

L'ornement et la symétrie : dans les marges décoratives de l'Art Brut

Publié dans Création Franche N°51 – déc. 2019

Un aveu

Avant toute chose, je me dois de confesser un déplorable travers esthétique : j'aime les ornements. Nul doute qu'en ces temps de blancheur épurée, d'architecture minimaliste, de coaching en rangement et de design d'inspiration nordique, cet attrait apparaîtra, au mieux, comme l'aveu d'un mauvais goût manifeste, au pire comme une abomination à la lisière du kitsch. Mais c'est ainsi : rien n'est plus jouissif à mes yeux qu'une surface emplies d'une ondoyance de motifs enchevêtrés, rien n'est plus nourrissant – pour le regard, pour l'âme – qu'une profusion d'entrelacs couvrant tout un pan de mur, qu'une passementerie de rinceaux se déployant sur la laine d'un tapis ou dans le métal d'une grille en fer forgé.

J'ignore d'où cette gourmandise tire son origine. De mon enfance très certainement, de cette joie étrange que j'éprouvais, lorsque je passais la nuit chez mes grands-parents, à laisser mon regard errer au sein des papiers peints à grosses fleurs – affreux, mais ô combien fascinants – qui se déployaient, sombres et surchargés, sur chaque mur de chaque chambre. Ils étaient le lieu de mille rêveries ambiguës, tantôt légères tantôt inquiétantes, où les quêtes anthropomorphiques – fleurs et feuillages se révélaient tout aussi mouvants que les nuages dans le ciel – côtoyaient de vastes cycles narratifs, élaborés avec la ferveur épique d'une chanson de geste. Ces émotions ne m'ont jamais quitté, et je continue aujourd'hui de percevoir l'ornement comme une mine inépuisable de fertilité intérieure.

Dès lors, vous ne serez guère surpris de mon attachement particulier pour l'Art Brut. Car c'est un fait connu : l'Art Brut a horreur du vide. Par nécessité ou par désir, ces créations offrent rarement de la place aux respirations, à l'expression d'une vacuité bienfaisante et toute taoïste. Les surfaces sont le plus souvent exploitées dans leur entièreté, usées jusqu'à la corde, bourrées à craquer de signes, de collages, de détails, de traces. Mieux vaut ne pas s'y frotter si l'on recherche la sérénité d'un horizon dégagé ! Et au sein d'un terreau artistique aussi propice, l'ornement ne pouvait que s'épanouir et proliférer. Chez certains artistes, tels Augustin Lesage ou Adolf Wölfli – pour citer les plus « historiques » – l'ornement prolifère même jusqu'à prendre toute la place, il devient la clé de voûte de l'œuvre, la base constitutive de chacune de leurs compositions. Chez Lesage, les motifs envahissent tout l'espace, ondule et tourbillonnent en petits modules enchâssés les uns dans les autres, tandis que chez Wölfli, ils se situent davantage dans les marges, en un réseau de bordures encadrant d'autres bordures comme les cercles de croissance d'un arbre, détournant l'image centrale et agissant à la façon d'une spirale hypnotique. Mais dans les deux cas l'ornement n'est pas juste là pour « habiller » les surfaces, ni pour les « embellir », ainsi que l'explique la définition commune du mot. Il n'est pas un ajout superflu, un accessoire inutile : il est le centre de tout.

J'utilise cette expression à dessein, car dans sa forme, l'ornement se caractérise essentiellement par l'usage de la répétition et/ou de la symétrie. C'est-à-dire un centre, ou un pli central, à partir duquel des éléments vont rayonner et se répéter de part et d'autre. Deux éléments de structure – de gros œuvre, pourrait-on dire – qui se retrouvent, avec une curieuse récurrence, chez de nombreux artistes de l'Art Brut. Citons pêle-mêle Charles Boussion et ses tsars enluminés, François Aloujes et ses bouquets de coquillages, Jacqueline Vizcaïno et ses frondaisons mi-végétales mi-animales, Fleury-Jospeh Crépin et ses temples spirités, Joël Lorand et ses mandragores décuplées, Aloïs Wey et ses architectures idéales. Tous ont en commun d'ouvrager des créations aux allures de kaléidoscope, de rosace, de miroir inversé.

Des créations pleines de marges, de bordures, d'encadrements et d'univers diffractés, à la fois grouillants et rigoureux, enclos sur eux-mêmes et ouverts aux divagations les plus fantasques. L'ornement est ici la voie d'accès, le support permettant l'avènement des fantasmagories – celles du créateur et celles du spectateur tout autant.

Instinct de densité

Bien entendu, Adolf Loos ne serait pas de mon avis. Je pense même qu'il doit se retourner dans sa tombe au moment où j'écris ces lignes, lui qui en 1908 s'élevait contre l'ornement, le condamnait sans procès. L'ornement est un « crime » – esthétique, social, moral – et l'amateur d'ornement un « criminel et un dégénéré. » Oui, rien de moins. En bon architecte moderniste, désireux de mener l'humanité vers son parachèvement évolutif, Loos considère l'ornement comme une infamie, l'apanage du vieux monde, celui des primitifs de tous bords et de ce XIXe siècle ampoulé, lourdaud, épris d'exotisme et de médiévisme, dont il convient de se départir sans tarder. L'ornement n'est que babiole infantile, tortillon pour simples d'esprit, colifichet pour superstitieux et autres obscurantistes. L'homme moderne, dans sa sagesse et sa supériorité, n'aura plus besoin du recours à l'ornement, il le délaissera comme peau de chagrin au profit de l'épure, de la fluidité des surfaces, de la sobriété rationnelle, enfin libéré du passé et de ses décorations archaïques.

Ah, que voulez-vous, les avant-gardes sont ainsi faites, excessives, intransigeantes, empressées de faire table rase pour mieux incarner l'avenir. La transgression est leur affaire, non la transmission. Or, l'ornement se situe du côté de la transmission. Il suit l'humanité à la trace depuis toujours, partout, tout le temps. Il est l'élément le mieux partagé, le plus transversal à toutes les cultures, à la fois le plus simple et le plus complexe. Les entrelacs ne se contentent pas de s'enrouler béatement sur toutes les surfaces susceptibles de les accueillir – mur, peau, papier, toile, tissu : ils tissent des liens. Des liens physiques, de par leur impact visuel, et des liens de la mémoire par les réminiscences plus ou moins conscientes qu'ils soulèvent, et par l'épaisseur de temps qu'ils portent avec eux et en eux. Les regardeurs de l'époque n'ont pas manqué de noter, non sans stupeur, des influences mauresques, égyptiennes ou indiennes des premières peintures d'Augustin Lesage, lui le simple mineur du nord de la France. Certes, ceci est affaire d'interprétation, qui variera en fonction de la culture, des croyances et des goûts du regardeur. Il n'en demeure pas moins que l'ornement possède un pouvoir d'évocation indéniable. Nu, un mur n'est qu'un mur, un tapis n'est qu'un tapis, un morceau de papier n'est qu'un morceau de papier. Ils ne sont que fonctions, éléments utilitaires, anodins, anonymes. Mais qu'ils se couvrent de motifs chamarrés et alors ils nous entraînent vers un ailleurs dans le temps et l'espace, ils soulèvent du mystère, se parent d'ombres rassurantes ou menaçantes. Il en est de même avec le langage. La critique littéraire, depuis des années, recommande de manier adjectifs et adverbes, ces ornements de la langue, avec parcimonie. En abuser relèverait de l'immaturation stylistique – l'ornement étant, une fois encore, associé au primitif, à ce goût si peu évolué pour les parures laborieuses. Pourtant, si j'emploie, seul, le mot « lumière », il ne révélera rien de particulier ; il est là aussi pure fonctionnalité. Rien de plus ressemblant à une lumière qu'une autre lumière. Mais si j'écris « une lumière veloutée » ou, plus sacrilège : « une lumière étrangement veloutée », cette dernière devient vibrante, elle acquiert une densité figurale, une épaisseur de vie, la profondeur d'une énigme où le visible et l'invisible s'entrelacent.

Non, l'ornement n'est pas un crime, pas plus qu'il n'est accessoire : il est un chemin de traverse pour l'imaginaire, il est une porte ouverte vers l'infinie profusion du vivant, vers des mondes secrets, intimes. Il est le détour donnant accès à la subtilité, à la complexité de ce qui ne se laisse pas englober en un regard, en un mot.

Par une espèce d'intuition inversée, Adolf Loos ne dit pas autre chose lorsqu'il qualifie l'inventeur d'ornements de « rêveur isolé » – précisons tout de même que, sous sa plume, ce

terme revêt un caractère hautement méprisant, mais qu'importe, un compliment reste un compliment, même si son auteur le professe à son corps défendant ! Loos fait preuve d'une similaire intuition inversée lorsqu'il explique : «le besoin qu'éprouve l'homme primitif de couvrir d'ornements son visage et tous les objets dont il se sert est l'origine même de l'art, le premier balbutiement de la peinture.» En effet, et même si pour lui ce fait est un « symptôme pathologique », il y a quelque chose de profondément instinctif dans ce désir de se répandre en motifs, une sorte de réaction première à l'égard d'une surface vide – et des angoissants abîmes de silence qui s'y reflètent. Orner, c'est d'abord remplir : remplir l'espace, remplir le temps, remplir les jours, remplir la vie. C'est un instinct de densité, comme on parlerait d'instinct de survie. Une façon, tout à la fois, de dresser des remparts face au monde extérieur et d'accueillir les torrents d'un foisonnement intérieur – et inversement.

Peut-être est-ce en raison de cet aspect instinctif, de ce surgissement quasi reptilien, qu'un nombre certain de créateurs de l'Art Brut s'approprie l'ornement. Parce que celui-ci offre une approche directe des surfaces, un recours immédiat, à la fois conscient et inconscient, permettant de mettre de l'ordre et de donner du sens – un sens plastique et un sens symbolique. Il est une réponse spontanée à l'égard de ce qui les entoure, mais aussi à l'égard de cette pulsion créatrice qui, souvent sans crier gare, les prend par surprise au mitan de leur existence.

Il est à noter que l'usage de l'ornement semble particulièrement présent chez les spirites, c'est-à-dire chez des créateurs abdiquant précisément toute conscience propre, tout processus réflexif au profit de la transe et de l'oubli de soi. Ceux-ci s'envisagent comme de simples outils, ne décidant de rien, mus par une volonté qui les transcende. La réponse ornementale est plus que spontanée : elle ne leur appartient même pas ! La liste des médiums ornemanistes serait longue, mais outre Lesage et Crépin, l'on pourrait ajouter l'américaine Minnie Evans et ses dessins de métamorphoses végétales, Marie-Jeanne Gil et ses peintures cosmiques, ou encore Victor Simon, autre créateur spirite du Nord-Pas-de-Calais, dont les œuvres picturales ruissellent elles aussi de volutes enturbannées, de petits pointillés et de dômes architecturaux grandioses. Le monde des esprits semble posséder un goût immodéré pour les chamarrures psychédéliques, qu'on se le dise !

Il faut reconnaître que l'ornement, telle une plante proliférante, se plaît dans les terres de l'inconscient et du lâcher-prise : il peut dès lors se déployer sans être entravé par les inhibitions et autres filtres critiques inhérents à un « art culturel » – pour qui, nous l'avons vu, tout ce qui ressemble de près ou de loin à une arabesque est à bannir. L'ornement est ce gribouillage machinal qui peu à peu s'organise en motifs enluminés, ce bidouillage de coin de feuille, de bord de cahier qui, à force de se répéter, finit par s'enrichir et aboutir à une composition élaborée, apparue « comme par magie » pourrait-on croire. A l'instar de la première grande toile de Lesage, dont les enchevêtrements sourds du coin en haut à droite, à mesure qu'ils se répandent jusqu'au bas de la toile, gagnent en précision et en organisation, symétrie chevillée au corps et pinceau trois poils au bout des doigts.

Réminiscences

Jean Dubuffet le reconnaissait lui-même : aucun artiste ne crée ex nihilo, aucun artiste n'est vierge de toute influence, pas même les créateurs de l'Art Brut. Eux aussi ont des yeux, des oreilles, des mains, des pieds ; eux aussi ont vécu dans des lieux, ont côtoyé des objets, des gens, ont traversé les différents âges de la vie. Eux aussi ont donc eu affaire, un jour ou l'autre, à des surfaces ornementées – il suffit de voir les papiers peints sur lesquels Lesage ou Simon punaisaient leurs toiles en cours. Il en reste forcément quelque chose quelque part, bien que le « quelque chose » en question demeure le plus souvent indistinct, insaisissable et obscur. Réminiscences d'un vitrail ou d'une chasuble aperçus lors de la cérémonie dominicale à l'église. Réminiscences d'un papier peint, d'une nappe brodée, d'un broc décoré, d'un

meuble polychrome dans la maison familiale ou le pensionnat. Réminiscences d'une robe imprimée, d'une mantille, d'un châle en cachemire portés par une dame dans la rue. Réminiscences d'une image pieuse accrochée à un mur, d'un canivet de communicante conservé dans une boîte, d'une photographie entrevue dans un magazine. Réminiscences de paysages et d'architectures. « Chaque fois que j'ai entrepris un voyage, j'ai toujours admiré les vieilles portes des villes ; c'est pourquoi j'adore inclure dans mes maisons des portes cochères » explique Aloïs Wey à propos des motifs présents dans ses dessins de maisons et d'églises.

Réminiscences d'une œuvre artistique, aussi. On sait que Fleury-Joseph Crépin a rencontré Auguste Lesage et Victor Simon lorsqu'il intégra les cercles spirites du nord de la France en 1930. J'ignore si ces rencontres ont influencé Crépin d'une quelconque manière quant à son devenir-peintre, mais, si singuliers et impressionnants soient ces tableaux, je ne peux m'empêcher d'y percevoir, en creux, l'empreinte de cette filiation, son «corps fluide» en quelque sorte, pour reprendre un terme cher aux spirites.

L'ornement agit tel un familier, un *daemon*: il est « ce qui fait partie de la maison », selon l'étymologie du mot «familier», cet élément omniprésent qui, l'air de rien, s'insinue, infuse, inspire. Une petite voix au fond d'une mine, une main invisible guidant le crayon, un souvenir depuis longtemps disparu. Sursaut de mémoire collective et retour du refoulé.

Symétrie

«C'est un repli inexorable, une répétition à l'envers, la révélation d'une prévisibilité généralisée» écrit Michel Thévoz dans un texte consacré à Augustin Lesage. « Bref, la symétrie monumentale toute chose à la manière d'un tombeau.» Il est vrai que, spontanément envisagée, la symétrie semble être synonyme de fixité, elle n'invite guère à la liberté la plus échevelée. Elle détermine la composition par avance, l'emprisonne autour d'un axe inflexible, ne laissant a priori aucune place à l'improvisation, aucune marge de manœuvre pour le hasard, la surprise, le vivant. Pourtant, lorsque je contemple les œuvres de tous ces artistes adeptes de symétrie, je n'ai pas la sensation de me trouver face à des nécropoles picturales, je ne suis pas saisi d'étouffement claustrophobe et mortifère. Et, pour en user très souvent dans ma propre peinture, je dois dire que mon expérience de la symétrie diffère quelque peu de celle de Michel Thévoz. A mon sens, la nature de la symétrie est double – dans tous les sens du terme : elle enferme et elle démultiplie tout à la fois. Elle est repli, oui, mais elle est déploiement aussi. Inspiration et expiration. Tel un test de Rorschach, elle ouvre la simple tâche d'encre, l'étoile dans mille directions, la transforme en une cosmogonie à elle toute seule. Il y a quelque chose de vertigineux dans la symétrie : elle semble fixe mais entraîne sans cesse le regard en tout sens, de façon convergente ou divergente selon les moments et les œuvres.

Toutefois, la symétrie «monumentale» en ce qu'elle agit comme un ciment permettant aux différents éléments de la composition – arabesques, volutes, mandorles, figures – de tenir ensemble, de ne pas s'éparpiller en un chaos incoercible. Elle représenterait l'aspect apollinien de ces peintures, l'ordre, la mesure harmonieuse ; tandis que les entrelacs et les orbes en représenteraient l'aspect dionysiaque, la démesure, le foisonnement débordant.

La symétrie présente également ceci d'intéressant qu'elle transforme la nature même des éléments du tableau : une ramure végétale représentée seule est un sujet ; dédoublée elle devient un motif. Elle acquiert un certain pouvoir d'abstraction. Elle n'est plus le centre de l'œuvre mais la partie d'un tout plus complexe, où chaque élément se reflète en lui-même et en son voisin. Tout est dans tout et inversement. Si certains soufis voyaient dans l'ornement une manifestation du divin, ce n'est sans doute pas sans raison : ses univers parcellisés, figés et mouvants tout à la fois, évoquent la danse infinie des atomes, la permanence de Dieu parmi l'impermanence des choses.

Mais il ne faudrait pas croire que la symétrie soit toujours impassible. Il lui arrive parfois de se montrer plus madrée, de prendre des libertés avec elle-même. En apparence, elle laisse croire à une disposition rigoureuse, immuable, tandis que dans les dessous de sa trame, cachées au premier regard, des variations se modulent, des révolutions s'opèrent. Le reflet n'est pas parfait. Le miroir est biaisé. De prime abord, les « personnages floricoles » de Joël Lorand donnent cette impression de majesté impavide : des cercles circulant dans des cercles, des ovales et des médaillons, tous dédoublés de part en part comme les pétales d'une rosace. La symétrie y est méticuleuse, intraitable. Et pourtant, si l'on se penche à l'intérieur des médaillons ou dans les marges aux abords des cercles, si l'on se concentre sur les figures qui nous observent, sur le grouillement racinaire qui ondule tout autour et dedans, des différences flagrantes commencent à apparaître. Tout se ressemble et rien ne se ressemble. L'attrait ornemental lié à la symétrie se distord, s'aventure vers d'inquiétantes divergences, sans toutefois se rompre. Car la symétrie, en offrant un cadre à l'exubérance – au propre comme au figuré – lui offre également la possibilité de s'épancher encore davantage, de foisonner plus fort, plus loin. Elle est la contrainte permettant toutes les audaces. Le socle harmonieux permettant d'appriivoiser le chaos.

Ceci n'est pas une décoration

Un objet peut être décoratif sans porter d'ornement, mais un ornement, dans sa perception courante, est quasiment toujours associé au décoratif. C'est le « supplément d'âme » comme dirait l'autre, c'est la fanfreluche inutile mais si jolie que l'on (se) concède de temps à autre, dans un mélange de condescendance et de culpabilité. Pourtant, s'arrêter à cette seule dimension serait réducteur. Cela reviendrait à ne considérer que sa belle apparence, à n'y voir que frivolité superficielle, et à oublier que, souvent, les apparences sont justement trompeuses. En particulier lorsqu'il s'agit d'ornement. Car celui-ci est roublard, il ne faut pas se fier à sa légèreté de façade. Comme la symétrie qui le compose, sa nature est double : il révèle et il dissimule, il anime et il recouvre. Telle la trame d'un tissu, il contient des fils de chaîne et des fils de trame, des dessus et des dessous, du visible et du camouflé. « A bien vécu celui qui s'est bien caché » disait Descartes : cet adage conviendrait parfaitement à l'ornement. Une curieuse modestie l'habite : son exubérance est une forme paradoxale de pudeur. Il joue la futilité pour mieux cacher ce qui l'occupe réellement. Un œil peu scrupuleux n'y verra que du feu, s'arrêtera aux abords des jolis motifs « décoratifs » sans même soupçonner que quelque chose de plus sérieux se tient derrière et l'observe, tapi dans l'ombre. Dans l'art islamique du Moyen-âge, l'ornement servait davantage à opacifier le sens qu'à révéler les surfaces. Les entrelacs de spirales et de végétaux qui courent sur les murs des mosquées et des palais ne sont pas là que pour donner une impression d'opulence et de richesse. Oleg Grabar parle à leur sujet d'un « processus d'obscurcissement visuel » : à la manière d'un lierre recouvrant une pierre tombale, les motifs s'enchevêtrent pour taire une signification plus profonde, pour ne la rendre accessible qu'à un public choisi, celui qui saura regarder au-delà du décor, qui saura percevoir l'infinie présence de Dieu dans l'infini mouvement des formes. L'art du tapis présente un similaire jeu de mirage – ce terme provient du latin *mirari* signifiant justement « révéler, voir avec étonnement ». Il serait facile de n'y voir qu'un objet décoratif agréable à l'œil, sans enjeu. Pourtant tout une symbolique secrète, intime, s'applique à sa confection et aux diverses figures qui le composent. Les végétaux figurent des jardins, et les jardins figurent le paradis, un ici et maintenant divin : le « lieu du cœur » cher aux soufis. En Kabylie, les fils de chaîne, par définition cachés, représentent la matière première traversant tout l'univers, tandis que les fils de trame, visibles, représentent le sang, l'animation du monde. Le croisement du fil de chaîne et du fil de trame se dit *routh*, «esprit»; c'est le souffle qui s'incarne, la respiration où s'entrecroisent le visible et l'invisible. Les dessins de Jakob Morf me font songer à des tapis. Dans leur composition,

morcellement de carrés floraux entourés de marges et de franges, ils ressemblent à certains motifs iraniens dits « quatre saisons ». Et comme dans ces tapis, les dessins de Jakob Morf dissimulent autant qu'ils révèlent. A la chatoyance des couleurs et des motifs répétés s'entremêlent des mots, des noms, des dates, des initiales : éléments secrets d'une autobiographie cryptée, perceptible mais soustraite aux regards les moins attentifs.

L'ornement a l'art du secret, qualité qui sied parfaitement à une création s'élaborant dans la clandestinité d'une intimité radicale, n'ayant vocation ni à être vue ni à être partagée par le plus grand nombre. Chez ces créateurs de l'Art Brut, la surcharge ornementale ne « décore » pas : elle emplit les œuvres de labyrinthes et de fausses pistes, de chemins dérobés à l'intérieur d'une forêt impénétrable. L'harmonie conférée par la symétrie contribue à ce leurre, sa beauté trompeuse est un chant de sirène chargé de détourner le navire des interprétations possibles ; elle ne fait que renforcer l'impression labyrinthique, l'impossibilité d'emprunter une voie plus qu'une autre. Une croisée des chemins indécidable. L'ornement comme exégèse, comme énigme : plus il y a à voir, plus il est difficile de comprendre.

Plaisirs de la main ouvrière

Mais il ne faudrait pas oublier qu'avant d'être une représentation, avant d'être un mur de motifs, l'ornement est un geste, est une pratique. Il s'incarne au quotidien dans l'atelier, dans le long cours de l'œuvre en train de se faire. Là encore, sa nature est ambivalente : son exécution demande un haut degré de raffinement, de concentration, et dans le même temps génère, par sa répétition même, un phénomène de détachement proche de la méditation, de la transe. Souvent je discute de cet aspect avec Mariam-Revecca, artiste installée à Strasbourg. Son atelier est à lui seul une ode à l'ornement : semis de tapis au sol, tissus bigarrés disposés çà et là négligemment, éléments de passementerie suspendus dans les recoins, croix grecque ciselée de pierreries, crâne serti de bijoux, boîtes et coffres ouvragés, icônes ; le tout bien sûr entouré par le treillis serré des tableaux accrochés aux murs. Ses œuvres picturales sont à l'image de son atelier : généreusement profuses. Elles se bordent très souvent d'ornements savamment distillés, à base de plumetis spiralés, de petits points de peinture, de paillettes et de collages. L'espace à l'intérieur des bordures est lui-même régulièrement envahi de plantureux motifs. Sous certains aspects, son travail pourrait se rapprocher de celui de Charles Boussion – tous deux partagent d'ailleurs un attrait particulier pour la culture orthodoxe et l'art de l'icône.

De nos échanges, il appert qu'orner une surface est avant tout un plaisir poétique, une jouissance de la main. Rien n'est plus délectable que de se livrer, corps et âme, à la luxuriance, à l'opulence compliquée d'un lavis de formes. Se rouler dans la fange du pailleté, du doré, du chantourné, du tortueux. C'est le plaisir transgressif de la débauche, la joie de se vautrer dans l'excès, de se donner le frisson en flirtant avec les limites – celles du bon goût, de la raison, des moyens physiques, du temps disponible. C'est aussi le plaisir de se laisser gagner peu à peu, à force de gestes répétés et presque obsessionnels, par une sorte de vertige hypnotique, de bouffée opiacée. La main avance toute seule, le monde extérieur et ses sempiternels soucis s'éloignent, le temps se dilate et n'offre plus de prise concrète, les tourments du moi se tiennent à distance, le visible et l'invisible se confondent – précisons que Mariam-Revecca est également une spirite chevronnée. Le geste devient mélodie invocatoire, litanie de traits et de signes (c)ouvrant des espaces concrets sur la toile et des espaces inexplorés à l'intérieur de soi.

La pratique de l'ornement emprunte deux voies à la fois distinctes et complémentaires, qui s'entretissent sans cesse dans le geste le faisant naître : tantôt elle se présente sous les atours d'un acte de recueillement, à l'image d'un chapelet dévidé à l'infini, tantôt sous les atours d'un acte exutoire, à l'image de ces fêtes bruyantes et débridées au sein desquelles on se plonge avec avidité pour oublier, ou se délester des poids morts que l'on porte avec soi.

Mélange de silence et d'euphorie, d'introspection et d'extravagance, entrelacés à même la trame des motifs, à même la patience cathartique du geste.

Bien entendu, tout n'est pas que luxe, calme et volupté. L'allégresse n'est pas continue et parfois le découragement pointe. Ou plus précisément une sorte d'incrédulité horrifiée face à la somme interminable de travail qu'une surface ornementée suppose ; face au format sur lequel on s'est engagé de manière bien présomptueuse, face à cette bordure qui paraît ne pas avancer d'un pouce, face à ce support récalcitrant ou ce pinceau mal embouché. Et face au temps aussi, qui autour de nous poursuit sa course tandis que nous sommes là, dans ce coin d'atelier, à poursuivre laborieusement notre petit chemin de motifs. «Je dessine au moins huit heures par jour, week-ends compris, et ce travail obsessionnel, jouissif bien sûr, occasionne aussi des dommages collatéraux. Il absorbe toute mon énergie psychique. Il m'isole des autres » explique Joël Lorand.

Adolf Loos voyait d'ailleurs en l'ornement – en plus de tout le reste – un crime économique, outrage suprême selon lui, car impliquant beaucoup trop de temps, de dépenses et de main-d'œuvre pour un élément par ailleurs si superficiel. Mais là est tout le charme de l'ornement : il ne cherche pas à rationaliser son temps, ni les surfaces qu'il occupe, ni les gestes qui lui donnent corps. Il se situe du côté de l'intuition et non du côté de la logique – encore moins du côté de la logique productiviste. Il s'offre en pure perte, ne se modère pas, ne s'économise pas. Un plaisir rentable – ou rentabilisable – ne serait plus vraiment un plaisir, ne serait plus vraiment une « folie » – au sens de «faire des folies». Il ne serait qu'austérité déguisée, pulsion modératrice du surmoi. Mais dans sa dispendieuse générosité, l'ornement fraye davantage avec les puissances mouvantes de l'inconscient, qui toujours débordent, échappent, s'épanouissent en herbes folles et bouquets d'arabesques ébouriffées.

L'ornement ne cherche pas à jeter un éclairage transparent et cru sur les choses, mais à les opacifier à la façon d'un moucharabieh, et en les opacifiant, à en célébrer le Mystère.

Aurélien Lepage
Septembre-octobre 2019