

1

Une tradition philosophique majoritaire, dans la culture occidentale depuis Platon, pense l'être en tant qu'objet, manifestation d'une extériorité, dehors sur lequel vient se poser la lumière de la « théorie » entendue comme *regard* de la pensée rationnelle. C'est sous cette lumière que l'ornement s'oppose à l'objet comme l'essence à l'accident : ses contours vagues et mouvants n'en finissent pas de circuler aux confins de la substance de l'être, dans une périphérie qui ne semble qu'un prélude à la chose même, au mieux, ou son voilement irrémédiablement inauthentique, au pire. Ornement : ce qui est relégué aux marges d'un ordre ontologique souverain dont il rend possible la manifestation et dont il célèbre la perfection¹ sans pour autant vraiment s'y intégrer. Mais ornement, aussi bien, ce qui voile et dissimule : car comment la périphérie pourrait-elle légitimement prétendre à dévoiler la vérité du centre ? Comment pourrait-elle être autre chose qu'un travestissement, un camouflage, en bref un *mensonge*, proie de l'histoire et du théâtre social, portant atteinte à la nudité essentielle de la vérité, détournant le regard et l'esprit de la contemplation de l'être même dans son éternelle et solitaire harmonie ? Dans les deux cas – que l'ornement participe humblement à une opération épiphanique (*Erscheinung*) ou perversément à un jeu d'illusions (*Schein*)², qu'il se situe au seuil de ce qu'illumine la lumière de la raison ou qu'il appartienne au royaume des spectres et des leurres, qu'il mette au jour ou qu'il obscurcisse –, il se rattache à une conception objective de l'être comme ce *quelque chose* qu'on aborde de l'extérieur, qui se donne par le dehors, qui se présente au regard, physique et mental, d'un sujet observateur.

Pourtant, l'ornement n'appartient pas au monde de l'objectivité comme un simple *donné*, pur spectacle offert au regard ; il est aussi un *produit* qui procède d'une intention subjective et s'enracine dans le travail humain. Tandis que la chose même, fût-elle fabriquée, repose sur un substrat objectif antérieur à tout travail – la matière *première* –, l'ornement sur elle se montre strictement en tant que résultat de l'engagement d'un sujet qui, par ce truchement, est venu poser sa pratique à la surface du monde. Au-delà du choix de la matière, de la définition de la forme, de l'adaptation à la fonction, c'est dans la dimension ornementale que le travail humain se manifeste le plus parfaitement en se donnant à lui-même en spectacle : dans *l'acte* d'orner, tout se passe comme si le travail individuel – ce que Marx nomme la *praxis* – s'abîmait gratuitement dans sa propre contemplation, parvenait à l'accomplissement le plus pur d'une relation de réflexivité en quelque sorte ivre de soi.

Ces deux caractéristiques – l'ornement considéré du dehors en tant qu'accident ontologique et l'ornement considéré du dedans en tant que manifestation du travail subjectif – sont-elles homogènes l'une à l'autre ? Pour le postuler, il faut commencer par considérer l'action et, plus précisément, le travail humain comme homogènes à une pensée de l'être en tant qu'objet ; il faut faire l'hypothèse que ce travail (c'est-à-dire aussi la relation à soi du travailleur) s'inscrit dans le

1- Ce qu'exprime l'idée d'*ornance* comme *ordonnance*, « fonction de composition et d'ordination, [...] non d'enjolivement mais de structuration ou de remodelage », selon les termes de Didier Laroque et de Baldine Saint-Girons (« L'Ornement et la fabrique du paysage. Pour une théorie de l'ornance », dans *Paysage et ornement*, Didier Laroque et de Baldine Saint-Girons [dir.], Paris, Verdier, 2005, p. 9).

2- Selon Schiller, la grâce (*Anmut*) dans le visible permet de dépasser l'illusion (*Schein*) et de rejoindre l'apparition (*Erscheinung*). Voir l'analyse de *Sur la grâce et la dignité* (1793) par Danièle Cohn, « L'ornement, un outil théorique ? La ceinture d'Aphrodite », dans *Histoires d'ornements*, Patrice Ceccarini, Jean Loup Charvet, Frédéric Cousinié, Christophe Leribault (dir.), Paris, Klincksieck, Rome, Académie de France, 2000, p. 22.

champ général d'une pensée de l'extériorité et peut être lui-même saisi en tant qu'objet, ou encore : qu'il peut être intégralement compris à partir de ce qui est produit ; que le processus de production est entièrement circonscrit par ce qu'on peut *voir* et donc comprendre des productions proprement dites. Or, ce postulat, aussi naturel soit-il du point de vue de l'ontologie occidentale, peut être remis en question : c'est précisément la tâche que s'est donnée Marx, dont le génie, selon l'interprétation phénoménologique qu'en a proposée Michel Henry³, a consisté à montrer que le plan sur lequel s'établit la *praxis* est en discontinuité radicale avec le monde objectif.

2

Selon Michel Henry, la vraie révolution à l'œuvre dans la pensée marxienne est la révélation que l'activité concrète de l'homme ne saurait se réduire à une ontologie du visible, dans la mesure où l'essence de la *theoria* et l'essence de la *praxis* s'excluent réciproquement, non pas en un sens historique et contingent, mais en un sens métaphysique, principiel et fondateur. En amont de toute intentionnalité, de toute visée de l'extérieur – et, ce faisant, en opposition frontale avec la pensée hégélienne du travail en tant que procès d'objectivation –, la *praxis* marxienne « s'épuise dans l'expérience intérieure qu'elle fait d'elle-même, elle est cette tension vécue d'une existence enfermée dans l'épreuve de son acte et coïncidant avec son faire⁴ » ; elle est une épreuve de soi de l'individu en tant que corps subjectif – ce que Michel Henry nomme la « chair » –, épreuve charnelle, donc, où le corps se donne comme une pure relation à soi de la vie, faisant l'expérience de sa cohésion et de sa suffisance intérieure, c'est-à-dire exactement le contraire d'un objet dans le monde. Avant d'être intentionnellement dirigé vers l'extérieur, de se faire conscience de quelque chose, le travail *s'éprouve* (plutôt qu'il ne se *découvre*) comme autosuffisant, vie absolue que rien n'affecte primordialement ni ne conditionne sinon elle-même – étrangère, dans son principe, à ce qui vient du monde.

Suivant ce raisonnement, l'ornement – dans la mesure où, on l'a vu, on peut l'identifier en tant que manifestation la plus parfaitement pure, non finalisée, de ce qu'accomplit le travail humain – établirait donc une subjectivité radicale, originelle, non intentionnelle, préexistant à la conscience objectivante, dans les interstices du monde des objets. Une fois jeté sur le monde, il transformerait *ipso facto* le tissu du visible en réceptacle paradoxal d'un plan invisible, celui de la *praxis* subjective. Il se donnerait comme la forme par excellence par laquelle le travail vivant de l'individu, en se manifestant au cœur de l'objet utilitaire, contemple sa propre gratuité fondamentale – c'est-à-dire aussi son indépendance à l'égard du monde – et, par là, ne cesse jamais d'introduire une brèche vertigineuse dans la prétendue complétude de l'objectivité. Son caractère mineur par rapport à l'objet se renverse alors et se comprend plutôt comme l'affirmation radicale d'une hétérogénéité

3- Michel Henry, *Marx*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 [1976].

4- Michel Henry, « Le Concept de l'être comme production » [1973], dans *Phénoménologie de la vie*, vol. III, *De l'art et du politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 33.

souveraine : de l'ornement on peut dire, à la limite, comme Schopenhauer le disait de la musique, qu'il pourrait exister même si l'univers n'existait pas. Alors que, abordé du point de vue de l'objet, il semblait grevé d'une insuffisance ontologique insurmontable, écho mineur ou trompeur d'un ordre naturel premier, il se révèle au contraire, du point de vue du sujet, merveilleusement adéquat à la profondeur sans fond d'une subjectivité vivante et agissante qui éprouve à travers lui sa libre puissance productive. C'est cela qui, en lui, se trouve originairement célébré, et non pas l'objet orné ; c'est d'abord – et par opposition à tout objet – l'expansion de l'intériorité subjective s'éprouvant en tant que puissance productive de la seule production possible : la production de soi, comme mouvement incessant d'auto-accroissement, toujours indéfectiblement étranger au monde extérieur⁵.

3

Encore reste-t-il à comprendre pourquoi cette subjectivité autosuffisante ressent malgré tout le besoin de se projeter, par l'activité ornementale, dans le règne du visible, en direction d'un dehors dont elle ne devrait pourtant se préoccuper en rien. Il faut aussitôt répondre que l'ornement, lorsqu'il se pose sur le monde des objets, ne *représente* pas le plan subjectif, n'en fournit pas une *image* : si c'était le cas, il s'agirait d'une visée référentielle d'autant plus absurde qu'elle se porterait sur ce qui précisément sape la légitimité première de toute objectivité. Plutôt qu'une représentation, ce qui s'effectue dans l'ornement est une *mise en acte* des pouvoirs intrinsèques de l'intériorité subjective, tout entière immergée dans l'ordre du faire. Rien n'y est pensé, rien n'y est visé au départ (même si, on va le voir, un projet signifiant, avec son intentionnalité propre, peut venir par la suite relayer cette pulsion originaire). Autrement dit : le rapport de l'ornement à l'intériorité subjective n'est pas expressif mais énergétique ; et cet affairement ornemental incarne la nature fondamentalement dynamique de l'autosuffisance subjective, laquelle n'habite en soi que pour s'accroître perpétuellement, dans un mouvement où l'expérience de soi est identiquement une augmentation de soi – ce dont l'autre nom est la *création*, « la vie dans son pouvoir de poser autre chose que ce qui est », dans les termes de Michel Henry⁶. Ce pouvoir se déploie dans la *pulsion ornementale* originaire, injonction mystérieuse (et d'autant plus agissante par là même) de visibilisation de l'invisible affectivité transcendante qui, par l'ornement, s'offre à elle-même dans le champ du visible en orchestrant l'irruption infinie d'autres mondes possibles au sein du monde perçu.

Concrètement, cette destinée expansive du plan subjectif, à l'égard de son environnement objectif, prend corps dans le phénomène transculturel de la prolifération ornementale, singulière puissance colonisatrice qui n'en finit pas de s'excéder elle-même, de se déborder comme si elle devait manifester que l'action créatrice n'est dirigée vers rien d'autre que l'augmentation de l'action, dans sa gratuité surabondante⁷. L'excès est le destin naturel de l'ornement ; la dérive contaminatrice est, paradoxalement, sa logique même. Dès lors, il ne faut pas

5- Il est possible de relier ce basculement du statut ontologique de l'ornement à son indépendance esthétique par rapport à la théorie de l'imitation. Dès lors que la forme ornementale ne trouve pas sa légitimité dans la copie fidèle des objets du monde, un autre plan sourd nécessairement en elle, celui de la subjectivité agissante. Dans la mesure où la dimension de la re-présentation est dévaluée (voire purement et simplement annulée), c'est aussi la dimension de l'extériorité qui cède le pas et qui laisse la préséance à la libre – quoique paradoxale – expression de l'intériorité.

6- Michel Henry, « Kandinsky : le mystère des dernières œuvres » [1993], dans *De l'art et du politique, op. cit.* n. 4, p. 228. Voir également : « La vie est présente dans l'art selon son essence propre. Quelle est l'essence de la vie ? Non pas seulement l'épreuve de soi mais, comme sa conséquence immédiate, l'accroissement de soi » (Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, Presses universitaires de France, 2005 [1988], p. 209).

7- Sur un horizon philosophique différent, cette idée s'esquisse chez Karl Philipp Moritz lorsqu'il affirme que « l'œil n'assouvit jamais sa soif de voir et l'oreille sa soif d'entendre » (Karl Philipp Moritz, *Sur l'ornement*, Clara Pacquet [éd.], Paris, Presses de l'École normale supérieure/Musée du quai Branly, 2008 [1793], p. 29).

voir en lui un grand ordonnateur du monde extérieur mais plutôt, en son principe, une puissance de dérèglement et de désordre : loin d'être *articulé* au visible, il le *mine* ; à l'égard des objets qu'il colonise, il ne fonctionne ni comme un supplément ni comme un complément mais il y introduit une force autonome, proliférante et dérégulatrice, un vertige qui déstabilise ce qu'il pénètre plutôt qu'il ne le magnifie, qui en déconstruit la tranquille assurance ontologique.

4

À cette *pulsion* ornementale, qu'une phénoménologie de la vie distingue dans sa force tentaculaire de mise en lambeaux de l'objectivité, s'oppose donc un *projet* ornemental, inscrit, quant à lui, dans l'histoire culturelle des formes, et qui consiste au contraire à enrégimenter – ou à tâcher d'enrégimenter – l'ornement en tant qu'auxiliaire de l'être, rehaut domestiqué de la beauté extérieure du monde et de sa prétention à la vérité. L'autre nom de ce projet est la *décoration*, volonté mondaine d'assignation de la création ornementale à l'ordre du visible. Ses procédures excèdent de beaucoup la simple séduction visuelle pour ouvrir sur un horizon métaphysique : elles s'appuient volontiers, par exemple, sur la géométrie pour mettre au jour et célébrer la structure intangible de l'être, sur un mode platonicien, en l'épurant de ses aspects contingents. Et ce projet métaphysique – le prétendu surcroît de vérité ontologique de la forme extérieure décorée – se transforme en idéologie lorsqu'il apporte sa caution à des hiérarchies sociales et à l'exercice de pouvoirs religieux, politiques ou économiques. Enserées dans des codes décoratifs, les actions sociales des individus ne sont plus animées par les déterminations intérieures, irréprésentables, immaîtrisables, de la vie réelle subjective mais par le système clos des représentations que produit et contrôle un *appareil* idéologique. Le projet ornemental (*alias* la décoration) est donc simultanément spéculatif et politique, de représentation philosophique et de domination idéologique : les maîtres de l'ornement – ceux qui en règlent le statut symbolique et ceux qui s'emparent de son usage – prétendent à devenir maîtres *dans* le monde parce qu'ils s'affirment d'abord, philosophiquement, comme maîtres *du* monde, ainsi mis en ordre.

Par sa nature même de représentation et par son inscription dans l'histoire, un tel projet ne peut qu'adopter une position de secondarité à l'égard de la pulsion originaire de la subjectivité. Tentative d'arrondissement de l'ornement au monde des représentations, il ne peut être compris que sur le mode du contre-feu, comme une réaction de défense face à l'indomptable brouillage, à la nuit obscure qu'on pressent au travail en amont : transformation d'une *puissance* extramondaine et personnelle en *pouvoir* historique et social. Il en résulte l'exercice constant d'une contradiction, un jeu incessant d'affirmation et de répression, à l'intérieur duquel l'ornement résiste obstinément à son devenir décoratif et demeure une charnière paradoxale, un joint, une soudure conflictuelle entre des régimes hétérogènes de la vérité : subjective et objective ; invisible et visible ; vivante

et représentationnelle (ou idéologique). Sans cesse, comme sur une surface poreuse ou comme sur une peau, s'associent en lui la monstration et l'occultation, l'ordonnance et le débordement, la convenance et l'excès, le placement (ou la justesse) et la prolifération (ou l'écart), l'anarchie et le pouvoir. En lui, le voir et le faire s'entrechoquent et éprouvent leur fondamentale inadéquation réciproque, provoquant, dans la perception, un sentiment inextricable d'enracinement et de perte, de sécurité et de danger, d'enchantement et d'angoisse, frottement léger mais insistant où n'en finit pas de s'effriter la certitude que le monde se suffit à lui-même.

5

Cette interprétation première de l'ornement en tant que désordonnement du visible par une *praxis*, un travail, une puissance subjective invisible, trouve elle-même ses conditions de possibilité dans l'histoire occidentale moderne. L'avènement d'une vision scientifique du monde, avec l'objectivisme radical qui lui sert de fondement, a induit une crise sans précédent de la création ornementale, qui atteint son point culminant à l'ère de la mécanisation industrielle : effondrement catastrophique de l'inscription de la subjectivité dans le monde de la production. Jamais, dans l'histoire humaine, l'abîme entre le faire subjectif et la production matérielle n'a été si gravement creusé qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, lorsque le capitalisme techno-industriel triomphe mondialement – catastrophe que la critique marxienne de la machine capitaliste et son analyse de l'irréductibilité subjective du travail humain ont diagnostiquée dans ses implications à la fois politiques et métaphysiques. Or, sans surprise, la question de l'ornement se trouve très exactement au cœur de ce déchirement historique : aussitôt qu'il est pris en charge par la machine, l'ornement paraît se défaire et cette défection sème la panique dans la conscience des contemporains. Ainsi se révèle, en négatif, sa nécessaire alliance avec la vie, au moment même où celle-ci se brise sur l'arête des machines, le principe de la variation créatrice disparaissant au profit du principe de la répétition mécanique (tandis que le premier dirige l'attention sur l'*illogique* liberté des décisions individuelles et des gestes, le second détache l'objet de son origine dans un travail et renvoie strictement à sa fonction pratique). L'objectivité machinique fait ressortir en creux, dans toute son énigmatique autonomie, ce qui se trouve désormais exclu du champ social : la subjectivité comme telle. Entre *vision* techno-scientifique des objets et *épreuve* subjective de la vie est identifié un abîme qui, du coup, permet de prendre conscience – mieux et plus tragiquement que jamais – du régime originaire de l'ornement et de sa radicalité.

De cette prise de conscience, quelques grandes expérimentations esthétiques dites d'avant-garde du début du XX^e siècle forment d'éclatants symptômes : chez Matisse ou chez Kandinsky, par exemple, tout se passe comme si les projets artistiques les plus radicaux tendaient à se recourber intuitivement sur la pulsion ornementale définie en tant que remontée au-delà des images, dans la nuit de

l'affectivité. Aspirant à se détacher purement du monde des objets, se modelant sur l'expérience intérieure de la musique plutôt que sur la contemplation d'un dehors, cette activité créatrice en rupture avec son environnement arrache l'esthétique de l'ornement à la sphère objective techno-industrielle et la noue au désir fou de « voir l'invisible⁸ ». À peu près au même moment, Marx tire de son côté les conséquences politico-économiques d'une séparation radicale entre subjectivité et forces productives en dégageant l'horizon d'un communisme où la vie ne serait plus inféodée à l'économie (c'est-à-dire à un monde d'objets) mais rendue à elle-même sous forme de chômage ou de loisir, « libre développement des individualités⁹ » vouées à l'activité spirituelle ou artistique pure.

6

Très logiquement, cette crise vertigineuse de la subjectivité dans la culture moderne s'est aussi et surtout répercutée sur la théorie et la pratique des arts dits décoratifs, assignant à la volonté de réparer le désastre ornemental des enjeux à la fois esthétiques, politiques et métaphysiques. Dans ce contexte, trois positions de principe peuvent être dégagées (même si, en réalité, elles se sont toujours interpénétrées à divers degrés).

La première a consisté à vouloir accomplir jusqu'au bout le processus de desubjectivation de l'ornement en l'unissant intégralement au règne des machines et de la science appliquée et en rêvant d'accomplir ainsi le vieux rêve humaniste de fusion entre l'art et la science. Qui dit desubjectivation dit aussi désincarnation, exclusion du corps vivant individuel au profit d'une « grammaire ornementale » universelle, dont l'architecte Owen Jones, à Londres, et le cercle des réformateurs de la Government School of Design ont été les plus ardents promoteurs à partir des années 1850. Au plan des significations, cela impliquait de concevoir l'ornement comme le diagramme cristallin de la rationalité du monde extérieur, la perpétuelle mise au jour du fait que l'infini pouvait se réduire à l'agencement logique d'un petit nombre de formes simples¹⁰. L'originnaire relevait d'une *vision* claire et distincte ; il appartenait au domaine des formes visibles et l'ornement avait pour fonction d'en dégager la structure éternelle. Au plan de la production, cela devait se traduire par une séparation radicale entre la conception des formes par l'ornemaniste *designer*, maître de cette langue universelle désindividualisée, et la réalisation des objets, indifféremment, par l'ouvrier et par la machine, cantonnés à une fonction neutre d'application.

8- Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, op. cit. n. 6. On objectera qu'à la différence de Matisse, Kandinsky a toujours été attentif à se démarquer du « danger » du décoratif : « Qu'est-ce qui doit remplacer l'objet manquant ? Le danger d'un art ornemental m'apparaissait clairement, la morte existence illusoire des formes stylisées ne pouvait que me rebuter » (Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé » [1913], dans *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Jean-Paul Bouillon [éd.], Paris, Klincksieck, 1974, p. 110). Entre l'ornement et l'abstraction, Kandinsky place la notion de « nécessité intérieure » (*innere Notwendigkeit*) qui ferait défaut à la vaine gratuité du premier. On peut cependant avancer que cette démarcation résulte d'une situation historique plutôt que de principes fondamentaux : ce que Kandinsky dénonce, c'est l'ornement minorisé, déresponsabilisé, déchargé de soi, dans le contexte esthétique occidental, dont l'*imperium* objectiviste est encore renforcé, au XIX^e siècle, par les dispositifs techno-industriels. En revanche, hors considérations historiques, l'articulation entre création artistique et épreuve de soi subjective rend compte, à parts égales, de l'action ornementale et de l'action « spirituelle » abstraite selon Kandinsky. Rien ne sépare, au bout du compte, les « petits mondes » (*kleine Welten*) proliférants et incirconscriptibles du peintre russe et l'ornement, lorsque celui-ci est pris au sérieux dans ses ultimes conséquences métaphysiques.

9- Karl Marx, *Fondements de la critique de l'économie politique* [1857-1858], cité dans Michel Henry, Marx, op. cit. n. 3, p. 940.

10- Voir les deux « principes » qui ouvrent la *Grammaire de l'ornement*, en 1856, et fondent son idéalisme ontologique : « Premièrement. Que toutes les fois qu'un style d'ornement est l'objet de l'admiration universelle, on découvrira qu'il est d'accord avec les lois qui régissent la distribution de la forme dans la nature. Secondement. Que, quelque variées que soient les manifestations d'accord avec ces lois, les idées principales sur lesquelles elles sont basées sont en très petit nombre » (Owen Jones, *Grammaire de l'ornement*, Lyon, L'Aventurine, 2006 [éd. orig. en anglais, 1856 ; en français, 1865], p. 7) ; ou, à propos de « l'art mauresque » : « Les principes sont les mêmes partout ; la différence n'existe que dans la forme » (*ibid.*, p. 97).

À l'opposé, une seconde position a consisté à rêver de restaurer un lien entre production et travail vivant et même à accomplir ce lien si parfaitement que la nostalgie rétrospective, célébrant le temps glorieux des artisans médiévaux, se serait transformée en élan révolutionnaire, annonciateur d'un avenir préférable à tout ce qui avait jamais eu lieu auparavant. C'est ce que, toujours à Londres, dans les années 1880, William Morris a formulé et mis en œuvre mieux qu'aucun autre, dans son activité de décorateur comme dans son activité politique et littéraire, avec ses amis du milieu *Arts & Crafts*. Sa haine spécifiquement marxienne de la machine s'est fondée sur la dénonciation du fait que la création pût provenir d'un autre fondement que l'engagement physique du corps subjectif. Il en résultait que le critère de la réussite artistique ne devait pas être, en aval, la perfection de l'objet mais, en amont, la joie intérieure du sujet : dans l'utopie para-communiste de Morris, l'art – rebaptisé « *work-pleasure* » (« travail-dans-la-joie ») – procède d'un « instinct » et s'accomplit spontanément sous forme d'ornement¹¹. La beauté, quant à elle, n'est rien d'autre que la capacité d'un objet à transmettre le sentiment de plaisir qu'a éprouvé son auteur à le faire : aussi « gauche et grossière » soit-elle, l'ornementation est parfaite dans la mesure où elle se présente à nous en ambassadrice visible de l'invisible adhésion de la personne à soi.

Enfin, une troisième position revient à vouloir délier définitivement ce qui enchaîne la subjectivité agissante au monde, en éradiquant purement et simplement l'ornement, cette étrange et paradoxale médiation, pour rendre l'individu créateur à l'absolu de son intériorité invisible, étrangère à tout dehors. C'est alors la fin de l'ornement, telle que l'a messianiquement prônée Adolf Loos, à Vienne et à Paris, dans les années 1910 et 1920, en s'éloignant progressivement de ses premiers penchants *Arts & Crafts*. À Morris et à ses amis, il n'a jamais cessé d'emprunter la certitude d'un primat du travail physique de la matière sur le dessin, c'est-à-dire aussi de l'engagement corporel sur l'esprit conceptuel, ou encore de la *praxis* sur la *theoria* – dénonçant la « planche à dessin » des architectes, « l'exactitude du tracé au compas », pour faire au contraire l'éloge des tailleurs, des cordonniers, des fabricants d'instruments, des maçons, des menuisiers, des céramistes plongés dans « l'indéterminé du hasard, du feu, des rêves de l'homme, et le mystère du devenir¹² ». Mais la pureté de cette jouissance intérieure de la *praxis* se trouvait irrémédiablement souillée, à ses yeux, par sa réalisation sous forme d'*objet* de production – et surtout d'objet orné, fier de lui-même –, de sorte que Loos en est arrivé à une conclusion théorique exactement opposée à celle de l'esthétique *Arts & Crafts* : plutôt que de croire en la possibilité d'une union harmonieuse entre travail et ornement, il a dénoncé dans ce dernier une adultération coupable de l'intériorité physique primordiale de la personne – ce qu'il a nommé le « crime » de l'ornement – et a réclamé obsessionnellement, à partir de là, la séparation entre vie subjective, c'est-à-dire art, et travail. Une fois les hommes délivrés de la « tyrannie de l'ornement », l'activité détachée de toute production était appelée à se consumer toute entière en jouissance non visuelle, ce dont l'écoute en

11- Voir le chapitre 18 (« Commencements de la vie nouvelle » [*The Beginning of the New Life*]) des *Nouvelles de nulle part*, le roman marxiste utopiste de Morris, en 1890 : « Ce remède [à l'oisiveté] fut, en résumé, la production de ce qu'on appelait alors des objets d'art, mais qui n'a plus maintenant de nom parmi nous, car c'est devenu partie intégrante du labeur de tout producteur. [...] L'art, ou le travail-dans-la-joie (c'est ainsi qu'il convient de l'appeler) dont je parle maintenant surgit, semble-t-il, presque spontanément d'une sorte d'instinct parmi une population qui avait cessé d'être contrainte à un surmenage pénible et affreux. [...] Et au bout de quelque temps, un immense désir de beauté parut s'éveiller dans l'âme des hommes et ils se mirent à orner gauchement et grossièrement les objets qu'ils fabriquaient » (William Morris, *Nouvelles de nulle part* [1890], Paris, Aubier, 1957, p. 347-349).

12- Adolf Loos, « Céramique » [1904], dans *Ornement et crime et autres textes*, Paris, Payot et Rivages, 2003, p. 61.

quelque sorte paradisiaque, par chacun, de la musique de Beethoven ou de Wagner constituait le paradigme¹³.

Dans tous les cas, les théories de l'ornement, en ces temps de panique esthétique et politique, révèlent que leur enjeu ultime est la question de la vie, c'est-à-dire de la réconciliation de la subjectivité avec elle-même, par la reconnaissance de son caractère à la fois originaire et irréductible au monde visible. Et c'est pourquoi, le cercle méthodologique se refermant, une phénoménologie de la vie, par opposition à une ontologie du visible, paraît exactement adaptée à la construction d'une pensée de l'ornement dans la modernité.

RÉFÉRENCE ÉLECTRONIQUE

Rémi Labrusse, « Ornement et subjectivité », in *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013, [En ligne], mis en ligne le 17 janvier 2014.

<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/colloques-et-journees-d-etudes/colloque-questionner-l-ornement>

13- Voir la fin de *Ornement et crime*, en 1908 : « Celui qui va écouter la *Neuvième Symphonie* et puis s'installe pour dessiner un motif de papier peint, c'est soit un escroc, soit un dégénéré. [...] L'absence d'ornement est un signe de force spirituelle. L'homme moderne se sert comme bon lui semble des ornements des cultures antérieures et étrangères. Sa propre invention, il la concentre sur d'autres choses » (*ibid.*, p. 87). Le jeune Ernst Bloch développe une conception proche de celle de Loos, dans « Production de l'ornement », en 1918 (en dépit de la contradiction apparente entre son éloge de la « vertu » de l'ornement et la dénonciation loosienne du « crime » ornemental) : Bloch appelle en effet à une distinction radicale entre, d'une part, « la technique intégrale » et, d'autre part, « l'expression intégrale » – « expression purement spirituelle, musicale, qui ne tend qu'à l'ornement », lequel est donc recentré sur l'expérience intérieure de la musique comme accomplissement de la vie subjective : « La naissance de la technique intégrale et la naissance de l'expression intégrale, strictement séparées l'une de l'autre, procèdent cependant de la même magie : absence fondamentale de décor, d'une part, exubérance fondamentale, ornement de l'autre, deux variantes cependant du même exode. Mettons-nous honnêtement au travail et laissons aller le vivant là uniquement où il doit aller. [...] Qu'une grande expression s'occupe de réveiller et d'approfondir à nouveau l'art décoratif et d'offrir à la musique de nos préoccupations intérieures, celles de l'extérieur se taisant, les purs signes de la compréhension, les purs ornements de la libération » (Ernst Bloch, « La production de l'ornement » [1918], dans *L'Esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977 [1923], p. 26-27).