

→ Bonnes feuilles

L'ornement comme crime ou comme style ?

Par Christine Buci-Glucksmann

À travers l'esthétique ornementale, qui fut longtemps la part refoulée de la modernité, l'auteure nous transporte de la Sécession viennoise à Gaudí, de l'art islamique à celui du Japon, de Henri Matisse et de Paul Klee à l'art abstrait américain, de l'art floral aux hybridations. Extrait de ce livre à lire *absolument*.

C'est à Vienne, au tournant du siècle, dans cette Vienne de toutes les modernités, celle de Klimt, Musil ou Freud, que l'ornement va devenir un crime. Creusant la distinction occidentale entre art mineur et art noble, art décoratif et art, Loos, dans ses polémiques contre la Sécession, ses articles et ses livres, institue le premier procès rationaliste et puritain contre l'ornement en art et en architecture. Car ce crime est précisément "contraire à l'homme civilisé". Mieux, il est le signe "d'une sensualité bestiale". La violence du ton du livre de 1909, *Ornement et crime*, peut surprendre. En fait, elle avait été précédée par une longue polémique relayée par Karl Krauss contre la Sécession et Klimt, qui touchait d'abord au statut de l'objet artisanal et utilitaire. Autant on peut copier un objet utile s'il l'est encore, autant les "nouvelles manifestations de notre culture doivent être résolues formellement [...] sans réminiscence consciente d'un style désormais dépassé (1)". Développant encore son attaque, Loos dénoncera "la culture des apparences et de l'ornemental", voire "le fléau ornementaliste de l'art"

propre à la Sécession, comme une force réactionnaire, signe de décadence de la monarchie austro-hongroise. Masquant la désintégration sociale, les "décorateurs de la décadence" ne font jamais qu'orner la mort par le luxe et la parure.

Derrière cette attaque virulente contre "la pollution érotique" de Klimt, on retrouve les deux cultures et la bourgeoisie autrichienne analysées par Carl E. Schorske (2). Une culture rationaliste et scientifique très européenne, et une culture plus esthétique et plus sensuelle, héritière du baroque, revendiquant Nietzsche et Dionysos, et cette "manière" que proclame la Maréchale du *Chevalier à la rose*. Car "c'est dans la manière que réside toute la différence". Au fond, l'affrontement des deux cultures est bien celui d'une opposition radicale entre ce que Musil, dans *L'homme sans qualités*, appellera "le ratioïde", épris des règles et des lois, hanté par "l'utopie de la vie exacte", et le "non ratioïde", cet "autre état" ouvert à l'indétermination, au sentiment et à cette "logique glissante de l'âme" qu'Ulrich, l'homme sans qualité ni propriété, trouve avec Agathe, sa sœur.

La position puriste trouva en Klimt son adversaire principal avec les grands panneaux allégoriques de l'université de Vienne, *La Jurisprudence*, pleine de ténèbres, de contrastes, d'évanescences fluides propres à l'érotisme des *Trois Grâces* et des *Trois Furies*, ou *La Médecine*, avec sa protectrice androgyne, son serpent et ses espaces flottants. En 1930, dans sa préface de *Trotzdem* ("Malgré tout"), Loos →



Philosophie de l'ornement
D'Orient en Occident
Christine Buci-Glucksmann
Éditions Galilée
Parution le 15 février 2008

Ci-contre :
Gustav Klimt. Détail de la *Frise Beethoven*.
1902. Vienne, Pavillon de la Sécession.





Josef Hoffmann.
Affiche de la Wiener Werkstätte.
1908.



Kitagawa Utamaro.
La soubreveste blanche.
1796-1797. Public Library, New York.

pourra clamer sa victoire en ces termes épiques : "D'un combat de trente années, je suis sorti vainqueur. J'ai libéré l'humanité de l'ornement superflu. "Ornement", ce fut autrefois le qualificatif pour dire "beau". C'est aujourd'hui, grâce au travail de toute ma vie, un qualificatif pour dire "d'une valeur inférieure" (3)."

Car si la modernité avait effectivement besoin "d'inventer un nouveau langage formel pour le nouveau matériau", ce "combat pour la libération de l'humanité" grâce à la subordination radicale de la forme à la fonction était loin d'être gagné. Car l'ornement n'était peut-être pas cette "expression de l'inculture", que Loos pourfendait jusqu'à écrire : "[...] l'ornement ne se prête plus guère à l'appréciation esthétique. L'ornement de la femme, lui, correspond à celui du primitif, il revêt une signification érotique (4)."

Or c'est précisément cette fonction érotique et un certain statut du féminin transgressif qu'explorait Klimt, et que l'on retrouve dans tous les modèles fluides, organiques et floraux de l'Art nouveau européen, qui

inventera un art ornemental moderne, non passiste, au prix de nombreux clichés. Car ce féminin de l'Art nouveau est bien dans tous ses états : femme-vague de Trachsel (*La Vague*, Art décoratif moderne), femme-saison de Georges de Feure, amoureux de toutes les *Féminiflores* femme-fleur et liane de toutes les extases, femme-animal tour à tour papillon, escargot ou panthère, cheveux flottants sur des corps dénudés, ou Biblis changée en fontaine, le féminin est bien le mythe de la nature propre à l'Art nouveau. Une "natura naturans", celle de toutes les Ophélie, Aphrodites et *Vièrges funestes* d'un d'Annunzio. Quand Robert Burns, influencé par Beardsley, publie en 1891 une revue intitulée *Evergreen*, il ne fait jamais que traduire toute l'iconologie féminine de l'époque. La femme est nature, comme le voulait Weininger, pour le meilleur et pour le pire. Les femmes de Koloman Moser, pour les illustrations de *Ver Sacrum* de 1901, n'échappent pas à la règle et rejoignent avec un grand talent l'Eros Modern Style de *Jugend*, ou d'Eugène Grasset dans *Trois Femmes et trois loups* (musée des Arts décoratifs,



Gustav Klimt. *Danaë*.

77 x 83 cm, Huile sur toile, 1907-1908. Collection particulière, Vienne.

Paris). Ange ou démon, androgyne à souhait, le féminin serpente comme Ève, ou comme les femmes longilignes et figées de la *Beethovenfries* de Klimt (1902). Et si ce féminin ne serpente pas, il danse, comme Nini patte-en-l'air, la Goulue, Grille d'égout du Moulin Rouge ou Loïc Fuller, enroulée et drapée de ses fameux voiles en vol de papillon.

Dans leur beauté sinueuse, les femmes de Klimt relèvent d'un décoratif élargi, qui ne se limite pas à

ces seuls modèles érotiques, même si les dessins témoignent d'un éros féminin intime, pris dans une extase érotique souvent solitaire. Car l'ornemental est d'abord un principe de composition – un style – impliquant tout un art de la surface antinaturaliste, nourrie du japonisme, de l'Islam et de Byzance, au point qu'on se trouve devant l'une des premières grandes esthétiques "fusionnelles" avec l'Orient, tous les Orients. Utilisant le montage d'espaces hétérogènes et apparemment incompatibles, incrustant →



Gustav Klimt. *Serpents d'eau II*.
60 x 111 cm, 1904-1907. Collection particulière.

et stylisant les matières dans des procédés décoratifs orientalisants jusqu'à mettre en aplat idéal un or tout byzantin, Klimt utilise le croisement de deux modalités de la ligne décorative : la verticalité ascensionnelle des formats et de certains drapés, et la courbe, nourrie de toutes les inflexions possibles de corps presque aériens. Androgynes, femmes fatales et castratrices (Judith ou Salomé), corps nacrés immatériels et corps-lianes et fleurs, la peinture de Klimt relève d'une vision cosmique et d'une véritable esthétique de la fluidité qui dépasse les clichés de l'époque. *Serpents d'eau* (1904-1907) où les corps féminins ondulent dans leur vague décorative, *Eaux mouvantes* (1898), *Danaé* (1907-1908) toute repliée sur elle-même comme dans un œuf cosmique avec sa pluie d'or et ses voiles, cheveux flottants ou eaux fugitives, partout l'aquatique redouble l'érotique du féminin, suggérant le serpentement de la vie dans ses premières pulsions. Si bien que le mouvement ondulateur crée la forme, ou la suspend dans ses aplats. Avant Matisse et Klee, Klimt se réapproprie l'autre (japonais, byzantin et islamique) pour mieux le réinventer.

Walter Benjamin, dans le chapitre de *Paris, capitale du XIX^e siècle*, place d'emblée le Modern Style sous l'autorité de Baudelaire, de ses correspondances et de sa "chambre spirituelle". En réconciliant la tectonique et le floral, la "modernité devient le Modern Style (5)". Avec les trois grands thèmes et motifs d'un féminin floral : la hiératique, la perversion et l'émancipation,

tous omniprésents chez Klimt. Si Freud avait pu apprécier la peinture de son contemporain Klimt, il aurait sans doute trouvé là quelques grandes métaphores d'un inconscient qui s'en prend aux valeurs traditionnelles de l'image, au profit d'un style pulsionnel tout à la fois figé dans sa ligne-force, et flottant dans son espace sensuel et océanique. On ne dira jamais assez combien le triomphe de la ligne courbe, spirale ou boucle, crée un espace-temps intensif, quasi abstrait, un temps ondulant, qui anticipe sur les relations nouvelles entre stylistique et topologie de Lacan, sans oublier les "architectures liquides" de Novak ou Toyo Ito. Car la fascination de Klimt pour l'organique et pour la ligne courbe comme vecteur de direction et de force, que l'on retrouvera du reste encore plus développé chez Horta, Gaudí, et dans l'École de Nancy, définit une modernité contemporaine proche de tous les "paysages du temps". Des passages aux spirales, boucles, *bubbles* et autres mouvements fluctuants, toute une idée élastique et sinusoïdale des formes s'est substituée à la vision linéaire du temps, et sert aujourd'hui de paradigmes virtuels-réels aux vidéos, à l'architecture ou au design, comme nous le verrons ultérieurement. Or l'image chez Klimt est déjà "coagulation d'influx rythmiques", comme l'écrit Achille Bonito Oliva (6).

D'où l'"extase ornementale" de ces portraits iconiques, distants et presque indifférents, comme noyés dans une décoration de fleurs et autres volutes



Gustav Klimt. *Champ de coquelicots*.

1907, Huile sur toile, 110 x 110 cm. Galerie autrichienne du Belvédère, Vienne.

d'Orient : visage et anatomie deviennent des ornements et réciproquement, comme dans le *Portrait d'Élisabeth Bachofen-Echt*. Dans l'*Accomplissement* (1905-1909), Klimt ira même jusqu'à inventer un nouveau langage "biologico-ornemental", où homme et femme fusionnent dans une robe de fausses mosaïques incrustées de carrés magiques, sur le fond plat des spirales d'or. Cet Orient dans l'Occident

lui vient alors de son voyage en Italie, à Venise et Ravenne, qui imprégnera tous les murs de mosaïques du palais Stoclet à Bruxelles. Mais ce style émaillé des revêtements n'est pas son seul emprunt. Sa collection *d'ukiyo-e* japonais et de rouleaux chinois accrochés au mur de son dernier atelier laisse à penser que les formats en hauteur, le goût de la ligne comme trait, ou les aplats rendant les portraits →

stylisés quasi indifférents, ont d'autres sources plus asiatiques, et principalement japonaises. [...]

En 1899-1900, la Sécession organise pour son exposition une collection d'artisanat d'art japonais, et sous l'impulsion d'Hoffmann et Moser, la "manière" japonaise devient viennoise. *Ver Sacrum* publie en 1900 des pochoirs servant à imprimer des tissus, et le neuvième cahier reproduit toute une série d'ornements floraux et autres. Moser, sans doute le plus fasciné par l'art japonais, connaît sa phase florale – rosiers sauvages, chrysanthèmes, fleurs d'onde ou feuilles découpées – et Hoffmann reprend les motifs en bandes dits en "chute d'eau", dans un dessin intitulé *Chute d'eau...*, combinant toujours plusieurs styles, tour à tour géométriques et végétaux. Bref, la mode viennoise est au Japon, à son style graphique et coloré, à ses jeux d'encre, à ses pochoirs et *ukiyo-e*, comme à ses objets et textiles (7). Klimt lui-même était hanté par l'arabesque, et cette ligne fluide, féminine et allongée, de tous ses formats en hauteur. Des corps en *Serpents d'eau* aux arbres de vie de la *Frise Stoclet*, ou à l'*Accomplissement* avec ses corps fondus ensembles comme au Japon, sans oublier les fleurs abstraites et pré-warholiennes du *Jardin fleuri* (1907), il ne cessa de déployer ce que je propose d'appeler la ligne ornementale, qui enveloppe, plie, déplie les surfaces de ses motifs multiples comme dans le graphisme sinueux de Guimard et dans tous les meubles Art nouveau. Car cette ligne qui libère ou enserme les aplats, engendre le temps dans l'espace, et crée souvent une esthétique fusionnelle très colorée, proche des corps flexibles et plissés aux courbes gracieuses des Japonaises enveloppées dans leurs kimonos et leur labyrinthe de plis. Si bien que le féminin, le floral et les "autres" géographiques d'un Orient au sens large semblent se rejoindre dans ce que Bachelard appelait joliment "une rythmanalyse". En cela, l'esthétique de l'ornement est aussi une esthétique de la surface comme du fragment, du continu et du discontinu, et du montage d'une pluralité rythmique de temps, sublimant tout emprunt orientalisant. Une "hétérogénèse", pour reprendre une expression de Deleuze, qui engendre cet aspect "flottant" (*ukiyo*) avec ses ondes et envolées.

Si la polémique viennoise sur l'ornement est si révélatrice, c'est parce qu'elle donne à penser, et à voir, la naissance de deux formes de la modernité. Une modernité rationaliste de progrès, qui fonctionne sur une coupure radicale avec le passé, et qui trouvera

dans le concept d'avant-garde sa pratique et son utopie. Et une modernité plus "intempestive", voire à contre-courant, qui se situe dans une constellation de temps différentiels, et refuse les grands dualismes entre art noble et art appliqué, masculin et féminin, occidental et non occidental, organique et artifice. Si la première va longtemps l'emporter dans l'architecture internationale et toute la culture du verre, la seconde aura une histoire plus souterraine, plus ambivalente, mais tout aussi permanente.

Car définir un style moderne était justement le propre de la Sécession et de sa devise : "À chaque époque son art, à l'art sa liberté." Mais cette liberté ressemblait, dans son ambiguïté même, au miroir que la jeune vierge tendait au monde dans la *Nuda Veritas* de Klimt, pour *Ver Sacrum*, la revue de la Sécession. Miroir nu, dénudé, vierge, Brot ou sans tain ? L'ambiguïté est à double tranchant. Car Loos lui-même ne proscrira pas l'ornementation du matériau dans sa propre architecture, et Otto Wagner, qui avait écrit dès 1895 un livre sur *L'architecture moderne* avant de se rallier à Klimt et à la Sécession, n'en liera pas moins le fonctionnalisme et l'utilisation des nouveaux matériaux au symbolique. À l'opposé, Klimt, dans toute sa "période dorée", semble parfois plus proche d'une reprise des codes du passé que de la révolution "moderne" voulue par la Sécession, même si la bidimensionnalité, l'effet de surface et de plan propre au figement des portraits, demeurent. Pour le dire dans les termes que Maldiney appliquait à l'art égyptien : "Le pouvoir de la surface coïncide [...] avec le pouvoir du fond." Ou plutôt, tout est fond, et l'art cosmique et dionysiaque de Klimt évoque parfois un sacré orphique et psychique, soumis au défi du féminin. On comprend alors l'enjeu de la polémique de Loos, qui n'hésite pas à écrire : "Je supporte les ornements du Cafre, du Perse, de la paysanne slovaque, car tous autant qu'ils sont, ils n'ont pas d'autre moyen de parvenir aux sommets de leur existence. Pour notre part nous avons l'art qui a remplacé l'ornement (8)."

Autrement dit, l'ornement est par nature "exotique", le fait "des autres", de la femme tout particulièrement, et toujours responsable "de l'assassinat du matériau". Mais la vraie modernité, occidentale et "masculine", se doit de détester tout ornement et tout "maniérisme" des poses. Le procès est entendu : "L'homme moderne, l'homme aux nerfs modernes, n'a pas besoin de l'ornement, au contraire, il le déteste." Surcroît de travail, gaspillage de temps,

d'un monde efficace et désenchanté, l'ornement est destiné à disparaître de lui-même, ayant perdu le charme érotico-symbolique que lui accordaient les peuples primitifs. Primitif, criminel, dégénéré, femme : la série des termes, leurs violences et les refoulements qu'ils manifestent, en disent long. Et ils ne sont pas sans rejoindre certains articles de journaux de l'époque contre l'Art nouveau en France : "Cela sent l'anglais vicieux, la juive morphinomane" (*sic*).

Mais justement, à la même époque, l'ornement ne disparaît pas. Ni pratiquement, revendiqué par une autre culture moderniste, celle de Barcelone et de Gaudi. Ni théoriquement, tant il est vrai qu'Alois Riegl, cet autre Viennois, en fera l'emblème du style et de la "volonté d'art", le fameux *Kunstwollen*, cette "révolution copernicienne" qui influencera tellement la théorie de l'art, et tout particulièrement celles de Worringer et de Deleuze. Crime ou Style, la question mérite d'être posée. Car elle fonctionnera comme l'impensé de la modernité, et une véritable pré et post-histoire de notre présent, tant le terme de décoratif appliqué à l'art paraît encore aujourd'hui une évidence incontournable, faite d'arrogance et de mépris.

C'est dire que réduire l'ornement à un crime de lèse-modernité, c'est poser un double jugement de valeur, dont les effets perdurent : "ceci est décoratif, ornemental" et "ceci n'est pas de l'art". Ces jugements expulsent le décoratif du "monde de l'art", mais aussi l'esthétique comme telle, qui a souvent mauvaise presse. Aussi, convient-il de développer une quatrième critique au sens kantien, une "critique de la raison ornementale", qui en décèle les modalités et les impensés, car comme



Gustav Klimt. *Rosier*. Carton pour la *Frise Stoclet*, 1905-1909.
Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Vienne.

l'avait remarqué Hubert Damisch : "[...] encore faudrait-il savoir si la valeur d'art se peut totalement disjoindre des valeurs décoratives, et si tout art n'est pas nécessairement, à un degré ou à un autre, ornementa (9)". ■

(1) A. Loos, *Ornement et crime*, Rivages poche, 2003.

(2) Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle*, Seuil, 1983, p. 197 sq.

(3) A. Loos, *Ornement et crime*, *op. cit.*, p. 25.

(4) *Ibid.*, p. 248.

(5) W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle*, Cerf, 1989, p. 559 sq.

(6) Achille Bonito Oliva.

(7) Le Museum für Kunst de Vienne a une collection de 8000 pochoirs japonais pour imprimer les tissus. Sur cette question, on se reportera à *Katagami, les pochoirs japonais et le japonisme*, Maison de la culture du Japon, 2006.

(8) A. Loos, *Ornement et crime*, *op. cit.*, p. 86.

(9) "Ornamenta", dans *Enciclopedia Einaudi*, Turin, Einaudi, 1980, p. 219.