

Introduction

Le présent ouvrage s'intitule *Fondements d'une histoire de l'ornementation*. Voilà de quoi susciter chez plus d'un lecteur, à la seule vue de ce titre, méfiance et haussement d'épaules. Peut-on seulement parler d'une histoire de l'ornementation ? A notre époque si férue de recherches historiques, c'est là une question qui, du moins jusqu'à maintenant, n'a toujours pas trouvé de réponse. Elle ne viendra certainement pas de ces extrémistes qui, de toute façon, proclament systématiquement le caractère original de tout art ornemental, et qui considèrent toute manifestation de l'art décoratif comme la résultante de l'utilisation de tel ou tel matériau avec telle ou telle intention.

A côté de ce radicalisme, une conception plus modérée consiste à accorder aux arts décoratifs, au moins autant qu'aux arts dits majeurs – notamment ceux qui ont trait à la représentation de l'homme, de ses actes et de ses souffrances –, un développement historique de maître à élève, de génération à génération, de peuple à peuple.

Certes il y a et il y a toujours eu, dès l'aube de la recherche en histoire de l'art, des gens qui estimaient légitime d'étudier sous l'angle du développement graduel – autrement dit selon les principes de la méthode historique – même les formes purement ornementales de l'art. Naturellement, il s'agissait

essentiellement d'érudits qui, par leur formation universitaire, étaient déjà imprégnés par la méthodologie et les modes de pensée philologico-historiques, et qui pensaient donc les appliquer également au domaine de l'ornementation. Mais jusqu'à aujourd'hui l'art et la manière d'appliquer cette méthode historique à l'ornementation est tout à fait caractéristique de l'influence prépondérante des cénacles extrémistes mentionnés plus haut. C'est à peine si d'une voix timide on osait évoquer des interactions historiques, et encore fallait-il qu'elles n'affectent que des domaines voisins et sur des périodes strictement limitées. Dès que cessait la relation immédiate entre les ornements et les objets réels du monde extérieur, les êtres organiques ou les ouvrages faits de la main de l'homme, la témérité des chercheurs, résolument timorée, marquait une pause. Là où commençait la représentation mathématique de la symétrie et du rythme selon des linéaments abstraits ; là où s'ouvrait le domaine dit du « style géométrique », on n'osait plus faire valoir la pulsion d'imitation artistique propre à l'homme ni l'inégalité des aptitudes à la création artistique chez les différents peuples. La hâte avec laquelle, par exemple, l'on s'empressait d'assurer que l'on n'était pas naïf et inculte au point de croire qu'un peuple ait pu copier chez un autre le méandre d'un « simple » ruban ; les excuses prodiguées à l'envi si d'aventure l'on se permettait d'établir une lointaine relation entre un motif végétal stylisé planimétriquement et un autre semblable appartenant à un fonds artistique étranger : autant de réactions qui disent quel terrorisme les extrémistes exerçaient sur les spécialistes en ornementation, y compris sur les « historiens ».

Quelle explication trouver à cette situation qui, au cours des vingt-cinq dernières années, a eu sur l'ensemble de notre recherche artistique une influence si déterminante et, par bien des côtés, si paralysante ? La première raison est avant tout la conception matérialiste de l'origine de toute création artistique, telle qu'elle a pris corps dans les années soixante de ce siècle, recueillant l'approbation presque simultanée de tous les cercles d'artistes, d'amateurs et de chercheurs dans le domaine des arts. On attribue généralement à Gottfried Semper la paternité de la théorie de l'origine technico-matérielle des plus anciennes ornementsations et formes artistiques. Cette attribution est aussi fondée – ou plutôt aussi mal fondée – que l'identification du darwinisme moderne à Darwin. Le parallèle darwinisme-matérialisme esthétique me paraît d'autant plus pertinent qu'il existe indubitablement entre ces deux phénomènes une relation intime de causalité : le courant matérialiste dont nous parlons, et qui porte sur l'interprétation des origines de l'art, n'est pour ainsi dire rien d'autre que la transposition du darwinisme dans un domaine de la vie spirituelle. Mais de même qu'il importe de distinguer entre darwinistes et Darwin, il faut faire une distinction catégorique entre disciples de Semper et Semper lui-même. Lorsque Semper disait : « Dans la production d'une forme artistique interviennent également le matériau et la technique », les disciples déclaraient aussitôt, à tort, que cette forme artistique était un produit du matériau et de la technique. « Technique » devint rapide-

ment le mot d'ordre favori ; il ne tarda pas à être employé à égalité de sens avec le terme d'« art », et pour finir on en usa même plus souvent que de ce dernier. Le naïf, le profane parlait d'« art » ; le spécialiste, lui, parlait de « technique ».

Il peut paraître paradoxal que le parti extrême des matérialistes esthétiques ait trouvé nombre de défenseurs parmi les artistes productifs. Ce soutien n'était certainement pas conforme à l'esprit de Gottfried Semper qui aurait bien été le dernier à envisager de substituer au couloir artistique librement créateur un instinct d'imitation essentiellement mécanique et matériel. Mais le malentendu, sur l'idée – à son état pur – du grand esthéticien Semper, était consommé, et de plus l'autorité naturelle dont jouissaient les artistes en matière de « technique », eut pour conséquence logique que les érudits, les archéologues et les historiens d'art baissaient le ton dès lors qu'il était question d'une « technique », à laquelle eux-mêmes n'entendaient pas grand-chose, voire rien du tout, ce qui laissait le champ libre aux extrémistes. C'est seulement au cours des toutes dernières années que les érudits se montrèrent plus audacieux. Le terme de « technique » se révéla on ne peut plus ouvert, on s'aperçut que la plupart des ornements pouvaient être décrits en regard de différentes techniques, et effectivement ils le furent. On découvrit avec joie que l'on pouvait parfaitement polémiquer au sujet des techniques ; ainsi, peu à peu, on vit commencer dans les revues d'archéologie et les revues d'arts appliqués cette traque frénétique des techniques, qui peut-être ne s'achèvera que lorsque toutes les possibilités techniques pour un ornement – le moins complexe soit-il – auront été épuisées et qu'enfin l'on se retrouvera, avec le sentiment du devoir accompli, là même d'où l'on était parti.

Malgré cet état d'esprit, ce livre ne s'en propose pas moins d'élaborer les fondements d'une histoire de l'ornementation. Qu'il ne s'agisse pour le moment que de fondements, et que l'on ne prétende pas ici à davantage : cela se justifie assez simplement. En effet, quand non seulement le terrain est, pas à pas, sévèrement disputé, mais quand les principes de base sont eux-mêmes de multiples façons mis en cause, il importe de s'emparer de quelques positions sûres, de conquérir quelques points d'appui susceptibles d'être reliés entre eux, à partir desquels l'on pourra oser par la suite une réélaboration globale et systématique. De plus, l'entreprise, par sa nature, risquait de nous faire accorder à la controverse une trop grande place, ce qui aurait été à l'encontre d'une présentation historique, positive et pragmatique : notre tâche la plus urgente nous semblait donc être d'écarter les erreurs les plus fondamentales, les préjugés les plus nuisibles et les plus préjudiciables à la recherche. C'est une raison supplémentaire de présenter au public les idées développées dans cet ouvrage sous la forme de fondements. Cela dit, il nous appartient d'exposer les raisons d'être de ce livre. Celles-ci sont d'autant plus faciles à contester que la théorie de l'origine technico-matérielle des formes artistiques et des ornements les plus primitives continue de prévaloir presque sans opposition. Même si en l'espèce le doute subsistera éternelle-

ment sur la question de savoir où cesse le domaine de la production artistique spontanée et où commence la loi historique de l'héritage et de l'acquisition. Le premier chapitre devait donc être consacré à la validité de la théorie de l'origine technico-matérielle des arts. Dans ce chapitre, qui s'ouvre avec une discussion sur l'origine du style géométrique, j'espère avoir montré que non seulement rien ne nous oblige a priori à supposer que les plus vieilles ornementsations géométriques aient été nécessairement exécutées selon une technique déterminée, en particulier dans les arts du textile, mais qu'au contraire les plus anciens monuments historiques contredisent plutôt ce genre d'hypothèse. D'autres considérations plus générales nous conduisent au même résultat. En effet, de façon bien plus élémentaire que le besoin pour l'homme de s'habiller, nous voyons se manifester son besoin de parer son corps, et nous relevons des ornementsations répondant à ce besoin avec, déjà, des motifs linéaires et géométriques, bien avant l'apparition des arts textiles originellement consacrés à l'habillement.

Voilà qui semble écarter définitivement l'axiome qui depuis vingt-cinq ans a régné sans partage sur tout l'enseignement de l'esthétique : à savoir l'identification de l'ornementation des textiles avec l'ornementation des surfaces planes en général. Dès lors que l'on met en doute le fait que les plus anciennes décorations de surfaces planes aient été exécutées sur tissu et selon des techniques propres au traitement des textiles, il cesse aussi d'y avoir identité entre les deux. *La décoration des surfaces planes devient l'unité supérieure, la décoration des textiles n'est plus qu'une subdivision de cette dernière, au même titre que les autres arts décoratifs appliqués à des surfaces planes.*

limiter l'ornementation des textiles à sa juste signification constitue au demeurant l'un des points de vue majeurs de ce livre. Je dois avouer que cela a été aussi le point de départ de toutes mes recherches dans ce domaine, et qu'il m'a été donné par l'activité que je mène depuis huit ans maintenant à la collection des textiles du Musée impérial et royal autrichien d'Art et d'Industrie. Au risque que l'on se moque de ma sensiblerie, je confesserai même que ce n'est pas sans un certain regret que j'ai dû enlever une part considérable de son prestige à un art avec lequel j'entretenais, après ces années passées à administrer une collection de tissus, une sorte de relation intime.

Une fois admis le principe, lourd de conséquences, de l'identité originelle de la décoration des surfaces et de la décoration des textiles, il n'était plus nécessaire de délimiter le domaine de l'ornementation des textiles. Partant des ornements géométriques à lignes droites, on avait tôt fait d'en arriver aux représentations artistiques les plus complexes des êtres organiques, des animaux, des hommes. Par exemple, on attribuait sans hésiter à la technique du tissage artistique l'apparition de motifs redoublés, se donnant symétriquement la réplique de chaque côté d'une ligne médiane. Etant donné la vaste extension de ce schéma de groupement ornemental – qui a également reçu le nom de style héraldique – j'ai pensé nécessaire de consacrer le deuxième chapitre de mon ouvrage à ce style, afin d'y exposer que là aussi, on man-

quait non seulement de preuves mais même d'arguments vraisemblables pour prétendre, à propos des plus anciens vestiges de l'art héraldique, avoir connaissance d'un art du tissage aussi évolué que l'hypothèse « technique » le présuppose. Par ailleurs, nous étions en mesure d'expliquer l'apparition du style héraldique d'une autre façon, par des voies qui ne sont pas si tangiblement « matérielles ».

La tendance fondamentale dans les deux premiers chapitres de ce livre paraît donc être l'infirmité, même si toujours je m'efforce de faire de nouvelles propositions constructives pour remplacer ce qui est infirmé ou remis en question. Tout particulièrement en ce qui concerne le style géométrique, le plus urgent paraissait être de faire place nette des idées fausses qui s'y rattachent, en s'attaquant au préjugé de la prétendu a-historicité de ce style, et de son origine directement technico-matérielle. Les lois mathématiques de la symétrie et du rythme – dont les motifs simples du style géométrique peuvent passer pour des illustrations – doivent être à la source de réalisations identiques, à quelques rares exceptions près, sur toute la surface du globe, alors que les êtres organiques et les œuvres résultant du travail humain qui inspirent l'artiste permettent à ce dernier de multiples variations. Voilà qui complique prodigieusement la recherche dans le domaine des styles géométriques en adoptant le point de vue historique. De fait, rien ne semble devoir exclure l'apparition spontanée des mêmes motifs décoratifs géométriques en différents points de la terre. Mais l'on pourra aussi en toute objectivité, dans tous ces cas, tenir compte du moment historique correspondant. Assurément, certains peuples ont, à un moment donné, pris le pas sur le reste de l'humanité, de la même façon que, de tout temps, des individus plus doués se sont élevés au-dessus de leurs contemporains. Mais de la multitude des individus – ceux d'aujourd'hui, comme ceux d'hier qui appartiennent à la nuit des temps – on peut dire la même chose : elle singe plus volontiers qu'elle n'invente. La recherche en ornementation trouve à s'appuyer sur un terrain plus solide dès lors que la plante est admise au titre des motifs décoratifs. Le nombre des espèces végétales susceptibles d'être reproduites est infiniment plus grand que celui des figures symétriques abstraites, qui se limite au triangle, au cercle, au losange et à quelques autres. C'est d'ailleurs pourquoi l'archéologie classique a commencé par là ses recherches. En particulier, la relation entre les motifs végétaux des Grecs et les modèles de l'Orient antique qui se situe au départ de toute véritable histoire de l'art a déjà donné lieu à de nombreuses démonstrations et explications détaillées. Si, malgré tout, l'archéologie allemande n'a fait jusqu'ici aucune tentative pour présenter une histoire de l'ornement végétal – dont le rôle est si essentiel pour l'art antique – qui irait de l'art égyptien à l'époque romaine, la raison en est simple : c'est la crainte démesurée que l'on éprouvait à faire d'un « simple » ornement le substrat de considérations historiques bien plus vastes. Ce pas, qu'aucun érudit formé à l'école allemande ne s'aventurerait à faire, a été franchi tout récemment par un Américain ; W. G. Goodyear, avec sa *Grammar of the lotus*, a été le premier à expliquer toute l'ornementation

végétale antique, et même au-delà, par le développement du motif du lotus chez les anciens Egyptiens. Il a même pensé que l'on devait voir dans le culte du Soleil l'impulsion responsable de l'extension universelle de cette ornementation. De toute évidence, ce chercheur américain se préoccupe tout aussi peu de la théorie technico-matérielle de la naissance de l'art que des châteaux en ruine et des coulées de basalte de l'Europe ! Je ne crois guère me tromper si je dis que je n'ai pas rencontré une seule fois dans son ouvrage le nom de Gottfried Semper.

Fondamentalement, l'idée principale de Goodyear n'est pas totalement neuve ; mais ce qui lui appartient incontestablement en propre, c'est le radicalisme déterminé avec lequel il s'efforce de lui donner une valeur universelle, et aussi sa volonté d'expliquer exhaustivement le phénomène. Pour ce qui est de la référence au culte du Soleil, l'auteur tire sans doute bien au-delà du but. Rien que pour l'ornementation des Egyptiens, on peut déjà douter de l'influence prédominante de la symbolique solaire. Et dès que nous franchissons les frontières de l'Egypte, on ne trouve pas la moindre preuve et on entre même dans l'in vraisemblable. Le symbolisme a certes été, lui aussi, l'un des facteurs qui ont contribué à la création progressive de ce qui est devenu historiquement le trésor des ressources ornementales de l'humanité. Mais lui donner l'estampille de facteur déterminant unique, c'est tomber dans la même erreur que ceux qui voudraient faire de la technique un facteur du même type. Au reste, Goodyear n'est pas si éloigné de ceux-ci, dans la mesure où il s'efforce visiblement d'écarter les motivations d'ordre purement psychologique et artistique pour expliquer les phénomènes ornementaux. Là où, apparemment, l'homme a obéi à un instinct de création artistique immanent, Goodyear donne libre jeu au symbolisme, tout comme les tenants de la conception matérialiste en art, tombant dans le même piège, invoquent la technique et la finalité fortuite et éphémère. D'autre part, pour ce qui est de l'extension presque illimitée du modèle du lotus à tous les domaines de l'ornementation antique (y compris, par exemple, aux zigzags préhistoriques), il y a là le même genre d'exagération que chez les matérialistes de l'art et les darwinistes. C'est ainsi que Goodyear veut sur de nombreux points établir des relations historiques là où une recherche pondérée doit absolument les rejeter. Ne voulant voir que l'uniformité des phénomènes, il s'applique à se brouiller les yeux pour ne pas avoir à établir de distinctions plus subtiles. Agissant ainsi, il n'est pas étonnant qu'il ait, entre autres, complètement méconnu *le noyau véritablement grec de l'ornementation mycénienne*, et qu'il ait donc totalement négligé le point essentiel de tout le développement de l'ornementation classique.

Comme nombre de chercheurs avant lui, Goodyear a clairement reconnu le rôle déterminant de l'ornement végétal au sein de l'ornementation antique, tant en lui-même que par rapport à une juste appréciation de cette ornementation dans toute l'histoire des arts décoratifs. Au cours du semestre de l'hiver 1890-1891, j'ai fait à l'Université de Vienne une série de conférences sur « L'histoire de l'ornementation », au cours desquelles j'ai réservé

la plus large place au développement de l'ornement végétal depuis les temps les plus reculés de l'Antiquité. Dans le troisième chapitre de ce livre, je reproduis partiellement le contenu de ces conférences, avec quelques ajouts qui portent, pour l'essentiel, sur les commentaires qu'appelait nécessairement l'œuvre de Goodyear parue entre-temps. Globalement, je suis moi-même enclin à admettre que les tribus grecques ont emprunté des motifs artistiques déjà répandus dans l'Orient antique. Le mérite depuis longtemps reconnu des Grecs a été de faire évoluer ces motifs vers la pure beauté formelle. Toutefois, l'apport le plus autonome, le plus spécifique et le plus fructueux des Grecs a été non seulement ignoré par Goodyear, mais aussi laissé de côté par ces chercheurs qui voulaient ardemment trouver dans l'art grec de l'époque archaïque des tendances et des sources d'inspiration propres à l'Occident. Ce produit typiquement indépendant, c'est l'invention du rinceau, du rinceau végétal, mouvant et rythmé, que nous pourrions chercher en vain dans tous les styles de l'Orient antique, et que nous trouvons déjà aboutie dans l'art mycénien, sur ce qui deviendra le sol de la Grèce. Les motifs floraux de l'ornementation grecque peuvent bien être d'origine orientale : leur liaison souple et le rinceau ondulant qui court le long de l'objet sont spécifiquement grecs. A partir de ce moment, la constitution de l'ornementation en rinceau a toujours occupé le premier plan dans le développement ultérieur des arts ornementaux. Nous voyons d'abord apparaître le rinceau comme un étroit ruban ondulé formant bordure avec des dérivations en spirales, mais en pleine période hellénistique il couvre de larges surfaces de ses ramures richement diversifiées. C'est sous cette forme qu'il parvient au monde romain, puis au Moyen Age, tant en Occident qu'en Orient, chez les Sarrasins, et jusqu'à la Renaissance. Les frondaisons des petits maîtres sont des rejets aussi légitimes du rinceau végétal de l'ornementation antique que l'ornementation racoleuse du gothique flamboyant. La constante relation de cause à effet dans la création artistique humaine au cours des périodes historiques qui nous ont précédés, et qui se manifeste à nous aussi bien dans la mythologie artistique des Anciens que dans la typologie de l'imagerie chrétienne, cette même relation éclate avec non moins de vigueur pour la création ornementale dès que l'on considère l'ornement végétal et le rinceau végétal à travers les siècles, depuis leur première apparition manifeste jusqu'aux époques les plus récentes. Il nous est apparu impossible, dans le cadre de ce livre, de prétendre répondre à toutes les questions qui se posent. C'est pourquoi j'ai voulu me limiter à montrer dans le détail le développement du rinceau végétal depuis ses tout débuts jusqu'aux périodes hellénistique et romaine. L'importance de l'objet ainsi clairement établie, je me crois autorisé à considérer comme essentiellement « fondateur » le troisième chapitre de ce livre consacré à ces exposés.

En matière d'ornementation végétale, tant que l'on s'en tenait aux types stylisés hérités du passé, la démarche historique n'était pas difficile à établir. En revanche, il devenait délicat de tirer des conclusions avec certitude dès lors que l'homme, dans son dessin des ornements, s'efforçait de reproduire

au plus près le fait naturel d'une plante élue pour modèle. Il est par exemple très peu vraisemblable que la représentation de la palmette telle que nous la rencontrons en Egypte et en Grèce ait pu être inventée en l'un et l'autre lieu séparément, puisque ce motif ne reproduit d'aucune façon un motif floral à l'état naturel : il va de soi que ce motif n'a pu voir le jour qu'en un seul endroit et que c'est grâce à un transfert qu'il est présent en un autre. Il en irait tout autrement si d'aventure nous allions rencontrer deux œuvres ornementales d'origines différentes qui représentent par exemple une rose telle qu'elle apparaît dans la nature. D'une façon générale, on peut dire que le phénomène « rose » est le même dans les pays les plus éloignés. Rien d'in vraisemblable alors à imaginer que telle ou telle « copie » de l'original ait pu voir le jour spontanément ici ou là. Toutefois, l'expérience nous enseigne – et nous en aurons précisément la confirmation en considérant l'ensemble de l'ornementation florale – que la représentation réaliste de fleurs à des fins décoratives, dont on connaît la vogue aujourd'hui, ne date que des périodes les plus récentes. Le sens artistique naïf de ces époques culturelles révolues exigeait avant tout que l'on observât la symétrie, même dans la reproduction des êtres de la nature. En ce qui concerne l'homme et l'animal, on s'est émancipé tôt de cette règle, et l'on s'est aidé pour ce faire de leur *configuration*, dans le style héraldique. En revanche, on n'a eu de cesse, dans les styles les plus élaborés des siècles passés, de symétriser la plante – cette chose apparemment sans vie, et à l'évidence si inférieure – de la styliser, du moins lorsqu'on ne prêtait pas à cette formation végétale une signification d'objet, mais lorsqu'on n'en faisait qu'une simple ornementation. Cependant, l'on n'est pas passé d'un coup de la stylisation des époques les plus reculées au réalisme moderne. Souvent, dans l'histoire de l'ornementation végétale, nous rencontrons une tendance au naturalisme, un effort pour approcher cet ornement de la représentation réaliste, en perspective, d'une plante et de ses parties. On peut même dire qu'il y a eu dès l'Antiquité, sans aucun doute, une époque où l'on a beaucoup progressé vers une approche réaliste ; mais cet épisode n'a pas duré et, dans le même temps, les formes stylisées traditionnelles continuaient à être utilisées. On peut dire d'une façon générale que le naturalisme de l'ornementation végétale dans l'Antiquité, et presque tout au long du Moyen Age, n'est jamais parvenu à la copie directe de la nature.

L'apparition de la *feuille d'acanthé* constitue l'exemple le plus instructif et aussi le plus important de la façon dont on s'est entendu dans l'Antiquité à rendre naturels les motifs végétaux stylisés. Jusqu'à nos jours, on a admis sans discussion l'anecdote de Vitruve selon laquelle la feuille d'acanthé ornementale doit son origine à la reproduction fidèle de la feuille de cette plante. Personne ne semble avoir jamais été heurté par l'in vraisemblance d'une telle genèse, qui aurait promu d'un coup la première mauvaise herbe venue au rang de motif artistique. Dans une étude cohérente de l'histoire de l'ornementation, cette démarche m'est apparue complètement inédite, sans équivalent et absurde. Et de fait, si l'on observe les plus anciennes feuilles d'acanthé ornementales, on constate qu'elles omettent précisément, dans

leur aspect extérieur, les particularités caractéristiques de la plante. On peut prouver aisément que ces propriétés caractéristiques ne se sont développées qu'avec le temps sur le matériau brut : n'est-il pas tout à fait clair alors que la dénomination « feuille d'acanthé » n'a été donnée à l'ornement que lorsque celui-ci avait déjà pris un aspect proche de celui de la plante ? Mais en ce qui concerne les plus anciennes feuilles d'acanthé ornementales, j'espère avoir montré dans mon troisième chapitre qu'elles ne sont rien d'autre que des palmettes *plastiques*, ou plutôt des palmettes pensées *plastiquement*. Partant, l'acanthé, qui est devenue, par la suite, la plus importante de toutes les ornementations végétales, ne joue plus dans l'histoire de l'art le rôle d'un *Deus ex machina*, mais prend place dans le développement normal et cohérent de l'ornementation antique.

Dès le début, après s'être rendu aux Grecs, à leur art et à leur civilisation supérieure, l'Orient semble avoir renâclé face à la tendance naturaliste de l'art occidental, qui s'exprime notamment sans équivoque à travers le déploiement de l'acanthé comme ornement. Il a repris avec résolution les formes hellénistiques, et personne aujourd'hui ne mettra en doute cette thèse, sauf à vouloir s'accrocher par habitude à des conceptions du passé. S'il reste encore des partisans de ces opinions, en dépit des arguments convainquants que nous livrent les monuments, il faut essentiellement l'attribuer à la tendance anti-historique enracinée pour tout ce qui concerne l'étude de l'ornementation.

Pourtant, nous rencontrons, dans les œuvres orientales de l'Empire romain, aussi bien les formes végétales stylisées de l'art hellénistique et alexandrin que les formes naturalistes de l'Occident romain. L'ornement byzantin se rattache en partie directement à des formes hellénistiques, qui ont visiblement continué d'être en usage en Grèce et en Asie Mineure, même pendant l'empire romain. Ceci vaut également pour l'art sarrasin*, même si, du fait d'un nombre plus grand d'éléments intermédiaires, ce déroulement est moins évident.

Depuis longtemps on a reconnu l'existence d'éléments typiquement byzantins dans les origines de l'ornementation sarrasine, et l'on en était même plus convaincu encore dans les années quarante et cinquante de ce siècle, avant que ne survienne cette malencontreuse théorie de l'origine technico-matérielle, à laquelle nous devons les divagations sur les débuts « autochtones et spontanés » des différents arts nationaux. En revanche, de tout temps, l'*arabesque* est restée la propriété singulière et intangible de l'Orient, et notamment des Arabes ; pourtant, l'histoire de l'ornementation antique nous enseigne que l'Orient, à cette époque, ne connaissait pas le rinceau ornemental, qui est à la base de l'*arabesque* : il faut donc bien qu'il soit d'abord allé le chercher dans l'Occident des Hellènes. A observer de plus près le tracé complexe des arabesques, on pouvait également remarquer des motifs particuliers plus frappants qui, avec leurs calices en volutes et leurs éventails de feuilles, trahissaient une nette relation avec l'antique motif de la palmette. Mais ce qui paraît tout à fait neuf dans l'*arabesque* et aussi parfaite-

* Nous emploierons indifféremment, tout au long de cet ouvrage, les termes « d'art sarrasin » et « d'art arabe » pour rendre le « saracenische Kunst » de Riegl. (N.d.T.)

ment étranger à la conception ancienne de l'ornementation végétale, c'est cette particularité qu'avaient les motifs floraux figurant sur les rinceaux sarrasins de ne pas se terminer simplement – comme c'est le cas dans la nature et aussi en général dans l'ornementation occidentale – en terminaisons libres et séparées, mais de se prolonger très souvent en de nouveaux rinceaux. Ce faisant, le caractère proprement floral s'efface, la signification des rinceaux en tant que tige est gommée, et la nature de l'arabesque en tant que rinceau végétal se dissimule au point d'être indiscernable pour le spectateur. Cette particularité, que l'on peut considérer comme une caractéristique essentielle de l'arabesque, et qui s'est exprimée le plus fortement avec la tendance anti-naturaliste tournée vers l'abstraction de tout art sarrasin primitif, est déjà également en préparation dans l'ornementation antique en rinceau. La conclusion du troisième chapitre, et tout le quatrième, sont consacrés à étayer ce fait. Cela me permet de développer un point que je m'étais promis d'éclaircir dans mes *Tapis de l'Orient antique*, ce dont j'avais été empêché, principalement faute de place. Cet additif me paraît d'autant plus nécessaire qu'il est établi que de maintes façons on n'a pas voulu voir avec lucidité le caractère naturel d'un processus qui a fait de l'art antique le point de départ de l'art du haut Moyen Age, y compris dans le monde oriental, et cela à cause du profond ancrage dans les esprits modernes de la conception anti-historique, selon laquelle l'art a surgi ici et là, localement et de manière spontanée, avec un Occident réduit au rang d'élève, tandis que l'Orient était l'origine et la source. L'Orient était devenu non seulement pour les poètes, mais aussi pour les écrivains d'art le pays des contes et des œuvres magiques : ces historiens attribuaient à ce lointain Orient l'invention de toutes les « techniques » imaginables, notamment celles relatives à la décoration des surfaces planes. Et une fois qu'apparaissait établi le caractère propre à l'Orient d'une « technique », il s'ensuivait nécessairement que l'art ait été engendré par cette technique et qu'il n'ait fait que la suivre tant bien que mal.

Les conditions d'une analyse historique du rinceau ornemental se dégagent plus clairement lorsqu'il s'agit du Moyen Age occidental. Ce n'est point que cette époque ait été complètement épargnée par les analyses pernicieuses du matérialisme en art : on peut encore les retrouver ici pas à pas, et c'est sans doute à elles qu'il faut attribuer le fait qu'en dépit d'un matériau relativement abondant, confusion, contradictions et manque d'unité aient régné dans l'interprétation, aussi bien pour la haute époque dite des grandes invasions que pour les périodes carolingienne et othonienne. Mais je pense que l'on ne se heurterait pas à des préjugés aussi enracinés, si l'on présentait l'ornement végétal occidental du Moyen Age sous l'angle de son développement historique depuis la fin de l'Antiquité classique jusqu'à l'épanouissement de la Renaissance. Comme l'espace et le temps qui me sont impartis ne me permettent pas d'aborder dans sa totalité la question du développement historique de l'ornement végétal, j'ai limité la discussion aux domaines qui, la plupart du temps, semblaient réclamer une explication fondamentale. De sorte que les exposés qui s'y rapportent n'ont valeur que de fondements, sur

lesquels pourra s'échafauder par la suite une histoire de l'ornementation. Cela concerne, comme nous l'avons vu, le rinceau végétal dans l'Antiquité, et son prolongement le plus fidèle dans le très conservateur Orient : l'arabesque. Dans l'histoire de l'art médiéval, il arrive aussi très fréquemment de rencontrer, dans les descriptions d'œuvres, la dénomination très générale d'« ornement », suivie d'une description plus détaillée, qui serait tout à fait superflue si ledit ornement était déjà replacé dans son processus de développement historique. Comme cette opération, du moins quand il s'agit des rinceaux végétaux antiques et sarrasins, n'est rien moins que facile, il fallait créer le « fondement » historique de cette classification systématique : c'est le but principal des chapitres III et IV de ce livre.

Si la tâche primordiale de toute recherche historique, et partant de toute histoire de l'art, est d'établir des distinctions critiques, il peut sembler, après ce qui vient d'être dit, que dans le présent ouvrage la tendance soit largement à l'opposé. Des choses qui étaient séparées et distinctes jusqu'à présent doivent être reliées entre elles et envisagées selon un point de vue unificateur. Et de fait, en histoire de l'ornementation, le but est de renouer entre eux les milliers de segments d'un fil sectionné. Le contenu de ce livre touche à des conceptions trop profondément ancrées et communément admises pour que je ne m'attende pas à voir se lever de multiples contradicteurs. Je les attends. Mais face à tous j'affirmerai la solidité de ma position. Il est possible aussi qu'en silence certains me donnent raison même si, peut-être, ils ne se sentent pas vocation à prendre publiquement mon parti. Quant aux autres, ceux qui ne veulent pas se laisser convaincre, si je les ai au moins contraints à inventer, en faveur de leur chère opinion préconçue, de meilleurs et plus solides arguments que ceux qu'ils ont jusqu'à présent avancés, cela me paraît une action qui, à elle seule, méritait d'être menée. Action dont le succès, même limité, peut contribuer à la clarté : c'est bien le péché originel de l'homme de ne parvenir à la vérité que par l'erreur.