Images re-vues
Histoire, anthropologie et théorie de l'art

10 | 2012
Inactualité de l'ornement

Ornement et Kunstwollen

Ornament and Kunstwollen

Massimo Carboni

Traducteur : Vicky Lasserre

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/imagesrevues/2032
DOI : 10.4000/imagesrevues.2032
ISSN : 1778-3801

Éditeur :
UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique
Massimo Carboni, « Ornement et Kunstwollen », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 23 septembre 2012, consulté le 05 février 2024. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/2032 ; DOI : https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2032

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Ornement et Kunstwollen

Ornament and Kunstwollen

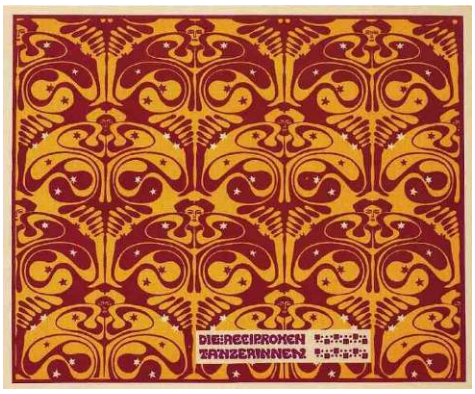
Massimo Carboni

Traduction : Vicky Lasserre

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce texte est une version remaniée du chapitre « Kunstwollen » dans *L'Ornamentale.Tra arte e decorazione*, Milan, Jaca Book, 2001. Nous remercions l'auteur et l'éditeur pour leur collaboration, Vicki Lasserre pour sa traduction et les Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme pour leur soutien.

1 La pratique de l'ornement est le paradigme le plus éclairant et le plus exemplaire du concept de *Kunstwollen*. En elle, le *vouloir artistique*, la « volonté d'art », se manifeste de façon claire, définitive et nette. En mettant en évidence, dans son célèbre et précurseur – quoique, à de nombreux égards, mal interprété – *Der Stil in den technischen und tektonischen Kunsten oder praktische Aesthetik* (dont la première édition fut publiée en deux volumes entre 1860 et 1863), le rôle essentiel du matériau et de la technique dans la construction d'un ouvrage, Gottfried Semper avait donné naissance à tout un courant d'historiographie artistique, d'empreinte clairement empirico-positiviste, lequel, en interprétant de façon restrictive et déterministe sa pensée – quand il n'en déformait pas tout simplement l'esprit –, soutenait la thèse de l'unicité de l'origine technico-matérielle des arts, ce qui amenait à la considérer comme une pulsion première d'imitation mécanique. Riegl, dans son ouvrage *Stilfragen*, avait quant à lui fait attention à ne pas confondre les théories de son maître avec celles de ses épigones et vulgarisateurs (les *Kuntmaterialisten*, comme il les nommait, soit « le parti extrémiste des matérialistes en art »)[1]. Il avait alors voulu en finir une bonne fois pour toutes avec les erreurs et les préjugés, qui avaient jusqu'ici fait barrage à la recherche historique et méthodologique, en consacrant « à 'la négation en œuvre' un espace plus important que le nécessiterait une narration historique positive et pragmatique »[2]. En opposition explicite avec les théories mécanistes, Riegl avait élaboré le principe du *Kunstwollen*, tout en prenant part ainsi au grand débat européen que les mouvements de réforme touchant les arts décoratifs et appliqués, à commencer par *Arts and Crafts*, soulevaient à cette époque. Le *Kunstwollen* est une pulsion première – *Wollen* et non *Können*, « vouloir » et non pas 'simple' « savoir » – luttant contre les fins utilitaires, la matière première et la technique (considérés dans ce contexte comme *limites* ou coefficients de frottement), ayant pour but la construction formelle d'une œuvre. L'influence de Schopenhauer est ici indiscutable (ce qui semble en partie évident si l'on tient compte d'un *humus* culturel propre à l'époque). Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation,* Schopenhauer écrit que « la matière prise comme telle ne peut pas être la représentation d'une idée »[3]. Elle doit être par conséquent modelée, dominée, *composée* de ce désir archaïque et compulsif visant à transformer la réalité objectale donnée en forme et en représentation, laquelle s'exprime justement, à l'origine, dans *la volonté* d'art[4]. Le principe du *Kunstwollen* doit être identifié ; il ne peut être d'emblée différencié des caractéristiques externes, des « marques » d'un style donné, en ce qu'il appartient d'une certaine manière au style en lui-même. Force réelle, concrète, immanente, structuration dynamique, c'est un complexe organisationnel qui vivifie et soutient l'individualité propre et irremplaçable de toute œuvre.



2 Seul cet angle interprétatif (que nous reprendrons en le précisant par la suite et qui déforme en partie la thèse rieglienne) permet au *Kunstwollen* d'être appliqué à l'Ornement et d'en définir ainsi que d'en articuler la transformation et le statut formel. Le concept élaboré par Riegl renvoie à deux éléments. Le premier – notamment dans

Stilfragen où le terme n'est pas encore écrit textuellement (Riegl évoque le terme hégélien de *Kunstgeist*, « esprit artistique ») – se réfère au vouloir artistique individuel, à l'impulsion formative de l'artiste-artisan-opérateur, laquelle est liée à la libre et irrépressible pulsion de plaisir pour le beau formel. Le second évoque – en particulier dans *L'Industrie artistique tardo-romaine* de 1901 – un lien globalisant et supra-individuel à une époque précise ou un âge artistique. Et c'est avec cette seconde acception, qui est par ailleurs centrale et dirimante, que se manifeste la tendance – déjà présente chez Riegl, parfois même de façon explicite – à considérer le *Kunstwollen* comme étant une forme catégorielle et métahistorique qui, en s'ordonnant autour d'une relation disciplinaire transcendantale, informe de l'intérieur et d'en haut la pluralité phénoménale des œuvres actuelles[5]. Relié en quelque sorte à cette priorité nouménique, par rapport aux *textes*, le *Kunstwollen* n'a peu, voire même rien à nous dire de l'Ornement si ce n'est qu'il en répète le caractère normatif en ne restituant à l'analyse que la dimension – « naturelle » et « pythagorico-platonicienne » à la fois – d'une géométrie ou d'une mathématique « hyper-uranienne » qui seraient, par déduction, appliquées à un ensemble de formulations et d'entités visuelles. Mais pour s'écarter de cette lecture et pour pouvoir en envisager une autre qui permette au *Kunstwollen* d'être en partie cohérent avec l'univers culturel moderne et contemporain, il nous faut tout d'abord nous demander ce qu'une œuvre telle que *Stilfragen* a apporté, entre le XIX[e] et le XX[e] siècle, au débat culturel relatif aux arts ainsi qu'à la réflexion historiographique et esthétique. L'ouvrage a réussi avant tout à écarter et à libérer définitivement l'histoire de l'art de toute hypothèque ou tutelle au contenu psychologique, « discursif » et « figuratif ». Ce fut Moritz Thausing, professeur de Wickhoff et de Riegl, qui, le premier, insista sur la prééminence de la forme, et non sur celle du contenu et de la représentativité de l'art, ce qui lui permit d'esquisser l'une des caractéristiques fondamentales de celle qui sera par la suite baptisée *Die Wiener Schule*, l'école viennoise d'histoire de l'art[6]. Par ailleurs n'oublions pas le lien qui existait entre la jeune École et l'Institut d'Histoire autrichien, au sein duquel l'enseignement institutionnel de l'histoire de l'art, en tant que discipline autonome, vit le jour, et où travaillait le chercheur Theodor von Sickel, pour qui *la forme* du document historique était décisive et devait être, d'un point de vue méthodologique, préférée au contenu du document.

3 Riegl hérite du formalisme de Herbart, Hanslick et Fiedler, et développe la technique de la recherche philologique et l'inspiration purement visuelle de la recherche, pour laquelle l'art doit toujours être considéré comme une *construction* de l'apparence des choses réelles telles que la forme et la couleur dans le plan et dans l'espace[7]. Qui plus est, le livre de Hildebrand (le sculpteur de l'entourage de Fiedler) *Das Problem der Form in den bildenden Kunst* – qui inspirera à Riegl le couple conceptuel *haptisch-optik* (« haptique-optique »), un des mouvements internes au *Kunstwollen* – est publié en 1893, soit la même année que *Stilfragen.* En écartant toute prémisse ou emprunt de nature empathico-mimétique, il est sans doute possible d'y voir une adhésion significative de Riegl, et de son approche cognitive, à l'épistémologie de Mach – qui s'intéresse, quant à lui, davantage aux liens fonctionnels qu'aux explications causales des phénomènes –, et plus largement à l'orientation logico-formelle de toute la philosophie des sciences, à cheval entre le XIX[e] et le XX[e] siècle. L'*humus* conceptuel est, de plus, identique à celui qui alimente, à la même époque, la polémique husserlienne contre la réduction des principes logiques à la psychologie.

4 La force philosophique de la méthodologie historiographique de Riegl réside dans l'approche sobrement descriptive-phénoménologique de la recherche. Elle consiste à trouver et à décrire les *noèmes* de l'expression artistique, à rendre le processus de l'élaboration structuro-formelle que le travail artistique accomplit sur les essences intuitives. C'est justement dans le « Manuscrit sur l'esthétique » – conservé aux Archives Husserl sous le titre *Esthétique et phénoménologie,* lequel comprend quelques réflexions et annotations datant de 1906-1907 – que le philosophe allemand affirme qu'une esthétique de nature phénoménologique doit être « descriptive-morphologique, génétique »[8]. Elle ne peut être réduite à une ontologie et n'a rien à voir avec ce que Husserl nomme « l'objet-en-soi » ; elle ne durcit pas, pas plus qu'elle n'isole en entités indépendantes, les structures formelles qu'elle rencontre. Une esthétique phénoménologique doit se mesurer à la *Erscheinung*, à savoir « l'apparence », voire même, l'*apparition*, puisque l'esthétique n'est pas une caractéristique ou un attribut intrinsèque à l'objet, mais elle est au contraire *constituée* comme tel par le sujet qui expérimente de façon intentionnelle, en accomplissant un acte qui « remplit » l'objet de sens, et en effectuant par conséquent une série descriptible d'opérations non pas simplement perceptives mais de *compréhension évidente*. Par conséquent, l'approche phénoménologique ne permet pas à la réflexion esthétique de se matérialiser en une doctrine catégorielle ontologique ni en une histoire qui serait, d'un point de vue conceptuel, normative et définitoire. La recherche doit être intégrée à un processus descriptif, morphologique et de nature génético-constitutive qui considère les objets ainsi que les actes, qui lui sont liés et qui les déterminent, au sein de leurs structures invariantes, eidétiques, et non au regard de l'accident empirique, auquel se réfère obligatoirement toute approche par trop psychologiste ou, du moins, liée à la facticité naturelle, toujours plus contingente.

5 En somme, c'est au regard de cet horizon heuristique que doit être envisagé le point de vue de Riegl. Cette ligne directrice méthodologique, très importante, permet à présent, ou plutôt offre la possibilité d'envisager deux points d'analyse très innovants tant sur le plan critique que sur celui, plus largement, historico-artistique. Le premier, chez Riegl, est explicite. Le second, que nous aborderons plus loin, est implicite (et se doit par conséquent d'être soumis à une interprétation) et tient une place absolument décisive quant au lien *Kunstwollen*-Ornement, et quant à la modernité de Riegl. Pour ce qui est du premier point, on sait, et cela a été abondamment commenté, que des ouvrages tels que *Stilfragen* et *Spätromische Kunstindustrie,* ont pu enfin, et ce de façon définitive, reprendre à la recherche historique et à la dignité esthétique des domaines, des zones, des langages, des pratiques et des périodes artistiques (la décoration, les arts « barbares », les arts dits « mineurs » et les arts extra-européens), jusqu'alors marginalisés au nom de concepts-clés et de pivots idéologiques tels que le Classicisme et le Beau, entendus au sens normatif. Déjà en 1856, Semper lui-même, lors d'une conférence sur la décoration du corps, prenait pour exemple l'effet esthétique des bijoux, des tatouages, des coiffures et de l'habillement[9]. Karl Lamprecht, dans *Initial Ornamentik* (1882), avait utilisé par la suite, comme matériel de recherche analytique, les différentes formes des arts mineurs en émettant l'hypothèse qu'elles recelaient, et ce de façon plus nette et limpide, le style et le système idéologico-culturel du temps (en particulier, du VII[e] au XII[e] siècle)[10]. D'autre part, Heinrich Wölfflin avait, quant à lui, affirmé avant Riegl que « le sentiment de la forme », le *Formgefühl*, devait être recherché dans les « modestes » arts décoratifs et dans les caractères de l'alphabet, dans les étoffes ou dans une broche, dans une fibule ou dans une gemme[11]. Riegl

recueille et perfectionne considérablement ces prémisses. Mais c'est le second point, auquel nous faisions précédemment allusion, qui nous intéresse particulièrement ici, et qui devient possible grâce à l'approche phénoménologique et descriptive-formelle à la fois de la recherche de Riegl.

Détour français : *Vie des formes* de Focillon

6 Notre réflexion nécessite à présent d'être mise en lumière par un des textes fondamentaux de la réflexion historico-critique du XX^{e} siècle, à savoir *Vie des formes* de Henri Focillon qui, *via* Bergson, arrive à influencer fortement l'esthétique d'un philosophe contemporain tel que Gilles Deleuze.

7 Même si Focillon ne cite jamais le principe de la volonté artistique, les références internes et les échanges dialectiques sont tellement clairs et précis qu'ils nous dispensent d'expliciter à chaque fois ces évidences. Qui plus est, ce détour par *Vie des formes* nous conduira au cœur de la problématique de l'Ornement, véritable « basse continue » de ce texte.

8 Dynamique, pluralité, antinomie, tels sont les principes osmotiques et flexibles qui dirigent la conception historico-critique de Focillon. L'œuvre d'art n'existe qu'en tant que forme. En d'autres termes, l'œuvre elle « n'est pas la trace ou la courbe de l'art en tant qu'activité, elle est l'art même ; elle ne le désigne pas, elle l'engendre. » L'« intention » de l'œuvre n'affaiblit en rien son identité ponctuelle.

> « La plus riche collection de commentaires et de mémoires par les artistes les plus pénétrés de leur sujet, les plus habiles à peindre en mots, ne saurait se substituer à la plus mince œuvre d'art. Pour exister, il faut qu'elle se détache, qu'elle renonce à la pensée, et qu'elle entre dans l'étendue : il faut que la forme mesure et qualifie l'espace. C'est dans cette extériorité même que réside son principe interne »[12] (l'extériorité étant ici le contraire absolu d'hétéronomie).

9 Ce sont précisément sa réalisation concrète et visible et sa phénoménalisation dans l'espace qui garantissent la pleine et définitive autonomie de l'œuvre d'art, sa structure auto-signifiante. D'où la célèbre formule selon laquelle « le signe signifie, alors que la forme *se* signifie » (VF, 4). Il s'agit dès lors d'une autonomie opérative, éminemment dynamique.

10 La forme exerce quelques fois un certain magnétisme sur divers signifiés : elle peut survivre longtemps après la mort ou l'affaiblissement de son contenu sémantique (nous verrons plus loin comment, pour Focillon, l'antériorité, qu'elle soit historico-chronologique ou transcendantale, ne prévaut ni pour l'une ni pour l'autre), peut engendrer toute une série de « figures » désormais sans lien aucun avec leur origine. Se pose alors le problème du style. Mais encore faut-il bien marquer une distinction entre *le* style et *un* style. *Le* style est un modèle intelligible, éternel et immobile, alors qu'*un* style se définit par son développement même, lequel comporte des moments de fléchissement et d'affaiblissement au sein de formes réunies en quelque sorte dans une cohabitation réciproque. Il vit dans la relativité, dans l'auto-limitation de ces éléments formels qui en constituent le vocabulaire et la syntaxe, l'ensemble des relations et des mesures. Ce n'est qu'en effectuant et en marquant très nettement cette distinction entre l'article défini et l'article indéfini que l'on peut arriver à comprendre tout d'abord le phénomène de la *pluralité* des styles, lesquels peuvent cohabiter ensemble et

en même temps, y compris dans une même et unique région, ainsi que celui de leurs développements dans les différents domaines techniques où on les utilise.

11 La *pluralité* du *Kunstwollen* s'affirme comme étant son propre principe interne, sa poussée motrice autonome et qui ne peut pas être déléguée. Ce n'est plus avec un problème extérieur que le *Kunstwollen* doit se mesurer, c'est-à-dire faire des compromis (la question notamment du « porteur » ne se pose plus). Chaque style, en somme, parcourt et passe par plusieurs états, autant d'époques, mais le changement est toujours dominé par la logique interne des formes, lesquelles obéissent aux lois qui leur sont propres et qui consolident leurs principes internes constitutifs et structurels. Le classicisme lui-même est un état, une configuration, un moment suspendu au seuil d'une incessante auto-transformation. Il n'est absolument pas lent, monotone ; il n'est pas une application répétitive de *regulae* mais « un bonheur rapide » dans lequel « le fléau de la balance n'oscille plus que faiblement » : le classicisme selon Focillon est – très paradoxalement – *instans* dans lequel *se produit* la pleine possession des formes, qui n'est en rien pure stabilité, fixité absolue et *a priori* mais le « miracle » d'une « immobilité hésitante », un « tremblement léger, imperceptible » (VF, 19). La question de la conception déterministe du développement historique de l'art vient alors à se poser. En soulignant avec force la logique autonome interne de la vie des formes dans le temps, ne la rendons-nous pas « désormais prisonnière de la série et comme définie d'avance ? » (VF, 24). Tout prédéterminisme aveugle est ainsi totalement évité en ce que précisément la série, qui est en soi la configuration unitaire et qui s'autogère d'*un* style, garantit en même temps qu'elle soutient la diversité phénoménale des œuvres, la distinction concrète des marchandises. C'est justement le pouvoir de l'ordre formel qui « autorise » et suscite le libre *questionnement* quant aux règles employées. Ne pas définir de frontière revient à ne pas définir de territoires praticables, et donc transformables dans leur extension et leurs rapports internes. La « steppe à perte de vue » représente l'infaisable, le *néant* hégélien sans déterminations, le vide absolu. Rien ne peut, en cet endroit, être construit ni édifié : même pas un *possible*. C'est justement parce que les limites et les frontières doivent être définies – et elles le sont en réalité –, qu'elles peuvent être interrogées et donc reformulées, redéfinies et redistribuées. Lorsqu'elle est réalisée de façon concrète, la multiplicité des différentes expériences et variations formelles peut naître et se développer grâce à l'existence de *limites* ; et c'est l'état de « liberté » non définie qui, au contraire, mène fatalement à l'imitation, à la recette que l'on applique dans la répétabilité automatique et aveugle du comportement conceptuel et opératif. La forme ne s'identifie pas du tout à son propre schéma structurel-géométrique mais elle se matérialise vraiment, elle ne devient véritablement – et seulement – elle-même que lorsqu'elle rencontre la matière, les instruments techniques et les mains des hommes.

> « C'est là qu'elles [les formes] existent, et non ailleurs, c'est-à-dire dans un monde puissamment concret, puissamment divers. La même forme conserve sa mesure, mais change de qualité selon la matière, l'outil et la main. Elle n'est pas le même texte tiré sur des papiers différents, car le papier n'est que le support du texte : dans un dessin, il est élément de vie, il est au cœur. Une forme sans son support n'est pas forme, et le support est forme lui-même. Il est donc nécessaire de faire intervenir l'immense variété des techniques dans la généalogie de l'œuvre d'art et de montrer que le principe de toute technique n'est pas inertie, mais action » (VF, 24-25).

12 On ne pourrait tomber dans un travers interprétatif plus grand qu'en lisant dans ces phrases une certaine réhabilitation positiviste du déterminisme matérialiste et

techniciste propre aux épigones de Semper. Chez Focillon, le problème est *entièrement* déplacé et reformulé en des termes à même de se hisser au niveau de la réflexion esthétique moderne et contemporaine. Que la forme soit qualifiée de « différée » du champ particulier dans lequel elle s'exerce ne signifie en aucun cas que ce champ – cette technique – en soit la solution, le pivot autour duquel se projettent et se greffent ses déterminations. La forme *produit* l'espace tout comme elle lui est nécessaire. C'est pourquoi, même en tenant compte de la suprématie de la perspective albertienne, nous devons en admettre beaucoup d'autres, et penser à construire un vaste champ des *possibles* dont la perspective rationnelle n'est seulement qu'une des nombreuses éventualités « gagnantes » concrètement réalisées. Dans l'analyse schématico-reconstructive de la sculpture, la découverte des axes autour desquels s'organise la figure nous donne des informations sur son mouvement, sa distance – grande ou petite – par rapport à la verticale, son ossature géométrico-structurale. Mais les axes sont une abstraction analytique, méthodologique, tout comme le sont les profils qui nous donnent des indications sur les contours de la figure selon l'angle sous lequel nous les examinons, tout comme le sont les proportions qui nous éclairent sur les rapports quantitatifs entre les parties, tout comme l'est enfin le modelé qui nous traduit la topographie mobile de la lumière. Aucun de ces éléments ne peut se substituer au corps même de la sculpture, au volume, qui change lui aussi selon la matière, en ce que change la lumière qui le modèle. De façon analogue, en appliquant ces mêmes principes, il est possible d'étudier l'ensemble des rapports que la forme seule entretient en peinture avec l'espace. Mais la peinture ne dispose pas de cet espace ; elle feint de l'avoir, elle y fait allusion, elle le *construit*. C'est pourquoi « [e]nluminure, détrempe, fresque, peinture à l'huile, vitrail ne sauraient s'exercer dans un espace inconditionné : chacun de ces procédés lui confère [aux variations de l'espace peint, *nda*] une valeur spécifique. » (VF, 39-40). À travers ce passage, c'est toute une dialectique absolument anti-déterministe entre la forme et la matière qui prend véritablement corps ; la différence indécomposable des techniques, leur univers éminemment *critique*, y est en effet affirmée. Ainsi, le « même » rouge comportera des propriétés et des valeurs contextuelles différentes selon les modalités techniques d'application et de traitement : il n'existe pas de « rouge » mais une continuelle et non synthétisable *dia-férence* de rouges. La matière impose « sa propre forme à la forme », écrit Focillon. Toutefois, « il ne s'agit pas de matière et de forme en soi, mais de matières au pluriel, nombreuses, complexes, changeantes, ayant un aspect et un poids, issues de la nature, mais non pas naturelles » (VF, 51), libérées selon leur propre loi interne, leur propre *nomos*. Sortir de toute antinomie archaïque entre matière et forme, matière et esprit, est la seule et unique condition pour pouvoir pénétrer dans l'univers pluriel de la vie des formes, laquelle ne se déroule pas selon des faits établis et immuables « constamment et universellement intelligibles, mais qui engendre diverses géométries, à l'intérieur de la géométrie même » (VF, 49). Les formes ne demeurent pas dans un lieu hyper-uranien avant de se réaliser dans la matière ; elles y vivent en quelque sorte déjà, y compris même avant l'action permettant d'en prendre concrètement possession, avant de l'habiter. Si le principe interne de la forme est précisément son extériorité, nous devons alors nous déplacer sur le point d'Archimède, là où a lieu la rencontre entre la forme, la matière, l'outil et la main, mais aussi sur le lieu géométrique de leur interactivité. Et il convient surtout de comprendre qu'avant même de se séparer de l'esprit, de la pensée, de son état noétique, et d'accéder à l'étendue et à l'espace réel, la forme est *déjà* en quelque sorte étendue, matière, technique. Si chaque matière montre

sa vocation formelle (le bois ne peut être travaillé aussi délicatement que peut l'être, à l'inverse, l'ivoire ; le travail minutieux de l'orfèvrerie est impossible avec le fer qui exige une autre température de fusion ; avec le temps, le bronze se patine, ce qui produit des effets de clair-obscur que l'aluminium, par contre, ne peut avoir), toute forme affiche elle aussi sa vocation matérielle :

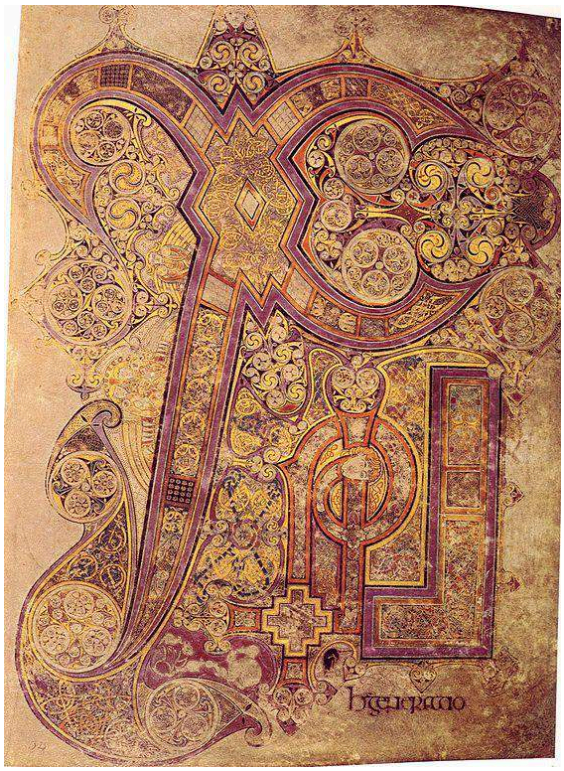
> « Dans l'esprit, elle est déjà touche, taille, facette, parcours linéaire, chose pétrie, chose peinte, agencement de masses dans des matériaux définis. Elle ne s'abstrait pas. Elle n'est pas chose en soi. Elle engage le tactile et le visuel. De même que le musicien n'entend pas en lui le *dessin* de sa musique, un rapport de nombres, mais des timbres, des instruments, un orchestre, de même le peintre ne voit pas en lui l'abstraction de son tableau, mais des tons, un modelé, une touche. La main dans son esprit travaille. Dans l'abstrait elle crée le concret et, dans l'impondérable, le poids » (VF, 72-73).

13 L'extrême flexibilité de la morphologie génétique des formes artistiques est ici tout à fait évidente (tout comme l'est l'influence de ces thèmes sur l'esthétique de Merleau-Ponty). Focillon fait continuellement référence au pluralisme et à l'incompatibilité des différents principes qui commandent à un domaine et à un autre. Et c'est précisément cette intégration, cette multiplicité de facteurs non synthétisables qui s'opposent à l'*a priori* rigoureux du déterminisme, et qui viennent annihiler – du point de vue analytique-descriptif – la complexité du *texte* par une série d'actions et de réactions sans règle ni terme établis, mais qui sont contemporains à l'éclatante flagrance de l'œuvre. Or quel est pour Focillon l'élément de liaison qui agit comme opérateur entre les divers principes critiques discutés ? Quel est l'élément qui sélectionne en articulant et en associant la dynamique et la différenciation, l'antinomie et la mobilité ? Cet élément est le *temps*, face auquel nos conceptions habituelles, souligne encore Focillon, changent profondément. La présence de Bergson – parfois distillée en filigrane, parfois explicite jusqu'à l'évidence – est ici décisive en ce qu'elle contribue à effacer « à distance » toute trace d'historicisme positiviste, encore très présente chez Riegl. Le but consiste par conséquent à renoncer définitivement à toute parcellisation purement linéaire, quantitative et « monumentale », à toute conception isochrone du temps. Le temps est fluide, la durée est plastique, protéiforme. Il convient de se libérer de la vision unilinéaire et successive de l'histoire, pour pouvoir en embrasser une autre qui soit ouvertement polyphonique et qui se concrétise par un minutieux entrelacs stratifié de « présents » diversement étendus. Focillon met ici à profit la leçon bergsonienne de *Matière et mémoire* : non seulement les différentes durées existent dans la trame de leur pluralité radicale mais, qui plus est, chaque durée comporte une pluralité de rythmes, dans un univers « leibnizien » soumis en permanence aux perturbations, dans un réseau fibrillaire de modifications, de changements de tensions et d'énergies. Chaque durée est en soi un absolu, tout comme chaque rythme qui l'alimente constitue en lui-même une durée ultérieure. Nous cédons souvent au besoin ou au désir de donner de l'histoire, du temps et de son écoulement, l'image par trop belle d'une harmonie préétablie, d'une composition synthétique dans laquelle les divers moments temporels se justifieraient rationnellement, ce qui, toutefois, ne peut être affirmé qu'*ex post*. Il faut, au contraire, penser l'histoire comme « un conflit de précocités, d'actualités et de retards » (VF, 86). Seul ce point de vue nous permettra de comprendre vraiment l'antinomie interne à *un* style, tel qu'évoqué précédemment. Celui-ci obéit à des exigences endogènes mais différentes quant à ses accélérations et à ses ralentissements. « L'histoire de l'art nous montre, juxtaposées dans le même moment, des survivances et des anticipations, des formes lentes, retardataires, contemporaines

de formes hardies et rapides » (VF, 87). Le phénomène de l'anachronisme, comme celui de la pluralité interne de chaque *Kunstwollen*, est, une fois encore, un principe structurant et fondateur. La diversité, l'échange, le conflit deviennent des éléments constitutifs de la temporalité historique des formes si bien que l'approche chronologique sert plutôt à mesurer les différences entre les longueurs d'onde, et non (but auquel elle a, au contraire, toujours plus ou moins servi) la constance et l'isochronie ni une suite bien scandée de « tableaux harmonieux ». C'est pourquoi l'art crée « des milieux imprévisibles » ; résultat *in fieri* de vitesses inégales, de rythmes entrecoupés, d'intensités diverses, de renforcements et de saillies temporelles tracées. Il est alors impossible de concevoir le *moment* comme étant un point quelconque sur un segment. Dans ce *moment*, vit une *polyphonie* de temps. C'est un nœud, un renflement, une évagination, le lieu de rencontre antinomique « de plusieurs formes du présent » (VF, 97). Il s'agit là d'une conception *probabiliste* du moment. Avec des accents à la Benjamin, Focillon rappelle qu'une « expression courante nous le fait vivement sentir : 'faire date', ce n'est pas intervenir passivement dans la chronologie, c'est brusquer le moment » (VF, 99). Entrer dans une constellation, s'approcher et se repousser, se traverser réciproquement en s'arrêtant un instant (le « à-présent », le *Jetztzeit*) pour former une configuration croisée, c'est un photogramme instantané d'un mouvement incessant – par définition, non pré-déterminable – de durées différentes, ayant chacune son propre rythme. C'est *sur* ce point, et non avant, que s'articule le rapport entre appartenance et décision, tradition et destruction, fidélité et innovation, soit le contact entre les deux extrêmes du temps dans *un* style. La forme, « à l'instant où elle née, [...] est phénomène de rupture » (VF, 99). Mais cette « rupture », cet *instant* benjaminien ou « moment de danger »[13] sont déjà inscrits dans la tradition, comme un tout-différencié, une polyphonie dissonante de présents inégaux. Il n'y a fidélité qu'au moment de son ouverture aux processus de transformation qui la modernisent en une appartenance faite à la fois de règle et d'écart, d'institution et d'excès mais qui n'en demeure pas moins vitale, fondatrice, voire même mystérieuse.

14 Renouveler l'*ethos* de la règle ne peut se faire que lorsque le « passé » (*un* « style » en transformation) de cette règle est marqué par la trace paradoxale et inusitée de son devenir, c'est-à-dire par la possibilité – immédiatement donnée, continuellement et intégralement présente à l'artiste et dans l'œuvre, dans sa pratique – de *devenir* autre en même temps qu'étranger à soi-même, *Unheimliche*. C'est dans cette polyphonie de différences que doit être intégré le *Kunstwollen* en tant que capacité à interroger sa propre norme, de construire l'inouï dans le déjà-entendu. Et redéfinir le *Kunstwollen* ne peut se faire qu'en en motivant les raisons par l'intermédiaire de la structure mobile et antinomique de la temporalité, où, à vitesses inégales, divers langages, ordres de rapports et mesures sont pratiqués.

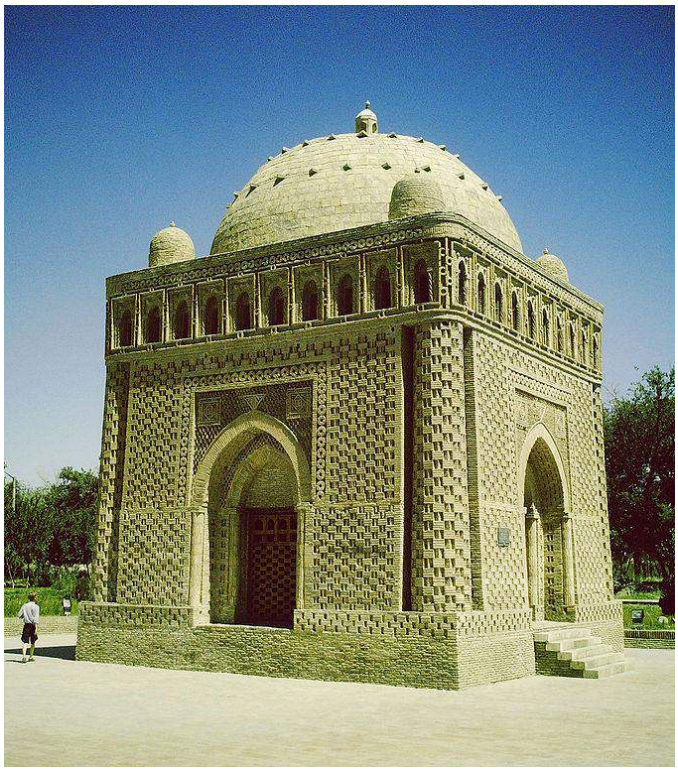
Fig. 1



Irlande, *Livre de Kells*, v. 820, Dublin, Trinity College Library, Ms 58, fol° 34r

15 L'Ornement fait partie sans aucun doute d'une de ces mesures. Focillon s'y réfère à plusieurs reprises : l'*écriture* ornementale est le lieu électif où s'opère le jeu d'échanges, de renvois et de superpositions entre la forme et le signe. La forme peut « tomber » juste, et de là perdre tout contenu figuratif ; le signe peut se transformer en forme selon un processus métamorphique que l'on rencontre à chaque fois. Sémantique et syntaxe ne vivent que de ces réciproques et incessants enchevêtrements, si bien que, dans l'art ornemental, la con-fusion entre forme et signe est encore plus impérieuse et puissante que nulle part ailleurs. C'est pourquoi tout relevé de caractère iconographique doit être extrêmement mobile, préhensible, prêt à se hisser au niveau critique de la transformation du statut de l'écriture, du texte visuel. Une même figure en comporte ainsi de nombreuses autres. Le caractère ornemental s'enlace autour de lui-même en créant des synthèses provisoires qui cachent le lien géométrico-proportionnel entre les parties qui le compose, en créant (selon une formule extraordinaire) « un art de penser qui n'a rien de commun avec la pensée » (VF, 7) : que ce soit dans les sublimes évangéliaires celtes, dans les miniatures irlando-saxonnes de la célèbre page de *Chi-Rho* dans le *Livre de Kells* (fig. 1), ou dans le génie analytique de l'Islam (fig. 2).

Fig. 2



Ouzbékistan, Mausolée d'Ismail Ier le Samanide, v. 900, Boukhara

16 Apparemment, rien n'est plus éloigné de la plasticité, de la porosité et de l'adaptabilité de tout principe empirico-vital, que les combinaisons géométriques du décor musulman. Toutefois, parmi ces bandes qui se croisent, parmi ces modèles qui sans cesse se superposent, s'éloignent et s'entrecroisent à nouveau ; parmi ces croisements labyrinthiques qui semblent se réduire, à la perfection, à la répétabilité de schémas mathématiques, de modularités purement itératives, vit un « étrange génie de complication », une forme extrêmement complexe d'auto-organisation systémique. Configurations « immobiles », mais d'une immuabilité « chatoyante en métamorphoses, car, lisibles de plus d'une façon, selon les pleins, selon les vides, selon les axes verticaux ou diagonaux, chacune d'elles cache et révèle le secret et la réalité de plusieurs possibles » (VF, 9). Protée commande, par conséquent, l'Ornement. On ne doit en cela parler non pas tant de « structure » mais de *structuration* active, de pratique structurante qui produit, invente des rythmes et des configurations qu'on peut ramener aux formes les plus pures de l'intelligence, du *nous*[14]. Le relevé géométrico-mathématique peut sans aucune exception s'appliquer à l'analyse du rapport entre les parties, puisque d'Ornement vit d'une logique interne qui s'auto-prolifère dans le jeu de ses *regulae* cachées. Mais c'est sur tout ceci, sur la production ornementale, que la complexité protéiforme du *Kunstwollen*, qui gouverne ses mouvements, fait effet. Une complexité qui, dans l'interprétation de Focillon, détient une valeur absolument centrale et dirimante. Nous avions précédemment souligné comment la forme se définit tout d'abord par rapport au champ spécifique, au multivers des techniques dans lesquelles elle prend vie et s'alimente. À présent, la puissance noétique que l'Ornement exprime semble tellement forte et intense qu'elle peut dépasser les différentes limites ou domaines techniques.

> « Avant même d'être rythme et combinaison, le plus simple thème d'ornement, la flexion d'une courbe, un rinceau, qui implique tout un avenir de symétries, d'alternances, de dédoublements, de replis, chiffre déjà le vide où il paraît et lui confère une existence inédite » (VF, 27).

17 L'ornement, parce qu'il est fondé et qu'il se développe sur des principes organisationnels endogènes, sur des rythmes automorphiques, n'existe pas que pour lui-même mais il crée, produit son propre « cadre », auquel sa forme fournit une forme. Dans cet univers espacé et fragmenté, le fond reste parfois visible et l'*écriture* se distribue régulièrement ; parfois encore, le motif ornemental phagocyte le plan de pose, et il devient alors impossible de discerner les formes puisque celles-ci ne demeurent pas solidement fermées, tracées en blocs paratactiques, mais dissimulent au contraire dans leurs croisements labyrinthiques autant l'espace qui les soutient que leur principe et leur fin, leur « corps ». Le *nous* qui gouverne l'Ornement semble tout d'abord casser, détruire toute frontière, toute cage d'acier qui serait d'ordre technico-matérielle. Espace et forme s'engendrent par conséquent l'un et l'autre dans l'écriture de l'Ornement, en s'ordonnant selon les mêmes lois en fonction d'eux-mêmes. Ceci ne signifie pas que l'ornement soit purement graphisme ni platitude. Il habite au contraire dans un étrange et inhabituel lieu formel que seul un oxymore pourrait définir, à savoir « le modelé plat ». Focillon hybride à nouveau les opposés, récupère des dimensions plurielles là où elles semblent n'être que des principes de singularité régulière ; il active une fois de plus celui qui exécute l'antinomie, le mécanisme du conflit formel. À peine « libéré » de l'ordre des techniques, l'Ornement se hisse à un degré supérieur d'observation. Rien ne pourrait rendre sa loi formelle inflexible, ni autoalimenter sa logique interne si elle ne s'ouvrait pas – tout en conservant sa puissance intacte – à l'infinie variété phénoménale des données perceptives et des stratégies empiriques de la réalisation. De forme à force.

18 L'extraordinaire valeur noétique de l'Ornement et son génie analytique ne se manifestent en somme et n'assument leur propre mesure interne qu'en rencontrant les langages de la technique, avec la *métis,* « la savante habileté » qu'ils expriment, avec la capacité tactico-stratégique d'imposer des solutions formelles concrètes visant à concilier la pureté mathématique qui lui est propre. Ici, le temps et l'Ornement (le *tempus* « roman », le flux dynamique et vivant de l'existence) ne font qu'un. Tout comme le temps qui est, pour Focillon, un complexe mobile de durées, une polyphonie de présents inégaux multiforme et stratégique, l'Ornement, lui, se déplace tel un rhizome sur des plans et directions difformes, à des vitesses différentes : c'est un faisceau organisé d'altérité.

Le *Kunstwollen* et l'immanence des possibles

19 Henri Focillon – dans le cadre de l'itinéraire que nous avons pré-choisi – nous a permis de faire de grands pas en direction d'une relecture du *Kunstwollen*. Ses concepts-pivots de dynamisme et pluralité, d'antinomie et de temporalité iridescente rattachée à une polyphonie de durée, ne se présentent pas seulement sous la forme de principes méthodologiques, mais ébauchent de l'intérieur la trame de l'écriture ornementale, ils agissent à l'intérieur de la structure de l'œuvre : ils sont des collecteurs de la *différencialité* des textes et non leur synthèse idéale. Au-deçà de cette perspective critique, toute analyse du lien *Kunstwollen*-Ornement peut devenir vaine. Il faut développer le thème rieglien, non pas comme s'il était un horizon déjà établi auquel le

caractère phénoménal des œuvres datant d'une certaine période historico-culturelle serait réduit, mais seulement en partant de cet horizon déductible. Dans le cadre général de l'affaiblissement des valeurs reconstructives, holistiques (et d'une certaine façon hégéliennes), que Riegl lui-même donna – répétons-le – au concept de volonté artistique, il convient de tracer une ligne interprétative sur laquelle il devient alors possible de souligner la force analytique et structurante que le *Kunstwollen* exerce sur toute œuvre concrète, « expérimentalement » vérifiable, complexe unique, sans délégation possible, et en soi dialectique de rapports, de nœuds et de relations formelles radicalement immanentes au langage présent – *construit.* Il faut envisager le *Kunstwollen* comme une *tendance*, une forme ouverte de l'organisation structurale-immanente de l'œuvre. En aucun cas, il ne peut désigner la rencontre entre l'intention et la réalisation (comment d'ailleurs pourrait-il exister *intentio* en dehors de l'œuvre réalisée ?), tout comme il ne peut être entendu comme étant l'idée dont l'œuvre serait l'icône, l'image phénoménale. De ce point de vue, il ne donne aucune synthèse, aucune recomposition : il n'est pas la vérité de l'idée dans la chose. Mais ceci ne signifie pas qu'il s'agisse là d'une simple restitution descriptive-conceptuelle des matériaux utilisés. Parce qu'il en représente le principe structurel et organisationnel, le *Kunstwollen* se détache de la contingence immédiate des matériaux et des formes de leur articulation ; il n'en suit pas l'infini, incohérent et erratique déclin dans la facticité empirique de telle ou telle œuvre. Il possède certes un potentiel d'abstraction-« anticipation » qui apparaît comme étant précipité de la concomitance iridescente des attitudes formelles et opératives, en équilibre subtil entre normativité-légalité et empiricité-historicité de l'œuvre. Anticipation entendue, cependant, non pas en tant que téléologisme garant de pré-déterminabilités synthétiques, mais en tant que capacité *analytique* : ce qui signifie (comme nous l'avons vu avec Focillon) l'émersion totale de son statut différentiel. Le *Kunstwollen* dessine des parcours inconciliables dans l'*a priori*, ne pouvant être réduits à un horizon transcendant, systématique, « universaliste », mais soumis dans l'analyse au même principe organisationnel flexible et pluriel. C'est là précisément sa capacité à « illuminer » – *produire* des différences connaissables en tant que telles, parcourables par un regard critique qui serait contraire à toute velléité de maîtrise métalinguistique abstraite. Quand, par exemple, Riegl affirme que le « *Kunstwollen* figuratif règle le rapport qu'entretient l'homme avec l'aspect des choses perceptible par les sens, car c'est ici que s'exprime la façon avec laquelle l'homme forme peu à peu les choses ou veut les voir colorées »[15], il est important dans l'interprétation de souligner que, dans ces lignes, rien ne permet de « substantialiser » la volonté artistique pour en donner une lecture de nature normative. On y trouve au contraire des processus perceptifs, des relations, des rapports entièrement immanents, des aspects de la perception : en somme, des *modes* et non des « essences ». D'autre part, le fait que pour Riegl le principe du *Kunstwollen* ne soit jamais théoriquement déduit ne peut qu'être symptomatique. Certes, celui-ci montre aussi son pouvoir de coercition, il dessine une construction conceptuelle cohérente par rapport à la dispersion des singularités. Mais c'est précisément en vertu de cet aspect « unitaire » que Riegl peut le formuler en toute subtilité : « il l'affaiblit et le dissout, en quelque sorte, pour le retrouver de façon concrète dans chaque œuvre »[16]. C'est dans cette capacité tout à fait immanente que réside précisément sa valeur épistémologique. Savoir incliner et décliner le *Kunstwollen* avec sa coercition régulatrice, ordonnatrice : mais pour en saisir les *nuances*, les dissonances, les inflexions qui innervent le texte comme les nervures, la feuille. C'est ici, et non pas dans son aspect *a priori*-nécessaire, pas plus que dans les *facies*

autoritaires-législatives, que réside sa potentialité et sa disponibilité herméneutique, tant pour la méthodologie historiographique que pour l'analyse de chaque œuvre ou d'un groupe d'œuvres homogènes. Le *Kunstwollen* est la forme concrète de l'organisation de l'œuvre, son sens immanent et historico-mondain ; et non son unité formelle-transcendantale, entendue comme catégorie. Apparaît alors un autre aspect : son statut critico-différentiel, sa dimension de *liberté*. Le *Kunstwollen* marque et innerve l'organisme de l'œuvre, mais il ne se réduit pas à la restituer à l'analyse comme un empirisme transitoire, sans aucune capacité à apprendre. C'est le Possible qui demeure immanent à l'œuvre, la possibilité d'une existence différente, le toujours-ouvert qui, cependant, construit et ressort intact du *fini* de l'œuvre[17]. La tension aporétique, dans laquelle l'œuvre naît et prend forme entre objectalité sensible et objectalité idéale, ce qui la place dans une condition liminale, indéfinissable par la pensée méthodique-rationalisante, ne peut être supprimée de l'œuvre d'art. Cette forme féconde d'équilibre « géométrique » autant qu'énigmatique, s'organise sur la base d'une nécessité dynamique interne, d'un système de cohérence qui n'est pas le même qui relie les données de la réalité empirique immédiate. Il s'agit plutôt d'une composition alliant des éléments normatifs et nomothétiques avec des éléments novateurs et non déterministes. Le Possible que le *Kunstwollen* laisse apparaître *dans* l'œuvre ne peut être séparé de l'articulation ouverte et non-recomposable des formes visibles que l'écriture artistique nous donne à voir. Là seulement peut exister un Possible ; à savoir dans la déclinaison infinie des techniques et des langages finis ; inversement, il se réifie en catégorie prête à servir de matrice de déductions systématiques dont l'effet de présence et la flagrance de chaque œuvre en seraient seulement les applications, prescrites en elle. Dans les langages artistiques, chaque construction effectivement donnée se projette sur la toile des possibilités qui demeurent telles quelles, qui ne meurent pas dans leur réalisation empirique. L'œuvre est un parcours qui ne peut être abstraitement préfiguré dans l'univers des possibles, entre les séries et combinaisons infinies des possibles. Pourtant, le parcours vraiment réalisé demeure à l'intérieur du Possible.

20 Le *Kunstwollen* n'est pas une construction purement méthodologique, une catégorie créée *in vitro* pour être utilisée au cours de l'analyse reconstructive ; il n'est pas non plus la marque, la trace immédiatement vérifiable sur les *facies* de l'œuvre comme un tatouage. Ce n'est ni l'Idée qui « rachète » la matière, ni la simple praticabilité des matériaux exposés. C'est une possibilité latente qui existe et agit, toutefois, en tant que tel. Cela rend évident et perceptible l'immersion de chaque œuvre dans une pluralité coextensive et paritaire d'occurrences possibles, à l'intérieur d'un réseau de solidarité et d'oppositions structurelles perceptibles certes à partir de l'empirisme de l'œuvre, mais non identifiable ni réductible à la contingence isolée de l'organisation formelle réalisée.

21 Le *Kunstwollen* doit être interprété comme le Possible de l'œuvre en ce qu'il fait apparaître l'intertextualité de *ce* texte-là, entendue dans une double perspective. À savoir, soit comme intime relation entre le texte et les séries infinies – historiquement dialectalisées – qui dans ce cas n'existent pas, mais qui, toutefois – et justement parce que ce texte existe et se prête à l'analyse – lui sont d'un point de vue organique afférents, à travers des modalités *in absentia*, en le structurant « par le haut ». Soit comme réseau, trame virtuellement infinie de croisements avec d'autres textes, dont chaque texte même en est le lieu et la manifestation. Le *Kunstwollen* vit dans les

langages particuliers et différents ; ce n'est ni un sur-ordre ni un sur-concept. Si l'œuvre, en tant que construction formelle concrète, est le phénotexte, le *Kunstwollen* pourrait alors en être le génotexte, l'espace à partir duquel la « donnée » phénoménologique de l'œuvre est pensable et *interrogée*[18]. C'est seulement le terrain sur lequel se forme sa structure organique particulière, qu'il devient perceptible, et donc communicable. Le phénotexte ne peut être lu sans le génotexte. En ce sens, le *Kunstwollen* désigne la lisibilité de l'œuvre, sa disponibilité herméneutique, la dialectique interprétative qu'elle instaure et la garantie de son caractère analysable. Le génotexte ne préexiste pas dans un monde hyper-uranien idéal-formel par rapport au phénotexte. Il est éventuellement le principe organico-différenciant de la structuration de l'œuvre découvert dans l'œuvre même. Il se forme avec elle et en constitue le point d'appui, le pivot structurel autour duquel elle tourne et s'organise en faisant écho à de multiples registres, d'innombrables séries placées *in absentia*, c'est-à-dire compossibles dans l'intertextualité. Qui plus est, le génotexte ne prédétermine pas téléologiquement le phénotexte. Et c'est là qu'apparaît un multivers iridescent, diacritique-dissonant, et non logico-systématique. Le *Kunstwollen* ne peut littéralement rien « anticiper » de l'œuvre, si cela signifie en prescrire *a priori* l'installation structurelle et les caractéristiques formelles intrinsèques. Il grandit avec elle tout comme il se modifie avec elle. De cette façon, il réussit à en définir les limites, continuellement en mutation et en extension, en tenant compte de sa grande ou petite capacité à organiser–réaliser des séquences libres. L'œuvre est l'espace nécessaire à l'intérieur duquel les dialectiques ouvertes de l'appartenance à un langage hérité et de sa modification s'affrontent, se confrontent et trouvent leur profil unitaire et esthétiquement prévisible. Elle montre cette tension productive, elle lui fait de l'espace pour qu'elle s'exprime, se compose de façon visible, s'articule à la lumière des formes, des techniques et des matériaux. Démêler ces éléments constitutifs et les figer en oppositions normatives (telle est « l'avant-garde » réduite à la discipline, au « militantisme ») signifie perdre l'œuvre, s'en remettre au regard éteint d'Eurydice. Le *Kunstwollen* semble être ce *logos polemòs* qui évite la dispersion annihilatrice des textes ; mais il est en soi multivers de différents. Comme le *logos* héraclitéen, il est alimenté par une profonde et très réelle *philìa* due à des différences. Là se situe son moment unitaire, son aspect syncrétique.

22 Une matrice de possibles : c'est justement en étant réinterprété dans sa nature diacritique que le *Kunstwollen* sait éclairer la coappartenance réciproque de nécessité et d'arbitraire innovateur, de tradition et de modification qui vit dans chaque œuvre et à travers laquelle chaque œuvre devient reconnaissable en tant que telle mais aussi comme lieu d'élévation de l'intelligibilité critique-historique. Il y a certes une logique interne, et bien entendu une contrainte structurelle, pour qu'il y ait *autonomie* de l'œuvre, sans quoi elle n'existerait pas.

23 Le *Kunstwollen* représente donc cet équilibre continuellement établi et déçu entre une séquence nomothétique et une séquence libre dont chaque œuvre est l'incarnation immédiate. Pour qu'il règle « l'activité artistique », il ne doit être envisagé ni comme un schéma déductif ni comme une unité formelle-transcendantale des œuvres. Ce n'est que si on voit en lui une identification critique-opérative de la structure organique et immanente des langages artistiques, forme et *principium* tangible et analysable de leur organisation constitutive – d'où les crises permanentes de transformation historique auxquelles elle est sujette – et qu'on reformule le *Kunstwollen* en termes

d'intertextualité que la pratique de l'Ornement peut en être, selon les propres termes de Worringer, « l'expression la plus claire et pure »[19].

Logiques de l'abstraction : Vienne

24 Nous sommes à présent en mesure de relier plus étroitement les valeurs interprétatives du *Kunstwollen* au problème de l'Ornement – dès lors que celles-ci sont vidées de tout apriorisme déductif. Nous avions fait allusion au fait que l'approche sobrement descriptive-phénoménologique de Riegl, étrangère en tout point aux inclinations privilégiant le contenu ou la psychologie, permet deux opérations importantes, deux pas en avant décisifs. Le premier – explicite chez Riegl – voit l'annexion productive de l'analyse historico-critique au domaine de l'analyse historico-critique de zones, pratiques, secteurs artistiques et langages jusque-là ignorés ou rarement perçus en raison d'une idée auratique, exclusive et normative du Beau. Nous nous sommes déjà arrêtés sur ce point. Le second confirme l'extraordinaire fertilité méthodologique de l'œuvre de Riegl (et en particulier, ici, de *Stilfragen*), la richesse des intentionnalités explicites et implicites qu'elle contient – mais qui ne peuvent apparaître, s'animer, et fructifier que sous un angle interprétatif correct et spécifique. Ce second pas n'est possible en effet qu'« à partir de » Riegl, et ce en développant – ou en déplaçant, à nouveau – ses apports critiques fondamentaux. De quoi s'agit-il essentiellement ? Notre tentative consistera à mettre en relation, de façon complexe, le sens du travail historico-méthodologique de Riegl ainsi que les hypothèses de lecture que *Stilfragen* esquisse sur le matériau donné avec le problème de l'abstraction et avec certaines pratiques artistiques qu'un tel problème – apparu consciemment à cheval entre le XIX^{e} et le XX^{e} siècle – commençait à alimenter. Voilà pourquoi nous avons fourni un effort analytique pour « sauver » le *Kunstwollen* des lectures schématiques-transcendantales et finalistes-reconstructives, pour tenter ensuite une reformulation méthodologique en termes pluralistes, immanents et intertextuels, en utilisant comme intermédiaire une référence cruciale, à savoir Focillon. Ces opérations auraient été, en tout point, rétrogrades et inutiles si nous n'avions pressenti que ce principe – lui-même conçu au sein de la famille culturelle néokantienne (sans sous-estimer toutefois l'influence de l'hégélianisme chez Riegl) – n'était pas entièrement réductible à ce genre de lectures. Il en reste comme un noyau dur utilisable sous différentes perspectives gnoséologiques, mais qui n'acquiert de sens que si il est relié aux importantes critiques assénées dans *Stilfragen* (sans que l'auteur en soi lui-même conscient), soit la liquidation de toute hypothèse psychologico-« discursive » de l'historiographie artistique, et avec pour conséquence l'ouverture du problème de l'abstraction dans l'analyse de l'ornement. Cette ouverture, qui relie de façon objective le Riegl de *Stilfragen* aux poétiques et aux pratiques artistiques de l'époque, tout comme le Riegl de *L'Industrie artistique*, qui s'attache à définir l'originalité non classique des nouveaux langages figuratifs existant en Europe entre Constantin et Charlemagne, est désormais « naturellement » reliée aux tendances picturales expressionnistes contemporaines. La relation apparaît particulièrement nette – si nous prenons en compte le livre *Stilfragen* tant pour sa méthodologie appliquée que pour l'objet traité – avec la pratique de l'abstraction en tant que production expressivement et culturellement consciente de complexes plastico-formels aniconiques.

Fig. 3



Vassily Kandinsky, *Sans titre (Aquarelle abstraite)*, 1910 ? 1913 ?, mine de plomb, aquarelle et encre de Chine, 49,6 x 64,8 cm, Paris, Centre Pompidou

25 Dans *Du Spirituel dans l'art*, publié en 1912, Kandinsky pose le problème du rapport entre l'ornemental et la composition pure, abstraite, en l'affrontant en termes « riegliens », en tout point contraires aux emprunts de nature naturaliste-descriptif. « Nous sommes au début du développement d'un art nouveau » avait déjà proclamé, en 1898, l'architecte et le designer allemand August Endell, soit dix ans avant la *Première aquarelle abstraite* (fig. 3) du même Kandinsky, « de l'art avec des formes qui ne signifient rien, ne représentent rien et ne rappellent rien [...]. Parce que les configurations formelles, et non les plantes et les animaux stylisés, sont le but de tout l'art décoratif [...]. L'art pur formel est mon but. Qu'on arrête les amalgames ! »[20].

26 Naturellement, la question n'est chez Riegl qu'intuition, jamais explicitement thématisée. Il faut considérer le fait qu'il était issu d'une discipline intellectuelle, d'une culture académique, d'une sévère tradition d'études qui l'avaient empêché d'accueillir les arts contemporains comme un digne objet d'étude. À plusieurs reprises, et à différentes occasions, il alla même jusqu'à stigmatiser le fait que le savant et l'historien de l'art peinent à remplir leur devoir, à savoir se séparer et ne pas se laisser influencer au cours de leur recherche respective, par les tendances spirituelles et intellectuelles du moment et par les exigences artistiques ou, plus généralement, expressives de leur époque[21]. Mais il ne s'agit pas ici pour nous de relever les « attentions » subjectives, les rapports conscients et intentionnels (qui existent aussi en sens inverse, des « avant-gardes » *envers* Riegl). Il nous importe, au contraire, de montrer quelques-unes des analogies structurelles et objectives qui relient la pensée et l'approche épistémologique de l'historien au *nomos* de la production artistique de son temps. C'est précisément la raison pour laquelle des consonances particulières et circonstanciées, voire même

quelques homologies, avec l'art moderne et avec les poétiques des avant-gardes du début du XX^e^ siècle pourraient s'avérer être d'autant plus significatives. Il apparaît dès lors évident, par exemple, qu'un motif aussi dense et articulé que celui de la symétrie parvient à relier Riegl aux recherches les plus avancées de cette pratique picturale, et plus généralement esthétique, portée à l'abstraction. Si, dans *Stilfragen,* le thème est abordé uniquement comme étant le moment de révélation de la structure formelle de l'ornement, il n'est pas toutefois développé en termes purement scientifiques-mathématiques. Que l'on considère le motif de la symétrie et du symétrique comme étant « classique », on ne peut absolument pas y renoncer (et même en adoptant le point de vue d'une idole polémique) si on veut correctement interpréter les auteurs et les courants fondamentaux de l'art moderne, que ce soit de Klimt à Hoffmann, de Loos au cubisme analytique, ou de Mondrian à « l'Abstraction » européenne, pour ne citer que les exemples les plus éloquents. Il serait alors possible de rapprocher les intentionnalités riegliennes d'une célèbre étude sur le thème, à savoir celle de Hermann Weyl. Chez Weyl, l'intention de construire et de définir une matrice mathématique (« racine ontologique » du symétrique) permettant la classification taxonomique de tous les ornements bidimensionnels possibles au rapport double infini, apparaît très nettement. Ceci ne peut avoir lieu qu'au sein du phénomène de l'automorphisme, à savoir au sein d'un complexe de transformations géométriques qui conservent la structure de l'espace intacte et convenable, dont l'exemple le plus parlant serait la symétrie bilatérale (« héraldique », dans sa version la plus rigoureuse), qu'une simple réflexion spéculaire par rapport au plan peut créer. Les dix-sept groupes de symétrie repérés au cours de l'analyse, fondamentalement différents les uns des autres, peuvent tous être clairement repérés dans les motifs ornementaux utilisés dans l'Antiquité. Par conséquent, la symétrie, en tant que *principium individuationis* de l'ornement, est le terrain par excellence grâce auquel on peut donner à voir le *modus operandi* de la pensée mathématique, sa constructivité ouverte. Le très haut degré de fantaisie et d'inventivité mathématique exprimé par les artisans et par les ingénieurs de l'Antiquité, comme le soutient Weyl, est absolument implicite et irréfléchi. Ce n'est qu'au cours du XIX^e^ siècle, avec la grande crise-révolution qui bouleversa les mathématiques et la géométrie, que fut enfin édifiée la véritable instrumentalisation conceptuelle, nécessaire à la complète formulation abstraite du problème qui est à la base de la symétrie, à savoir le concept mathématique de groupe de transformation. « Seul ce moyen », affirme l'auteur, « permet de démontrer que les 17 formes de symétrie, déjà connues implicitement par les artistes de l'Antiquité, empêchent en effet tous les autres cas possibles »[22]. Chez Weyl, comme dans toute la science moderne si elle est correctement interprétée, les lois morphologiques du matériau sont expliquées en termes de dynamique atomique : l'ornement est une métamorphose par excellence, un mouvement « cellulaire » *infini et réglé*. Mais seule l'approche formaliste, structurelle et phénoménologique de Riegl pouvait créer *une ouverture* à ce *status* ontologique de l'Ornement.

27 Le rapport Ornement-abstraction, donc, *via* Riegl. Car, au-delà même du problème de la symétrie, la priorité donnée aux caractéristiques formelles-« abstraites », et non à celles imitatives et de « contenu », est dans toute son œuvre évidente. Riegl réussit à faire *épochè* de l'axiome pluriséculaire fondé sur le principe de la *mimesis* entre art et nature ; il va jusqu'à dissoudre et libérer la langue de l'art du lien naturel-empathique, en soulignant avec force que l'*intentio* « associative », figurative, n'est seulement qu'*une* modalité d'expression du *Kunstwollen* parmi tant d'autres. L'homme n'est vraiment à la

hauteur de la création naturelle que dans la production visuelle « anorganique », « cristalline », puisqu'il s'exprime à travers des ensembles perceptifs sans aucun modèle externe. Que le lotus, par exemple, soit ou non une représentation symbolique, les raisons de sa persistance historique comme motif ornemental doivent être expliquées uniquement d'un point de vue formel-syntaxique, seul à même d'enregistrer les distinctions les plus subtiles, les plus internes, les transformations silencieuses du matériel et des modalités de leur interrelation. Ce n'est que dans le cadre de cette *vis* interprétative épurée, allégée de tout composant ou hypothèque de nature « narrative » que l'on peut saisir chaque *nuance,* éclairer chaque micro-dynamique, mettre au jour chaque infime dislocation interne au parti décoratif. Par conséquent, l'affirmation rieglienne (développée surtout dans l'introduction de *Stilfragen* et dans le premier chapitre dédié au *Style germanique*), selon laquelle s'il est vrai que tous les symboles primitivement religieux perdent au cours du temps leur contenu mimétique-symbolique et acquièrent des caractéristiques essentiellement ornementales-abstraites, il faut cependant qu'elles soient artistiquement adaptables et fonctionnelles, ou que ces caractéristiques se trouvent une valeur *positionnelle* (exactement comme dans la linguistique de Saussure ; nous sommes à peu près à la même époque), un espace précis, autonome et solidaire avec les autres membres de la chaîne interne à l'ensemble étymologique et structurel-syntagmatique de la série ornementale, est centrale. Ce n'est qu'en l'« ouvrant » à la dimension abstraite qu'il est possible de faire ressortir la métrique et la rhétorique de l'Ornement et l'aborder comme un système logique à définition formelle d'ensembles perceptifs élaborés sur des symétries constantes. Cette exigence de nature structuraliste se manifeste aussi dans l'exposé que fait Riegl sur l'acanthe (le motif le plus répandu et le plus important de l'ornement végétal) qui est de nos jours encore considéré comme scientifiquement acquis. Riegl récuse la conception vitruvienne (paradigmatique de tout un comportement « idéologique » et évaluatif), selon laquelle le motif dessiné de la feuille d'acanthe dériverait d'une perception directe de la plante, en intégrant à l'inverse la puissante dynamique formelle du motif « dans l'ensemble de liens et rapports propres au processus normal de développement de l'art ornemental antique »[23].

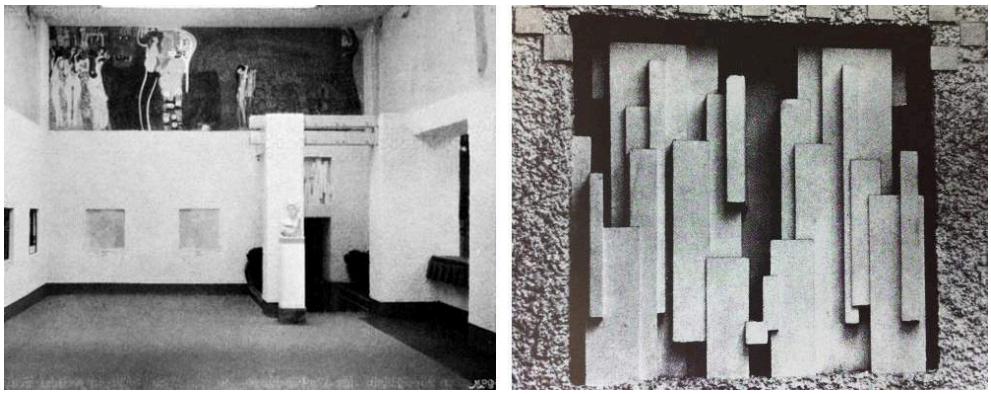
28 L'ornement signifie pour Riegl (mais aussi, comme nous l'avons également noté, pour Focillon, et plus fortement peut-être) un type de formation très particulière, une potentialité expressive autonome, intransmissible. C'est comme si les *regulae* de la construction visuelle ne réussissaient pas à se manifester avec autant de clarté et d'originalité dans la peinture et dans la sculpture « associatives », « auratiques ». La non-narrativité de l'Ornement est la caution du formalisme attenant à son dispositif sémiotique. La disparition totale et définitive de toute dimension psychologique, sémantique, de contenu, ressort uniquement, et dans toutes ses proportions, dans le *nomos* de la pratique ornementale ; dans sa parfaite émancipation-séparation – enfin réalisée – de l'élément symbolique-figuratif. Tout comme, ce n'est qu'en affaiblissant ses dimensions téléologiques-reconstructives que le *Kunstwollen* peut dialoguer avec certaines pratiques artistiques de la modernité. L'opération est la même ; la thèse est unique. C'est pourquoi notre détour par la position de Focillon n'a pas qu'une valeur méthodologique. Car ce n'est qu'en fonction des termes que nous avons définis que Riegl peut être associé à la Modernité. Seule une interprétation appuyée et dirigée dans une direction interne portée sur les aspects non-figuraux et symétriques-complexes du « langage » visuel permet d'arriver jusqu'à la grande abstraction plastique-picturale qui a marqué le XX^{e} siècle. Sans cela, Riegl demeurerait enfermé dans le XIX^{e} siècle.

29 Certes, l'Abstraction n'est pas *la* Modernité, pas plus qu'il n'est un « simple » motif. Il ne disparaît pas dans son *nomos*, il ne se réduit pas à sa phénoménologie expressive. Si d'un point de vue aussi bien productif que perceptif-réceptif, le motif est disposé principalement dans un espace déjà prédisposé et qu'il en suit les traits formels ou les parcours architecturaux, l'œuvre « abstraite » du XX^e^ siècle se présente au contraire comme étant une œuvre autonome et auto-suffisante par rapport à toute antériorité d'ordre matériel-concret qui agit plutôt comme support prêt à l'élaboration « tectonique » jusqu'à sa transformation complète en une entité totalement « expressive ». Si l'ornement se base sur l'itération d'un ou plusieurs éléments qui serait gouvernée par un certain rythme tendant à la distribuer de façon homogène sur la superficie, qui continue à son tour de transparaître – si ce n'est de façon intuitive, du moins de façon conceptuelle – comme altérité à l'élaboration du dessin et à l'élaboration chromatique qui s'accomplit sur elle, l'abstraction concentre à l'inverse, densifie ses éléments formels de base jusqu'à rejoindre une totalité organique et centralisée. De ce point de vue, l'approche pragmatico-fonctionnaliste de Gombrich dans *The Sense of Order,* pour qui le motif satisfait, sur la superficie, les exigences de remplissage, de l'encadrement et du lien, ne présente aucun problème et s'avère être parfaitement suffisant.

30 Les homologies structurelles internes à la chaîne *Kunstwollen*-Ornement-Abstraction sont historiquement vérifiables et reconstructibles. Mais nous pensons que ce n'est pas pour cette raison qu'elles sont *ipso facto* correctement interprétables, à moins de suivre le parcours effectué jusqu'ici. Et c'est à nous – nous le répétons – de diriger et de construire l'angle d'observation. Celui-ci n'existe pas comme tel chez Riegl. Pourtant, il suffit de comparer le matériel illustratif qui accompagne *Stilfragen* avec les études d'ornements de Josef Hoffmann ou de Kolo Moser pour le *Wiener Werkstätte* (Les Ateliers viennois), pour se rendre compte que le lien est direct, immédiat et presque intuitif. Mais c'est tout le *Jugendstil* autrichien qui dialogue avec Riegl, notamment son versant le plus aniconique-constructif, celui qui tend à résoudre la forme en termes bidimensionnels (c'est la *Flächenkunst* dont Hoffmann reconnaît en Moser le précurseur) à travers le développement du code linéaire et du refus de la technique du modelé pour peindre les formes déjà définies en partant du dessin des contours.

31 La valeur de telles solutions et leur caractère fortement précurseur, au regard du développement de certains styles propres aux avant-gardes du XX^e^ siècle, sont évidents et indiscutables. En voici un exemple : les décors de la XIV^e^ exposition de la Sécession, qui se tint en 1902, furent confiés à Josef Hoffmann. L'exposition, comme on le sait, tournait autour de la sculpture de Max Klinger en hommage à Beethoven. Cette œuvre constituait le centre névralgique et le pivot central, y compris pour les peintres sécessionnistes qui exposaient dans les différentes salles, du bâtiment-« manifeste » d'Olbrich. Il disposa au fond d'une cavité, creusée directement dans le crépi blanc et en forme de couronnement, de l'architrave d'une des portes de passage permettant de passer d'un salon à un autre (il y en avait même une sous une partie de la fameuse *Beethoven Freis*, la longue frise de Klimt [fig. 4]), des formes blanches mises à la verticale comme des parallélépipèdes en forme de cristaux remplis et partiellement superposés les uns aux autres, que Hoffmann désignait par les termes de « plâtre cristallisé »[24].

Fig. 4



Josef Hoffmann, *Dessus de porte*, Vue de la XIV[e] exposition de la Sécession, Vienne, 1902, extrait d'Alex Koch, *Deutsche Kunst und Dekoration*, X, avril-septembre 1902, p. 479

32 Tout en tenant compte des différences entre motif et œuvre « autonome » que nous avons évoquées précédemment, ces solutions anticipent d'une vingtaine d'années environ certains styles suprématistes et néo-plasticistes. La dynamique géométrique de la répartition des plans rappelle – en termes absolument identiques – non seulement les éléments de base du constructivisme russe mais, en particulier, autant les dessins, les études préparatoires et les sculptures des *architekton* ou des *planètes* de Malevitch des années 1920, que les formes modulaires employées dans ses peintures suprématistes. On peut également se référer à la disposition stratégique des signes et des éléments géométriques de Mondrian, à la fin des années 1910, et surtout à sa série des *Compositions* entre 1917 et 1919, soit la période dite *De Stijl.*

Fig. 5



Kasimir Malevitch, *Architekton Gota,* 1923, version 1926, plâtre, 85,3 x 56 x 52,5 cm, Saint-Pétersbourg, Musée National Russe

33 Deux autres facteurs, qui vont intervenir de façon décisive, entre 1903 et 1906, vont accroître et développer l'impact de la structure de la composition, de l'orchestration formelle et de son effet d'abstraction. Nous pensons tout d'abord à la *Weiss-Schwarz Art*, « la manière noir et blanc », élaborée par Hoffmann et Moser durant leur collaboration au *Wiener Werkstätte* (fig. 6).

Fig. 6



Josef Hoffmann et Koloman Moser, *Purkersdorfer Sessel*, bois laqué, rembourrage, h. 70 cm, 1903

34 Il s'agit de la réduction des couleurs à une bichromie principalement oppositionnelle, qui accentue la *vis* géométrique et la platitude linéaire de la composition et qui laisse ressortir le sens graphique et répété des articulations syntactiques. Klimt utilisa par la suite ce procédé du blanc et du noir tant dans certaines parties décoratives de ses toiles que dans le dessin à damier du vêtement pour Émilie, une des trois sœurs Flöge, qui ouvrirent un salon de haute couture sur la Mariahilfer Straße, dessiné par Hoffmann et Moser en 1904-1905, et qui ferma ses portes en 1938 avec l'arrivée des nazis. Nous faisons en second lieu référence, et ce toujours en étroite relation avec le premier point, à l'utilisation constante du carré comme base de construction de la composition qui en renforce la tension réticulaire et la « loi » de la répétition. Là aussi, Hoffmann et Moser travaillèrent de concert – le premier, comme chacun sait, fut même surnommé *Quadratl-Hoffmann*, tandis que Hermann Bahr rappelle qu'une majorité de Viennois croyaient que Moser avait inventé le damier. Ces deux techniques – l'utilisation du noir et blanc et celle du carré – sont souvent utilisées ensemble et indiquent une volonté manifeste de réduire et de simplifier la structure de l'image ainsi que sa dynamique interne. Nous retrouvons cette même volonté dans l'analyse de l'évolution du motif d'ornement par Riegl. Il convient de surcroît de souligner l'influence des arts décoratifs d'Extrême-Orient, auxquels la revue *Ver Sacrum* (organe de la Sécession viennoise) consacra son neuvième numéro de 1899, qui était entièrement illustré de *katagami*, ces petits masques utilisés par les artisans japonais pour le dessin décoratif des tissus[25] (fig. 7).

Fig. 7



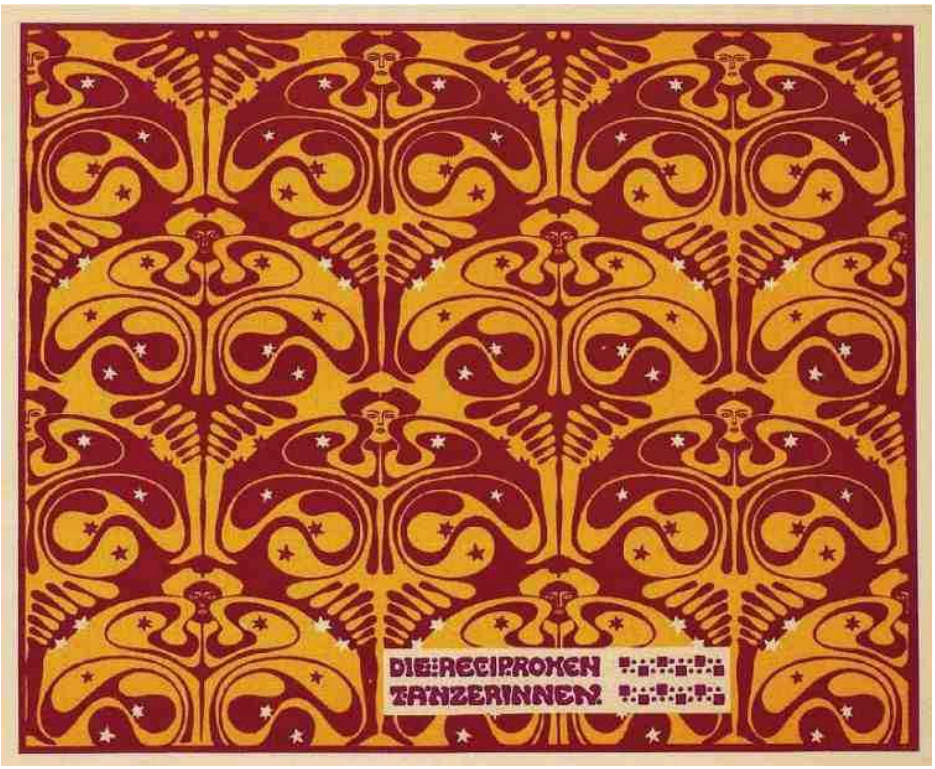
Vienne, *Ver Sacrum*, 1899, n° 9, p. 6, Heidelberg, Universitätsbibliothek

35 Dans les deux cas, il est évident que le *japonisme* ne se limite pas à l'utilisation de la bichromie de base, mais il caractérise, de façon plus large, un phénomène répandu de ce goût extrêmement marqué dans les arts décoratifs, mais aussi dans la littérature et la culture européennes entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle. Depuis l'exposition universelle de 1873, qui prit pour modèle celles de Paris et de Londres, où pour la première fois furent présentés à Vienne des exemples d'art japonais, ce fut la VI^e^ exposition de la Sécession, de 1900, qui consacra officiellement le *japonisme*. Hermann Bahr, saisit cette occasion pour écrire une étude, qui parut dans le troisième numéro de *Ver Sacrum*, dans laquelle il relie l'influence de la peinture et de l'esthétique japonaise à la disparition du naturalisme descriptif opérée par l'impressionnisme et le post-impressionnisme. Bahr souligne combien ce processus a influencé Knut Hamsum, Stefan George et surtout Peter Altenberg. Sa problématique portait principalement sur la nécessité de saisir l'essentiel de la perception (n'y aurait-il pas ici également un lien avec la leçon phénoménologique ?) sans se perdre dans l'illusion naturaliste, en montrant en quoi le particulier – dans une raréfaction plastique et chromatique accentuée, retranscrite à partir de l'expérience figurative orientale – contient tout un micro-univers auquel il convient de prendre soin et d'être attentif pour ne pas disperser les infinies *possibilités* qui sont les siennes. C'est exactement le sens donné par Altenberg dans un petit texte intitulé *Le pommier japonais* :

> « Au Japon, les pommiers en fleurs sont beaux comme nulle part ailleurs. Mais ils ne donnent aucun fruit ! Les fleurs qui doivent garder leur force pour les fruits ne peuvent devenir aussi beaux que les fleurs auxquelles il est permis d'utiliser toute leur force pour elles-mêmes, pour leur propre floraison ! »[26]

36 Ce passage a de lointaines « résonnances » schopenhaueriennes. Tout comme la fleur retient, garde en soi et pour soi son pouvoir sans devenir-autre, sans tomber ni disparaître dans la réalité du fruit, mais demeure sur le seuil dense et intense de ses infinies possibilités - seule façon de montrer et de décrire sa beauté qui s'ouvre et se rétracte à la fois -, la réduction aux principes du Noir et Blanc, à leur lien lumineux, *rappelle* toutes les couleurs du monde sans les parcourir ni les raconter. Elle comprend, ressent, gouverne – précisément grâce à la pauvreté de ce rythme alterné qui est le sien – l'étonnante irisation chromatique du réel, sans en raconter son caractère illusoire. L'absence de couleur est *mémoire* de la couleur : le lien entre la lumière complètement retenue et la lumière complètement rendue, suffit au principe d'« économie spirituelle » qui doit guider le langage expressif.

Fig. 8



Koloman Moser, *Die Quelle. Flächenschmuck von Koloman Moser - Die Reciproken Tanzerinnen*, 1901, lithographie couleur, 25 x 30 cm, Vienne, Wien Museum Karlsplatz

37 D'autre part, le sens global de cette évolution du symbolique au formel, du sémantique au syntactique, se retrouve largement dans le même processus qui est à la base de toute la production ornementale de la Sécession, qu'elle ait été utilisée dans le graphisme, dans la création de tissus, dans l'ameublement des *intérieurs* ou dans des projets architecturaux à plus grande échelle. Le but est d'établir un début « logique » de l'image sur une base initiale essentiellement organique-figurale et empathique (que l'on pourrait adapter à la phase « florale ») pour ensuite intégrer les structures constitutives dans un processus graduel de stylisation croissante du « naturel » jusqu'à l'abstraction géométrique résolue dans la répétition tendanciellement infinie du *pattern*. Les rythmes complexes, les contrastes dynamiques, les échanges de formes en négatif-positif, les configurations structurelles et les critères formatifs liés aux

solutions ornementales de Hoffmann et de Moser, semblent parfois traités directement dans les illustrations données dans *Stilfragen*. Un très bon exemple, mais non l'unique, de ce dialogue très étroit nous ait donnés par le portfolio *Flächenschmuck* réalisé par Kolo Moser et publié en 1901 aux éditions Gerlach (fig. 8). L'album contient 60 exemples de décoration plate (trente planches recto-verso, imprimées en chromolithographie) dans lequel la stylisation répétitive des combinaisons de motifs créé une pagination graphique de nature gestaltique, et où le croisement des éléments suit une logique extrêmement raffinée et complexe[27]. Riegl est lu, cité, « pratiqué » par les « avant-gardes » de l'époque attentives à construire – à travers la collaboration paritaire de toutes les expressions et techniques artistiques – le *Kunstwollen* spécifique à l'art moderne. Un *Kunstwollen* entendu comme une recherche fondamentale de « consonance », une recomposition idéologique des contradictions propres au type de production capitaliste, effectuée au niveau d'une esthétique empathique et de « l'intériorité », par le biais duquel on pensait que la Technique devait être « justifiée», « éclaircie » par l'art. L'attribution de la qualité au produit industriel était légitimée *sub specie* du style, de « l'empreinte créative », individuelle et « artistique ». *Jugendstil, Wiener Werkstätte, Deutscher Werkbund*, et de façon générale tous les domaines des avant-gardes historiques qui – en interprétant littéralement le vocable « arts appliqués » – renoncent à l'aura de leur œuvre pour la conserver seulement dans le but d'en socialiser l'esprit le plus profond, veulent *dire* leur époque en tant que « style total ». Ils en font intentionnellement l'objet d'application de la volonté artistique. Ces « germes d'utopies régressives »[28] représentent exactement tout ce que Adolf Loos exécrait. Au cours d'une précieuse digression sur le *Liberty* dans *Paris. La capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin, après avoir remarqué de façon significative que la maison de Van de Velde « semble être l'expression d'une personnalité » et que, par conséquent, « l'ornement est, pour cette maison ce que la signature est au tableau », voit dans le style *Liberty* « l'ultime tentative de sortie de l'art assiégé par la technique dans sa tour d'ivoire ». Et parce que cette tentative doit justement faire appel à « toutes les réserves de l'intériorité », Benjamin évoque la position du *Liberty* face aux nouveaux matériaux et aux nouvelles techniques de construction de l'époque (béton armé, fer, fonte, etc.) : « il s'emploie dans l'ornement à récupérer ces formes au profit de l'art ». Toutefois, malgré les efforts déployés, « quand il essaie de relever le défi de la technique en ne comptant que sur l'intériorité, l'individu court à sa perte. »[29]

La conquête ornementale de Klimt

38 Mais reprenons l'aspect historique qui, en résumé, nous guide ici. C'est donc au sein d'un horizon culturel, théorique et artistique étendu, profondément bouleversé, que la production ornementale abstraite-géométrique, débarrassée de tout lien thématique ou figuratif préliminaire, attire et influence les artistes – les peintres, les premiers *designers*, les architectes – qui, dans ces mêmes années, au tournant du siècle et en résonnance étroite avec tout un climat européen post-impressionniste, prenaient la voie spécifiquement moderne du renversement superficiel de l'image, de la platitude, et de la bidimensionnalité. D'une certaine façon c'est comme si la pratique artistique de l'époque vérifiait la vérité des principes riegliens (considérés évidemment comme faisant partie d'un courant formaliste plus large) en leur faisant passer, une fois admis au niveau de la réflexion historico-analytique, « l'épreuve du feu » d'un travail concret et de l'efficacité linguistique. Grâce à ce rapport minutieux, la question est entièrement

expliquée, ses moments internes totalement développés et exposés dans toute leur complexité et interdépendance. Et le problème de la relation ambivalente et permutable entre figure et fond – à savoir entre espace-volume et ornement-plan – affronté dans les œuvres « barbares-byzantines » de Klimt, ne reformule-t-il peut-être point, en termes parfois identiques, le même problème de perception, qui dans *Spätromische* de Riegl est au cœur de la transformation lente et complexe mais radicale du tactile à l'optique, que la forme artistique subit à la fin de l'Antiquité

Fig. 9

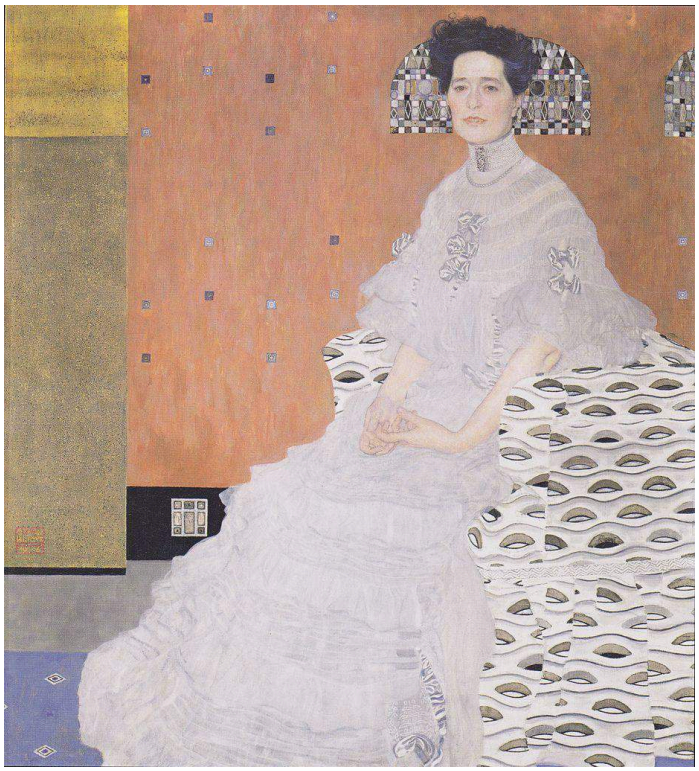


Gustav Klimt, *Portrait de Margaret Stonborough-Wittgenstein*, 1905, huile sur toile, 180 x 90 cm, Munich, Neue Pinakothek

39 Chez Klimt, l'élément ornemental fait le lien entre le naturalisme « traditionnel », au moment de son étiolement optique-perceptif, plastique et chromatique amorcé depuis l'Impressionnisme, et l'implantation spatiale radicalement anti-illusionniste et autosuffisante. Les épisodes figuratifs concrets sont légion. Nous nous limiterons, en guise d'exemple, à l'analyse de deux noyaux : un prodigieux trio de portraits féminins, exécutés entre 1905 et 1907, et les panneaux de la fameuse frise Stoclet, réalisés entre 1905 et 1909. Dans la série de portraits domine l'intégration progressive entre la figure en premier plan et le fond décoratif abstrait. Dans le *Portrait de Margaret Stonborough-Wittgenstein* (1905, fig. 9), la femme de plain-pied, vêtue d'une large robe blanche dont on aperçoit les broderies sur l'étoffe légère, se dégage du fond avec lequel elle ne semble avoir aucun rapport. Séparées par une rayure horizontale, dans laquelle apparaît le quadrillage noir et blanc – citation explicite des motifs géométriques chers, comme nous l'avons vu, à Hoffmann et Moser, et dont l'emplacement est déduit de la section d'or, deux larges zones monochromatiques (l'une, en bas, sous la rayure, verte-bleue ; et l'autre, en haut, grisâtre) arrivent à la hauteur de ses épaules. Ici, l'écran du

fond commence à se diviser en parties décoratives rectangulaires plates (même si chromatiquement parlant, elles sont le fait d'un coup de pinceau) qui mises toutes ensemble forment une composition abstraite-constructive de symétrie bilatérale, dont le profil gauche de l'épaule, du cou et du visage, représenté de trois-quarts, représente le principal axe de rotation. La tête de la femme – très expressive, traitée de manière naturaliste, à la chevelure épaisse et ondulée – est auréolée de motifs en forme de spirale et de cercles.

Fig. 10



Gustav Klimt, *Portrait de Fritza Riedler*, 1906, 152 x 134 cm, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere

40 Dans *Le portrait de Fritza Riedler* (1906, fig. 10), la femme, intégrée à la diagonale de la composition, est assise à droite sur un fauteuil, laissant un large espace à l'intersection des bandes et des plans monochromatiques du fond, peuplés de petits carrés et losanges disposés de façon géométrique, répétés à distance ou bien ajoutés à des cercles et des triangles dans une unique solution décorative. Quant à l'analyse interprétative qui nous intéresse ici, ce portrait assume une position intermédiaire. Tout le torse se détache une fois de plus du fond comme une *silhouette*, alors que le fauteuil représente déjà le point de fusion entre le premier et le second plan, puisque les motifs ovoïdaux du tissu – comme des paupières s'ouvrant lentement à la lumière –, en particulier dans la partie médiane, peuvent presque se lier indifféremment au fond ou au fauteuil rendu d'une façon totalement irréaliste. De plus, ces motifs sont de la même couleur *beige*, bleuâtre et blanche qu'une des marqueteries décoratives se liant ainsi à celui-ci. L'œuvre s'avère être parfaitement équilibrée d'un point de vue archimédien entre le naturalisme des mains croisées, de la tonalité chromatique du visage aux joues rouges, aux yeux pétillants et expressifs et le rendu anti-illusionniste du jeu décoratif des plans plats et juxtaposés, renforcé par l'utilisation de la couleur métallique en feuille, qui

restitue ou absorbe la lumière en fonction du point de vue du spectateur. Un jeu autonome, « libéré » depuis le début. Il n'est donc pas anodin de rappeler que les inserts décoratifs (pour être plus précis, la rayure horizontale en bas *à la* Hoffmann-Moser, et la partie ornementale derrière la tête) furent ajoutés dans le précédent *Portrait de Margaret Stonborough-Wittgenstein* (fig. 9) après avoir été exposé pour la première fois à l'automne 1905 lors de la II[e] exposition berlinoise du *Deutscher Kunstlerbund*, venant pratiquement confirmer la fusion progressive entre le premier et le second plan, la figure et le fond, la représentation et l'Ornement.

Fig. 11



Gustav Klimt, *Portrait d'Adele Bloch-Bauer*, 1907, huile et feuille d'or et d'argent sur toile, 140 x 140 cm, New York, Neue Galerie

41 Fusion qui se réalise vraiment dans le *Portrait de Adele Bauer* (1907, fig. 11), « véritable bouclier apotropaïque »[30] dans lequel la peinture minéralise, lithifie la figure de la femme, transformée en précieuse gemme au scintillement et à l'éclat froid du métal noble. Là s'atténue, s'affaiblit, dans le visage et dans les mains, cette touche naturaliste présente dans les deux précédents portraits. Ici tout est davantage stylisé, géométrisé. Klimt semble suivre un *nomos* mathématique : la torsion non naturelle, presque à l'angle droit du poignet gauche ; l'ovoïde régulier dans lequel les éléments du visage sont intégrés de façon légèrement asymétrique ; la chevelure qui, d'une façon non plus naturelle, se plie comme pour laisser de la place au somptueux flot de la décoration. Le rapport entre figure et fond reste suspendu dans l'ambiguïté spatiale-perceptive. Corps, vêtements et fauteuil se fondent les uns dans les autres, sans solution de continuité, s'amalgamant complètement du fait également de l'intervention des éléments ornementaux qui, en grande partie, se déploient sur la surface sans être guidés par une obligation descriptive d'évoquer ou de rendre les sinuosités, ou les reculs naturels du

corps inscrit dans l'espace. La bande quadrillée en noir et blanc du premier portrait que nous avons examiné réapparaît mais, cette fois, c'est la figure qui est intégrée à un cadre décoratif qui la rend élément parmi les autres, presque sans privilège symbolique ou spatial. L'or (cette « non couleur »), avec l'argent, est l'écran-horizon qui est le point le plus haut de toute l'échelle chromatique du tableau, et les deux matériaux sont appliqués en tonalités différentes. La profusion, pour ainsi dire, « encyclopédique » des motifs ornementaux (le tableau, la spirale, la demi-sphère, le triangle « égyptien » avec le motif de l'œil, l'amande coupée en deux, symbole du sexe féminin, et encastrée dans le carré) atteint un sommet en déréalisant complètement la composition. Le *Portrait de Adele Bauer* fut exposé, parmi d'autres, dans la salle de Klimt à la *Kunstschau* en 1908, décorée somptueusement par Kolo Moser (le grande maître de la *Raumkunst*), lequel avait propagé sur les murs blancs des éléments carrés foncés « à bouton » selon une organisation géométrique linéaire et itérative, qui semblait faire ressortir des toiles, dans l'espace physico-ambiant, quelques-uns des motifs décoratifs déjà présents dans les tableaux de Klimt.

Fig. 12



Gustav Klimt, *L'Arbre de vie*, carton pour la frise Stoclet, vers 1909, techniques mixtes, Vienne, Osterreichisches Museum für angewandte Kunst

42 En 1904, un industriel belge du charbon, Adolf Stoclet, passa commande à Hoffmann, de ce qui sera appelé plus tard le célèbre palais Stoclet à Bruxelles (achevé dix ans plus tard), et qui est considéré comme un moment capital de l'architecture moderne. Hoffmann confia à Klimt la décoration de la salle à manger. Les cartons auraient été achevés dès 1906-1907, soit à la même période que les portraits féminins que nous venons d'analyser. Le projet fut réalisé en mosaïque à la céramique, par les *Wiener Werkstätte*, et les trois panneaux furent produits de 1909 à 1911. Parmi les trois, deux, destinés aux murs les plus longs et disposés l'un en face de l'autre, symbolisent le

thème mythologique de l'Arbre de la vie (fig. 12) tout en intégrant les célèbres compositions *L'Attente* et *Le Baiser* (appelé aussi *Extase*).

Fig. 13



Gustav Klimt, *Le Chevalier*, carton pour la frise Stoclet, vers 1909, techniques mixtes, Vienne, Osterreichisches Museum für angewandte Kunst

43 Le troisième panneau (fig. 13), posé à la verticale sur le mur du fond de la salle à manger, ne comporte aucun rappel d'ordre figuratif et est structuré en fonction d'une symétrie bilatérale rythmiquement à contre-temps : décoration en tout point aniconique, jeu des couleurs et jeu géometrico-linéaire totalement « purifié » de toute association mimétique, de tout « préjugé » figuratif, dans une sorte de vitalisme empathique abstrait. Toute la composition de la frise de Stoclet (dont les cartons sont conservés à l'*Österreichiches Museum für angewandte Kunst* à Vienne) ne montre aucune profondeur : elle est purement bidimensionnelle. La surface est un écran plat infranchissable, l'intérêt figuratif est comprimé presque jusqu'à la disparition, le corps est devenu une entité « irreprésentable » envahie par la décoration comme par une métastase. Sur les figures, *dans les* figures, le *nomos* ornemental byzantin et barbare, égyptien et japonais des échanges rythmiques entre les couleurs et les trames sinueuses et linéaires a toute sa place : le corps – comme déjà celui d'Adele Bloch-Bauer – s'est transformé en *spectacle de l'Ornement*. La spirale et le triangle ordonnent toute la composition en en gouvernant les rythmes internes. L'aplatissement et l'anti-illusionnisme radical de la surface sont exagérés par l'insertion d'or, vernis, pierres dures, bronze argenté, verres colorés. Cet emploi trouve son origine dans un voyage effectué par Klimt à Ravenne en 1903 qui lui permit d'admirer les mosaïques. Mais cet emploi – comme beaucoup l'avaient remarqué – renvoie également (et de façon anticipatrice, comme pour Hoffmann) à la technique du *collage* cubiste des années 1910,

avec une différence toutefois : si chez Klimt l'orientation symbolique des matériaux *ready-made* vise le noble-auratique, chez Picasso en premier, puis chez Braque et chez les autres artistes employant cette technique révolutionnaire, le prélèvement provient du prosaïque, du quotidien, du négligé. Le peu d'éléments figuratifs (les oiseaux perchés sur les branches des deux arbres stylisés, les mains, les bras, les visages comme s'ils étaient déconnectés du reste du corps en fragments) semblent vidés de leur contenu sémantique, jusqu'à être enchâssés comme des tesselles d'un pavage mosaïque et sans aucune solution de continuité à l'intérieur de la composition d'ensemble, comme s'ils étaient eux aussi ornements d'une plus vaste partie ornementale.

NOTES

1. Il est étrange et très significatif de remarquer combien Semper lui-même s'oppose aux théories technicistes de son temps, et engage une polémique contre ceux que lui aussi appelle les « matérialistes ». D'où l'importance de l'affirmation suivante qui, *toto caelo*, s'oppose à une éventuelle lecture réductrice des thèses de Semper : « Le matériau est au service de l'idée et, quand elle émerge dans le monde sensible, celui-ci n'est pas l'élément déterminant du processus. La forme, c'est-à-dire l'idée devenue phénomène, ne peut être en contradiction avec le matériau par le biais duquel elle se matérialise ; par contre, il n'est absolument pas nécessaire que le matériau à proprement parler intervienne comme facteur déterminant dans la manifestation artistique » (*Du Style et de l'architecture*, trad. fr. J. Soulillou, Marseille, Éd. Parenthèses, 2007, p. 276). Sur l'articulation et la complexité inhérente à la pensée de Semper – qui l'éloignent d'un positivisme simple et immédiat – et sur les grossiers malentendus ou préjugés dont celle-ci a fait l'objet, cf. J. Rykwert, « 'Morfologia' di Semper », *Rassegna*, n° 41, 1990 (dossier entièrement dédié au thème de la décoration) ; B. Gravagnuolo, « Semper e lo stile », dans G. Semper, *Lo stile*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1992 (très critique sur la lecture de Riegl quant aux thèses développées par Semper) ; N. Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venise, Éd. il Cardo, 1994. Plier, tisser, nouer, tresser : il est significatif de remarquer combien ces leitmotive propres à Semper se retrouvent également dans l'esthétique de Gilles Deleuze, et en particulier dans *Le Pli*, ainsi que dans de nombreux passages de *Mille Plateaux.*

2. A. Riegl, *Questions de style, fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris, Éd. Hazan, p. 3.

3. A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818, 1844], trad. fr. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966, p. 274.

4. Concernant le rôle et la présence de Schopenhauer dans le débat historiographique et méthodologique sur les arts qui traverse toute la culture allemande entre le XIX^{e} et le XX^{e} siècle, et de façon plus générale sur les fils conducteurs qui marquent le présent chapitre, cf. F. Dal Co, *Abitare nel moderno*, Roma-Bari, Éd. Laterza, 1982.

5. C'est O. Brendel, dans « Prolegomena allo studio dell'arte romana », dans S. Settis (dir.), *Introduzione all'arte romana*, Turin, Einaudi, 1982, en particulier p. 41-46 – qui critique les apories conduisant à « l'évolutionnisme » des théories de Riegl, notamment pour l'art roman.

6. Comme on le sait, le terme « école de Vienne » fut forgé par Julius von Schlosser, un des plus influents élèves de Wickoff et de Riegl, dans le livre homonyme *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte* (1934).

7. L'objet esthétique entendu comme construction spécifique est déjà présent chez Eduard Hanslick lorsqu'il affirme, par exemple, dans *Du Beau dans la musique* : « Lorsqu'on appelle *artificiel* notre système tonal, on n'emploie pas ce mot dans le sens raffiné d'une fabrication arbitraire et conventionnelle. Il exprime seulement la notion d'une chose *inventée* par opposition à ce qui est créé » (*Du Beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale*, trad. fr. Charles Bannelier, Paris, C. Bourgeois, 1986, p. 149 ; nous soulignons).

8. Cité dans S. Zecchi, « Un manoscritto husserliano sull'estetica », *aut-aut*, n° 131-132, 1972, p. 90.

9. Cf. G. Semper, *I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico*, dans N. Squicciarino, *op. cit*. Dans *Du Style*, l'auteur stigmatise « l'absurdité de la situation de l'art moderne, selon quoi un large fossé, [...], séparerait les soi-disant arts mineurs des soi-disant arts supérieurs » (*Du style et de l'architecture, op. cit*., p. 269, note a).

10. À propos de ce texte de Lamprecht dans lequel il tend à individualiser les fondements d'une « sociologie scientifique de l'histoire » en prenant pour exemple les périodes de transition – et en particulier le Moyen Âge germanique – cf. E. Gombrich, *Aby Warburg*, (Londres, 1970) ; trad. it., Milan, Éd. Feltrinelli, 1983, p. 37-42.

11. Cf. H. Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* [1886], trad. fr. dirigée par B. Queysanne, Paris, Éd. Carré, 1996. Sur les étapes essentielles qui jalonnent ce très important et decisif débat historiographique, voir Ernst H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Londres, Phaidon, 1979, mais également A. Hauser, *Le teorie dell'arte* [Munich, 1958], trad. it., Turin, Éd. Einaudi, 1969, chapitre « Filosofia della storia dell'arte : « storia dell'arte senza nomi ».

12. H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, Éd. Ernest Leroux, 1934 – citation d'après édition Paris, PUF, 2000, p. 3. Dorénavant, nous indiquerons les initiales VF, suivies du numéro correspondant à la page à laquelle nous ferons référence. Il s'agit en grande partie du même « point » développé par E. Cassirer dans son ouvrage *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* [1927], trad. fr. P. Quillet, Paris, Éd. de Minuit, 1991. Cassirer souligne que si l'artiste n'a pas l'intuition et ne forme pas, si ce n'est en contemplant la forme pure qui détermine l'activité qui est la sienne, il ne *possède* toutefois vraiment cette forme que « lorsqu'il arrive à la réaliser dans la matière » (p. 172-73). Le devoir de l'artiste, tout comme celui de *l'eros* ficinien, consiste pour Cassirer à unir ce qui est séparé, et composer avec les opposés, « chercher » l'intelligible *dans le* sensible.

13. W. Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, in W. Benjamin, *L'Homme, le langage et la culture,* trad. fr. M. de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, p. 186.

14. Tous les termes en français écrits en italique sont de l'auteur (NdT).

15. A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, *op. cit.*, p. 376. Nous citons le passage où il est question de cet argument en nous référant à la traduction qui nous semble être la meilleure, car la plus claire (Ed. Einaudi, Turin, 1959) : « Toute la volonté de l'homme vise à confirmer de façon satisfaisante ses relations au monde (entendu dans le sens large du terme, c'est-à-dire à l'extérieur et à l'intérieur de l'homme même). La volonté artistique en règle les relations avec l'aspect des choses perceptibles aux sens : elle se réalise, en somme, en exprimant les choses comme l'homme veut les voir, en forme et en couleur (et dans la poésie, en les exprimant comme l'homme veut les entendre exprimées), mais elle le veut aussi (activement) ; c'est pourquoi, elle aspire à modeler le monde tel que lui le désire » (p. 272).

16. S. Bettini, « Introduzione », dans A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, (éd. de 1953), *op. cit.*, p. XLIII. Le texte de Bettini est, à de nombreux égards, culturellement précurseur (voir par exemple l'insistance sur le concept de *structure*) et demeure de ce fait aujourd'hui encore parfaitement « utilisable ».

17. Sur le thème du Possible que nous tentons au travers de ces pages de relier au concept du *Kunstwollen*, cf. M. Cacciari, *Icone della legge*, Milan, Éd. Adelphi, 1985 – en particulier le chapitre « La goutte de Leibniz ».

18. Sur les notions de « génotexte » et « phénotexte », cf. J. Kristeva, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, en particulier, l'essai *L'engendrement de la formule*.

19. W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*, trad. fr. E. Martineau, Paris, Klincksieck, 1993, p. 83.

20. Cité in F. – L. Kroll, « Teoria e prassi ornamentali nello Jugendstil », *Rassegna*, *op. cit.*, p. 63. Que la déclaration d'Endell soit restée à l'état d'intention poétique, et qu'elle ne se soit pas traduite dans la pratique concrète, le prouve d'ailleurs *ab abundantiam* sa réalisation la plus connue – aujourd'hui, détruite – à savoir la façade de l'Atelier Elvira di Monaco, « tatouée » d'une grande décoration de nette influence symbolique-vitaliste *art nouveau* et littéralement « imprimée », appliquée *ex-post* sur la superficie. En ce qui concerne Kandinsky, cf. *Du Spirituel dans l'art*, trad. fr. N. Debrand, Paris, Gallimard, 1989, p. 118 et sq.

21. Il existe toutefois deux passages dans lesquels Riegl fait explicitement référence (et en termes négatifs) aux artistes modernes. Que, dans ces deux passages, il soit question de la problématique de l'abstraction demeure, à nos yeux, significatif. Cf. *Questions de style*, *op. cit.*, p. 186 et *L'Industria artistica tardoromana*, éd. 1953, *op. cit.*, p. 138.

22. H. Weyl, *Symétrie et mathématique moderne* [Princeton, 1952], trad. fr. Paris, Flammarion, 1996, p. 106.

23. A. Riegl, *Questions de style*, op. cit., p. 9.

24. Parmi les études italiennes les plus récentes parues sur Hoffmann, cf. D. Baroni et A. D'Auria, *Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte*, Milan, Éd. Electa, 1981 ; G. Fanelli- E. Godoli, *La Vienna di Hoffmann architetto della qualità*, Bari, Éd. Laterza, 1981 (notamment pour la bibliographie très fournie sur le thème traité). Comme on le sait, dans une large mesure, autour de la question des « langages » de la *finis Austriae* – véritable *cliché* de ces dernières décennies -, beaucoup d'études et de publications ont vu le jour. Parmi les contributions historico-reconstructives relatives aux arts, nous nous limiterons aux auteurs suivants : N. Powell, *The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898-1908,* Londres, 1974 ; *Le Arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico*, Milan, La Biennale di Venezia-Mazzotta, 1984 ; K. Varnedoe, *Vienna 1900 : Art, Architectur & Design,* Museum of Modern Art, New York, 1986. En ce qui concerne plus particulièrement l'angle scientifique-phylosophique, cf. A. Jancik-S. Toulmin, *La grande Vienna* (1973), trad. it., Milan, Éd. Garzanti, 1975 ; les dossiers monographiques des revues « Critique » (n°339-340), 1975 et « Nuova Corrente » (n° 79-80), 1979. Nous signalons également l'indispensable essai, et pour le moins précurseur en Italie, de R. Calasso, *Una muraglia cinese*, in K. Kraus, *Detti e contradetti*, (Munich, 1955), trad. it., Milan, Éd. Adelphi, 1972. Toutefois, l'auteur qui a abordé ce thème en adoptant la problématique la plus ouverte est Massimo Cacciari. Nous signalons en particulier – outre ses contributions spécifiques sur Loos que nous citerons plus loin – *Krisis*, Milan, Éd. Feltrinelli, 1976 ; « La Vienna di Wittgenstein », *Nuova Corrente* n° 72-73, 1977 et *Dallo Steinhof*, Milan, Éd. Adelphi, 1980.

25. Pour ce qui est de l'influence orientale sur l'art et sur les cultures visuelles européennes à cheval entre le XIX^{e} et le XX^{e} siècle, cf. S. Wichmann, *Japonisme*, Paris, Éd. Chêne/Hachette, 1982 et F. Arzeni, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella culture europea tra Ottocento e Novecento*, Bologne, Éd. Il Mulino, 1987.

26. P. Altenberg, *Favole nella vita*, trad. it. Milan, Éd. Adelphi, 1981, p. 136. Ce « télégramme de l'âme » se trouve dans *Was der Tag mit zutragt* (*Ce que le jour m'apporte*), recueil de 1901.

27. Pour une analyse détaillée, illustrée par d'excellentes reproductions, du portfolio de Moser, cf. G. Fanelli, « L'infinito ornamento », *FMR*, n° 8, 1982. Pour un panorama historique sur le graphisme *art nouveau*, cf. du même auteur *La linea viennese*, Firenze, Éd. Cantini, 1989. De Fanelli-R. Gargiani, cf. également *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Rome-Bari, Éd. Laterza, 1994.

28. M. Tafuri-F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milan, Éd. Electa, 1976, p. 11. Pour ce qui est de l'*Art Nouveau*, les auteurs affirment qu'il s'agit « de se compromettre avec « la matière » pour la

transcender » : celle-ci peut être considérée à la limite comme une « apologie des techniques, mais jamais (comme un) « projet » de leur crise » (p. 7).

29. W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, trad. fr. J. Lacoste d'après l'édition établie par R. Tiedemann, 3^e édition, Paris, Éd. du Cerf, 2000, « Exposé de 1935 », p. 41. C'est la raison pour laquelle « le Léthé traverse les ornements du modern style. » (*Idem*, p. 840). Sur les rapports entre Benjamin-Riegl (et plus généralement la *Wiener Schule*), cf. W. Kemp, « Walter Benjamin e la scienza estetiva : i rapporti tra Benjamin e la Scuola Viennese », *Aut-Aut*, n° 189-190, 1982.

30. J. Clair, *Le Nu et la norme : Klimt et Picasso en 1907*, Paris, Gallimard, 1988, p. 90.

RÉSUMÉS

Le *Kunstwollen*, concept inventé par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl en 1901 dans son livre *L'Industrie artistique tardo-romaine*, a connu une fortune critique considérable dans la théorie de l'art du XX^e siècle. Le présent article est pourtant une réélaboration philosophique du concept complètement novatrice, puisqu'il le met en rapport pour la première fois avec l'ornement. Dans les textes de Riegl et de ses contemporains, l'ornement est en effet souvent considéré comme l'expression la plus claire du *Kunstwollen* d'une culture. Mieux, cette interprétation ornementale du concept de Riegl permet de l'inscrire dans un courant de pensée qui va de Bergson à Deleuze, en passant par le Focillon de la *Vie des formes*, où l'ornement n'est plus un simple supplément mais l'expression d'une force vitale. Il est d'ailleurs, dans les Ateliers viennois et la peinture de Klimt contemporains de Riegl, un paramètre artistique déterminant, lié à l'émergence de l'abstraction et de la modernité.

The concept of *Kunstwollen*, elaborated by the Austrian art historian Aloïs Riegl in his 1901 book, *Late Roman art industry*, has been very influent in XXth art theory. This article is therefore an innovative philosophical re-elaboration of this concept that relates it to ornament. According to Riegl and his contemporaries, adornment is often taken as the clearest expression of the Kunstwollen of a culture. This ornemental interpretation of Riegl's concept even authorizes to link it to a school of thought going from Bergson to Deleuze, and including Focillon's *Life of forms*, where ornament is no longer a simple add but is the expression of a vital force. Adornment is indeed a determining artistic element, to be related to the emergence of Abstract Art and Modernity.

INDEX

Index chronologique : XXe siècle
Index géographique : Autriche
Keywords : Ornament, decoration, Kunstwollen, aesthetics, Aloïs Riegl, Henri Focillon, Gustav Klimt, modernity, abstraction, Vienna, Jugendstil
Mots-clés : Ornement, décoration, Kunstwollen, esthétique, Aloïs Riegl, Henri Focillon, Gustav Klimt, modernité, abstraction, Vienne, Jugendstil

AUTEURS

MASSIMO CARBONI

Massimo Carboni est né à Livourne en 1954. Il est professeur d'esthétique à l'Università della Tuscia à Viterbe et à l'Accademia di Belle Arti de Florence. Dans les années 80-90, il a été critique d'art, organisant de nombreuses expositions auprès d'institutions publiques. Il a collaboré en tant que co-commissaire et comme auteur dans les catalogues des éditions de 1993, 1997 et 2011 de la Biennale de Venise.Il a publié : *L'Impossibile Critico. Paradosso della critica d'arte (Kappa, 1985) ; Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte* (Editori Riuniti,1992 ; Jaca Book, 2004) ; *Il Sublime è Ora. Saggio sulle estetiche contemporanee* (Castelvecchi, 1993 ; 2003) ; *Non vedi niente lì ? Sentieri tra arti e filosofie del Novecento* (Castelvecchi, 1999; 2005) ; *L'Ornamentale.Tra arte e decorazione* (Jaca Book, 2001) ; *L'occhio e la pagina. Tra parola e immagine* (Jaca Book, 2002) ; *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica* (avec Pietro Montani), (Laterza, 2005) ; *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti* (Jaca Book, 2007) ; *Di più di tutto. Figure dell'eccesso* (Castelvecchi, 2009) ; *Analfabeatles. Filosofia di una passione elementare* (Castelvecchi, 2012). *Il a dirigé la troisième édition de Teoria generale della critica di Cesare Brandi* (Editori Riuniti, 1998) et la troisième édition traduite en italien de *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* de Gilles Deleuze et Félix Guattari (Castelvecchi, 2010). Il a écrit en outre : « L'angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica », dans Fausto Melotti. *L'opera in ceramica*, (Skira, 2003) ; « L'arte e il colore », introduction à *Il colore nell'arte* (Jaca Book, 2006 ; trad. fr. La Couleur dans l'art, Citadelles & Mazenod, 2006) ; « Le arti e la tecnica : gli scenari futuri », dans *Terzo Millennio* (Enciclopedia Italiana Treccani, 2010). Il prépare une nouvelle édition des œuvres de Gillo Dorfles.