

Biologie de l'ornement

Biology of Ornament

Thomas Golsenne¹

¹ Université de Lille, thomas.golsenne@univ-lille.fr

RÉSUMÉ. À partir de la photographie de Louise Lawler, *Pollock and Tureen* (1984), mon intervention consiste à examiner, d'abord, comment l'opposition entre les beaux-arts et les arts décoratifs s'est structurée, dans la théorie de l'art européenne, en utilisant la hiérarchie conventionnelle des genres. Ainsi les arts décoratifs sont-ils traditionnellement associés au féminin et les beaux-arts, au masculin.

Mais dans le projet artistique critique et postmoderne de Lawler, ces oppositions hiérarchiques sont habilement remises en cause. Les arts décoratifs et le domaine de l'ornement peuvent alors être perçus d'une manière beaucoup plus positive, exprimant la vitalité telle qu'elle est considérée actuellement dans la philosophie, les sciences sociales et les sciences de la vie.

ABSTRACT. Based on Louise Lawler's photograph *Pollock and Tureen* (1984), my intervention consists in examining, first, how the opposition between fine and decorative arts has been structured, in European art theory, using the conventional hierarchy of gender. Thus the decorative arts are traditionally associated with the feminine and the fine arts with the masculine.

But in Lawler's critical and postmodern art project, these hierarchical oppositions are cleverly challenged. The decorative arts and the field of ornament can then be seen in a much more positive light, expressing vitality as it is currently understood in philosophy, the social sciences and the life sciences.

MOTS-CLÉS. Louise Lawler, céramique, arts décoratifs, ornement, genre.

KEYWORDS. Louise Lawler, ceramics, decorative arts, ornament, gender.

La céramique, un art féminin ?

Je voudrais partir de la photographie de Louise Lawler, *Pollock and Tureen*, 1984 (fig. 1).



Figure 1. Louise Lawler, *Pollock and Tureen*, 1984, tirage à destruction de colorants, 71,1 x 99,1 cm.
Courtesy et photo: Louise Lawler et Metro Pictures, New York.

D'un côté, la peinture ; de l'autre, la céramique. D'un côté, le grand art moderne ; de l'autre, l'art décoratif ancien. D'un côté, l'art viril, éjaculatoire ; de l'autre, l'art féminin, délicat, fragile (fleurs et porcelaine). D'un côté, un art qui s'impose, qui frappe, indépendant ; de l'autre, un art modeste et instrumental. D'un côté, l'art américain, nouveau, violent ; de l'autre, l'art européen, ancien, élégant. D'un côté, l'expression de l'artiste ; de l'autre, le décoratif.

La photographie de Lawler sédimente une série d'oppositions qui se sont constituées au fil des siècles en Europe, qui culminent avec le modernisme américain.

Soit une terrine de porcelaine décorée produite par la manufacture de Vincennes (fig. 2). Depuis plusieurs siècles et encore aujourd'hui, ce vase est réalisé selon un partage des tâches très strict. D'abord la fabrication du support, le vase lui-même et sa forme ; ensuite on ajoute le décor, peint, qui peut varier à volonté. Le décor vient en second, à la fois dans l'ordre de réalisation et ontologiquement : on peut en changer, le vase sera toujours un vase, il gardera sa fonction. Le décor du vase joue ici un rôle de papier-cadeau. Cette séparation de l'ornement et du support dans les étapes de fabrication du vase est un cas emblématique où s'applique la théorie européenne de l'ornement, qui repose sur des assises philosophiques solides, puisque fondées par Platon : l'opposition de l'essence et de l'apparence, de l'essentiel et du superflu, de l'être et du devenir.



Figure 2. Jean-Claude Duplessis (attr.), modèle, Charles Nicolas Dodin (attr.) , décor, Terrine du roi, 1757, porcelaine à pâte tendre, 23,5 x 34,6 x 20,6 cm, New York, Metropolitan Museum. Photo : Metropolitan Museum of Art, New York

À l'opposé, la théorie de l'art, qui est apparue en même temps que les beaux-arts et les arts décoratifs se séparaient institutionnellement, insiste sur la liberté expressive de l'artiste, qui devient une « nécessité intérieure » dans les avant-gardes (Kandinsky : 92).

Depuis Kant opposant le plaisir libre de l'artiste et la servilité de l'artisan (Kant : § 43, p. 256 sq.), jusqu'à Adolf Loos qui établit un rapport entre ornement et criminalité (Loos : 71-87), le fossé entre les beaux-arts et les arts décoratifs ne cesse de grandir. La théorie européenne de l'art, depuis le XVIII^e siècle, oppose ces deux ensembles de pratiques en associant des notions binaires.

Du côté des beaux-arts, c'est l'association du grand art et de la virilité qui prédomine. Avant même que soit bien structurée l'opposition, les théoriciens de la peinture utilisaient le genre pour établir des hiérarchies artistiques. Au début du XVII^e siècle, Pietro Testa explique, dans la bouche du peintre maniériste Giulio Romano :

« La peinture est féminine et le dessin est masculin ; souvent cherchant à les unifier, nous voyons que l'un des deux côtés ou l'autre s'affaiblit et se ruine. Et ici il faut bravement se dresser contre ceux qui cherchent à délecter leurs sens avec les couleurs en faisant du dessin le serviteur d'une petite femme très vilaine appelée peinture. » (cité par Sohm : 791, ma traduction)



Figure 3. *Girolamo Mazzola dit Parmigianino, Vierge à l'Enfant avec des anges dite Vierge au long cou, huile sur bois, 1534-40, 216 x 132 cm, Florence, Galeries des Offices. Photo : Google Art Project*

Le dessin est viril car il est du côté de l'intellect, du projet, du dessein (*disegno*). La couleur ornementale donne la vie aux figures, elle apporte de la grâce : ainsi, au XVI^e siècle, Giovanni della Casa décrit le portrait (perdu aujourd'hui) de sa maîtresse par Titien, le grand coloriste vénitien, en lequel l'aimée « ouvre et bouge ses yeux sur la toile vivante, et parle et respire [...] et bouge ses douces lèvres » (cité par Jacobs 1994 : 95, ma traduction). C'est l'art du *colorito* qui rend possible un tel miracle et il n'est pas indifférent que l'objet de cet art du vivant soit féminin. L'acte de peindre, lui, est pensé majoritairement comme une activité masculine : dans un poème licencieux, le peintre florentin Agnolo Bronzino (contemporain de Giovanni della Casa) joue sur les mots pinceau (*pennello*) et pénis (*penne*)¹ (cité par Brock : 228-29). Au XX^e siècle, ce caractère viril de la

¹ « Qui s'étire sur le lit ou prend des attitudes Pénibles, debout ou assis,
Qui tient quelque chose à la main, qui le cache,
Qui veut se voir derrière un autre,
Qui veut être dépeint devant quelqu'un,
Qui se tient fermement, qui fait mine de tomber.
Je ne saurais compter les mille et un
Actes divers et modes extravagants.

peinture se manifeste par l'agressivité de l'avant-garde envers les arts décoratifs. Picasso en est un bon exemple, dont les *Raphaël peignant la Fornarina* se transforment souvent en scènes pornographiques. Peindre revient à foutre. Cette virilité artistique se retrouve dans le vocabulaire martial qu'il emploie dès qu'il s'agit de s'en prendre à la décoration : « non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. » (cité par de Chassey : 45).

Du côté des arts décoratifs, la théorie européenne de l'art établit un rapport entre l'ornemental et le féminin. Si la peinture est virile dans la culture européenne moderne, la céramique, art décoratif par excellence, est féminine ; autrement dit, dans le système androcentré de la théorie européenne de l'art, elle est secondaire, de même que la femme vient après l'homme.



Figure 4. Bernardino Luini, *Sainte Marie-Madeleine*, 1520-25, huile sur bois, 58 x 48 cm, Washington, National Gallery of Art. Photo : National Gallery of Art, Washington

La femme est pensée comme un vase : elle est « remplie » par l'homme dans l'acte sexuel. Dante, dans le *Purgatoire* (XXV, 45) appelle sa « nature » (son sexe) son « *naturale vassoio* » (son vase naturel). Dans les images et les textes italiens du XVI^e siècle, la comparaison entre le corps de la femme et un vase est fréquente. Dans *La Vierge au long cou* de Parmigianino (fig. 3), la Vierge Marie est comparée à un vase, mais hermétique. La Marie-Madeleine de Bernardino Luini (fig. 4) porte un vase qui n'est pas seulement le vase d'onguent (avec lequel elle oint les pieds et le corps du Christ), son attribut iconographique traditionnel, mais la figure de son corps transfiguré par la grâce de Jésus. Un hymne à Marie-Madeleine dit en effet : « de bassine, elle est devenue une coupe, de la boue elle est venue à la lumière, transposée dans un vase de gloire » (cité par Petrick : 346). Dans un traité sur la beauté des femmes de 1548, le Florentin Agnolo Firenzuola explique qu'il existe plusieurs types de beautés féminines, et qu'ils peuvent être comparés à différentes formes de vases, qu'il reproduit dans son texte (Firenzuola : 62-65, fig. 5).

Sachez que la variété plaît à tous.

Il suffit que, pour le faire par derrière ou par devant,

En oblique, en raccourci ou en perspective,

Le pinceau se mette en œuvre pour tout le monde. »

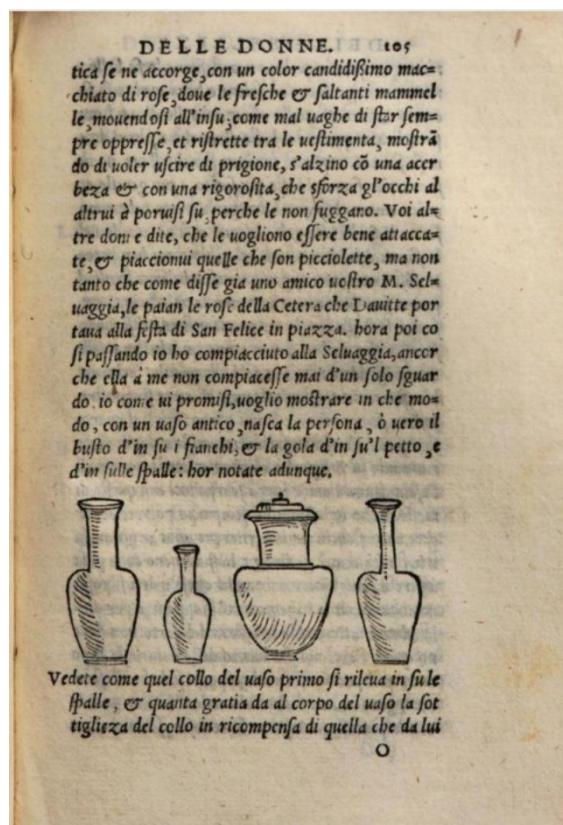


Figure 5. Agnolo Firenzuola, *Dialogo delle bellezze delle donne intitolato Celso*, dans *Prose di M. Agnolo Firenzuola*, Florence, chez Bernardo di Giunta, 1548, vol. I, p. 105

L'idée de la femme-vase a des origines dans la physique antique. On peut la trouver formulée dans la *Physique* d'Aristote, qui définit le rapport entre forme et matière (hylémorphisme) en termes genrés : « c'est la matière qui tend vers [la forme], comme la femelle vers le mâle. » (I, 9 192a 20-25) Aristote établit un parallèle entre la *production* d'un objet (la forme entre dans la matière) et la *reproduction* d'un être vivant (le mâle entre dans la femelle) (Jacobs 1997 : 27-28). C'est pourquoi toute re-production est une imitation (Falguières : 204-205). Le rôle de matrice passive de la femme est une banalité chez les Grecs : dans la tragédie d'Eschyle, *Les Euménides*, Apollon dit : « La mère n'est pas le parent de ce qui est appelé son enfant mais seulement nourrit la graine nouvellement plantée qui croît. Le parent est celui qui plante la graine. » (658-60) Au XIII^e siècle, dans la théologie scolastique, marquée par la lecture d'Aristote, cette différence naturelle entre l'homme et la femme, l'âme et le corps, est interprétée en termes hylémorphiques. Ainsi Thomas d'Aquin : « Dans les arts, l'art inférieur donne sa disposition à la matière à laquelle l'art supérieur donne forme, [...] ainsi que le pouvoir générateur de la femelle prépare cette matière, qui est ensuite façonnée par le pouvoir actif du mâle. » (*Somme théologique* III, q. 32, art 4). La forme imaginée par l'artisan entre dans la matière préparée à l'accueillir.

Si la femme est un vase, c'est parce que la femme est considérée, dans la pensée européenne, comme un réceptacle passif. On peut comprendre de la même manière l'association étrange établie entre la porcelaine et la vulve dans de très nombreux textes sur la céramique (Motsch : 106). Les Grecs puis les Romains utilisent le même mot pour désigner la jeune truie (*delphax*, *choiros* / *porcaria*) et par métonymie sa vulve, dont ils faisaient un plat culinaire très apprécié (Pétrone, *Satyricon*, 35, 102 ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XI, 54). La « *porcile di Venere* », en italien ancien, veut dire la « vulve de Vénus », les parties génitales féminines. Les Grecs et les Romains associaient également les coquillages à un animal-utérus, appelés par les Grecs *choirina* et par les Romains *matriculus* ou *porcella* : d'où le fait que Vénus, née de l'écume (le sperme d'Ouranos), est représentée surgissant des flots dans une coquille (*concha Veneri*). Les archéologues ont retrouvé des colliers de coquillages mais aussi de pendentifs-vulves, probablement utilisés contre le mauvais œil (Elliott : 263 ; Kovacs et Radoz : 28, fig. 6). Au Moyen Âge, certains bestiaires expliquent que

les perles sont censées « naître » dans les coquillages et leur cycle de croissance suit les phases de la Lune : le coquillage est compris comme un utérus féminin (Clark : 213). En 1298, Marco Polo affirme dans son *Devisement du monde* que les Chinois ont de très beaux coquillages blancs (porcelaines) dont ils se servent comme monnaie (ch. 117), et des vases superbes également appelés « porcelaines » (ch. 157) (Polo : 139, 178 ; Marryat : 183-85). Dans l’imaginaire européen, la porcelaine chinoise dérive donc du coquillage cauri, qui a une forme de vulve. Les porcelaines en forme de coquillage du XVIII^e siècle ne sont qu’un retour aux origines biologiques du matériau.



Figure 6. Collier de cauris et perles d'obsidienne Arpachiyah, période Halaf, 5600-5200 avant 0, Londres, British Museum. Photo : Vassil

La bipartition genrée des beaux-arts et des arts décoratifs justifie leur hiérarchisation historique dans la théorie de l’art européenne moderne, où le masculin l’emporte sur le féminin. En confrontant un tableau abstrait contemporain et une porcelaine du XVIII^e siècle (fig. 1), Louise Lawler rend visible cette construction culturelle. Mais, comme nous allons le voir maintenant, sa photographie propose subrepticement un autre récit, dans lequel l’opposition hiérarchisante est dépassée. C’est alors tout une autre conception de l’ornement, non plus associé à une féminité méprisée par le discours androcentré de l’histoire de l’art, mais à la vitalité telle qu’elle est comprise dans la philosophie, les sciences sociales et les sciences de la vie contemporaines, qui se donne à lire.

L’ornement et la vie sociale

Regardons de nouveau, donc, l’image de Louise Lawler (fig. 1). C’est la photographie d’un intérieur, celui de M. et Mme Burton Tremain, représentants de la très haute bourgeoisie étatsunienne. On sait qu’Emily Tremain était une grande collectionneuse d’art moderne. Mais le standing de la haute société américaine d’après-guerre leur imposait également de ne pas dédaigner l’art ancien, et particulièrement les arts décoratifs du XVIII^e siècle, considérés alors comme le summum de la décoration. Le rapprochement entre la terrine de porcelaine et le tableau de Pollock

est loin d'être fortuit : le titre le précise, c'est un « arrangement » de Mr. Et Mrs. Trudaine. L'« arrangement » était un principe de décoration d'intérieur qui commençait alors à pénétrer dans les pratiques artistiques (voir les premiers Tony Cragg, les étagères de Haim Steinbach, les *Furniture paintings* de John Armleder). L'arrangement n'était pas sans lien avec le « *display* » des vitrines de boutiques ou même de musées : il ne s'agissait pas d'un rangement classificatoire, mais d'une présentation à des fins esthétiques. Les analogies formelles l'emportaient sur les autres considérations (par exemple d'histoire de l'art). L'arrangement Pollock / Tureen établit un contraste détonnant entre deux formes d'art que tout oppose ; mais, simultanément, il accentue leurs analogies, ce qui les rapproche, en particulier les couleurs et la finesse des lignes. Comme l'écrit Douglas Crimp, le grand défenseur de Lawler et de la « *picture generation* » :

« Les photographies soulignent l'harmonie des couleurs entre les œuvres et la décoration intérieure (une dimension probablement accentuée au tirage). *Pollock & Tureen. Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremaine, Connecticut* (1984), la plus connue de ces photographies, montre le bord inférieur d'une toile de Pollock, au-dessus d'un buffet sur lequel trône une soupière. Les dominantes jaunes et orangées du motif floral de la soupière sont parfaitement assorties aux couleurs de la toile de Pollock. » (Crimp : 207-208).

Il y a du Pollock dans la porcelaine, il y a du décoratif dans le Pollock. Pour Lawler, il s'agissait avant tout d'une recherche sur les conditions d'exposition de l'art « dans son milieu naturel », un peu comme les naturalistes de l'American Natural History Museum avaient recréé par la peinture et l'installation le milieu naturel des espèces animales dans leurs fameux dioramas (fig. 7). Lawler fait partie de cette génération d'artistes plus intéressés par la façon dont on collectionne, dont on montre l'art, dont on en fait un objet de valeur, que par le geste artistique lui-même. Elle n'assume pas une position d'autrice, encore moins de créatrice, et c'est pourquoi elle choisit au départ la photographie, l'art documentaire par excellence. Mais d'une autre manière, on pourrait dire que son attitude la rapproche de la décoration, et elle-même faisait des « arrangements » avec les œuvres des artistes de sa galerie, Metro, lors d'expositions.

Le postmodernisme des années 1980 s'accompagne d'un retour du décoratif qui se manifeste aussi bien dans la peinture, la sculpture, l'architecture ou le design. Le critique d'art Joseph Maschek, dans un essai de 1978, « Le paradigme du tapis », retrouve la théorie de l'art abstrait dans les débats sur les arts décoratifs de la fin du XIX^e siècle, et notamment sur l'art du tapis (Maschek). Les artistes de cette époque, comme les symbolistes, les Nabis ou les tenants de l'Art Nouveau, avaient des ambitions sociales : l'art devait être pour tout le monde ; l'art ne devait pas être détaché de la vie ; l'art devait être ornemental. Ils suivent en cela les leçons de William Morris, le fondateur du mouvement Arts and Crafts en Angleterre. Artiste et socialiste, il voyait dans l'industrialisation un asservissement des classes populaires doublé d'une dévitalisation qui se manifestait par l'enlaidissement du quotidien. Aux yeux de Morris, la laideur fonctionnaliste ne fait qu'appauvrir le sentiment vital du peuple et n'est pas compensée par le luxe des plus riches, qui ne sert qu'à la distinction de classe. Le progrès de l'humanité, selon lui, ce n'est pas de débarrasser toutes les activités de ce qu'elles ont d'accessoire et d'inutile (d'ornemental) pour augmenter leur rentabilité et leur productivité. Car par cette élimination, on ne fait que les rendre plus pénibles à accomplir ; au lieu d'améliorer la vie, travailler amoindrit le plaisir de vivre. C'est pourquoi le parti pro-ornemental de Morris implique un changement de cap social, politique et économique, qui renverse le mode de production industriel des marchandises et implique un retour à l'artisanat.



Figure 7. James Perry Wilson, *Mountain Lion*, entre 1938 et 1942, peinture de diorama, New York, American Natural History Museum. Photo Thomas Golsenne

Dans un texte sur l'art textile de 1899, Morris explique :

« N'oubliez jamais le matériau avec lequel vous travaillez, et tâchez toujours de l'utiliser au mieux de ses capacités : si vous vous sentez entravé par le matériau sur lequel vous œuvrez, au lieu de vous sentir aidé par lui, vous n'avez pas encore appris votre métier, pas plus qu'un aspirant poète qui se plaindrait de la difficulté d'écrire avec la mesure et la rime. Les limites du matériau devraient être pour vous un plaisir, non un obstacle ; un designer, donc, devrait toujours comprendre complètement le processus de l'ouvrage manuel qu'il est spécifiquement en train d'accomplir, ou le résultat ne sera qu'un simple *tour de force*. D'autre part, c'est le plaisir de comprendre les capacités d'un matériau particulier, et de les utiliser pour suggérer (non imiter) la beauté naturelle et spontanée, qui donne à l'art décoratif sa *raison d'être*. » (cité par Naylor : 104, ma traduction)

La pratique artisanale, cet amour du faire et de l'ornement, qui sert à transformer le cadre de vie, est en passe de devenir un archaïsme de luxe en cette fin du XIX^e siècle. Contre le cours de l'histoire, Morris prône le retour de l'artisanat populaire, c'est-à-dire du travail fait avec passion et non plus par contrainte. Il apparente cette exigence de changement de cap à une « rébellion » et dit que les artistes y contribuent (Morris : 44). En effet, ce sont les artistes qui montrent aux autres que le travail est agréable, que « l'essence du plaisir réside dans le travail » (Morris : 45) ; ce sont les artistes qui montrent la voie vers un « nouvel art coopératif de la vie » (Morris : 47), où le travail n'est plus une activité de serf, mais la réponse à un besoin partagé dans une communauté. L'ornement, dans cette perspective, est donc nécessaire à la vie sociale.

La coquille, modèle artistique

Exactement à la même époque, Darwin écrit *De la descendance de l'homme* (1874), dans lequel Il décrit le continuum entre l'espèce humaine et les autres animaux sous le prisme de la sélection

sexuelle. Or, dans la compétition sexuelle entre les mâles, la sélection se manifeste de deux manières : soit par l'affrontement brutal, soit par des traits morphologiques inutiles, ornementaux, qui normalement auraient dû être éliminés par la sélection naturelle. Pour expliquer leur survivance, Darwin leur assigne une fonction essentielle dans la reproduction. Ainsi les mâles des espèces les moins puissantes rivalisent-ils lors de parades, de concours d'élégance, sous les yeux des femelles séduites – à l'inverse de nos représentations androcentrées où ce sont les femelles humaines qui sont censées s'offrir en objets de désir aux mâles. Darwin étudie ces comportements érotico-esthétiques chez toutes les grandes classes d'animaux, des moins aux plus évoluées, des insectes aux humains, en passant par les « quadrumanes », les poissons et les oiseaux.

Les oiseaux, en particulier, attirent l'attention du naturaliste anglais : non seulement la composition des motifs sur leur plumage et l'arrangement des couleurs sont dignes du meilleur artiste, dit-il, mais certaines espèces sont capables d'employer outils et accessoires pour renforcer leur pouvoir attractif, à l'instar des oiseaux à berceaux d'Australie, qui excitent toujours les naturalistes contemporains (fig. 8). Les oiseaux, ajoute le naturaliste, « ont, pour le beau, à peu près le même goût que nous. » (Darwin : 394) C'est pourquoi, pourrait-on rajouter, les pies et les corbeaux européens raffolent des objets brillants, des bijoux : ils empruntent aux humains leurs outils de séduction les plus efficaces.

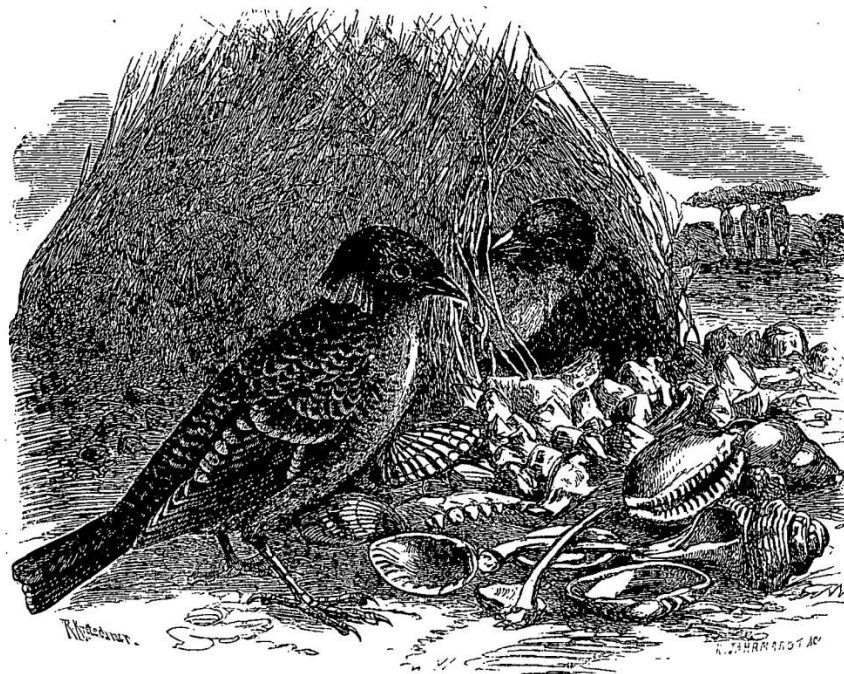


Fig. 46. — *Chlamydera maculata*, avec berceau (d'après Brehm, édition française).

Figure 8. Charles Darwin, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, trad. E. Barbier, 3e éd. française, Paris, C. Reinwald & Co., 1891, fig. 46

L'ornement n'est plus une apparence, mais est une puissance vitale, une puissance au service de la vie. Allons même plus loin et disons que la vie est au service de l'ornement. Il faut d'abord se tourner vers le biologiste suisse Adolf Portmann, auteur notamment de *La Forme animale* (1954). En rupture avec le fonctionnalisme des darwinistes comme Spencer qui supposent que « la forme suit la fonction » (crédo repris par les designers modernistes), c'est-à-dire que l'apparence des animaux leur sert avant tout à leurs besoins physiologiques : assurer la survie de l'espèce (armes pour se défendre, parure pour séduire la femelle), Portmann postule une certaine indépendance de la parure animale : celle-ci ne résulte pas d'une adaptation à des besoins, elle manifeste la tendance de la nature à vouloir produire de la différence formelle. L'apparence, la parure des animaux, n'est donc pas quelque chose d'accessoire par rapport à leurs organes vitaux, leur système de

reproduction : toute la vie est organisée afin de favoriser l'apparition de formes nouvelles. La parure des animaux ne paraît pas indispensable à leur existence, au contraire des organes internes.

« On reconnaît ici mieux que partout cette interprétation utilitariste de l'organisme, selon laquelle seules les choses indispensables résultent d'un plan particulier et tout ce qui est moins essentiel découle d'un hasard. » En réalité l'apparence extérieure résulte aussi « d'un agencement méthodique de processus évolutifs ». « [...] les formes qui nous entourent ne sont pas uniquement dues au hasard, ce sont plutôt des “compositions” » (Portmann : 31, 121, 137).

Bien sûr, ces idées de Portmann de formes destinées à être vues, de compositions, posent énormément de problèmes (qui sont les destinataires de ces formes ? qui est l'auteur de ces compositions ?) ; mais on peut s'en servir pour penser l'ornemental comme force de différenciation et comme forme de composition. Composer de manière ornementale, cela signifie ne pas penser d'abord une structure, et ensuite un décor ; cela signifie plutôt procéder par accumulation, par croissance, en pensant que ce qui est premier, c'est ce qui est à l'extérieur, et non à l'intérieur. Il n'y a plus un noyau et son enveloppe : il y a montage d'éléments hétérogènes, dont aucun n'est plus important que l'autre : une « hétérogenèse », « c'est-à-dire une ordination de ses composantes par zones de voisinage » (Deleuze et Guattari : 26).

S'il en est ainsi, le vase n'est plus le bon modèle pour penser le vivant à partir des conceptions traditionnelles, européennes, sexistes, de la forme masculine remplissant la matière féminine, ou de la forme essentielle recouverte par le décor féminin.

Mais le coquillage, en tant qu'animal dont la forme et les motifs se développent en même temps qu'il croît, est un meilleur modèle, dès que l'on pense la croissance non plus comme le développement d'une graine, selon le modèle aristotélicien (la forme en puissance). L'étude de la morphogenèse explique l'apparition des « motifs » plus ou moins réguliers dans la parure animale (pelage des léopards ou des zèbres, dessins sur les ailes de papillon ou les coquilles de gastéropodes, etc.) comme le résultat de processus physiques et chimiques combinés. Ils ne recouvrent pas le corps de l'individu pour remplir diverses fonctions (de défense, de séduction), mais ils sont à l'apparence corporelle ce que la forme des vaisseaux sanguins, du cerveau ou du squelette sont au corps interne : tous résultent d'un processus de différenciation qui est au cœur du vivant. La vie, c'est la création de formes (Fleury : 147).

Bernard Palissy s'est beaucoup intéressé aux coquillages, comme d'autres sculpteurs à son époque (fig. 9) : pour lui, les coquillages, comme les serpents, les grenouilles, les insectes et autres bestioles, n'obéissent pas aux lois aristotéliennes de la reproduction, mais étaient produits par génération spontanée. Nous sommes loin de la morphogenèse contemporaine ! Néanmoins, les expériences techniques de Palissy, son observation des petites créatures vivantes, ses connaissances scientifiques, son esthétique très ornementale (la forme de ses plats compte plus que leur fonction) fournissent un bon argument et un bon exemple pour penser la céramique autrement que sur le modèle du vase, matière informée et recouverte d'une décoration, mais plutôt sur le modèle du coquillage, forme vivante. Les insectes, lézards et autres naissent par génération spontanée donc, à l'instar des abeilles qui surgissent, disait-on à son époque, de la décomposition des cadavres, ou des petits vers qui ne sont que des gouttes de rosée se sont transformées. Aristote s'était montré incapable d'expliquer les phénomènes impliqués dans ces formations étranges. Or, au XVI^e siècle, la théorie aristotélicienne de l'information dominait la pratique de la sculpture. L'écart qu'opère Palissy eu égard à cette tradition est donc double : il pratique le moulage, pour orner ses plats, et affiche un goût certain pour le processus de la génération spontanée (Falguières : 202-53). Il ne s'agit plus d'imiter le processus hylémorphique d'information, comme le fait le sculpteur qui modèle la terre, mais de reproduire mécaniquement et d'accumuler des copies d'êtres vivants, produits par hétérogenèse. L'hétérogenèse fonctionne chez Palissy dans la composition de ses

rustiques figulines qui envahissent le plat jusqu'à le rendre inutilisable. L'esthétique de Palissy est ornementale parce que son processus créatif s'écarte de l'hylémorphisme. On retrouve ce principe d'assemblage dans les grotesques qui avaient un grand succès dans l'ornementation des palais du XVI^e siècle.



Figure 9. Bernard Palissy (atelier de), *Plat à rustiques figulines*, années 1570, terre cuite à glaçure 75,5 x 45,5 x 13,8 cm, Lyon, Musée des beaux-arts. Photo Alain Basset – Lyon MBA

Le principe ornemental de création par assemblage domine également la production des artistes Florentine et Alexandre Lamarche-Ovize, qui pratiquent en couple la céramique et le dessin depuis une quinzaine d'années. Le travail de Lamarche-Ovize se caractérise par plusieurs traits reconnaissables :

- une tendance ornementale très poussée, qui les fait privilégier les effets d'accumulation, les couleurs vives, un répertoire de formes et de motifs qui relèvent de la décoration d'intérieur, comme les fleurs, très présentes dans leur œuvre ;
- une virtuosité technique manifeste, qui apparaît dans le trait mimétique du dessin, une espèce de générosité dans la production, un souci du faire soi-même relevant d'une éthique d'amateur plus que d'artisan ;
- un répertoire de motifs privilégiés (fleurs, chiens, mégots, portraits...) qui témoigne d'un esprit de collection, c'est-à-dire d'une empathie pour les choses, et d'une curiosité pour ce qui les entoure ; les motifs collectionnés ne sont pas remarquables par leur rareté mais ils sont parfois triviaux et banals.
- une science du montage disruptif, qui dans la composition elle-même, produit des effets de rupture violente, alors que les motifs montés pourraient eux-mêmes être inoffensifs. C'est par le montage qu'ils se rattachent à une certaine histoire de l'art moderne et contemporain (passant par les surréalistes, Rauschenberg, Isa Genzken).

En 2015, les artistes se sont installés au Mexique pour développer leur travail en céramique. Ils y réalisent de grandes pièces, des vases ou des « *pop columns* » hybrides constitués d'éléments, de formes, de motifs trouvés sur place, mais reprenant leur principe d'assemblage hétéroclite (fig. 10). Cette *pop column* a été réalisée à Guadalajara au Mexique, ainsi que toute la série des grands vases,

dans l'atelier José Suro, sur le modèle du *barro negro* traditionnel de la région de Oaxaca. Complètement hétéroclite par les objets qui la composent, la sculpture tiendrait de l'assemblage surréaliste de ready-made si ce n'est qu'elle manifeste une trivialité populaire et un caractère hyperréaliste qui renvoie plutôt à Duane Hanson ou Liz Magor. La comparaison de leur travail avec celui des artistes céramistes montre bien à quel point leur démarche s'en écarte. Même s'ils s'intéressent passionnément aux techniques, ils ne cherchent pas la perfection qui cache le processus. Lamarche-Ovize ne craignent ni de révéler leur amateurisme, ni les accidents de dessin, de modelage ou de cuisson. Cette façon de laisser les traces du processus de production constitue un détour par rapport à la ligne de l'artisan, qui cherchera plutôt, par son excellence technique, à en affirmer presque le caractère magique. Aussi quand ils collaborent avec des céramistes professionnels, c'est plus dans l'usage de techniques à contre-emploi, dans l'assemblage de formes normalement interdit ou dans le collage d'images disparates qu'ils font apparaître le faire.



Figure 10. Florentine et Alexandre Lamarche-Ovize, *Pop column (bruschetta)*, faïence coulée engobée et émaillée, 2016, 28 x 28 x 140 cm. Collection Nadia Candet, Paris. Photo : Lamarche-Ovize.

La méthode d'assemblage d'objets quotidiens, chargés d'affects, utilisée par Lamarche-Ovize, doit beaucoup à l'esthétique beatnik du « *cut-up* ». Mais cet hétéroclisme recèle aussi une part d'humour, de grotesque, à l'instar des compositions ornementales de la Renaissance.

Chez Lamarche-Ovize, mais chez la plupart des artistes qui utilisent la céramique aujourd'hui, les oppositions entre forme et matière, forme et décor, art et artisanat, masculin et féminin, ne fonctionnent plus. À leur place, on trouve des hybridations, des assemblages et des créolisations qui

manifestent un sens de la création qui ne se fonde plus sur l'hylémorphisme, mais sur l'hétérogénéité. L'ornement, dans cette approche de la céramique, n'est plus le terme secondaire et féminin qui la tire vers le bas et les arts décoratifs, mais ce qui la rattache au contraire au monde du vivant.

Je finirai cette présentation par un dernier exemple. Alors que Louise Lawler, aux États-Unis, élaborait une esthétique postmoderne raffinée et intellectuelle, au même moment, en Grande-Bretagne, Grayson Perry entamait une carrière provocatrice à tous points de vue : il assumait le caractère pauvre de la poterie, l'ornementation comme marque infamante du goût populaire, et l'attitude queer pour défier la masculinité dominante dans la société et l'art. Sa dernière exposition, à la Victoria Miro Gallery de Londres en 2019, s'intitule *Super Rich Interior Decoration* (fig. 11) : autant dire que l'ornement est, pour lui, avec le rire, une arme de guerre contre les tendances mortifères du présent.



Figure 11. Grayson Perry, *Super Rich Interior Decoration*, 2019, vue de l'exposition, Londres, Victoria Miro Mayfair. Photo : DR.

Références

BROCK Maurice, *Bronzino*, Paris, Regard, 2002.

CLARK Willene B, *A Medieval Book of Beasts. The Second-Family Bestiary. Commentary · Art · Text and Translation*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006

CRIMP Douglas, *Pictures. S'appropriier la photographie. New York, 1979-2014*, édition établie par Gaëtan Thomas, traduit par Nicolas Paul et Gaëtan Thomas, Cherbourg, Le Point du Jour, 2016

DARWIN Charles, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* [2nd éd. anglaise, 1874], trad. E. Barbier, 3^e éd. française, Paris, C. Reinwald & Co., 1891

DE CHASSEY Eric, *La violence décorative: Matisse dans l'art américain*, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon art », 1998

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, collection « Critique », 1991

ELLIOTT John H., *Beware the Evil Eye, vol. 2 : Greece and Rome*, Eugene, Cascade Books, 2016

FALGUIERES Patricia, « Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVI^e siècle », postface à Ernst KRIS, *Le style rustique. Le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy (1926)*, suivi de *Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique (1927)*, traduits par C. Jouanlanne, Paris, Macula, 2005, p. 194-266

- FIRENZUOLA Agnolo, *Delle bellezze delle donne / De la beauté des dames*, traduit par M.-F. PIEJUS, Paris, Les Belles Lettres, 2018
- FLEURY Vincent, *Des pieds et des mains: génèse des formes de la nature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2005.
- JACOBS Frederika H., « Woman's Capacity to Create : The Unusual Case of Sofonisba Anguissola », *Renaissance Quaterly*, Spring 1994, vol. 47, n 1, p. 74-101
- JACOBS Frederika H., *Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997
- KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, traduit par Nicole DEBRAND et traduit par Bernadette DU CREST, Paris, Gallimard, coll. « folio Essais » [1989], 2006.
- KANT Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, suivi de *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, et de *Réponse   la question: Qu'est-ce que les Lumières?*,  d. dirigée par F. ALQUIÉ, traduit par A. J.-L. DELAMARE, J.-R. LADMIRAL, M. BUHOT DE LAUNAY, J.-M. VAYSSE, L. FERRY et H. WISMANN, Paris, Gallimard, coll. « folio essais » [1985], 2011.
- KOVACS Laszlo et RADO Z Gyula, *Vulvae, Eyes, Snake Heads : Archaeological Finds of Cowrie Amulets*, Oxford, Archaeopress, 2018
- LOOS Adolf, *Ornement et crime: et autres textes*, traduit par Sabine CORNILLE et traduit par Philippe IVERNEL, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliioth que », 2003.
- MARRYAT Joseph, *A History of Pottery and Porcelain, Medieval and Modern*, Londres, John Murray, 1857
- MASCHEK Joseph, *Le paradigme du tapis. Prolégomènes critiques   une théorie de la planéité*, traduit par Jacques SOULILLOU, Genève, Mamco, 2011
- MORRIS William, « L'art et l'artisanat d'aujourd'hui » [1889], dans William MORRIS, *L'art et l'artisanat*, traduit par Thierry GILLYB UF, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliioth que », 2011, p. 15-47
- MOTSCH Sophie, « Du corail au rocaille : l'inspiration naturaliste dans la céramique au siècle des Lumières », dans *Formes vivantes*, catalogue de l'exposition, dirigée par Jean-Charles HAMEAU ET Céline PAUL, Milan Silvana Ed. / S vres & Limoges, Cité de la Céramique, 2019, p. 106-108
- NAYLOR Gillian, *The Arts and Crafts Movement. A Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory* [1971], Londres, Trefoil Publications, 1990
- PETRICK Vicki-Marie, *Le corps de Marie-Madeleine dans la peinture italienne du XIII  siècle   Titien*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2012
- PORTMANN Adolf, *La forme animale*, trad. Georges RÉMY, Paris, Payot, 1961
- SOHM Philip, « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia », *Renaissance Quaterly*, Winter 1995, vol. 48, n  4, p. 759-808