

L'emprise de la rhétorique (de ses modèles, de ses catégories, de son histoire) sur l'histoire de l'art depuis les années 1980 n'est plus à démontrer. Des travaux pionniers de Rensselaer Lee sur *l'Ut Pictura Poesis* jusqu'aux récentes publications sur l'architecture de Caroline Van Eck, il n'est pas un domaine de l'histoire de l'art qui n'ait bénéficié, à passer au filtre de l'analyse rhétorique, d'un renouvellement de ses concepts et de ses méthodes. Alain Michel, Marc Fumaroli, Francis Goyet ou Terence Cave auront révélé les richesses de *l'inventio*, de *l'enunciatio* et de la *dispositio* pour toute approche de l'art classique – pour toute approche de l'ornement.

Néanmoins à travailler sur le corpus « Early Modern », le corpus des xv^e et xvi^e siècles, il m'a semblé qu'on pouvait proposer une approche parallèle, pour deux raisons au moins. Parce que l'articulation de la rhétorique à la dialectique n'a guère été évoquée : ce qui se joue là est rien moins que la question de *l'inventio* (qui excède largement les catégories de la rhétorique). En bref : nous travaillons sur une idée de la rhétorique qui s'est stabilisée au xvii^e siècle et nous est d'un faible secours pour approcher la culture des xv^e et xvi^e siècles. Et parce qu'à la Renaissance, d'autres appareils conceptuels, d'autres *disciplines* auront joué un rôle de premier plan dans l'élaboration d'une pensée de l'art et de *l'ornement*. Par exemple le droit, dont j'évoquerai aujourd'hui quelques-unes des ressources pour penser l'ornement.

La présence du droit dans la *Kunstlitteratur* du xvi^e siècle est plus souvent implicite qu'explicite. Mais il peut arriver qu'elle soit formulée noir sur blanc. Ainsi dans l'édition française de *La Description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze* procurée par Blaise de Vigenère et publiée en 1602. Au chapitre 4, « la statue de Cupidon de Praxitèle en bronze », l'Annotation de Vigenère se présente comme un traité de la fonte du bronze qui, pour emprunter largement à Benvenuto Cellini, n'en offre pas moins d'étonnants développements. Parvenu à la question, cruciale en matière de sculpture métallique, de la *soudure*, Vigenère nous renvoie en effet... aux autorités du droit :

« Il a des doutes et controverses en cet endroit entre les jurisconsultes, qui s'arrêtent aux mots, non pas aventure, bien entendus d'eux. [...] Cassius en Paulus met : "la ferrumination crée un mélange dans le même matériau ; la soudure au plomb ne fait pas la même chose en vérité". Pomponius montrant s'y vouloir conformer : "si tu as soudé au plomb ta coupe avec le plomb d'un autre, ou si tu as soudé avec l'argent d'un autre, il n'a pas de doute que cette coupe soit à toi et que tu puisses la réclamer de bon droit." Ce néanmoins il entend que cette coupe soit d'argent¹. »

Voici une bonne introduction à ce paradoxe auquel toute étude de l'ornement aux xv^e et xvi^e siècles nous confronte : l'ornement nous rapporte non pas aux formes, mais au matériau. La question de l'ornement est abordée du point de vue du matériau, elle est une manière d'interroger les substances. Ce point de vue sur

1- Blaise de Vigenère, *La Description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze*, 1602, Aline Magnien (éd.), Paris, éditions La bibliothèque, 2010, p. 125.

l'ornement, deux disciplines au moins lui donnent cadre : la philosophie naturelle et le droit. Elles sont complémentaires. Car interroger les substances, c'est aussi interroger les modes d'appropriation des choses, et réciproquement.

C'est une approche *romaine* de l'ornement que je voudrais vous proposer. Pourquoi romaine ? Parce qu'à Rome la substantialité de l'ornement est (si l'on ose dire) tangible : les *ornamenta* sont avant tout des éléments de marbre antique détachables du bâti dans lequel ils sont insérés. Ce sont des *matériaux-ornements*. Une économie de la construction se joue là, qui aura traversé, presque intacte, les siècles. Mais la littérature latine nous offre d'autres exemples de ces matériaux-ornements. On en trouve de multiples cas dans *l'Histoire naturelle de Pline*. Par exemple, les vases murrhins, qu'on trouvait entre *Golfe Persique et Erythrée* :

« Les murrhins sont importés d'Orient. [...] On pense que c'est une humeur qui se solidifie sous terre par l'action de la chaleur. Leur taille ne dépasse jamais celle de petites crédences ; leur épaisseur atteint rarement celle des vases à boire dont il a été question. Leur éclat manque de vivacité et ils sont luisants plutôt qu'éclatants ; mais ce qui fait leur prix, c'est la variété des couleurs dues aux fréquentes virevoltes de leurs veines qui passent au rouge pourpre ou au blanc, ou à une troisième nuance intermédiaire, lorsque, par une sorte de transition chromatique, le rouge pourpre flamboie ou que le blanc laiteux rougeoie. Il y a des gens qui prisent surtout leurs bords et certaines nuances réfléchies, comme on en voit au bas de l'arc-en-ciel. D'autres aiment des veines opaques (pour eux ce qui est transparent ou pâle est un défaut), ainsi que les grains et les verrues qui ne font pas saillie, mais qui sont le plus souvent sessiles comme il arrive aussi sur le corps humain. L'odeur de cette substance lui donne aussi de la valeur². »

Cette *varietas* où s'abolit la distinction forme/matière, ce *transitum coloris* qui fait ornement, les jaspes ou les gemmes en offrent la jouissance, autant que les marbres... Nous sommes bien loin ici de cette antiquité de marbre blanc à laquelle la tradition scolaire nous a habitués. Nous plantons notre enquête dans une antiquité colorée, bariolée, où *les matériaux sont l'ornement* : une antiquité dont l'historiographie italienne, depuis quelques années, nous dévoile l'extraordinaire richesse. Pensons au grand répertoire établi par Raniero Gnoli, aux travaux de Gabriele Borghini et Patrizio Pensabene, ou à l'exposition « I Marmi colorati della Roma Imperiale », à Rome, en 2002³.

Mais nous n'avons guère tiré toute leur leçon de ces opérations de mise au jour, parce que nous sommes prisonniers de concepts inadéquats : la dichotomie forme/matière a la vie dure. Et parce qu'en l'occurrence, nous en demeurons largement à une problématique du goût. Or l'enjeu de cette « romanisation » de la question de l'ornement excède largement la question du goût. Elle nous rapporte à la Nature, et à la philosophie naturelle qui en est, alors, le mode de connaissance le plus prestigieux.

2- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXVII, édition et traduction E. de Saint-Denis, Paris, CUF, 1972, 8, 21-22, p. 42, 43 (traduction légèrement modifiée).

3- Raniero Gnoli, *Marmora romana*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1971 ; Gabriele Borghini, Patrizio Pensabene (éd.), *Marmi antichi*, Rome, De Luca, 1997 ; Patrizio Pensabene, Marilda De Nuccio, Lucrezia Ungaro (éd.), *I Marmi colorati della Roma Imperiale*, Rome, Marsilio, 2002.

Si les marbres ou les murrhins ont vocation à orner les temples et les demeures des Romains, c'est qu'ils sont, dès la carrière et avant tout travail humain, *figurés, œuvrés*. Ce qui nous empêche de saisir la singularité de l'ornement *pré-classique*, c'est que nous associons le matériau à l'état de nature, c'est-à-dire, pour nous, à l'informe : le matériau est (pour nous) en attente de forme, celle-ci provient de l'œuvrer humain. Il n'en va pas de même dans un cosmos où *rien de la nature n'est jamais informe* : la nature est artiste, elle œuvre, elle dessine, et tout ce qu'elle produit, même le lit de la roche dans la carrière, est *dessiné, a figure* : en témoignent les irisations colorées des marbres et des jaspes, les stratifications et les diaclases des affleurements rocheux. De sorte que l'ornement, pratique humaine qui vient se greffer sur la *dynamis* des formes naturelles, est un *prélèvement* : une *invention*. L'artiste humain cherche, découvre (invente), il prélève dans les productions naturelles ce qui vient orner sa demeure... Ici, la logique de l'ornement est celle du trophée, avec laquelle, à Rome, elle se confond (les *ornamenta* sont des *spolia*). D'où le caractère littéralement triomphal des placages de marbre ou d'albâtre qui parent la *domus* aristocratique. Ils complètent les armes, les casques, les cuirasses (les trophées) des ennemis vaincus qu'on expose dans l'*atrium*, les insignes des dignités familiales entreposées dans le *tabularium*, les archives de la maison. Nous voici au seuil de problématiques familières au droit.

Avant de nous y engager, il faut insister sur ceci : la pensée romaine de l'ornement engage une physique. Elle relève de la science des substances, qui revient en partage aux médecins, aux métallurgistes, aux sculpteurs, aux chimistes, aux parfumeurs, aux cuisiniers, aux peintres, aux teinturiers... dont les compétences tissent l'*histoire naturelle* : tous ceux qui ont affaire aux substances naturelles, aux *étoffes* (comme on dit au *xvi^e* siècle, en français). De cette science des substances, les juristes sont partie prenante. Ils y ont même fonction d'arbitres.

Ne nous méprenons pas sur ce qui fait histoire naturelle en Europe depuis l'antiquité : un rapport avisé aux substances, leur « saine gestion », c'est-à-dire une connaissance opératoire qui sache entrer dans le jeu spontané des altérations, des cuissons, des sublimations qui est la nature sublunaire. L'alambic et le four prolongent l'effervescence substantielle du monde sous la lune. De ce point de vue, la connaissance de la nature est toujours un *faire* : les pratiques artisanales livrent la clef des opérations naturelles, ce dont toute consultation de l'*Histoire naturelle* apportait le témoignage réitéré. Elles sont à la fois un faire et un connaître, *un connaître parce qu'un faire*.

Mais pour comprendre l'économie du savoir propre au monde sous la lune, il faut s'abstraire des répartitions disciplinaires auxquelles, depuis la révolution scientifique, nous sommes accoutumés. Le monde sous la lune est un continuum de substances en constante effervescence dont chacun, chaque art identifie, pour son compte, les modalités – génération, corruption, augmentation, diminution, altération, transport – et les *porte à leur perfection*. De sorte que des matériaux et des opérations communes associent des métiers pour nous différents : ainsi

les horlogers ont-ils, au ^{xvi}^e siècle, exploré les propriétés du cuivre, du fer et des alliages, étudié leur expansion thermique, leur élasticité et leur résilience, élaboré des manipulations sophistiquées de l'acier que requérait l'essor de la mécanique de précision, tandis que le travail du porphyre suscitait chez les sculpteurs de la cour de Florence, au milieu du ^{xvi}^e siècle, une exploration fiévreuse des distillations, de la trempe et du tempérament des métaux⁴. Qu'est-ce qui unifie l'empire apparemment illimité du savoir comme faire ? L'invention. C'est l'invention qui caractérise le rapport humain au monde *sous la lune*. Elle est le couronnement de la multitude inassignable des procès naturels et des procédures humaines, elle scelle leur intime connexion puisqu'en elle rien ne permet de discerner l'initiative des choses ou des hommes : elle est un événement. Et c'est à localiser cet événement, invention du minium ou du bleu céruléen, du verre ou du bronze de Corinthe, à en livrer la date, que doit s'efforcer l'historien de la nature. À l'artiste l'imitation revient en partage. Il n'invente rien au sens moderne du mot, il *imite* : il accomplit, il porte à leur achèvement les formes naturelles qui sont toujours, à un degré ou à un autre, insuffisantes. L'art est l'imitation efficiente du passage de la puissance à l'acte que la nature n'enclenche pas toujours. C'est ce que rappelle, dans le *Traité des proportions parfaites de toutes les choses que l'on peut imiter ou peindre par l'art du dessin* publié en 1567, le sculpteur florentin Vincenzo Danti :

« L'art est, le moyen parfait ou l'instrument véritable par lequel chaque chose accomplit la fin qui lui est proportionnée, et il est très certain que c'est par la connaissance de l'ordre des choses célestes et naturelles que l'art a été par l'homme produit et retrouvé ; ce pourquoi, selon moi, la fin de l'art, c'est dire des arts manuels et tout particulièrement de nos trois arts de la sculpture, de la peinture et de l'architecture, n'est autre qu'une transfiguration [*transfiguratio*], pour ainsi dire, des choses naturelles par l'imitation de la nature⁵. »

Paraphrasant le premier livre de la *Physique* d'Aristote (I, 190 b 6-11), Danti a recours à un mot qui n'a pas laissé d'égarer les commentateurs modernes : *transfiguratio*. Dès le ^{xvii}^e siècle, le terme semble engager, dans le contexte de l'édification des doctrines académiques, une axiologie : à la pauvreté du modèle naturel « tel qu'il est » l'art viendrait substituer une image idéale – « tel qu'il devrait être ». Ce n'est pas l'enjeu de la distinction proposée par Danti. On ne saurait oublier le second membre de la prescription formulée par l'artiste florentin : que la *transfiguration* procède *par l'imitation de la nature*. La *transfiguration* ne relève pas d'une logique de la norme, elle désigne une dynamique : où la nature a arrêté son mouvement, où la cause efficiente s'est vue dessaisie, l'art porte le mouvement à son terme. Le terme de *transfiguration*, Danti l'emprunte à un texte médiéval, réédité à Venise en 1502, qui demeure, tout au long du ^{xvi}^e siècle, une référence familière en Italie et au-delà, le commentaire de Gilles de Rome à la *Physique* d'Aristote. Il vaut la peine de nous rapporter au texte de Gilles, nous aurons la surprise d'y reconnaître une qualification de l'art qu'on a toujours,

4- Maurice Daumas, *Histoire générale des techniques*, II, *Les premières étapes du machinisme*, Paris, 1965, p. 357 et sq. ; Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan : Sculptor's Tools, Porphyry and the Prince in Ducal Florence*, 2 vol., Olschki, Florence, 1996, *passim*.

5- Vincenzo Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, Florence, 1567, dans Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, Laterza, 1961, t. II, p. 241.

jusqu'ici, portée au crédit de Michel Ange, l'opposition de deux modalités de la sculpture – par ajout, par soustraction – *per via di porre, per via du levare* :

« [Aristote] fait référence aussi bien aux éléments naturels qu'aux artefacts lorsqu'il affirme que les choses qui adviennent de façon absolue adviennent les unes par transfiguration, telle une statue ; d'autres par addition, telles celles qui croissent, par exemple une rivière grossie par différents ruisseaux ; d'autres par soustraction et dégagement [*ex abstractione et ex remotione*], par exemple à partir d'une pierre, c'est-à-dire un Mercure de pierre, c'est-à-dire une image de Mercure qu'on a sculptée en dégagant des parties de la pierre [*per remotionem partium lapidum*] ; d'autres adviennent par composition, telle une maison ; d'autres par altération et transfiguration [*transfiguratio*], telles les choses dont la nature se modifie tour à tour, par exemple l'eau qui se change en air et inversement. Ainsi donc, puisque dans tous les cas il existe un substrat [*aliquid subiiciatur*], on en induit que toutes les choses qui adviennent de cette manière adviennent manifestement à partir de substances [*ex substantiis*]⁶. »

Mais cette glose à la *Physique*, dans son inflexion stoïcienne, nous propose plus encore : elle installe résolument les pratiques artistiques et le *faire* humain en général au sein du système des accroissements et des soustractions, des compositions, des altérations et des transfigurations qui, sans relâche, qualifient les substances et dont le monde sous la lune est la somme. Elle témoigne d'un âge pour nous archaïque où c'est au substrat, au matériau et à ses modalités d'élaboration et non à l'agent humain comme tel qu'est assignée l'*autorité* du faire – un substrat qui n'est jamais *donné* dans le registre de l'évidence, mais dont il faut, au contraire, penser les modalités de convocation, la manière dont (au sens juridique du terme) il fait cause. Faire corps, accroître à, prendre racine, s'unir, se confondre, s'ajouter, etc. : Francesco Lucrezi, Paola Maffei et Marta Madero nous l'ont montré, c'est à élaborer les modalités d'acquisition du dominium, de la propriété des choses, que le droit romain est devenu, au fil des siècles, le conservatoire de cette présence du matériau et le répertoire de ses modes de *specificatio*⁷.

À la question « à qui revient une table peinte ou un manuscrit enluminé sans contrat ? Au peintre ? Ou au propriétaire de la table ou du parchemin ? Le support l'emporte-t-il sur la couche pigmentaire ? Ou l'inverse ? ». Le *Corpus Juris* et ses commentateurs médiévaux ont répondu en convoquant toutes *ces choses qui adviennent* du fait de l'art ou de la nature, indifféremment : le limon qui, aux lendemains d'une crue, forme une île dans le lit d'un fleuve, la rouille qui corrompt les métaux, les fils d'or qui trament une étoffe de soie et qu'on ne peut en dissocier sans détruire le tissu ou la capture des animaux sauvages qui divaguent à travers les bornages. La peinture, l'écriture ou la sculpture trouvent place dans cet inventaire imprévisible des *choses qui adviennent*.

Il n'en est que plus remarquable que, par le biais d'un mot dont il faut restituer la portée et l'écho, *transfiguratio*, cette économie des substances, pour nous si

6- Egidius Romanus, O.S.A., *Commentaria in octo libros phisicorum Aristotelis*, Venise, Andrea Torrigiani, 1502, cité dans Marta Madero, *infra*.

7- Francesco Lucrezi, *La « Tabula picta » tra creatore e fruitore*, Naples, Jovene, 1984 ; Paola Maffei, *Tabula picta. Pittura e scrittura nel pensiero dei glossatori*, Milan, Giuffrè, 1988 ; Marta Madero, *Tabula picta. La peinture et l'écriture dans le droit médiéval*, Paris, EHESS, 2004.

exotique, resurgisse, au milieu du *xvi*^e siècle, sous la plume de Vincenzo Danti ou dans la bouche de Michel Ange. Mais avait-elle disparu ? Devons-nous croire à une rupture si tranchée entre Moyen Âge et Renaissance qu'une appréhension non aristotélicienne des substances se serait imposée au Quattrocento ? Ou devons-nous, tout au contraire, penser qu'elle aura constitué la *basse continue* de la pratique des arts jusqu'à l'avènement de la science moderne, et se sera même renforcée au *xvi*^e siècle ?

Ici, nous retrouvons le long passage que Blaise de Vigenère, dans son édition de Callistrate, consacre à la *ferruminatio* (à la soudure) : il emprunte aux juristes une riche anthologie des manières différentes de faire un, de produire ou de *spécifier un individu* – statue ou table –, de penser les différents types de relations qui se nouent entre matériaux selon les modes de production mis en œuvre : est-ce qu'une coupe incorpore son anse ? doit-on considérer que la soudure par une substance identique aux matériaux mis en relation (l'or par l'or par exemple) annule les individus antérieurs pour en produire un nouveau ? Tandis que les *adplumbata*, comme les *adjuncta*, sont susceptibles d'être dissociées en conservant leur individualité ? Nous voyons alors, au fil des cas de la jurisprudence, tableaux, statues et ornements entrer dans des séries pour nous inattendues : les choses qui naissent, comme les enfants des esclaves, les animaux, les îles dans le lit des fleuves ; celles qui ne peuvent subsister sans leur sol, comme les édifices, les plantes, les semailles ; celles qui sont *ajoutées* comme la pourpre, les fils d'or ou les rangs de perles tissées dans une toile ; celles qui proviennent de la dislocation d'un individu antérieur, comme les restes d'un navire après un naufrage. Les étapes des procès d'élaboration des matériaux (par *subtractio*, *compositio*, *transformatio*) autant que le libre jeu des mutations substantielles, telle est l'économie régulatrice de l'ornement.

Un cas vient résumer et condenser cet *ancien régime* de l'ornement, celui de l'ornement architectural. Le *De re aedificatoria*, rédigé par Leon Battista Alberti vers 1450, en livre le témoignage éclatant. Si les cinq premiers livres de l'ouvrage sont consacrés à la logique constructive (*firmitas*), et le dernier à la *reparatio* (à l'entretien et à la restauration des bâtiments), les livres 6, 7, 8 et 9 sont consacrés à la *Venustas* sous ses deux modalités, *pulchritudo* et *ornatus*. Comment distinguer ces deux modalités de l'embellissement ? L'*ornatus* est un terme de masse qui, en situation, se livre sous une pluralité : *ornamenta* – les ornements. Par opposition à la *pulchritudo* qui est intrinsèque à l'édifice et se diffuse (*perfusum*) dans sa totalité sur le modèle du *pneuma* ou du *tonos* des Stoïciens, les ornements sont localisés : ils sont fixés, assemblés, « ajustés et bien arrimés », c'est là leur qualification essentielle, une qualification toute matérielle, qu'il convient de prendre à la lettre puisque leur mode de fixation est leur qualification juridique. C'est ici que l'approche casuistique du droit romain dont Yan Thomas a fourni le modèle et les raisons se révèle d'une extraordinaire fécondité⁸. C'est à interroger

8- Voir Yan Thomas, *Les Opérations du droit*, Marie-Angèle Hermitte & Paolo Napoli (éd.), Paris, EHESS/Gallimard/Le Seuil, 2011.

le régime patrimonial (ventes et dévolutions successorales, legs, *fideicommiss*) tel que le mettent en œuvre les opérations du civiliste que nous obtiendrons une lumière nouvelle sur le statut des *ornamenta*. Du point de vue du *jus civilis*, les ornements sont des *adjuncta*, ils sont « fixés » ou « ajustés » à la maison (*aedibus iuncta, aedibus adfixa*). C'est ce qui les distingue de la *supellex*, le mobilier qui, son nom l'indique, est sans attache au fonds, ou de *l'instrumentum* d'un domaine, son équipement agricole... Notons qu'au Quattrocento, en Italie, ces distinctions ont conservé toute leur pertinence : Giovanni Pontano en reprend les catégories pour bâtir ses traités des vertus sociales, l'homme *splendide*, dont la dépense est toute d'équipage, de parures, de mobilier, s'opposant aux *ornamenta* du *Magnifique*⁹. Leur mode d'attache au support induit le régime patrimonial des *ornamenta* : ils sont amovibles, mais ce ne sont pas des meubles. Les ornements sont des *parties de la maison*, qu'il est possible de déposer dans le cadre d'une transaction commerciale mais qui sont régis par un statut patrimonial particulier : s'ils peuvent migrer d'une demeure à une autre au sein d'un même patrimoine, ils ne peuvent lui être soustraits. De là vient qu'Alberti, s'il élude toute définition des *ornamenta* pour n'en livrer qu'une énumération (colonnes, chapiteaux, plaques de marbre, pavements et dallages précieux, façades, statues, fresques, poutres, tuiles, architraves de bronze ou d'or, antéfixes, ornements de faite...), accorde une attention scrupuleuse et prolixue au répertoire de leurs modes d'attache, à leurs différents types de clouage (clous, éclats de pierre dure, etc.) ou d'encollage (cire, poix, résine, mastic, gommes), aux modes de découpe et d'assemblage qui en règlent l'usage, comme il consacre à leur pose et à leur dépose, à leur mobilisation et à leur transport l'essentiel de son traité des engins et des machines (livre VI). La *machinatio* est ici directement indexée au statut des *ornamenta* – mais n'était-ce pas le cas dans les traités des ingénieurs italiens du temps où, de manière pour nous surprenante, c'est le transport des statues, des colonnes, des pyramidions, des façades, plus que le gros œuvre de la construction, qui mobilise l'ingéniosité du mécanicien ? Les *ornements* sont des dépouilles ou des trophées, des *spolia*, ils en ont la mobilité et le statut. Cette identification est la ligne de force des livres VI et VII où Alberti livre leur mythologie : une origine commune dans les *mirabilia*, les prodiges de la nature prélevés ou « inventés » par les Anciens pour orner leurs demeures. Il y a là une logique difficile à réintégrer dans la norme « classique » de l'architecture telle qu'elle s'établit à partir du xvii^e siècle. Parce qu'elle relève d'une approche quantitative. Pris en masse, l'*ornatus* est fongible. C'est une quantité qu'il faut augmenter : orner revient à « incorporer certains matériaux et certaines formes à la somme des matériaux et des formes qui constituent un patrimoine déjà constitué¹⁰ » (ce qui vaut pour le patrimoine des familles vaut pour le patrimoine de la ville et de l'empire : orner Rome signifie augmenter la somme de ce qui *illustre* ou la *pare*). Mais ce qui rend, pour nous, plus exotique encore cette logique de l'ornement, c'est qu'elle récuse le modèle organique dont s'étaie, après le xvi^e siècle, la théorie de l'architecture. Pour le

9- Voir Giovanni Pontano, *I Trattati delle virtù sociali. De Libertate, De Beneficentia, De Magnificentia, De Splendore, De Conviventia*, traduction Francesco Tateo, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1965, p. 131 et suiv.

10- Yan Thomas, *op. cit.*, p. 266.

juriste, un édifice n'est pas un, c'est une somme de biens. Alberti ne dit pas autre chose : « l'art d'édifier consiste en *parties*, dont les unes (l'aire, le toit...) sont communes à tous les genres d'édifices, quels qu'ils soient, tandis que les autres permettent de distinguer les édifices les uns des autres » (VII,1¹¹). Il y a là une logique à laquelle nous devons restituer son caractère, pour nous, paradoxal. Ici l'ornement n'est pas la forme d'une matière, la qualification d'un substrat : c'est une *partie de la maison*. La formule, qui heurte le sens commun des modernes, ne prend sens qu'à retrouver l'horizon juridique qui est le sien. Yan Thomas l'a montré : pour les juristes romains, la forme était le privilège exclusif des entités individuelles, têtes de bétail dans le troupeau, individus dans la cité..., parties de la maison. Ils n'envisageaient les ensembles, cités, troupeaux ou légions, qu'en leurs unités singulières, au registre de la collectivité. Au sein du patrimoine, une maison n'est donc pas une forme au sens aristotélicien du terme mais un ensemble composite, une universalité : *Universitas aedium*¹². Pour en penser la continuité dans le temps, qu'elle subsiste et perdure, ils avaient recours à l'artifice d'une succession ininterrompue de ses unités concrètes entre elles :

« Nulle métaphore organique ne venait d'ailleurs surimposer l'image de la vie naturelle au rouage abstraitement imaginé de cette perpétuation collective. Les juristes s'en tenaient à l'idée que chaque place était occupée à tour de rôle à l'intérieur d'un ensemble coordonné des places [...] comme par un roulement incessant ou plutôt comme par un recrutement complémentaire qui impartissait à chaque sujet une place déjà tenue avant lui : permutation continue qui maintenait en l'état un arrangement prorogé selon le mode pleinement fictif de la subrogation¹³. »

Il faut donc penser l'édifice selon une modalité très singulière, qui nous renvoie au *corps* stoïcien *composé d'éléments distants* : comme une collection de choses devenue une entité incorporelle, une pluralité concrète devenue une totalité. Ici, aucune unité organique : un roulement continu au sein du patrimoine d'éléments séparés et distincts par nature, mais rassemblés et maintenus en place *jure aut officio*, par le droit et par l'office, par institution. Rome subsistait par l'économie du emploi : la mobilisation continue au fil des siècles, sous l'autorité de son nom, de ses *ornamenta*. C'est là l'économie de l'*ornatus* qu'au milieu du Quattrocento Alberti et ses contemporains entendaient réaffirmer et mettre à l'épreuve du nouvel *art d'édifier*.

RÉFÉRENCE ÉLECTRONIQUE

Patricia Falguières, « L'ornement du droit », in *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013, [En ligne], mis en ligne le 17 janvier 2014.

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

11- Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, édition et traduction Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Le Seuil, 2004, p. 317.

12- Yan Thomas, « La construction de l'unité civique. Choses publiques, choses communes, choses n'appartenant à personne et représentation », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 114 / 1, 2002, p. 17.

13- *Ibid.*, p. 18.