esprit, fût-ce par un jeu de mots – dessin, dessein<sup>48</sup> –, tandis qu'elle est longtemps restée cantonnée à un rôle subalterne et associée aux traits constituant l'imaginaire même de l'ornement. En ce sens, elle a bien fait l'objet d'une lutte, et c'est à partir de cette lutte séculaire que l'ornemental, si on veut le nommer ainsi, a pu se dégager. C'est si vrai qu'un courant, parmi les artistes féministes au XX<sup>e</sup> siècle, le *Pattern and Decoration Movement*, a revendiqué justement l'ornement comme une activité typiquement féminine, et s'en est servi pour lutter contre l'hégémonie de l'art majeur<sup>49</sup>.

Une autre preuve de l'importance de la couleur pour l'ornement se trouve chez Owen Jones : des trente-sept principes généraux qui ouvrent sa *Grammaire de l'ornement*, plus des deux tiers – principes 14 à 35 – sont consacrés à la couleur<sup>50</sup>. On notera cependant que la plupart de ces principes sont aussi ceux qui, empruntés à Michel-Eugène Chevreul (fig. 7), ont permis à l'ornemental d'entrer en force dans l'art majeur à partir des années 1840 et de transformer ainsi durablement le statut de la couleur dans l'art<sup>51</sup>.

## L'ornementale comme ornement intrinsèque

## Michael Dürfeld

L'approche de l'ornementale en tant qu'esthétique de la différence que propose Thomas Golsenne trouve son point de départ dans l'observation de l'usage croissant du terme dans le discours théorique sur l'art et la culture des dix à quinze dernières années. Mais avons-nous vraiment affaire au « symptôme d'une petite révolution », ou bien ne s'agit-il pas davantage d'une phase récurrente au sein de la tradition de la théorie de l'art qui évolue par ruptures et perfectionnements ? En considérant le discours germanophone sur l'ornementale, on retient plutôt une évolution en trois temps : les travaux portant sur l'analyse des styles des années 1920 et 1930, la reformulation par le discours structuraliste des années 1960 et 1970, l'opérationnalisation par les travaux consacrés à la théorie des formes dans les années 1990. Il importe ainsi de compléter les réflexions de Thomas Golsenne par une esquisse de cette tradition allemande.

La première phase d'une prise en compte explicite de l'ornementale se situe dans les années 1920 et 1930. En analysant les styles, l'historien de l'art Theodor Hetzer distingue « l'ornement antique » de « l'ornementale moderne », caractérisant ainsi l'élément novateur de l'art de la Renaissance<sup>55</sup>. Pour Hetzer, l'ornementale ne désigne plus un élément décoratif ajouté à une œuvre d'art, mais un principe d'organisation formel qui crée une tension entre des éléments picturaux individuels et assure au tableau un caractère d'« organisme autonome ». Si l'ornementale « ne s'objective pas dans l'ornement, mais s'exprime à travers la richesse et le mouvement inépuisables des possibilités subjectives », il se montre donc comme « l'expression la plus pure de la création » (fig. 9)<sup>56</sup>.

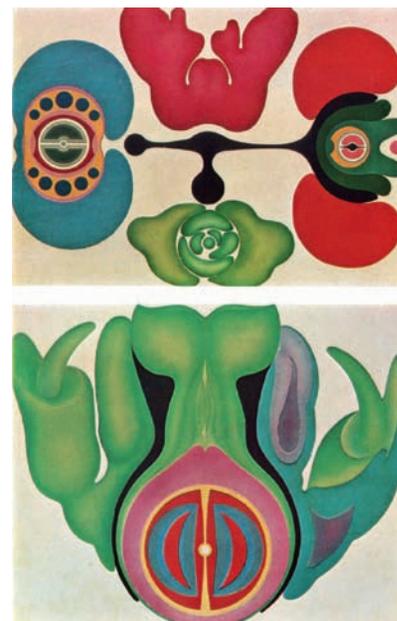
La deuxième phase – structuraliste –, au cours de laquelle l'ornementale a fait l'objet de nombreux débats, se situe dans les années 1960 et 1970 au sein de la discussion des théoriciens de l'art sur une « nouvelle théorie de l'ornement » (*Neue Ornamentik* ; fig. 10). Parmi eux, Klaus Hoffmann a joué un rôle clé en lançant le mot d'ordre : « Ce n'est pas l'ornement, mais l'ornementale, qu'on peut réhabiliter »<sup>57</sup>. Il essaya de concevoir de manière abstraite les phénomènes ornementaux de la peinture des années 1960. Par le truchement des théories structuralistes, il distingua la fonction ordonnatrice de l'ornement – *ordinare* – de sa fonction décorative – *ornare*.

La troisième phase, toujours en cours, débute au milieu des années 1990. La théorie des formes s'est développée grâce aux travaux déterminants du sociologue Niklas Luhmann<sup>58</sup>. Leur fondement réside dans la transposition à l'ornement d'une théorie des formes issues de la théorie de la distinction, qui ne comprend pas la forme en tant que corps (*Gestalt*) mais en tant que production d'une distinction<sup>59</sup>. Comme toute distinction sépare ce qu'elle caractérise de ce qu'elle ne caractérise pas, elle engendre deux conséquences : chaque nouvelle distinction doit s'orienter en fonction de ce premier choix et limite d'autre part l'espace des possibles pour la suivante. Naît ainsi un processus récursif de distinctions qui, en partant d'une première distinction arbitraire, trouve un point d'ancrage en lui-même.



9. Comparaison entre Martin Schongauer (*La Tentation de saint Antoine*) et Raphaël (*La Vision d'Ézéchiel*, Florence, Palais Pitti), dans Theodor Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1929, fig. 15-16.

10. Gernot Bubenik, *Naturgeschichte mit Embryo und Tulipe*, 1967, et *Pflanze II*, 1966 [Klaus Hoffmann, *Neue Ornamentik...*, Cologne, 1970, p. 88].





11. Philip Johnson, John Burgee, AT&T Building, aujourd'hui Sony Tower, New York, 1979-1984.

Si l'on observe aussi la genèse d'œuvres d'art par analogie avec ce calcul des formes par distinctions, l'œuvre d'art se donne finalement à voir comme une « série de distinctions entrelacées »<sup>60</sup>. Mais ce n'est pas seulement l'œuvre d'art qui témoigne d'un mouvement formel récuratif : l'ornement géométrique le plus simple doit déjà sa forme à un procédé de distinctions récursives. À partir de cette simplicité et de ce minimalisme, l'ornement se présente comme forme fondamentale pour toute opération formelle artistique. Cette observation théorique sur la forme d'une œuvre d'art et d'un ornement entraîne deux conséquences. Vu sous un angle temporel, on peut constater que l'ornemental représente ainsi l'origine de l'art de sorte qu'une évolution de l'art issue de l'ornemental est possible. Vu sous un angle structurel, on peut observer dans l'ornemental l'infrastructure de toute œuvre d'art car seule une imbrication ornementale de distinctions donne à une œuvre son statut d'œuvre d'art : l'ornemental est alors inhérent à chaque œuvre d'art – il est son « ornement intrinsèque »<sup>61</sup>.

Il conviendra à la recherche en histoire de l'art de montrer à travers des études de cas quelles conséquences et quelles ouvertures une telle conception opérationnelle, issue de la théorie des formes et appliquée à l'ornemental envisagé comme ornement intrinsèque, aura sur les différentes expressions artistiques<sup>62</sup>. Il importe en tout cas de constater que l'ornemental – en tant que manière spécifiquement artistique d'un processus récuratif de distinctions – représente bien plus qu'une simple forme esthétique. Si l'on suit les sciences constructivistes, qui voient dans les processus récursifs de distinctions le fondement des processus générant des informations et donc des connaissances, l'ornemental ne donne pas seulement à voir une forme esthétique, mais aussi cognitive. En tant qu'art de la distinction, l'ornemental fait montre de sa qualité épistémologique propre.

## Modernité *versus* ornement : révision d'une idéologie

### Carsten-Peter Warncke

12. Leon Battista Alberti, façade de l'église Sant' Andrea, Mantoue, 1472-1476.



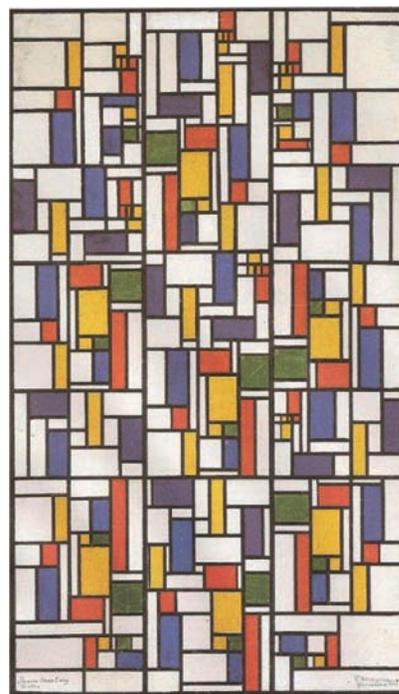
Sommes-nous vraiment témoins d'une renaissance de l'ornement ? Il semble en effet qu'un des dogmes de la modernité soit abrogé. L'ornement, et plus précisément l'une de ses manifestations, le tatouage (papou), violemment dénoncé dans une diatribe célèbre d'Adolf Loos, un des pères fondateurs de l'architecture moderne, comme un « signe de dégénérescence »<sup>63</sup>, une attitude de primitivisme culturel, se propage depuis des années, allant de triomphe en triomphe. Qui suit la mode ne manque pas en effet de se faire tatouer, ce qui n'est d'ailleurs que la partie visible de l'iceberg. La vision de Loos dans sa conférence de 1908, selon laquelle « Nous avons dépassé l'ornement, nous nous sommes élevés à l'absence d'ornement... Bientôt les rues des villes resplendiront comme des murs blancs »<sup>64</sup>, n'est plus valable depuis l'avènement de l'architecture postmoderne qui en appelle aux formes architecturales de la période moderne. Ces réminiscences ne sont souvent que pure adjonction, sans justification aucune d'un point de vue structurel. Ainsi, dans le cas de l'AT&T-Building (fig. 11) – aujourd'hui la Sony Tower – à New York (1984), le fronton de l'église Sant' Andrea conçu par Alberti (Mantoue, 1470 ; fig. 12) est cité non seulement en façade de la tour, mais aussi dans son soubassement : cette citation-revendication du

droit à la différence vise à soustraire l'édifice du danger de disparaître dans une masse homogène de bâtiments, et l'impose tel un manifeste de l'idée que le maître d'ouvrage se fait de lui-même<sup>65</sup>. Ce sont des ornements, que l'on croyait depuis longtemps dépassés.

Et pourtant, on peut se demander si l'idée largement répandue d'une césure avec l'époque moderne est véritablement justifiée. En effet, le gratte-ciel postmoderne, par exemple, ne bascule nullement hors de l'époque moderne : non seulement les procédés techniques de construction sont tous modernes, mais de plus, l'emploi même d'éléments décoratifs, que l'on doit comprendre comme purement ornementaux, n'est en rien nouveau dans l'histoire des gratte-ciel, il suffit de penser à l'Empire State Building à New York (1930-1931) ou aux autres tours new-yorkaises dites Art déco, parmi lesquelles le Chanin Building (1926-1930), caractérisée par l'emploi fréquent d'ornements en façade<sup>66</sup>.

Rien ne pourrait donc être plus absurde que de considérer l'absence d'ornement comme un principe de la modernité. Au contraire, l'ornement fut et demeure une de ses références décisives. Ainsi, la manifestation la plus radicale de la modernité, l'art abstrait, consiste essentiellement à débattre de l'ornement. Qu'il s'agisse des premières compositions des artistes hollandais du mouvement *De Stijl*<sup>67</sup> ou des œuvres tardives issues de l'Art concret<sup>68</sup>, tout tourne sans cesse autour de la succession paratactique ou rythmique d'éléments particuliers, ce qui est le signe distinctif du genre de l'ornement. Ces motifs sont transformés, mais aussi répétés à l'identique, parfois de manière surprenante, assemblés en arrangements toujours nouveaux, jouant sur les thèmes du hasard ou au contraire précisément organisés (fig. 13). C'est la logique de l'ornement. Car l'ornement – et l'ornement seul – est dans l'histoire des arts plastiques un genre qui a toujours pu renoncer à la reproduction et mettre en scène une composition purement abstraite. Nulle part ailleurs n'apparaissent de façon aussi limpide les fondements de l'acte créateur même. C'est justement pour cela que Kant voyait dans l'ornement « l'art pur »<sup>69</sup> et c'est pour cela que l'ornement a joué un rôle clé dans la tentative, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, de rendre scientifique la création de formes, d'explorer ses règles intemporelles et essentielles et de fonder ainsi la modernité. C'est dans ce contexte que parut en 1856 *La Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones<sup>70</sup>, à la fois collection d'échantillons et manuel, qui ne connut pas moins de neuf éditions jusqu'en 1910<sup>71</sup>. La production historiciste en architecture et en design n'était que l'autre face de ces références rétrospectives. La prépondérance de l'ornement à l'époque de l'historicisme provoqua en réaction la condamnation de ce dernier, et de la même façon la monotonie des villes causée par l'hégémonie des idéaux de l'*International Style* engendra la naissance de la prétendue postmodernité. Véhiculer les théories des pères de la modernité avait et a uniquement servi de légitimation. Dans la réalité sociale, et donc dans la pratique de la modernité, l'emploi ou la prohibition de l'ornement apparaissent de façon cyclique.

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



13. Theo van Doesburg, projet de composition V en verre teinté pour la Villa Allegonda, Katwijk aan Zee, gouache, 1918, Zurich, Kunsthau Zürich.

1. *Ornament and Abstraction: the dialogue between non-Western modern and contemporary Art*, Markus Brüderlin éd., (cat. expo., Bâle, Fondation Beyeler, 2001), Bâle, 2001, est un très bon exemple de cette tendance récente dans la critique d'art. En histoire de l'art, une place importante revient au livre d'Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, (1979) 1992. En philosophie, il faut citer l'essai fondateur de Jacques Derrida, « *Parergon* », dans Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, 1978, p. 19-168.
2. Cette distinction est en grande partie due à Jean-Claude Bonne. Voir, par exemple, Jean-Claude Bonne, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle). Le modèle insulaire », dans Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt éd., *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, (colloque, Erice, 1992), (*Cahiers du Léopard d'or*, 5), Paris, 1996, p. 207-249.
3. Le terme « dispositif » est employé au sens de Michel Foucault ; voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, 2007 [éd. orig. : *Che cos'è un dispositivo?*, Rome, 2006].
4. Massimo Carboni, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, (*Storia dell'arte Estetica*, 16), Milan, 2001, p. 27-37.
5. Que l'ornementation soit associée à la féminité est un cliché qu'on retrouve aussi bien chez Quintilien et Bernard de Clairvaux que chez Charles Baudelaire et d'autres modernes. Pour le premier, voir Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, (1989) 1999, p. 118-119. Sur le second, voir Georges Duby, *Saint Bernard : l'art cistercien*, Paris, 1976, republié dans Georges Duby, *L'art et la société : Moyen Âge-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2002, p. 187-442, en particulier p. 299. Sur les derniers, voir Jacques Soullou, *Le livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, 2003, p. 59-63.
6. 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].
7. Franz Boas, *L'art primitif*, Paris, 2003 [éd. orig. : *Primitive Art*, Oslo, 1927], p. 213.
8. Gombrich, (1979) 1992, cité n. 1, p. 46-62.
9. C'est clairement ce que dit Adolf Loos : « Ornement et crime », dans Adolf Loos, *Ornement et crime, et autres textes*, Paris, 2003, p. 71-87 [éd. orig. : *Ornament und Verbrechen*, Vienne, 1908].
10. Sur tous ces points, voir Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Paris, 2008, p. 14.
11. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, 1989, p. 158 [éd. orig. : *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart, 1790]. L'exemple du cadre est repris par tous les commentateurs récents.
12. Carboni, 2001, cité n. 4, p. 177-179.
13. Jacques Soullou, *Le décoratif*, (*Collection d'esthétique*, 54), Paris, 1990, p. 13-20.
14. Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, 2000, p. 29-31.
15. Soullou, 2003, cité n. 5, p. 51-54 et 90-91.
16. Buci-Glucksmann, 2008, cité n. 10, p. 151-61.
17. Derrida, 1978, cité n. 1.
18. Carboni, 2001, cité n. 4, p. 10.
19. Kant, (1790) 1989, cité n. 11, p. 163 ; voir également les commentaires de Carboni, 2001, cité n. 4, p. 145-57.
20. Carboni, 2001, cité n. 4, p. 55-114 ; Buci-Glucksmann, 2008, cité n. 10, p. 23.
21. Soullou, 2003, cité n. 5, p. 121 et 148.
22. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005.
23. Jean-Claude Bonne, « Le végétalisme roman : naturalité et sacralité », dans Agostino Paravicini Bagliani éd., *Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique*, (colloque, Lausanne, 2006), Florence, 2009, p. 95-120, en particulier p. 120.
24. Alfred Gell, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, Dijon, 2009, p. 91-103 [éd. orig. : *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford, 1998].
25. Bonne, 1996, cité n. 2, p. 224 ; Maurice Godelier, *L'énigme du don*, Paris, 1996, p. 64. Ce n'est pas pour rien que l'on parle des « bijoux de famille » : puissance virile et puissance dépensière sont liées.
26. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, (1907) 1981, p. 303-343, et *La pensée et le mouvant*, Paris, (1934) 1998, p. 143-176.
27. La vie œuvre « désordonnément dans tous les styles et dans toutes les directions, prodiguant les nouveautés en pagaille, lançant les espèces les unes contre les autres, façonnant à la fois l'harmonieux et le baroque, lésinant sur le nécessaire et raffinant sur le superflu » (Jean Rostand, *Ce que je crois*, Paris, 1953, p. 48).
28. Voir *Les formes de la vie*, numéro spécial de *Pour la Science*, 44, juillet-septembre 2004.
29. Voir Buci-Glucksmann, 2008, cité n. 10, p. 37, qui emprunte ce concept à Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, 1991, p. 26. L'esthétique du devenir est une caractéristique de la philosophie deleuzienne, mais elle n'est raccordée qu'implicitement à l'ornemental. Voir, par exemple, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, (Capitalisme et schizophrénie, 2)*, Paris, 1980, p. 592-625, et Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, 1968, p. 31.
30. À titre d'exemple, mais restreint au monde animal, voir Bertrand Prévost, « L'élégance animale. Esthétique

- et zoologie selon Adolf Portmann », dans *Images revues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 6, 2009, <http://imagesrevues.org/ARTICLES/40/pdf/N06ART39.pdf>. Voir également Claude Gudin, *Une histoire naturelle de la séduction*, Paris, 2003. Chercheur en biologie végétale, Gudin étudie principalement le rôle de l'émission de couleurs, de bruits et d'odeurs dans le monde vivant, pour établir les bases naturelles de l'art.
31. Loos, (1908) 2003, cité n. 9.
32. *La Révolution française et l'Europe : 1789-1799*, Jean-René Gaborit éd., (cat. expo., Paris, Grand Palais, 1989), Paris, 1989, vol. 2, p. 433, n° 566-567.
33. Pierre Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1987.
34. André Félibien, *Recueil des descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le roi*, Paris, 1688, et *La description du château de Versailles*, Paris, 1694.
35. Sur le sujet de l'analogie entre ornement et langage, et la question de son autonomie, voir l'excellent article de Christopher Wood, « Why Autonomy? », dans *Perspecta*, 33, 2002, p. 48-53.
36. Georges Bataille, « The Notion of Expenditure », dans Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected writings 1927-1939*, Allan Stoekl éd., Manchester, 1985, p. 116-128.
37. Loos, 1908 (2003), cité n. 9.
38. Jean-Joseph Goux, « General Economics and Postmodern Capitalism », dans *Yale French Studies*, 'On Bataille', 78, 1990, p. 206-24.
39. Voir, par exemple, « Histoires d'ornement », avant-propos à l'ouvrage de Patrice Ceccarini et al. éd., *Histoires d'ornement*, (colloque, Rome, 1996), Paris/Rome, 2000, p. 9, et Buci-Glucksmann, 2008, cité n. 10, p. 13-15.
40. Jan Willibrord Verkade, *Le Tourment de Dieu : étapes d'un moine peintre*, Paris, 1923, p. 94 [éd. orig. : *Die Unruhe zu Gott: Erinnerungen eines Malermönchs*, Fribourg, 1920].
41. Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin » (1891), dans Albert Aurier, *Textes critiques, 1889-1892 : de l'impressionisme au symbolisme*, Paris, 1995, p. 38.
42. Éric Alliez, Jean-Claude Bonne, *La Pensée-Matisse : portrait de l'artiste en hyperfauve*, Paris/New York, 2005, p. 65.
43. Sur ce point, voir Georges Roque éd., *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, 2000, notamment p. 13-15 et 181-183.
44. Voir, pour le cas de Pierre Bonnard, le chapitre « Décoration », dans Georges Roque, *La Stratégie de Bonnard. Couleur, lumière, regard*, Paris, 2006, en particulier p. 146-149.
45. Jacques Rancière, 2000, cité n. 14, p. 20-21 et 30-31.
46. Sur ce point, voir Georges Roque, « Quand le mineur critique le majeur », dans *Art Press*, 266, mars 2001, p. 28-33.
47. Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 6.
48. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, (1867) 1880, p. 531.
49. Voir *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art 1975-1985*, Anne Schwartz éd., (cat. expo., Yonkers, Hudson River Museum, 2007-2008), Yonkers (NY), 2007. Sur une des principales artistes de ce mouvement, Miriam Schapiro, voir Norma Broude, « Miriam Schapiro and 'Femmage': Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art », dans Norma Broude, Mary D. Garrard éd., *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York, 1982, p. 315-329.
50. Owen Jones, *La Grammaire de l'Ornement. Illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, 1995, p. 6-8 [éd. orig. : Jones, 1956, cité n. 6].
51. Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, 2009.
52. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*, Dora Vallier éd., Paris, 1978 [éd. orig. : *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Munich, 1911]. Dans la présentation de cet ouvrage, Dora Vallier a fait à cet égard une mise au point utile sur la conception de l'abstraction par Worringer.
53. Voir *Ornament and Abstraction...*, 2001, cité n. 1.
54. Les grammaires de l'ornement ont fourni un élément décisif pour articuler une syntaxe abstraite des éléments plastiques (lignes et couleurs) ; voir Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture*, Paris, 2003, p. 352-362.
55. Theodor Hetzer, *Schriften Theodor Hetzers, III, Das Ornamentale und die Gestalt*, Gertrude Berthold éd., Stuttgart, 1981, p. 15-286 [éd. orig. : *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1929].
56. Hetzer, (1929) 1981, cité n. 55, p. 48.
57. Klaus Hoffmann, *Neue Ornamentik: die ornamentale Kunst im 20. Jahrhundert*, Cologne, 1970, p. 12.
58. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Francfort, 1995.
59. George Spencer-Brown, *Laws of Form*, Londres, 1969.
60. Luhmann, 1995, cité n. 58, p. 123.
61. Luhmann, 1995, cité n. 58, p. 367.
62. Michael Dürfeld, *Das Ornamentale und die architektonische Form: Systemtheoretische Irritationen*, Bielefeld 2008.

63. « Der Weg der Kultur ist ein Weg vom Ornament zur Ornamentlosigkeit [...] Der Papua bedeckt alles, was ihm erreichbar ist, mit Ornamenten, von seinem Antlitz und seinem Körper bis zu seinem Bogen und Ruderboot. Aber heute ist die Tätowierung ein Degenerationszeichen, nur mehr bei Verbrechern und degenerierten Aristokraten in Gebrauch » (Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Vienne, 1931, p. 19).
64. « Seht, das macht ja die Größe unserer Zeit aus, dass sie nicht imstande ist, ein neues Ornament hervorzubringen. Wir haben das Ornament überwunden, wir haben uns zur Ornamentlosigkeit durchgerungen [...] Bald werden die Straßen der Städte wie weiße Mauern glänzen » (Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, I, *Ins Leere Gesprochen: 1897-1900*, Franz Glück éd., Vienne/Munich, 1962, p. 278).
65. Karl Galinsky, *Classical and Modern Interactions: Postmodern Architecture, Multiculturalism, Decline, and Other Issues*, Austin, 1992.
66. Norbert Messler, *The Art deco Skyscraper in New York*, Francfort, 1983.
67. Andreas C. Münch, *De Stijl, das geometrische Ornament und die monumentale Gestaltung*, Berne/Berlin/Bruxelles/Francfort/NewYork/Oxford/Vienne, 2003.
68. Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte: eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zurich, 1977.
69. Kant, 1790, cité n. 11, § 14. Voir aussi Helmut Pfotenhauer, « Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamente », dans Matthias Winner, *Ars naturam adiuvars: Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, Victoria von Flemming, Sebastian Schütze éd., Mayence, 1996, p. 583-597 (publication quadrilingue : allemand, anglais, italien, français).
70. Jones, (1856) 2001, cité n. 6.
71. Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, Munich, 2001, p. 307-378.