

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 Renaissance⁵⁵. 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)⁵⁶.

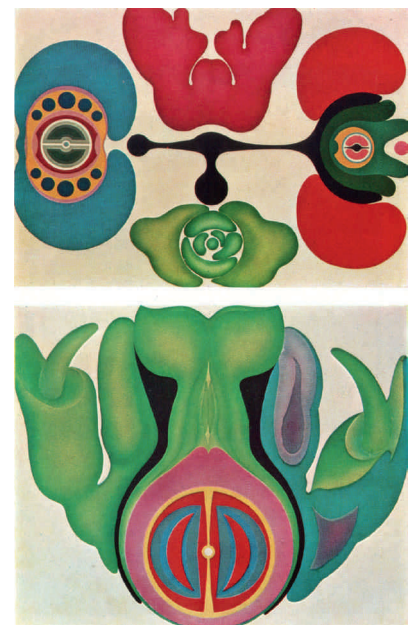
La deuxième phase – structuraliste –, au cours de laquelle l'ornementale a fait l'objet de nombreux débats, se situe dans les années 1960 et 1970 au sein de la discussion des théoriciens de l'art sur une « nouvelle théorie de l'ornement » (*Neue Ornamentik* ; fig. 10). Parmi eux, Klaus Hoffmann a joué un rôle clé en lançant le mot d'ordre : « Ce n'est pas l'ornement, mais l'ornementale, qu'on peut réhabiliter »⁵⁷. 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 Luhmann⁵⁸. 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 distinction⁵⁹. 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 »⁶⁰. 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 récuratives. À partir de cette simplicité et de ce minimalisme, l'ornemental 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 »⁶¹.

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 artistiques⁶². 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 récuratifs 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 »⁶³, 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 »⁶⁴, 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