UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 519

unité de recherche 7309

THÈSE présentée par :

Béranger BÉGIN

soutenue le : **10 septembre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Architecture – arts plastiques

L'influence des arts plastiques sur la pratique architecturale contemporaine

THÈSE dirigée par :

M. REYNÈS Laurent	Professeur HDR, Institut National des Sciences Appliquées de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme YOUNÈS Chris	Professeure HDR, École Spéciale d'Architecture de Paris
M. VERDIER Thierry	Professeur HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier

---

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. LABBÉ Mickaël	Maître de conférences, Université de Strasbourg
M. PAYOT Daniel	Professeur Émérite HDR, Université de Strasbourg
Mme VILLEMUR Frédérique	Professeure HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier

Résumé

Depuis 1968 avec la création des « unités pédagogiques » d'architecture, la tendance de l'enseignement de l'architecture et sa pratique professionnelle est à la spécialisation. En ce sens, le président de l'académie d'architecture, Thierry Van de Wyngaert, invitait implicitement les écoles d'architecture à se spécialiser dans la construction. Il annonçait notamment lors d'un communiqué en mai 2013 : « *Il faut que la formation corresponde plus à la pratique réelle du métier* ». Cependant, la commercialisation de l'architecture, la standardisation de ses outils de conception, l'accumulation des réglementations, les nouvelles orientations pédagogiques... ne tendent-elles pas à éloigner « le poumon artistique » de sa pratique ?

Si l'architecture est aujourd'hui spécialisée, ce ne fut pas toujours le cas. Si nous nous référons aux architectes de la Renaissance et des avant-gardes modernes, ils faisaient partie de mouvements artistiques, de groupes d'artistes pluridisciplinaires : le Futurisme, le Purisme, De Stijl, le Constructivisme et le Suprématisme russe ainsi que le Bauhaus (uniquement pour les avant-gardes modernes) tendaient vers une destruction des frontières entre les différents arts, vers « un décloisonnement disciplinaire », vers la porosité entre les différentes catégories d'objets et les diverses pratiques artistiques. Ces pratiques artistiques constituaient le « terreau », l'essence de la production architecturale de ces époques.

Si l'expérimentation artistique était au cœur du projet architectural, qu'en est-il aujourd'hui, à l'heure de la spécialisation disciplinaire ? Quel est l'héritage de ces mouvements artistiques à l'époque contemporaine et au XXIème siècle ? Alors que l'architecture est aujourd'hui encore reconnue comme un art, que reste-t-il de l'influence des arts plastiques dans les écoles et la pratique professionnelle de l'architecture ? A travers ces recherches, nous étudierons notamment comment ces expériences artistiques alimentent la créativité de l'architecte, comment elles influencent sa production architecturale : quel-est le potentiel de la rencontre des arts plastiques et de l'architecture ?

Avec la révolution numérique et les nouvelles méthodes de conception architecturales nous verrons que les pratiques artistiques expérimentales et manuelles tendent à se raréfier en architecture. Il s'agira donc à travers notre propos de déterminer le potentiel de la pratique des arts plastiques.

Ainsi, nous nous apercevrons que ces pratiques expérimentales, qui peuvent parfois sembler déconnectées des logiques de productivité et de rentabilité apportent cependant une dimension sensible et manuelle qui fait souvent défaut à la pratique architecturale contemporaine. Cette pratique de l'art incarne en quelque-sorte la respiration créative, la liberté de l'artiste qui sommeille en l'architecte.

Mots clés : Architecture, arts plastiques et peinture, interaction, pluridisciplinarité, transdisciplinarité, processus de conception, poïétique, poétique.

Remerciements

Les remerciements... cette petite page qui met un terme à cette longue période de recherches, de découvertes, de rencontres, de partages, d'enrichissement mais aussi de « galères », « charrettes » et autres déconvenues. Cette petite page où l'on tente de remercier l'ensemble de ces personnes qui nous ont aidé, appuyé, marqué, déstabilisé, inspiré... Ces quelques paragraphes au sein desquels se mêlent le bonheur et la tristesse de l'achèvement d'un travail, d'une période de notre vie, avec lesquels nous aimerions n'oublier personne, en nous remémorant ce parcours que fut ces quatre années de thèse, ces six ou plus, de réflexion, de remise en question, de perfectionnement, etc.

C'est donc avec ces quelques lignes que je tiens à remercier,

Laurent Reynès, mon directeur de thèse, d'abord pour son humanité, sa culture, mais aussi pour m'avoir toujours encouragé, soutenu dans mes choix mais aussi très justement conseillé, en m'apportant pléthore de références qu'elles soient relatives à mes recherches ou ma pratique.

Chris Younès, Frédérique Villemur, Thierry Verdier, Mickaël Labbé car c'est avec attention que nous avons défini ce jury de thèse que vous avez spontanément accepté.

Un remerciement particulier à Daniel Payot, pour sa gentillesse, son esprit et son aide quand il s'agissait de revoir mon plan, clarifier ma réflexion...

Émeline Curien, enseignante de l'ENSAN, pour sa bienveillance ainsi que pour avoir attisé ma curiosité, développé mon esprit critique, engagé avec moi l'esquisse de ces réflexions que nous retrouvons dans cette thèse.

Mes collègues et mon laboratoire AMUP, parmi lesquels j'ai parfois noué de véritables amitiés, notamment Antonio Gallego pour son amabilité, ses conseils, son accueil, sa complicité et nos débats à l'ENSAS.

Alexandros Psychoulis pour m'avoir permis d'enseigner lui avec en Grèce, à l'école d'architecture de Volos, lors d'un échange ERASMUS au cours de ce doctorat.

Claude Malchiodi, Lætitia Cautero et Gérard Lami, enseignants-plasticiens de l'ENSAN pour m'avoir transmis cette passion pour les arts plastiques et sans qui je n'aurais sûrement jamais pratiqué et enseigné l'art avec autant de plaisir.

Mes amis « d'archi » (Santiago, Lucile, Gaëlle, Jorge, Maxime, Lucas, Simon...) de thèse, du « Gallia » et de la « BNU » (Émile, François, Élise, Oliver...), du SUAPS, d'Erasmus, de Nancy (Sylvain, Benoît, Grégoire, Guillaume, Vincent...), avec qui j'ai passé des moments inoubliables.
Mes colocataires Jérémie, Séverine, Aude, Léa pour m'avoir supporté et organisé ensemble les meilleures soirées de la Krutenau.

Et bien évidemment ma famille, pour son soutien et les moments de bonheur que nous partageons toujours avec plaisir.
Mon père Bernard, pour cette curiosité qu'il m'a transmise et sans qui ce travail n'aurait jamais abouti sous cette forme, que ce soit pour ses nombreuses corrections, la simplification de mon style littéraire et surtout sa patience.
Ma mère Antoinette pour son amour et son soutien infaillible, sa spontanéité, sa dynamique et son intrépidité que j'adore.
Ma sœur Adélie, pour ses relectures et son regard alternatif, sensible m'ayant influencé dans mes choix, dans ma réflexion.
Ma sœur aînée architecte, Émilie, sans qui je n'aurais jamais trouvé ma voie et avec qui nous avons pu débattre à de nombreuses reprises au sujet de la pratique architecturale. Ce sont notamment nos différences de points de vue qui m'ont poussé à approfondir cette réflexion.
A ma tante Sylvie pour sa tendresse, le temps qu'elle m'a consacré et ses précieux conseils sur ce milieu qui m'était alors inconnu.

Sommaire

REMERCIEMENTS 4

AVANT-PROPOS 8

INTRODUCTION 14

I. DE L'ÉQUILIBRE, DE LA COMPLÉMENTARITÉ DES APPROCHES SENSIBLES ET RATIONNELLES EN ARCHITECTURE À LA DOMINATION TECHNIQUE ET TECHNOLOGIQUE 32

A. L'art et la science, deux approches complémentaires à l'origine de l'équilibre architectural 33

1. Art et science, deux approches fondamentalement différentes : l'une centrée sur l'expérience subjective et l'autre sur l'objectivité.
2. L'architecture, un fragile équilibre entre art et technique

B. Le contexte technologique et financier, facteur du déséquilibre architectural contemporain 53

1. De la spécialisation à la professionnalisation
2. Spécialisation et division contemporaine du travail

C. La modernité, une esquisse de la standardisation architecturale 72

1. Rupture avec une approche romantique de l'art
2. L'esquisse d'un art et d'une architecture universelle
3. Un art contemporain qui s'inscrit dans le rejet d'une conception romantique de l'art

D. Limite de la spécialisation et conséquence de ce déséquilibre 89

1. Paternalisme spatial
2. De la standardisation à l'homogénéisation, du rationalisme à la pauvreté architecturale
3. Dérives de l'industrialisation
4. De l'industrialisation à la marchandisation de l'art

II. REGARD CONTEMPORAIN SUR L'INFLUENCE DES ARTS EN ARCHITECTURE MODERNE ET RENAISSANTE. 132

A. L'influence des arts plastiques en architecture renaissante : vers un décloisonnement disciplinaire 133

1. Une pratique artistique décloisonnée et non-instrumentalisée
2. Le disegno : une approche transdisciplinaire à l'origine d'une vision globale et complexe de l'art
3. Le disegno, une approche transdisciplinaire de la création encore d'actualité à l'époque contemporaine ?
4. L'exploration de l'idée par le dessin

B. Les avant-gardes modernes témoins d'une cohabitation entre approche artistique et production industrielle 178

1. La cohabitation
2. La filiation plastique
3. Les manifestes de composition, prémisses d'une poïétique de l'art : vers un vocabulaire formel transdisciplinaire.
4. Filiations plastiques à l'époque contemporaine

C. Limites et dérives d'une approche poïétique de l'art 273

1. Vers une rationalisation de la forme et de la création
2. De l'exploration plastique, à l'obsession plastique : canons & formalisme

III. LA PRATIQUE ARTISTIQUE EN ARCHITECTURE À L'HEURE DE LA STANDARDISATION (ET DE LA SPÉCIALISATION) ARCHITECTURALE CONTEMPORAINE 286

A. Les arts plastiques, une pratique libre & émancipatrice 287

1. La dualité de la création artistique
2. La liberté créatrice et l'indépendance des méthodes de conception architecturale menacée
3. Expression et rôle de l'inconscient dans la création
4. L'ébauche et la rature au centre de la morphogenèse
5. La pratique des arts plastiques : une émancipation formelle
6. L'exploration par le rêve et l'imaginaire

B. Une approche sensorielle et manuelle de l'architecture par la pratique des arts plastiques 340

1. Informatisation – dématérialisation, industrialisation – mécanisation : une tendance à la décorporalisation
2. L'humain, un être corporel
3. Lorsque l'expérience corporelle domine l'esprit : l'accident, le fruit d'une expérience incarnée ?
4. La dimension manuelle de la pratique des arts-plastiques
5. Les vertus « thérapeutiques » de l'expérience manuelle : une réappropriation des procédés de fabrication

C. L'approche subjective et sensible, une forme d'humanité pour une architecture de plus en plus rationnelle 367

1. L'art comme capteur sensible
2. La pratique de l'art comme l'élaboration et l'exploration d'une identité et d'une sensibilité
3. Limite et critique : l'approche sensible associée à un académisme élitiste et égocentriste
4. Expression poétique et production sensible

CONCLUSION 407

ANNEXES 417

BIBLIOGRAPHIE 437

Avant-propos

Lors de notre licence et master à l'École Nationale Supérieure d'Architecture (ENSA) de Nancy, nous avons commencé à traiter, avec Hervé Gaff et surtout Émeline Curien,[1] des relations entre arts, notamment la peinture et l'architecture. La problématique engagée en 2016 pour le mémoire de recherche était la suivante : comment des théories picturales peuvent influencer concrètement une architecture et vice versa ?

Diplômé de l'ENSA de Nancy et pratiquant la peinture, nous avons commencé à nous interroger sur le potentiel architectural des arts-plastiques ainsi que sur le potentiel artistique de l'architecture : comment deux disciplines qui, dans l'absolu, se veulent complémentaires se sont retrouvées de nos jours deux pratiques dissociées voire indépendantes : en France, elles sont d'ailleurs enseignées dans deux écoles distinctes.

Cette problématique nous est apparue évidente lorsque nous avons débuté la peinture : nous n'arrivions pas à établir de liens entre ces deux pratiques qui nous semblaient pourtant si proches en terme de création. Découvrant cette discipline au sein d'une école d'architecture, nous avons immédiatement acquis une aisance avec cette pratique picturale. C'est un média par lequel nous avons obtenu une liberté qui nous a permis d'exprimer aisément des idées (une personnalité peut-être), ce qui ne fut pas spontanément aussi évident en architecture.

Ainsi, de prime abord, notre pratique picturale était déconnectée de notre pratique architecturale alors que c'est à l'école d'architecture que nous nous sommes paradoxalement pris de passion pour la peinture. Bien que peinture et architecture soient toutes deux des disciplines plastiques, aucune théorie majeure extraite de l'une de ces pratiques ne s'est imposée à l'autre. Avec l'expérience, nous avons néanmoins commencé à développer et observer une sensibilité plastique transmédiale, particulièrement enrichie par cette pratique de peintre. Ceci s'est accentué avec le temps et de ce fait nous avons clairement pu identifier des principes et phénomènes voire des concepts transdisciplinaires.

Ces recherches étant également personnelles, nous avons cherché à comprendre comment, à partir de la peinture nous pourrions enrichir nos réalisations architecturales et inversement. Nous étions très curieux à l'idée de découvrir des artistes-architectes qui travaillaient en relation étroite ces deux arts et de comprendre leur démarche conceptuelle. Effectivement, les différentes formes d'interactions rencontrées (méthodologies, approches de l'art) pouvaient contribuer à l'enrichissement mutuel d'expérimentations picturales et architecturales.

Plusieurs possibilités s'offraient à nous : l'étude de la Renaissance avec des architectes, peintres, sculpteurs... très polyvalents mais cela ne nous semblait pas suffisamment d'actualité car dans notre société, les professions et les pratiques artistiques ont considérablement évolué.

1 Maîtres de conférences en philosophie et en histoire de l'architecture contemporaine à l'ENSA de Nancy

La tâche n'étant pas aussi évidente qu'elle semblait le paraître, nous nous sommes donc tournés vers des mouvements artistiques plus récents et notamment vers les mouvements d'avant-garde modernes, où architectes et artistes, s'influencent clairement. Leurs efforts communs enrichissent une réflexion et une production artistico-architecturale combinée. Dans cet objectif, nous avons notamment analysé De Stijl, les avant-gardes révolutionnaires russes et le Bauhaus.

Lors de mes études, nous avons également eu l'occasion de partir une année en échange ERASMUS à l'ETSA de Grenade (en Espagne). Dans cette école, nous avons pu constater que nous avions en France et notamment à l'ENSA de Nancy, une ouverture à l'art et la création qu'ils ne possédaient pas à priori à Grenade : les études d'architecture étant davantage orientées vers l'ingénierie, l'aspect constructif et structurel de l'architecture. A ce propos, les étudiants diplômés de ces écoles espagnoles sont ingénieurs-architectes. Ainsi, les étudiants de Nancy, et plus généralement français, en échange à Grenade, avaient clairement des facilités en ateliers de projet, comparés aux étudiants espagnols : nous avions notamment deux cours de projet par semestre du fait de problèmes d'équivalences, donc quatre au total pour l'année, ce qui est pourtant normalement difficilement envisageable selon nos contacts espagnols. C'est l'aspect artistique, la créativité des étudiants français qui constituaient la qualité de leur projet, comme en témoignaient les professeurs espagnols, bien qu'ils n'aient pas la technicité des étudiants locaux. Pourtant c'est cette particularité, cette proximité de l'architecture avec les arts et notamment les arts plastiques qui tend progressivement à disparaître, au profit d'études se rapprochant davantage de la réalité professionnelle.

Ensuite, lors d'une expérience professionnelle de plusieurs mois dans l'agence *Serrano + Baquero* (toujours à Grenade) puis d'une autre à Nancy, dans l'agence *Du Ciment Sous les Plaines*, nous nous sommes rendus compte que la réalité professionnelle, le contexte administratif, normatif, financier, etc, rendait la pratique architecturale telle que nous la pratiquions dans les écoles d'architecture quasiment utopique. Les temps dédiés à l'expérimentation, la recherche, c'est à dire à la conception d'un espace architectural, sont en réalité extrêmement réduits pour des questions de productivité et de rentabilité, alors qu'ils constituaient presque la totalité du temps consacré par les ateliers de projet, à l'école. Dans la pratique professionnelle, ce temps est phagocyté par la gestion administrative, financière, humaine, de la réalisation, l'exécution et le suivi du projet.

C’est entre autres pour ces raisons et, notre passion pour la création, l’architecture et l’art dont elle fait partie, que nous nous sommes penchés sur ces recherches. Il s’agissait donc d’asseoir et de valoriser cette approche artistique, créative de l’architecture, notamment assurée par la pratique des arts plastiques, qui autorise une liberté d’expérimentation tendant à disparaître dans ces écoles. De manière intuitive, nous nous sommes donc lancés dans cette critique de la pratique architecturale professionnelle pour ainsi tenter, modestement, d’encourager une réorientation de l’enseignement, de la pratique professionnelle, avec pour objectif une approche architecturale davantage humaine, sensible et artistique.

Démarche antérieure

En licence, nous avions donc commencé par une analyse des échanges entre arts-plastiques et architecture de plusieurs groupes d'artistes-architectes d'avant-garde modernes. En procédant systématiquement de la même manière, nous obtenions des résultats très nuancés qui reflétaient la diversité des interactions possibles et donc différentes typologies d'approches pluri- voire transdisciplinaires.

Pour chaque cas d'étude, nous commencions par l'analyse des œuvres des artistes les plus influents au sein de leur mouvance. Il s'agissait ainsi de mettre en évidence leurs théories conceptuelles, plastiques, puis les potentiels échanges, influences réciproques entre les sculpteurs, peintres et architectes de cette mouvance. Nous cherchions à révéler comment leurs théories artistiques prenaient forme et se transposaient dans l'ensemble des disciplines artistiques pratiquées par ces groupes.

Cette méthode s'appliquait différemment pour les quatre mouvements artistiques étudiés (en l'occurrence De Stijl, le Constructivisme, le Suprématisme russe et le Bauhaus). Les résultats obtenus révélaient une pluralité de formes d'échanges interdisciplinaires.

Dans certains cas, les théories architecturales étaient transversales, et nourrissaient les différentes disciplines artistiques. Dans d'autres cas, ce sont les peintres qui, à partir de leurs théories picturales et systèmes formels ou compositionnels, «abondaient» la créativité des sculpteurs, des écrivains, des architectes et autres adhérents ou « partisans » du mouvement.

Le Bauhaus avait pour objectif de faire disparaître les barrières entre l'art et l'artisanat, les constructivistes russes entre les arts graphiques, l'architecture, la spatialité et l'industrie. Le mouvement De Stijl envisageait un environnement utopique, un nouveau vocabulaire artistique universel, par le biais de théories picturales, elles-mêmes issues de peintures abstraites et d'une harmonie dans l'intégration complète de tous les arts.

Ce travail de licence constituait les fondements de notre mémoire de recherche réalisé en master. A partir de cette étude préalable portant sur les avant-gardes modernes nous avions pour ambition de poursuivre cette analyse des interactions entre arts-plastiques et architecture à l'époque contemporaine. Nous avions donc de nouveau la possibilité de révéler la particularité des différents types d'interactions et leurs résultats plastiques ou conceptuels. Or les mouvements artistiques contemporains n'étant pas toujours bien définis, il était difficile pour nous de définir un corpus. Le choix des artistes-architectes fut purement subjectif : il s'effectua au vu de leur production artistique et architecturale. Nous nous sommes tournés vers un duo d'artistes-architectes franco-porto-ricain dont les pratiques artistiques

semblaient interagir : visuellement une cohérence plastique émanait de leurs différentes pratiques. N'ayant quasiment aucune ressource critique sur leurs travaux, un travail biographique s'imposait. De plus, leur production artistique et théorique étant conséquente, une analyse approfondie était possible et nécessaire. A l'aide d'autres références artistiques et méthodologiques empruntés à l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, nous avons tenté de révéler les interactions entre les différentes pratiques artistiques de WAI Think Tank. A partir de ces expérimentations, nous nous sommes essayés à définir théoriquement les différentes typologies d'interactions : intra-, pluri-, trans-disciplinaire.

Ainsi, en réalisant ces mémoires de licence et de master, nous avons eu l'occasion de découvrir des formes d'échanges parfois matérielles, parfois théoriques, à l'époque moderne et contemporaine.

Pour ce travail de doctorat, nous nous sommes décidés de poursuivre ces investigations afin de mieux comprendre comment ces échanges interdisciplinaires ont lieu à l'époque contemporaine, pour ainsi tenter de révéler les potentialités de la rencontre des arts plastiques et de l'architecture. C'est entre-autres pour ces raisons que nous ne nous focaliserons plus, dans ces recherches, sur l'analyse des réalisations d'un unique groupe d'artistes-architectes mais sur une approche théorique de la pluridisciplinarité et de la transdisciplinarité appuyée d'études de cas contemporains.

Introduction

Depuis la naissance des arts, architecture et arts-plastiques s'enrichissent mutuellement. Nous prenons toujours volontiers les architectes-peintres de la Renaissance comme l'archétype du potentiel pluridisciplinaire voire transdisciplinaire. Léonard De Vinci est par exemple l'un des peintres, sculpteurs, architectes, ingénieurs, anatomistes, physiciens, mathématiciens... les plus connus et polyvalents.

Or, bien qu'il y ait depuis cette époque de nombreuses autres périodes où les interactions entre arts-plastiques et architecture soient réelles, nous assistons à une spécialisation de l'architecture comme profession. Cette dynamique de spécialisation est d'autant plus importante dès lors que nos sociétés sont entrées dans un système, capitaliste, dont les principes fondamentaux sont la croissance, le rendement, la rentabilité, la productivité et la division du travail...[2] Ce dernier principe, plus que les autres, est à l'origine de l'isolement progressif de l'architecture vis à vis des autres disciplines artistiques. Pour trouver sa place dans ce modèle, les architectes ont fait évoluer leur pratique en conséquence, afin de rendre l'architecture indispensable à l'édification. C'est ainsi que la profession architecturale française s'est inscrite dans des logiques de compétitivité, de productivité, de rendement et de rentabilité. Ce sont ces mêmes principes qui, aujourd'hui, dictent et transforment la pratique architecturale professionnelle. Ils poussent notamment les architectes à mettre de côté leur démarche artistique et expérimentale du projet pour concevoir rapidement afin de rester compétitif, souvent au détriment d'une réflexion artistico-architecturale de qualité.[3]

En voulant s'approprier ce droit d'édification[4] qui est réservé aux architectes pour des raisons économiques, les acteurs de la conception et de la construction, tels les clients privés, les promoteurs immobiliers, les bailleurs sociaux, etc, maintiennent une pression financière constante sur la profession architecturale. L'État tend aussi à lui imposer ce modèle de compétitivité économique : il a notamment succombé au *Lobbying* de ces derniers, comme en témoignent de récents événements dont la proposition de la loi ELAN. En 2018, elle supprimait l'obligation de concours pour la construction de logements sociaux et de certains équipements publics, permettant ainsi aux bailleurs sociaux de s'affranchir du recours à l'architecte.[5] Cette loi est une mise en garde supplémentaire du gouvernement pour inciter les architectes à se plier à ces logiques économiques. Ceci au risque de voir leur marché amputé au profit de ces acteurs qui ont parfaitement intégré ces logiques économiques que sont la rentabilité et la productivité. Lors du vote de cette loi, les architectes se révoltaient face à un système qui tend donc à encourager des logiques économiques au détriment d'une réflexion et d'une conception architecturale qualitative.

2 Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 2008, p. 32.
3 Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1988, 333p.
4 En France et depuis 2017, le recours à un architecte est obligatoire pour toute construction de plus de 150m².
5 Marc Barani, Frédéric Borel, Paul Chemetov, Henri Ciriani, Jean-Marc Ibos, Vitart Myrto, Christian De Portzamparc, Rudy Ricciotti et Francis Soler, « *Avec la loi ELAN, l'architecture est réduite à portion congrue* », in *Le Monde*, 10.07.2018, p. 25.

A l'image de la profession et depuis la scission des Beaux-Arts et des écoles d'architecture (les « Unités Pédagogiques d'Architecture ») en 1968, la tendance de l'enseignement de l'architecture est également à la spécialisation. Thierry Van de Wyngaert, architecte-président de l'académie d'architecture jusqu'en 2016, résumait à ce propos, le 16 mai 2013 à Paris : « *Il faut que la formation corresponde plus à la pratique réelle du métier* ».[6] En France, l'Ordre des Architectes propose ainsi de rapprocher l'enseignement architectural de la construction et de l'ingénierie comme c'est déjà le cas en Espagne, Italie, Grèce ou Suisse... en prenant comme modèle l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne entre-autres.

Toujours dans cette optique de productivité et de rentabilité, les logiciels informatiques cherchent à optimiser la conception architecturale. En simplifiant et en réduisant le temps qui lui est dédié, ils vulgarisent la conception architecturale au détriment de la complexité et de la diversité plastique de l'architecture. S'il ne fallait citer qu'un logiciel de CAO[7] ou de DAO,[8] parmi les plus accessibles, vulgarisant la conception architecturale, nous citerions *Sketchup*. Ce logiciel possède cependant des qualités indéniables. Étant très intuitif, il permet notamment de générer des espaces avec une facilité déconcertante. Une qualité qu'il est parfois difficile de prêter aux outils de conception numérique qui, au contraire, alourdissent voire contraignent la conception architecturale, surtout lorsqu'ils ne sont pas parfaitement maîtrisés.

Les logiciels paramétriques, compatibles avec le BIM (Building Information Modeling), par exemple, aujourd'hui devenus incontournables dans les agences d'architecture, sont à l'origine nés d'idées intéressantes mais démontrent dans les faits de nombreuses limites. Il s'agit d'outils informatisés d'aide à la conception architecturale qui permettent à l'architecte de mutualiser et synchroniser devis, descriptifs, quantitatifs et différents acteurs du projet (architecte, bureau d'étude, entreprises, client), entre-autres, autour d'une maquette virtuelle dessinée par ordinateur. Cet outil devait permettre un gain de temps non négligeable. Or, il se trouve qu'il est souvent complexe à maîtriser, et qu'il limite souvent la créativité de l'architecte : il participe inconsciemment à la standardisation architecturale. En effet, le BIM est un système paramétrique et comme tous les outils de CAO paramétriques, ceux-ci sont plutôt simples d'utilisation lorsqu'il s'agit d'employer les éléments standards ou paramétriques directement intégrés dans la banque de données du logiciel. Or, lorsque l'on veut ajouter à cette maquette virtuelle un élément non disponible dans les bibliothèques du logiciel, un élément que nous qualifierions alors de non-standard, le processus devient complexe et particulièrement long, lorsqu'il n'est pas tout simplement impossible. Ceci a

6 .Boris Proulx, « *Enseignement de l'architecture : des changements en vue* », in *L'Obs*, 24.03.2013.
7 CAO : Conception Assistée par Ordinateur
8 DAO : Dessin Assisté par Ordinateur

pour conséquence d'encourager les architectes professionnels (pour des raisons de gain de temps et donc des raisons financières) à utiliser les composants proposés par les catalogues et différentes bibliothèques disponibles sur ces logiciels. C'est ainsi que ces logiciels limitent et contraignent l'expérimentation artistique en architecture. Sans envisager les potentielles dérives commerciales de ces outils, une conception architecturale numérique, paramétrique et standardisée, ne peut que mener vers une uniformisation voire une homogénéisation de la production architecturale contemporaine.

Afin de comprendre l'origine de cette spécialisation, il faut remonter à la création académique des différentes disciplines artistiques. Jusqu'à la Renaissance, les arts, hormis l'architecture, restaient iconographiques ou figuratifs au service du clergé. Ce n'est qu'à la Renaissance que les arts-plastiques tels que la peinture et la sculpture acquirent le statut d'art libéral.[9] C'est le rapprochement de la peinture (longtemps considérée comme de l'artisanat) et de la philosophie, notamment des peintres de l'humanisme qui fit de cet art, à cette époque, un art majeur comme l'était considérée l'architecture. S'il existe une époque de l'histoire où l'ambiguïté entre les architectes et les peintres était telle que les uns se faisaient passer pour les autres, il s'agit bien de la Renaissance et plus particulièrement du Cinquecento. Raphaël par exemple, peintre de formation, avait acquis une telle maîtrise de la représentation des détails architecturaux qu'il se faisait passer pour un expert en architecture envers ses commanditaires. Les artistes-peintres, avec l'invention de la perspective conique, s'affairèrent soit à représenter l'architecture, soit à projeter de nouvelles architectures dans leurs peintures. Ces artistes pluridisciplinaires élaborèrent de véritables laboratoires de formes. Parallèlement, ils commencèrent à écrire des essais théoriques sur leurs pratiques. Les techniques de relevé permirent aux peintres de reproduire les ruines antiques plus précisément et l'estampe en facilita la diffusion. Ainsi, ils gagnèrent davantage de crédibilité auprès de la haute société et notamment de la royauté qui étaient alors humanistes.

Dès le début du XVIe siècle, les peintres laissèrent la conception des décors architecturaux aux architectes, et se libérèrent de ce fait de leur assujettissement ornemental. A cette époque, la séparation entre peintres et architectes devint évidente bien que ces derniers continuèrent à dessiner. « *C'est dans ce contexte que les pouvoirs politiques allaient favoriser une nouvelle organisation des métiers : ce fut la naissance des académies.* »[10] A cette période les arts-plastiques ne sont plus à l'origine de transformations conséquentes de l'architecture. La peinture se contente de définir son champ disciplinaire alors que l'on voit apparaître la chorographie et les *vedute :* les chorographes étaient alors des peintres qui se contentaient de réaliser une

9 Yves Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau: l'architecture dans le tableau IXe - XXe siècle*, Actes Sud, Arles, 2013, p. 94.
10 *Ibid.*, p. 241.

vision objective (proche de celle du géographe) des lieux retranscrits d'une manière documentaire. Quant à elles, les *vedute* étaient des vues sensibles de peintres très précisément représentées. On voit déjà ici s'esquisser une dissociation de l'approche sensible et l'autre objective voire scientifique qui caractérisera également ensuite les deux grandes orientations de la discipline architecturale.
Au cours du XVIIIe siècle, alors qu'apparaît le romantisme et sa volonté d'exprimer la fragilité de la destinée humaine à travers les rêveries mélancoliques d'un passé révolu, l'architecture se distingue progressivement de l'ingénierie : idéalisée par une perception raisonnée.[11]

Ainsi, si l'architecture tend aujourd'hui à se spécialiser dans son aspect technique, professionnel ce ne fut pas toujours le cas. Si nous nous en référons aux avant-gardes modernes, les architectes faisaient partie de mouvements artistiques, de groupes d'artistes pluridisciplinaires : le Purisme, De Stijl, le Constructivisme et le Suprématisme russe ainsi que le Bauhaus tendaient vers une destruction des frontières entre les différents arts, vers « un décloisonnement disciplinaire », vers la porosité entre les différentes catégories d'objets et les diverses pratiques artistiques. Cette ouverture à l'art pluridisciplinaire participait à l'enrichissement de la discipline architecturale. Ces expérimentations artistiques constituaient le « terreau », l'essence de la production architecturale de ces époques. Le Corbusier affirmait, à ce sujet, que ce sont les peintres cubistes, (notamment Paul Cézanne considéré comme l'un des précurseurs de ce courant) qui, dix ans avant les architectes, révolutionnèrent l'art et l'espace. Ces découvertes picturales, influencèrent les architectes d'avant-garde qui, à leur tour, expérimentèrent de nouvelles conceptions, formes et plastiques architecturales. Si l'expérimentation artistique était à cette époque au cœur du projet architectural, qu'en est-il aujourd'hui, à l'heure de la spécialisation disciplinaire? Quels sont les vestiges et l'héritage de ces mouvements artistiques à l'époque contemporaine et au XXIème siècle ?

Aux premiers abords, nombreux sont les architectes contemporains qui semblent inclure étroitement, dans leur démarche conceptuelle, l'art. Cependant, l'analyse de leurs œuvres révèle souvent qu'ils n'exploitent qu'une infime partie du potentiel expérimental d'une discipline artistique au profit d'une seconde : nous parlerons alors de « l'assujettissement » ou de « l'accessoirisation » de l'art au profit de l'architecture. Dans ce cas de figure, les arts plastiques acquièrent, d'une certaine manière, le statut d'arts « appliqués », ayant un impact souvent superficiel voire une fonction ornementale. Nos recherches ont, au contraire, pour ambition de révéler des pratiques artistico-architecturales qui participent à l'enrichissement mutuel

11 *Ibid.*, p. 282.

des différentes pratiques (qu'elles soient conceptuelles ou plastiques) et qui entretiennent donc davantage qu'un rapport d'assujettissement.
Dans le paysage artistique contemporain, ce type d'enseignements et de pratiques demeure rare, méconnue ou peu médiatisé. Ils est relativement marginal et constitue une part infime de la production architecturale contemporaine. Ces exceptions, composées de groupes d'artistes et d'architectes contemporains à l'initiative d'une architecture pluri- voire trans-disciplinaire, sont notamment reconnus et souvent critiqués pour leur caractère utopiste. Parmi eux nous retrouvons notamment Archigram, Archizoom, Superstudio, les Métabolistes japonais...

Problématique

Pour l'ensemble de ces raisons nous nous interrogeons donc sur le potentiel de la pratique des arts plastiques, et plus particulièrement de la peinture, en architecture, à l'époque contemporaine :

- Alors que l'architecture est aujourd'hui encore reconnue comme un art, que reste-t-il de l'influence des arts plastiques dans les écoles et la pratique professionnelle de l'architecture ?
- A l'ère scientifique, technologique et financière, les arts-plastiques ont-ils encore leur place en architecture ? A l'heure de la standardisation et de la spécialisation architecturale, en quoi les arts plastiques peuvent-ils enrichir la pratique architecturale ?

A travers ces recherches, nous étudierons notamment comment ces expériences artistiques alimentent la créativité de l'architecte, comment elles influencent sa production architecturale :

- Quel est le potentiel de la rencontre des arts plastiques et de l'architecture ?
- Comment des expérimentations artistiques peuvent-elles influencer une production architecturale ?

Développement

I

Afin de révéler la spécialisation professionnelle de l'architecture dans son aspect technique et constructif à l'époque contemporaine, nous nous référerons, à l'histoire de l'art et de l'architecture et plus particulièrement à l'histoire des connivences entre arts-plastiques et architecture.

Pour ce faire, nous traiterons, dans une première partie du statut particulier de l'architecture : elle est considérée comme le premier art majeur, c'est à dire le plus contingent et concret des arts parmi les cinq identifiés par Hegel[12].

En effet, si l'architecture est considérée comme un art, elle est également souvent considérée comme une science au vu des relations qu'elle entretient avec les sciences et les techniques.[13] Bien que de nombreux composants et principes architecturaux soient nés de la rencontre de l'art et des sciences ou tendent à les faire converger, l'architecture se retrouve souvent partagée entre une approche sensible et rationnelle, artistique et scientifique. Si l'architecture trouve son équilibre entre ces différentes approches, ces dernières sont également régulièrement source de conflits. A l'époque contemporaine, dans un contexte rationnel, technologique et financier, les approches techniques et scientifiques prennent le pas et dominent la pratique architecturale. Elles sont à l'origine d'une spécialisation technique de l'architecture.

Dans ce contexte de spécialisation, « *Is architecture art ?*»,[14] est un essai philosophique de Stephen Davies, qui nous interroge sur les conditions de l'architecture telle qu'elle est pratiquée de nos jours ; peut-elle, encore aujourd'hui, être considérée comme un art ? Pour traiter cette question de la pluridisciplinarité et de la transdisciplinarité, encore faut-il définir des « frontières » disciplinaires. De quel référentiel parle-t-on lorsqu'il s'agit de pratique ou de profession architecturale mais également de disciplines et pratiques artistiques. Nous nous pencherons notamment sur l'évolution de la profession architecturale vis-à-vis des arts-plastiques. La question des architectes de papier (qui ne construisent pas) se pose ici, également celle des praticiens qui s'opposent parfois aux théoriciens. Archizoom, Archigram, Superstudio, GIAP sont-ils considérés comme des architectes ou des artistes alors qu'ils produisent essentiellement une critique architecturale ? Nous percevons à travers leur démarche artistico-architecturale une approche transdisciplinaire qui fait abstraction des pratiques professionnelles courantes. Qu'est ce que l'architecture, qu'est ce que l'art ? Quelles sont leurs frontières

12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Éditions Le livre de Poche, Paris, 1997, tome 2, p. 23.

13 Antoine Picon, « Architecture, sciences et techniques », in *Encyclopædia Universalis* [encyclopédie en ligne], consulté 28 mai 2021.

14 Stephen Davies, « *Is Architecture Art ?* », in *Philosophy and Architecture*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1994, p. 31-47.

disciplinaires respectives à l'époque contemporaine ? Nous essaierons, de cerner la discipline architecturale contemporaine française professionnalisée. Nous tenterons d'en définir les limites avant d'envisager ses échanges avec les arts plastiques. Ces questions nous permettront également de nous interroger quant à l'approche disciplinaire que nous engageons à travers ces recherches mais aussi avec les politiques pédagogiques en architecture.

La politique pédagogique participe largement à la définition des limites de la profession et de la pratique architecturale. Enseigner davantage l'aspect technique et « réel » de l'architecture au détriment des arts semble être la tendance actuelle française.[15] Cette tendance questionne le statut d'art de l'architecture mais également ses rapports avec d'autres arts et notamment avec les arts-plastiques qui sont enseignés dans les écoles d'architecture. Quel est le dessein des arts plastiques en école d'architecture ? Alors que l'architecture est reconnue comme un art, que reste-t-il de l'influence des « arts-plastiques » dans la formation des architectes ? Dans notre société qui tend à spécialiser la profession de ces divers arts, faut-il reconsidérer le potentiel pluridisciplinaire ?

Afin de révéler les limites de la spécialisation professionnelle de l'architecture, nous effectuerons une étude de ses outils de production et de son cadre (réglementations, marché) de conception. Nous verrons notamment qu'ils tendent à altérer le processus de conception architectural. La commercialisation de l'architecture, la standardisation de ses outils de production, le cadre normatif, bureaucratique, etc, propres à l'architecture contemporaine tendent à éloigner « le poumon artistique » de sa pratique. Les contingences de la profession architecturale contemporaine (outils de production, informatisation, réglementations) brident l'expérimentation artistique en architecture. Nous constaterons également que ces logiques professionnelles participent à la dévalorisation de la part artistique, sensible et subjective de l'architecture.

La spécialisation professionnelle encourage une division du travail, une répartition des tâches que nous qualifierons « d'implosion » architecturale. Il s'agit de l'abandon de certains aspects de la pratique, que de nouvelles professions s'approprient.

Nous verrons également que ces outils de production informatique et l'industrialisation croissante de l'architecture participent à l'homogénéisation

15 Boris Proulx, « Enseignement de l'architecture : des changements en vue », *art. cit.*.

de nos villes, mais aussi que l'approche rationnelle et fonctionnaliste s'est imposée comme une forme de « totalitarisme » spatial.
La combinaison de ces différentes tendances liées à la spécialisation occasionne une « déshumanisation » voire une « désensibilisation » de l'architecture.

Cette première partie, qui va à l'encontre de la dynamique de cette thèse, a pour objectif de révéler ce que nous dénonçons : elle vise à exposer les raisons pour lesquelles nous critiquons la pratique professionnelle architecturale mais elle a également comme objectif de justifier ces recherches d'une pratique expérimentale (artistique) moins contingente.
Nous pourrions rechercher des pratiques alternatives de l'architecture qui expérimentent à travers d'autres disciplines artistiques que les arts-plastiques. Cependant, au vu de l'histoire des connivences entre ces derniers et l'architecture, de notre pratique personnelle, de leur enseignement en école d'architecture, nous considérerons le potentiel émancipateur, créateur des arts-plastiques. En effet, nous faisons l'hypothèse que l'expérimentation artistique (à travers les arts-plastiques) en architecture est potentiellement émancipatrice de ces contingences contemporaines qui tendent à l'uniformisation et à la rationalisation du processus de conception architectural.[16] Nous verrons que de nombreuses mouvances artistiques rejettent cette spécialisation et vont à l'encontre de cette tendance.

II

Avec la deuxième partie, nous verrons comment approche rationnelle (scientifique) et subjective (artistique) ont cohabité et considérablement enrichi la discipline architecturale pendant la Renaissance et avec les avant-gardes modernes.
Lors de ces époques, la pratique des arts plastiques fut essentielle à l'évolution de l'architecture bien que ces périodes soient particulièrement marquées par les progrès techniques et scientifiques.
Nous chercherons à révéler comment les arts plastiques et l'architecture interagissaient, et en quoi ces interactions pouvaient-elles enrichir la pratique architecturale contemporaine. Mais aussi comment et pourquoi cette approche pluridisciplinaire de l'art, qui s'inscrit aux antipodes de la spécialisation architecturale, crée la richesse, la fécondité et la complexité de ces époques. Pourquoi les arts plastiques étaient-ils si influents ?

A

La première sous-partie traitera donc de l'approche pluridisciplinaire des artistes-architectes renaissants. Comment le *disegno*, une approche artistique

16 Michel Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, L'Harmattan, Paris, 2005, 272 p.

caractéristique de cette époque, permettait-il aux artistes-architectes renaissants d'envisager la création plastique comme un phénomène transdisciplinaire, et donc de s'exprimer à travers différentes formes d'art ? Qu'est ce que la pratique de l'art a réellement apporté à l'architecture de cette époque ?

Puis nous tenterons d'identifier ce que cette approche transdisciplinaire de la création artistique pourrait apporter de nos jours, au regard des problématiques actuelles, et notamment de la spécialisation disciplinaire.

De ce fait, nous verrons que si l'architecture est aujourd'hui spécialisée dans son aspect technique, cela n'a pas toujours été le cas puisqu'à la Renaissance les artistes et architectes étaient capables de s'exprimer par le biais de différents médias : ils pouvaient aisément passer de l'équerre au pinceau. La pratique de l'art fut pendant longtemps garante d'une approche sensible de l'architecture. Cette pratique assurait une vision globale et complexe de la création artistique et de l'architecture et ceci passait par une pratique pluri-voire trans-disciplinaire.

Nous constaterons que c'est notamment à cette époque que la peinture s'est émancipée de son rôle ornemental, de son assujettissement à l'architecture. Le *disegno* permit aux artistes d'envisager l'architecture au même titre que la peinture et la sculpture, en temps qu'art plastique, avec des propriétés formelles et poïétiques similaires. C'est avec lui que les artistes de la Renaissance ont envisagé le dessin comme une manière universelle de penser la création en arts plastiques, et donc en architecture. Il est la pratique transdisciplinaire qui aura permis l'enrichissement mutuel des arts de cette époque.

Le dessin est une pratique transversale qui participe aujourd'hui encore au décloisonnement disciplinaire. Il est d'ailleurs toujours considéré comme le « père » de la création artistique, le media d'élaboration commun de l'architecture et de la peinture.

B

Cependant la pratique des arts plastiques étant rarement instrumentalisée à cette époque, la filiation plastique entre les peintures et les architectures sont parfois visuellement complexes à identifier.

C'est pourquoi nous étudierons les avant-gardes modernes dans une deuxième sous-partie. Au début du XXème siècle, les architectes, proches des artistes de l'art abstrait, empruntèrent librement leurs formes architecturales aux théories picturales alors en vogue. Nous verrons notamment que l'art abstrait est à l'origine d'une « élémentarisation » puis d'une universalisation de la plastique picturale et architecturale. Un échange formel, une filiation plastique évidente s'effectue entre ces deux disciplines.

A travers leur pratique artistique, ces mouvements d'avant-gardes modernes

s'attachèrent à analyser et définir les propriétés plastiques qui régissent la forme et la composition en art. Certains de ces mouvements tels que le Purisme ou De Stijl, entre-autres, considéraient cette pratique artistique comme leur « laboratoire plastique ». Ils appliquèrent ensuite ces principes et théories picturales en architecture.

Ces recherches plastiques constituent l'embryon de la poïétique contemporaine : elles mettent à nu les fondamentaux de la conception, les propriétés et conventions plastiques transdisciplinaires. Ainsi, ces traités de compositions sont très intéressants d'un point de vue poïétique car ils participent au décloisonnement disciplinaire et ils permettent d'enrichir la pratique architecturale des expérimentations plastiques.

L'analyse poïétique de ces propriétés plastiques transdisciplinaires nous permettra de comprendre les règles qui régissent la création picturale et architecturale. Nous verrons donc que la pratique des arts-plastiques prépare et sensibilise l'architecte à la création en général. Chaque discipline artistique permet simultanément de saisir certaines de ses spécificités mais aussi de la comprendre dans sa globalité.

Nous constaterons également que si les mouvements d'avant-gardes modernes participent largement à la standardisation de l'architecture, la manière dont ils intègrent l'art aux procédés de conception industriels est riche d'enseignement. L'approche artistique leur permet notamment de compenser les tentations excessivement rationnelles liées à l'industrialisation de l'architecture. Le Futurisme, le Constructivisme et le Bauhaus incarnent parfaitement cette cohabitation entre approche artistique (sensible) et scientifique (rationnelle) au paroxysme de l'industrialisation. Dans quelle mesure et de quelle manière art et science peuvent-ils cohabiter aujourd'hui, au paroxysme de l'informatisation, de la spécialisation et de la division du travail ?

C

Pour conclure cette deuxième partie, nous traiterons des limites et dérives des manifestes de composition hérités des avant-gardes modernes et de l'étude poïétique contemporaine : elles définissent et dictent, en quelque-sorte, les nouveaux canons de l'art. C'est pourtant ce contre quoi s'étaient inscrits les avant-gardes moderne à l'origine.

Nous verrons par exemple que ces mouvements artistiques qui prônent l'expérimentation plastique tombent parfois dans l'obsession formelle et le dogmatisme : le formalisme. Nous évoquerons notamment l'architecture « spectacle », l'anti-conformisme.

Et pour finir, nous verrons que la poïétique incarne parfois une tentative de « rationalisation » du processus de conception architectural qui renforce la déshumanisation de cet art. Nous critiquerons une approche poïétique

« instrumentalisante », matérialiste, qui peut dans certains cas faire abstraction de la dimension sensible, subjective et personnelle de l'art : un art purement poïétique, dénué de poésie et de spiritualité.

III

Enfin, nous tenterons d'identifier avec la dernière partie, ce que la pratique des arts plastiques pourrait apporter aux architectes contemporains : comment arts et architecture pourraient à nouveau cohabiter, interagir et s'enrichir mutuellement.

A

Dans une première sous-partie, nous traiterons du potentiel émancipateur de la pratique des arts-plastiques qui permet notamment d'explorer et de développer librement une plastique architecturale, plastique architecturale que les logiciels et les contingences de l'architecture contemporaine contraignent parfois. Les arts-plastiques dans les écoles d'architecture et dans la pratique architecturale offrent une liberté d'expression et d'exploration que les contingences de l'architecture (programme, budget, lois physiques, règles structurelles et constructives, normes PMR, incendies, PLU, attentes relatives au rendu, exigences des clients ou des professeurs, etc) tendent à limiter.

Nous évoquerons notamment la rêverie poétique et le rôle de l'inconscient dans la création, mais aussi les architectes de papier[17] qui s'éloignent du cadre professionnel pour définir librement leurs utopies, avec une liberté qui déconcerte de nombreux praticiens.

Nous verrons par exemple que certains architectes s'organisent de manière à être financièrement indépendants de leur pratique architecturale pour ainsi pratiquer librement : sans compromis ou « problèmes extérieurs ».

B

Nous envisagerons, dans une deuxième sous-partie, la pratique des arts plastiques comme une approche physique et manuelle de l'architecture. Le contexte technologique, induisant progressivement une dématérialisation des outils de conception, occasionne une déconnexion physique entre l'architecte et ce qu'il crée : l'architecte est de moins en moins manuel, de moins en moins en contact avec les matériaux. Ceci est notamment dû à l'informatisation et à la dématérialisation de nos rapports au monde réel (humains, sociaux et physiques, manuels...). Il en résulte une déshumanisation de l'architecture et de l'urbanisme.

La pratique des arts plastiques apporte cette dimension manuelle et physique

17 Les architectes de papier sont des architectes dont la pratique architecturale les amène rarement à construire les édifices qu'ils projettent. Plusieurs raisons peuvent expliquer le fait qu'ils ne construisent pas ce qu'ils imaginent :
_les moyens financiers, technologiques, entre-autres, de l'époque ou le pays dans lesquels ils créent leur architecture n'en permet pas la réalisation.
_ce qu'ils projettent n'a pas vocation à être construit ; ces architectures sont imaginées dans l'objectif d'enrichir et stimuler l'imaginaire architectural ou collectif, pour interroger les pratiques ou la production architecturale d'une époque donnée...

que la technologie tend à faire disparaître en architecture. Cette déconnexion physique s'inscrit dans une tendance générale de dévalorisation de l'expérience subjective et corporelle. Pourtant l'expérience sensorielle est riche d'enseignement, sensible et humaine. Nous sommes des êtres corporels et donc : comment concevoir un espace habité par des corps, des êtres sensoriels si le concepteur lui-même n'a pas conscience de l'importance de cette sensibilité corporelle ? La compréhension du corps, la connaissance de ses mouvements, positions, formes, dimensions, etc, sont essentielles lorsque l'on conçoit des espaces, du mobilier ou des objets avec lequel il interagit.

La pratique des arts-plastiques et donc l'expérimentation manuelle pallie à cette dématérialisation croissante du processus de conception architectural. Elle permet d'appréhender physiquement les propriétés des différents matériaux (couleurs, matières, textures, poids...) et modère la dématérialisation qui s'opère actuellement. Nous chercherons, avec cette partie, à encourager la réappropriation architecturale, spatiale et matérielle par la pratique des sens : l'expérience corporelle. Ce travail manuel et personnel s'inscrit en rupture avec le processus de standardisation de l'architecture.

L'autoconstruction incarne une tendance contemporaine qui consiste à se réapproprier les procédés de construction : il s'agit de construire de ses « propres » mains pour ses propres besoins. Cette réappropriation de la mise en œuvre requiert une certaine maîtrise technique et expérience manuelle. Les maquettes et sculptures d'architectes illustrent quant à elles, souvent ce besoin qu'ils ont de toucher, modeler ou manipuler.

C

Pour conclure cette troisième partie, nous traiterons de l'importance de l'expérience subjective, en art et en architecture. Nous verrons qu'elle est à l'origine d'une sensibilité émotionnelle qui s'exprime dans la pratique artistique et que l'on ressent parfois dans l'œuvre.

Dans cette société de plus en plus normée, contrôlée, l'architecture et sa pratique professionnelle, voire son enseignement, ont plus que jamais besoin de poésie, de sensibilité... A l'ère scientifique, technologique et financière, c'est entre-autres à l'architecte de les apporter dans nos foyers, bureaux, industries, villes : dans nos espaces habités. C'est pourquoi nous envisagerons l'art comme un capteur sensible, un instrument d'expression poétique. Sa pratique apporte cette dimension sensible à l'être.

Nous tenterons notamment de montrer comment la perception poétique, l'expérience incarnée et l'expression sensible apportent une touche d'humanité à l'architecture. A ce sujet, les artistes Antoni Tápies et Joseph Beuys prêtaient à la pratique de l'art une dimension « méditationnelle » quasi thérapeutique, le critique d'art Nicolas Bourriaud, un rôle social que l'on retrouve en architecture avec l'autoconstruction et les collectifs.

Nous chercherons également à révéler les limites de cette approche subjective et poétique qui tend vers une conception romantique voire égocentrique de l'art, parfois confondue avec une forme d'élitisme ou « d'autisme » : vers un recentrement de l'artiste sur lui-même et sur son monde. Ce sont notamment les dérives de cette conception de l'art qui participèrent à plusieurs reprises à l'implosion du Bauhaus, mais aussi au rejet de l'académisme des Beaux-Arts avec la création des unités pédagogiques d'architecture en 1968.[18]

18 Michel Denès, *Le fantôme des beaux-arts: l'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Éditions de la Villette, Paris , 1999, 248p.

Méthodologie d'investigation

La pluridisciplinarité et la transdisciplinarité font l'objet de recherches fournies depuis quelques années : les dimensions théoriques et pratiques se prêtent notamment à des axes d'investigations du LIFAM (laboratoire rattaché à l'ENSA de Montpellier). Frédérique Villemur, enseignante-chercheuse, en charge de l'axe « Arts et Architecture : Histoire et Théorie » qui interroge l'architecture dans son interaction avec les autres arts plastiques, visuels ou vivants, investigue notamment sur les échanges entre danse, spatialité et architecture. L'université de Gênes et plus précisément le « Dipartimento di Lingue e Culture Moderne », qui oriente ses recherches sur l'intermédialité et la transmédialité dans l'écriture littéraire contemporaine, est d'ailleurs à l'origine d'un séminaire international organisé en 2015 autour de ce thème de l'intermédialité et transmédialité dans les pratiques artistiques contemporaines. José-María Romero, enseignant-chercheur espagnol à l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada (ETSAG), dédie également une courte partie de sa thèse à l'immixtion de médias artistiques dans les processus de conception architecturaux. Ces quelques témoins internationaux mettent en évidence cette tentative de faire émerger des investigations autour ce thème de l'inter, la pluri ou la transmédialité en art et notamment dans les processus de conception architecturaux contemporains. Si le thème des connivences entre art et architecture est régulièrement traité, cette approche particulière, mêlant les compétences de l'artiste-peintre, de l'architecte et du chercheur, analysant les interactions entres les arts graphiques (peinture et dessin), reste peu documentée. Aujourd'hui en France, personne ne semble avoir focalisé ses recherches sur cette question. C'est entre autres pour cette raison que nous avons organisé[19] le 15 janvier 2020 à l'INSA de Strasbourg le colloque intitulé *La plastique dans la conception architecturale,* que nous avons renouvelé le 8 février 2021 avec cette fois, pour titre : *La plastique dans la mise en œuvre des matériaux.*

Un des objectifs majeurs de ce travail d'investigation est de présenter et d'analyser des pratiques pluridisciplinaires et transdisciplinaires, d'artistes-architectes, d'ateliers d'art et de projet, dont les œuvres issues de disciplines artistiques distinctes semblent interagir. L'analyse des œuvres d'art disponibles et des réalisations architecturales d'un même mouvement, collectif ou d'un même artiste-architecte, pluri- voire trans-disciplinaire, sera effectuée pour distinguer d'éventuelles similitudes plastiques, qui correspondraient à d'éventuels échanges interdisciplinaires.

19 Laurent Reynes [direction scientifique], Béranger Begin, Séphora Loaiza Zuluaga et Oliver Saleeby [organisation], laboratoire AMUP

Pour révéler ces interactions voire d'éventuelles filiations plastiques ou conceptuelles, nous adopterons une démarche d'analyse poïétique de la création picturale et architecturale. Il s'agit d'une étude de l'art au cours de sa réalisation, c'est à dire du rapport dynamique de l'artiste avec son œuvre : un regard sur le processus.[20] Celle-ci pourrait dévoiler des mécanismes, ou phénomènes communs, redondants ou transdisciplinaires à la création picturale et architecturale… C'est pourquoi nous nous référerons en priorité aux écrits et théories des artistes eux-mêmes et surtout aux documents restituant la création de leurs œuvres : reportages photographiques, vidéos, livres, aux témoignages de proches, critiques, marchands...

A ce propos, l'architecte Philippe Boudon et le peintre-historien René Passeron[21] assurent que la méthodologie la plus appropriée pour comprendre la peinture ou l'architecture reste de les pratiquer. Philippe Boudon compare l'art aux langues : le meilleur moyen de comprendre et analyser une langue est de la pratiquer, affirme-t-il. Par analogie, le meilleur moyen de comprendre l'art est donc d'être soi-même artiste. Si nous continuons dans cette logique : le meilleur moyen de connaître et documenter une « opération de conception » particulière est également de la pratiquer.

De plus, le fait de nous insinuer et de rentrer dans l'intimité de l'artiste-architecte étudié nous permet souvent, de saisir sa sensibilité ou sa personnalité, de s'imprégner de sa vie et de son univers. Sydney Pollack lorsqu'il réalise son documentaire sur l'architecte Frank Gehry (*Esquisses de Frank Gehry*[22]) est d'abord un de ses amis et un proche : Frank Gehry se livre à lui. Sydney Pollack vit avec lui, il le suit, le filme pendant une longue période pour connaître et restituer au mieux sa personnalité et son univers. Le documentaire entre dans son intimité, en restitue la poésie et nous fait devenir acteur-collaborateur de ses expérimentations.

La manière dont François Clouzot et Pablo Picasso cherchent à révéler les mécanismes à l'origine de la création dans la première partie du film-documentaire *Le Mystère Picasso*[23] est moins compréhensible : on est et reste simple spectateur, on découvre le travail de Pablo Picasso, mais on ne rentre pas dans son intimité car on se trouve derrière la toile qu'il peint, dont on suit la réalisation par transparence. On ne l'entend pas, on ne le voit pas, on ne sait pas ce qu'il va ou veut faire ni où et comment il va poursuivre sa peinture. On pourrait avoir l'impression que son intervention est d'ordre « divin ».

20 René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Éditions Klincksieck, Paris, 1989, p. 29.
21 P. Boudon, *Conception*, *op. cit.* ; R. Passeron, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.*
22 Sydney Pollack [réalisateur] et Frank Owen Gehry [acteur], *Esquisses de Frank Gehry* [documentaire], Pathé distribution, 2007, 83'.
23 Henri-Georges Clouzot [réalisateur] et Pablo Picasso [acteur], *Le mystère Picasso* [documentaire], Arte éditions, 2000, 78'.

Ces quelques exemples de films-documentaires semblent confirmer ce qu'assurait Philippe Boudon à propos de la vidéo ou du cinéma : la temporalité de ces médias nous permet d'assister et de comprendre la création. Il précise cependant : les « opérations de conception »,[24] c'est à dire les phénomènes et les techniques extérieures, matérielles qui contribuent à la création de l'œuvre. Et c'est en cela que le film de François Clouzot nous enseigne que la création n'est pas uniquement opérations de conception (techniques et mécanismes) mais qu'il existe toute une part de création, de poétique, de sensibilité animant l'artiste, qui échappe au spectateur. Pablo Picasso, lui-même, lors du tournage de ce documentaire, s'aperçoit de la distance créée entre l'artiste et le spectateur avec la méthodologie mise en place : « *c'est un peu extérieur, il faudrait aller au fond de l'histoire* [...] ».[25] C'est pourquoi il propose à François Clouzot de le filmer devant la toile, pour ainsi restituer ses gestes qu'ils commentent et qui construisent au fur et à mesure son œuvre. Cette méthodologie mise place pour la seconde partie du documentaire rend le travail de l'artiste plus accessible et révèle en partie les mécanismes sous-jacents de la création artistique.

Ensuite, le corpus étudié en terme d'écrits théoriques sera assez varié, il réunira des ouvrages d'artistes, d'architectes, de philosophes, de sociologues, de psychanalystes, de théoriciens ou de praticiens... Nous justifions ce choix car il existe une multiplicité d'approches de la création qui parfois se contredisent mais qui souvent se croisent et se complètent et qui participent toutes, partiellement, à la compréhension du processus de création.
Quant à la rédaction de cette thèse, le livre de Juhani Pallasmaa, *La Main qui Pense,*[26] constitue une source d'inspiration non seulement du point de vue de son contenu théorique mais aussi de par son approche. Il s'agit d'un recueil d'idées assimilées et mises en forme pour une réflexion et une approche singulière, toute personnelle, autour d'une problématique qui semble universelle en art :

> *« Au fil de nos lectures, nous sommes amenés à remplacer nos idées et nos expressions personnelles par un certain nombre de citations, chaque fois que nous retrouvons ces idées dans les ouvrages consultés ».*[27]

24 P. Boudon, *Conception*, *op. cit.*
25 H.-G. Clouzot [réalisateur] et P. Picasso [acteur], *Le mystère Picasso*, *op. cit.*, p. 50'.
26 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*
27 *Ibid.*, p. 7.

1.

De l'équilibre, de la complémentarité des approches sensibles et rationnelles en architecture à la domination technique et technologique

A. L'art et la science, deux approches complémentaires à l'origine de l'équilibre architectural

1. Art et science, deux approches fondamentalement différentes : l'une centrée sur l'expérience subjective et l'autre sur l'objectivité.

A travers cette première partie nous chercherons à montrer comment l'architecture est à la fois capable de réunir et faire converger ces deux approches mais également comment est-elle le témoin de ces divergences ?

> *« La science commence comme ça, en battant les cartes sur une intuition.* […]*, un coup de dés. C'est ça la science. »*[28]

Bien que l'architecture est considérée comme un art, elle est également parfois considérée comme une science. La structure et les techniques de construction, les sciences et les propriétés des matériaux font partie intégrante de cette discipline artistique. De plus, l'architecture est tournée de nos jours vers les nouvelles technologies et participe largement à leur essor. Tantôt les sciences s'inspirent de l'architecture, tantôt l'architecture nourrit les sciences, tantôt l'architecture est le point de rencontre entre l'art et les sciences, tantôt elle est le point de rupture entre ces deux approches. Bien que l'architecture soit née de la rencontre de l'art et des sciences, elle est souvent tourmentée par deux approches fondamentalement incompatibles (deux méthodologies différentes) celle de l'artiste et celle du scientifique : l'une est sensible, l'autre est rationnelle. La recherche architecturale doit, par exemple, respecter une charte scientifique et des protocoles stricts alors que l'esquisse est un travail d'exploration particulièrement libre et sensible. Pourtant de grands théoriciens de l'architecture, tel Le Corbusier, pensent que la poésie (non pas la discipline artistique mais l'harmonie qui émane d'une œuvre) n'est pas aux antipodes des mathématiques : elle en serait la manifestation physique, une harmonie sensible.[29] Ainsi, l'architecture est paradoxalement au carrefour de l'art et de la science alors qu'elle est constamment partagée et disputée entre ces deux approches radicalement opposées.

Dans la pratique comme dans la recherche et la théorie, les architectes aux approches scientifiques et sensibles (souvent qualifiés de romantiques) s'interpellent régulièrement.

28 Peter Eisenman in Alexis Meier, *Peter Eisenman: machine critique de l'architecture*, Gollion : Infolio, 2019, p. 209.
Selon Peter Eisenman, cette intuition n'est pas fortuite, elle est une réflexion inconsciente.

29 Pierre Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier: étude du projet du palais du gouverneur du Capitole à Chandigarh*, Economica - Anthropos, Paris, 2005, p. 11.

« Le vrai romantisme n'est que le libéralisme en art. Cette qualité chez l'artiste est le résultat d'une expérience intérieure et c'est la poésie essentielle de l'artiste créateur que le chercheur, son frère scientifique, semble ne pas très bien comprendre et ne pas respecter assez car il se méfie a priori de cette qualité dans la vie. »[30]

• Lorsque l'Art rencontre la Science

Complémentarité de l'approche scientifique et artistique dans la création

Marie-Christine De la Souchère, qui s'est consacrée à l'écriture d'un ouvrage sur les interactions entre arts et sciences (intitulé « *Les Sciences et l'Art : Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction.* »), rappelle en reprenant une citation du poète St John Perse, qu'il ne faut pas dénier au scientifique le pouvoir de l'imagination et au poète celui de la réflexion, de la rigueur et de la méthode,[31] bien que l'on ait tendance à opposer ou polariser ces approches en architecture.

Certaines disciplines artistiques naissent de la rencontre de l'art et de la science, d'autres, comme l'architecture font converger ces deux approches. En architecture, certains éléments de composition témoignent de l'importance de ces deux approches qui sont à la fois opposées et complémentaires. C'est notamment le cas de la couleur. Celle-ci reflète l'importance des apports de connaissances scientifiques (afin d'en comprendre sa nature) mais ceci nous montre également que l'on ne peut se contenter de la décrire scientifiquement et que l'expérience subjective est au premier plan lorsqu'il s'agit de couleur comme nous le montrent, par exemple, les études de Joseph Albers ou les traités de composition de Vassily Kandinsky. L'histoire et les successions de théories de la couleur tantôt artistique, tantôt scientifique témoignent de cet effort pluridisciplinaire à la définition d'une même propriété plastique. La couleur pose de nombreux problèmes à la science comme à l'art car aucune de ces approches ne permet à elle-seule d'en saisir l'essence. La couleur est par exemple une propriété plastique fondamentalement différente pour le physicien et pour le peintre. En effet, alors que le scientifique Isaac Newton décompose la lumière en couleurs en 1672, Goethe s'empresse de contester ce point de vue mécaniste et scientifique pour y apporter l'aspect psychologique, sensible et mystique,[32] avec la publication de son manifeste *Théorie de la couleur* en 1810. Des études réalisées par le chimiste-teinturier Michel-Eugène Chevreul, ou encore par Weber et Fechner viennent prouver que les effets physiques et psychologiques

30 Frank Lloyd Wright, *L'avenir de l'architecture*, traduit par Marie-Françoise Bonardi, Gonthier, Paris, 1966, p. 97.
31 Marie-Christine De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, Éditions Ellipses, 2016, p. 5.
32 M.-C. De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, *op. cit.*

(la perception) sont indépendants. Ils ont démontré que l'étude physique de la couleur ne permettait pas d'expliquer ses effets, ni leurs intensités sur la perception d'un individu de cette couleur. C'est pourquoi des artistes ayant une démarche rationnelle, quasi scientifique, tels Max Bill, évitent de focaliser leurs recherches sur ces propriétés plastiques qu'ils jugent trop sensibles et subjectives.[33]

La couleur n'est pas la seule propriété plastique à être intimement liée simultanément à l'art et aux sciences. Parmi elles, nous pourrions notamment citer le nombre d'or, la symétrie, les fractales, l'effet Droste, la perspective, l'anamorphose...[34] La géométrie en général est autant explorée dans la pratique de l'art que dans les mathématiques. Elle constitue l'étude scientifique de la ligne, du plan, de la forme et de l'espace. Ainsi, de nombreuses propriétés plastiques naissent de la rencontre d'une approche expérimentale, esthétique et scientifique, voire mathématique.

Le renouvellement de la science par l'art

Ces deux approches sont ainsi complémentaires d'une part dans la compréhension et l'exploration de certaines propriétés plastiques et d'autres parts elles permettent également d'enrichir ou de renouveler mutuellement leurs pratiques et considérations.

Albert Einstein pensant que l'art et la science se fécondent réciproquement, écrira à propos de l'art, qu'il « *est de nature à stimuler la curiosité du scientifique et à nourrir sa réflexion* »[35]. Le point de vue artistique ouvrirait de nouvelles perspectives de recherche aux scientifiques. L'art est une source d'inspiration et de postulat pour la science. En effet, lorsque la science « s'enlise », lorsqu'elle atteint les limites tangibles de l'univers, l'art, avec son approche sensible, permet « […] *d'orienter les recherches vers de nouveaux champs d'investigations en exprimant l'invisible et l'inaudible.*»[36] Les récits de l'écrivain Jules Verne (1828-1905), par exemple, considéré comme le père de la science-fiction avec la publication de *Voyage au centre de la Terre* et *De la Terre à la Lune* en 1864 et 1865, puis de *20000 lieues sous les mers* quatre ans plus tard, inspireront et renouvelleront l'imaginaire de nombreux scientifiques. Ses récits sont d'ailleurs très bien documentés et les dessins qui illustrent ses textes débordent de créativité et d'imagination (bien qu'elle soit souvent jugée enfantine). Jules Verne était un poète, amateur de technologie, « *éclaireur de l'infini* »[37] qui inspira de nombreuses générations d'artistes et d'inventions scientifiques jusqu'à nos jours. Au cinéma, c'est Georges Méliès, en 1902, qui adapte la science-fiction avec *Voyage sur la Lune*.[38]

33 Roberto Fabbri, *Max Bill. Espaces*, Infolio, 2017, p. 82.
34 Cf. Annexe 2
35 M.-C. De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, *op. cit.*, p. 5.
36 *Ibid.*
37 M.-C. De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, *op. cit.*, p. 120.
38 *Ibid.*, p. 127.

D'autres auteurs tels qu'Adolf Huxley ou Georges Wells, auteurs du *Meilleur des Mondes* pour le premier et de *La Guerre des Mondes* pour le second explorent tous les grands thèmes de la science-fiction moderne : invasion extraterrestre, manipulation génétique, etc, voyages temporels, spatiaux... Ces auteurs portent un regard critique sur la technologie et la science, ils révèlent notamment leurs potentielles dérives : prémisses des dystopies. Au XXe siècle, les auteurs sont souvent des scientifiques qui imaginent des scenarii plausibles alors que les premiers auteurs de science-fiction tels Jules Verne ne s'embarrassent pas toujours de vraisemblance scientifique.

Le renouvellement de l'art par la science

Si l'art enrichit les sciences de par l'originalité et la sensibilité de son approche, les sciences peuvent également donner naissance à de nouvelles disciplines artistiques ou inspirer les artistes de leurs nombreuses découvertes. Le cinéma, par exemple, est un art né du croisement de la science et de l'art. A l'origine, c'est une succession rapide de dessins, à la manière des flipbook, puis c'est la chronophotographie qui les succède. Etienne-Jules Marey à l'initiative de la chronophotographie est souvent considéré comme l'un des pères du cinéma mais il n'a jamais envisagé utiliser son invention pour le spectacle et donc à des fins artistiques. Il utilisait ce procédé pour l'observation d'effets aérodynamiques. Idem pour les films entièrement réalisés en images de synthèse. En 1995, Disney et Pixar s'associent pour la première fois afin de réaliser le film d'animation Toy Story à partir d'un procédé (aujourd'hui exploité en art, par les développeurs de jeux-vidéos, les cinéastes, les architectes, etc) préalablement utilisé dans les années 1960, dans le domaine de l'industrie et de la science.[39]

Le jeu-vidéo constitue un cas d'étude intéressant car, c'est un média qui est en passe d'être considéré comme un art par l'État,[40] né de la subversion des nouvelles technologies et notamment de l'informatique à des fins ludiques. L'évolution et la performance technologique sont l'essence de ce nouvel art, elles sont encore fondamentales pour son développement car le jeu-vidéo repose sur celles-ci. Ce média illustre par ailleurs parfaitement l'ambiguïté du statut de l'œuvre d'art. Est-ce la performance technique, technologique ou la direction artistique qui caractérise l'art, et dans ce cas le jeu-vidéo ? C'est notamment pour cette raison qu'il aura fallu autant de temps pour qu'il soit considéré comme un art.

Ainsi si nous considérons les premiers jeux-vidéos comme des œuvres d'art, la direction artistique étant minime voire absente, alors la subversion de l'outil

39 *Ibid.*

40 L'Etat devrait reconnaître le jeu-vidéo comme un art, comme l'annonce la création d'une bourse du Centre national du cinéma et de l'image (le CNC) soutenant la création artistique de jeu vidéo et l'annonce de l'organisation de la première édition des Pégases de 2020.

Mathilde Serrell, *« Pourquoi en 2020 le jeu vidéo pourrait devenir le 10ème art? »* in *Le Billet Culturel* [Émission de radio], France Culture, 27/06/2019,3'.

informatique, la digression du statut de performance technologique à outil ludique, sans aucune visée utilitaire autre que se divertir, peut parfois être considérée comme une œuvre d'art. Ceci débute avec des jeux extrêmement basiques et notamment *Atari Inc. Pong*.

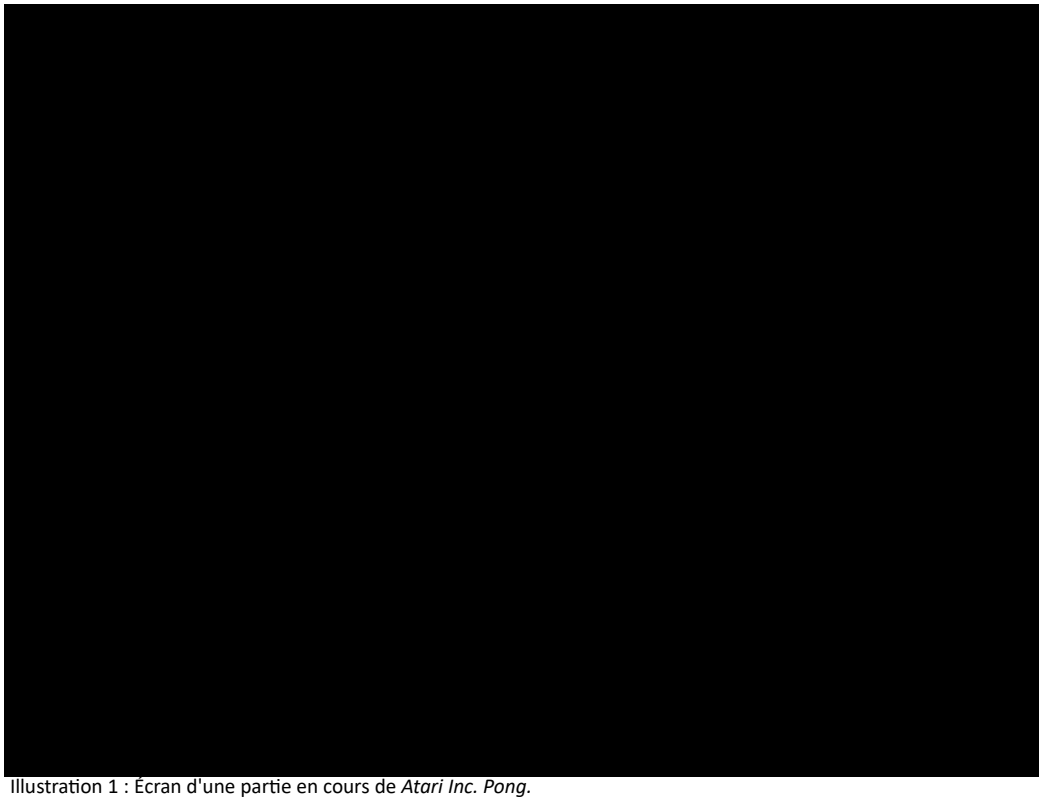


Illustration 1 : Écran d'une partie en cours de *Atari Inc. Pong.*
Allan Alcorn [Développeur], Atari Inc. [Éditeur], Nolan Bushnell [Directeur]

Le passage de la 2D à la perspective puis enfin à la trois dimensions, une image de plus en plus réaliste et détaillée, une augmentation du nombre de pixels, d'ombres, l'apparition de la vue en première personne, puis le retour à la vue à la troisième personne, les différentes ambiances, lumineuses, visuelles, sonores, le style, les univers, etc, nous rappellent l'apparition successive des différents mouvements stylistiques nous précise Aurélien Bellanger, dans l'une de ses chroniques dans laquelle il réalise une analogie entre l'histoire du jeu-vidéo et l'histoire de l'art.[41]

Des artistes contemporains s'inscrivent également dans cette dynamique de dialogue entre technologie, avancées scientifiques et potentielle application dans la vie réelle. En ce sens, l'artiste Yann Minh, interroge par exemple, lors

41 Aurélien Bellanger, « *Une histoire de l'art » en accéléré* in *La Conclusion* [Émission de radio], France Culture, 30/10/2018, 3'.

de son exposition *Cyberpunk's not dead,*[42] les potentialités des nouvelles technologies, en proposant à ses spectateurs-acteurs de vivre des expériences « transhumanistes » inédites, c'est à dire des expériences au cours desquelles les capacités physiques et/ou mentales de l'humain sont augmentées par l'usage de la science et des technologies. Yann Minh utilise notamment pour ces expériences des objets connectés qui viennent renforcer l'immersion d'un individu dans un monde virtuel qu'il a préalablement conçu : casques et tapis de réalité virtuelle, réagissant aux stimulations cérébrales, gants, vêtements voire sextoys connectés... Grâce à leur avatar, ces individus pouvaient alors vivre physiquement et à distance une expérience virtuelle et connectée. Ces installations expérimentales qui ont aujourd'hui plus d'une dizaine d'années anticipaient les potentielles applications des nouvelles technologies dans les modes de vie réels et virtuels.
Yann Minh affirme que sa plus grande fierté est d'avoir exposé au musée du quai Branly. Cette exposition prospective dans ce musée d'histoire des civilisations fut pour lui un aveu de reconnaissance scientifique de ses expérimentations artistiques sur le transhumanisme. Elle lui a permis de prendre conscience du potentiel de l'art envers la science.

Les artistes Max Bill et John Anthony Baldessari, figures majeures de l'art Concret envisageaient également, à leur manière, un art fondé sur les mathématiques, une vision complexe qui mélange art et sciences.[43] Max Bill cherchait notamment dans certaines de ces œuvres à résoudre des problèmes mathématiques. En réalisant la sculpture *unendliche schleife*[44] dans un pavillon commandé par l'architecte Marcel Breuer, il apprend par un mathématicien et historien que la forme de celle-ci fait référence à la représentation du ruban de Möbius dans le domaine des mathématiques, et de l'infini pour les Égyptiens. Il s'affaire alors ensuite à la représentation spatiale et sculpturale de certains théorèmes ou à la résolution de problèmes mathématiques. Le principe de ces œuvres consiste en une surface capable de générer un espace. Il complexifie ensuite ses sculptures en réalisant des variantes : *Kontinuität* (1943) en est le paroxysme, elle forme « un nœud dans l'espace ».[45] Ses expérimentations et recherches aux spatialités complexes qui interrogent la limite du plan et la création de l'espace se rapprochent de l'Op Art.[46]

Ses différentes pratiques artistiques révèlent comment les sciences inspirent et renouvellent les pratiques, les sujets et les objets artistiques. Ces avancées, ces innovations donnent de la matière aux artistes qui parfois se les approprient et les traitent sous un autre angle pour leur donner des applications concrètes ou des pistes d'applications potentielles.

42 Exposition ayant eu lieu au Shadok à Strasbourg du 15 au 23 septembre 2018 dans le cadre du Festival Européen du Film Fantastique.
43 R. Fabbri, *Max Bill. Espaces*, *op. cit.*, p. 161.
44 Sculpture que Max Bill a ensuite reproduite en plusieurs exemplaires entre 1935 et 1953.
45 R. Fabbri, *Max Bill. Espaces*, *op. cit.*, p. 158.
46 *Ibid.*, p. 154.

Illustration 2: Max Bill, *Unendliche Schleife, version IV,* Sculpture en granit gris de Wassen, 1960-1961. (Source : © Jacqueline Hyde. Url : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/Rc47MKr)

Illustration 3: Max Bill devant l'une de ses sculpture, *Kontinuität,* 1986. (source : maxbill.ch)

• Lorsque l'approche scientifique et l'approche artistique partagent la discipline architecturale

Des approches parfois incompatibles

Si les approches artistique et scientifique, sensible et rationnelle sont souvent complémentaires en architecture, elles sont également à l'origine de conflits récurrents voire d'une scission dans la pratique architecturale.

En effet, certains architectes estiment que l'architecture n'est pas un art dès lors qu'il est utile et au service de la population : il doit être fonctionnel, respecter les traditions culturelles, constructives et plastiques de sa région. A l'opposé, d'autres architectes, tels que Rem Koolhaas se « contrefichent » de ces facteurs « extérieurs », et notamment de ce contexte culturel et régional (« *Fuck the context* »). Ils estiment que c'est à l'architecte de proposer une vision sensible et personnelle de l'architecture : une plastique, de nouveaux usages de l'espace voire de nouvelles manières d'habiter. Ces différentes conceptions théoriques s'affrontent régulièrement.

Entre ces considérations extrêmes, il existe bien évidemment une infinité de conceptions architecturales, mais les architectes penchent souvent, selon leur parcours, affinités, facilités... vers une de ces deux approches de l'architecture : artistique ou scientifique.

Victor Hugo nous éclaire quant aux caractéristiques qui constituent les différences majeures entre la nature de ces approches. Il écrit à propos de l'art qu'il est alimenté par l'intuition, l'instinct, qu'il est « *Le fruit de la sensibilité* » alors que la science cherche à convaincre, démontrer, elle est précise, exacte et ancrée dans le réel, contrairement à l'art qui fonctionne avec l'imaginaire. L'Art consisterait à faire sentir et plaire plutôt que faire comprendre.[47]

Les pro-arts

Ainsi nous retrouvons souvent chez certains architectes, une dominance de l'approche artistique dans leur pratique.

L'architecte Louis I. Kahn, par exemple, place l'art au dessus de la science : la science doit servir l'art selon lui. « *Le non-mesurable est le royaume de l'artiste c'est le langage de Dieu. La science trouve ce qui existe déjà mais l'artiste fait ce qui n'existe pas.*[48] [...] *L'art est l'expression de l'âme, c'est le seul langage de l'âme.* »[49] D'après lui, la raison de vivre de l'Homme serait de s'exprimer, l'art serait son moyen d'expression. Alors que la science se rapporterait à ce qui est ; l'art se rapporterait à ce qui n'est pas.[50] Il regrette d'ailleurs que la science ne reconnaisse pas le *non-mesurable,* le domaine de prédilection de l'art.

47 M.-C. De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, *op. cit.*
48 Louis Kahn, Silence et Lumière, Éditions Du Linteau, 1996, p. 66.
49 *Ibid.*, p. 129.
50 *Ibid.*, p. 134.

« Je souhaite seulement que la première découverte importante de la science soit de reconnaître le non-mesurable, c'est vraiment pour comprendre cela qu'on lutte, et le mesurable ; tout ce que fait l'Homme doit être fondamentalement non-mesurable. »[51]

Dans la continuité de cette idée, l'artiste-peintre Vassily Kandinsky qualifie les sciences et l'académie d'insensées car elles n'accordent aucune confiance en la démarche sensible, artistique, temps qu'un phénomène n'est pas scientifiquement démontré, bien qu'il soit évident et avancé par un artiste. Pourtant, selon lui, les artistes sont doués d'une capacité « […] *à voir ce qui n'a pas encore été expliqué »*[52] par la science. Les nouveaux jalons établis par la science sont très souvent en retard sur l'art mais les scientifiques ne s'en rendent pas compte, avance-t-il. Ces artistes sont doués d'une sensibilité supérieure auquel le scientifique est étranger, de part sa démarche protocolée. Ils deviennent donc incapables de percevoir, ce que l'artiste lui perçoit. Ainsi, selon le peintre, l'art devance la science.

Ce dernier est pourtant persuadé que toute composition artistique pourra, dans un futur plus ou moins proche, être décryptée par la science, décomposée en algorithmes, chiffres, formules mathématiques et numériques, mais il maintient également que le *non-mesurable* (la sensibilité et la subjectivité de l'artiste), ne pourra jamais être remplacé par la science.

Les pro-sciences

Les contestations du Déconstructivisme et les arguments avancés par les anti-Déconstructivisme révèlent à quel point l'architecte doit aujourd'hui justifier ses choix et sa pratique à travers une logique scientifique. Le principal argument dénoncé par les théoriciens (rationalistes) de l'anti-déconstructivisme est le caractère anti-scientifique de leurs réalisations : le déconstructivisme serait né d'une volonté d'éliminer toute forme de raisonnement scientifique dans leur architecture.[53] Cette pensée est poussée jusqu'à l'absurde dans l'ouvrage critique de Nikos Angelos Salingaros, *Anti-architecture et Déconstruction,*[54] qui assure que l'architecte Christopher Alexander est plus crédible que les Déconstructivistes, en terme de théorie architecturale, sous prétexte qu'il aurait étudié les mathématiques et la physique à Cambridge. Si l'on suit sa logique, seuls les « vrais » scientifiques, au sens littéral, pourraient prétendre être architectes. N.A. Salingaros, revendique avoir détruit la logique déconstructiviste des philosophes français, dont Jacques Derrida[55], au nom de la science.

Selon lui, le Déconstructivisme est caractérisé par l'interruption continue du processus de déploiement (de conception) qui caractériserait la morphogenèse. C'est le principe de la fractale : un objet « *dont la création ne*

51 *Ibid.*, p. 177.
52 Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard, Paris, 2006, p. 72.
53 Nathalie Roelens, *Jacques Derrida et l'esthétique*, l'Harmattan, Paris, 2000, p. 45.
54 Nikos Angelos Salingaros, *Anti-architecture et déconstruction*, Umbau-Verl, Solingen, 2005, 203 p.
55 Philosophe-fondateur du concept de déconstructivisme.

trouve ses règles que dans l'irrégularité et la fragmentation ».[56] Il critique également le fait que le Déconstructivisme n'apporte (scientifiquement parlant) pas de nouveau paradigme. En effet, il explique qu'un nouveau paradigme a lieu en science par une révision ou par un bouleversement de la description de la nature des choses. Alors que N.A. Salingaros considère que le Déconstructivisme est caractérisé par le nihilisme, il propose au contraire une compréhension « scientifique » de la vie et de la complexité avec une architecture qu'il propose d'appeler, en antithèse au Déconstructivisme, le « Reconstructivisme ». Il rédigera notamment avec l'architecte Christopher Alexander un traité architectural fondé sur les sciences : « *Nature of Order* ». D'après lui, une partie du savoir architectural accumulé est codifié sous la forme de théorie, l'autre partie est « *le fruit d'observations et d'expérimentations strictement phénoménologiques, mais éprouvées* »[57]. Il propose avec C. Alexander une architecture qui ne s'inscrit plus en rupture avec le passé mais une continuité alternative.

Ce débat entre les Déconstructivistes et les Anti-déconstructivistes illustre parfaitement ces divergences entre une architecture dont les fondements seraient scientifiques (rationalistes) et d'autres purement subjectifs et artistiques (qui tirent vers le romantisme). Nous retrouvons malheureusement ce clivage au sein des écoles d'architecture dans lesquelles certains enseignants pro-fonctionnalisme imposent une rigueur ou une logique parfois déshumanisante en ateliers de projet.

Plus grave encore, les condamnations du Déconstructivisme par les Anti-déconstructivistes témoignent du fait que les modèles scientifiques sur lesquels reposent notre société n'accordent que très peu d'importance, de crédit, et laissent peu de place aux démarches sensibles en architecture. Ce radicalisme scientifique décrédibilise tout ce qui ne répond pas à cette approche scientifique.

Ainsi nous constatons que les approches artistiques et scientifiques peuvent être à l'origine de conflits quand il s'agit d'architecture. Pourtant, la pratique architecturale demande à l'architecte des compétences d'artiste et d'ingénieur.

Bien que la convergence des arts et des sciences soit prolifique, l'architecture est autant convoitée par les artistes que par les scientifiques et notamment les ingénieurs. La succession de rapprochements et de distanciations de l'architecture des arts dans l'histoire et plus particulièrement dans la politique pédagogique en témoigne. La théorie de l'architecture est partagée entre approche sensible (artistique) et rationnelle (scientifique) sans jamais pouvoir se passer ni de l'une ni de l'autre.

56 Définition issue du Larrouse en ligne. Url : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/fractale/53335 (consulté le 07/05/2021)
57 N.A. Salingaros, *Anti-architecture et deconstruction*, *op. cit.*, p. 171.

Un enseignement partagé entre spécialisation professionnelle et rapprochement des arts.

Les différentes positions adoptées par les architectes-enseignants et praticiens témoignent de ces divergences d'approches et d'opinions. Certains enseignants estiment que les arts-plastiques n'ont pas leur place ou sont trop présents dans l'enseignement de l'architecture alors que d'autres estiment, au contraire, qu'il faut renforcer cet enseignement et ajouter des ateliers d'arts-plastiques.

L'enseignement est ainsi partagé entre des professionnels qui aspirent à ce que les nouveaux architectes soient mieux formés aux attentes ainsi qu'aux réalités du métier et d'autres qui dispensent des enseignements plus sensibles, cherchant à attiser la curiosité de leurs étudiants en passant par la pratique de l'art, la philosophie et l'expérimentation. Nous avons donc deux tendances qui s'opposent mais se complètent dans l'enseignement de l'architecture : l'une plus concrète et rationnelle, l'autre davantage expérimentale, sensible et spirituelle.

Aujourd'hui si l'enseignement de l'art et de l'architecture est en perpétuel conflit entre l'approche technique et sensible, à l'origine il était exclusivement tourné vers le partage du savoir et des techniques. Les moines bénédictins, par exemple, se limitaient (au XIIe siècle) à l'analyse des éléments constitutifs de l'œuvre : support, enduit, colorants, vernis...[58] L'enseignement consistait à retranscrire et donc à partager ces techniques pour les rendre accessibles. En peinture, les maîtres s'attachaient également exclusivement à enseigner leur maîtrise technique de la reproduction, dans un souci de réalisme. C'est sous Louis XIV, en 1661, que les artistes-peintres adoptèrent une nouvelle approche, ils ne se contentèrent plus seulement de reproduire la nature : ils engagèrent des débats. Bien que l'essence de la peinture était toujours l'imitation de la nature, il était admis que l'on pouvait la corriger voire l'embellir.[59]

Aujourd'hui encore, le débat sur les connaissances techniques des étudiants en écoles d'architecture est en permanence relancé. A cette image, Thierry Van de Wyngaert (président de l'académie d'architecture de l'époque) recommandait, en mai 2013, aux écoles d'architecture de rapprocher leur enseignement de la réalité du métier. Certains étudiants se plaignent de leur formation, d'être incompétents lorsqu'ils arrivent dans les agences ou sur les chantiers. D'autres enseignants estiment que ce sont les stages ou l'expérience acquise et accumulée lors des premières années de pratiques professionnelles qui doivent pallier à ce manque connaissances concrètes et techniques.

58 Annie Verger, « *Enseignement de l'Art* », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultée le 02/10/2018
59 *Ibid.*

Ainsi, l'architecture témoigne des divergences entre approche artistique et scientifique, sensible et technique aussi bien dans la pratique que dans l'enseignement et la théorie. La recherche architecturale illustre parfaitement ce problème : comment peut-elle traiter objectivement et scientifiquement de thèmes subjectifs tels que la perception et la création artistique?

La recherche fondamentale en architecture : comment étudier objectivement (scientifiquement) une pratique fondamentalement subjective

Laurent Viala, architecte et enseignant-chercheur à l'ENSA de Montpellier s'interroge à juste titre sur la compatibilité entre la méthode scientifique du chercheur et l'intuition de l'architecte[60] : la recherche en architecture et en art doit-elle se plier aux exigences académiques et à la rigueur scientifique des sciences humaines et sociales. Dans quelle mesure ces conventions limitent-elles les recherches ? Qu'est ce que la recherche en architecture ou en art gagne et perd à s'arranger de ce cadre scientifique ?[61]
Yona Friedman offre une réponse intéressante car il considère que la pensée créatrice, aussi obscure soit-elle à notre connaissance, est souvent l'objet d'études scientifiques réductrices. Selon lui, ces études ont tendance donc à être réductrices car l'architecture, et la création en général, ne trouvent pas leur place dans un cadre d'analyse scientifique ou ne peuvent être révélées par la connaissance de notre monde. Il doute de la compatibilité de la pensée créatrice avec le cadre scientifique.[62] La création ne peut se résumer à une logique, elle va bien au delà : l'imaginaire ou l'intuition que l'architecte revendique, dès les premières phases de conception peuvent-ils s’accommoder des méthodologies scientifiques ?

Le rapprochement récent des écoles d'architecture des universités renforce l'académisme de la recherche et de l'enseignement architectural. Ceci s'est d'abord effectué par une équivalence des diplômes qui a contraint l'architecture à réduire sa formation de 6ans à 5ans, (l'équivalent universitaire d'un Master 2) puis à l'ajout d'une formation facultative supplémentaire pour construire en nom propre : l’habilitation à exercer la maîtrise d’œuvre en son nom propre (HMONP).
Nous pourrions également sérieusement interroger ce choix politique de rapprocher la recherche architecturale de la recherche universitaire, et encore plus d'emprunter sa méthodologie aux sciences-sociales (une discipline essentiellement théorique) alors que l'architecture est une pratique artistique. La recherche en arts s'est quant à elle « logiquement » orientée vers l'expérimentation (la réflexion d'une pratique), elle ne tend pas à imposer

60 Laurent Viala et Lambert Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création.*, Editions de l’Espérou, 2016, p. 84.
61 *Ibid.*, p. 100.
62 *Ibid.*, p. 103.

cette déconnexion entre pratique et recherche, ce qui est le cas en architecture. La pratique est reconnue comme partie intégrante de la recherche ce qui est plus compliqué en architecture, alors que c'est aussi une pratique artistique... En art, la recherche-action est plus répandue, elle offre davantage de liberté méthodologique que la recherche universitaire. Rien que le support imposé en architecture, en terme de média (le papier), de dimension (A4), de présentation (première et quatrième de couverture imposé, mise en page fortement recommandée), etc, contraint et limite selon nous grandement l'expérimentation et l'élaboration de nouvelles méthodologies dans la recherche architecturale : que ce soit l'élaboration de planches iconographiques comparatives, de plans, croquis, maquettes, etc. En outre, la recherche architecturale reprend une méthodologie universitaire et académique qui n'est pas toujours adaptée à l'étude d'une pratique artistique. Pourtant la pratique et la recherche architecturale cherchent à s'adapter au cadre universitaire et aux méthodologies scientifiques.

Avec cette méthodologie scientifique de la recherche architecturale émerge une tendance qui consiste à « scientifiser » le processus de conception et plus précisément l'esquisse. Ces chercheurs cherchent à justifier les coûts de production de la phase sensible et créative de la pratique architecturale trop souvent dévalorisée par les clients. Ils veulent « armer » les architectes qui ne trouvent pas toujours les arguments face aux clients pour justifier le temps consacré à cette phase. Une manière de justifier l'intervention de l'architecte, est de faire de cet art une science. Alexis Meier architecte-chercheur à l'INSA de Strasbourg travaille notamment sur ce sujet. C'est en prouvant le rapport entre la forme et la perception émotionnelle qu'il espère légitimiser le travail préparatoire de l'architecte. Selon lui, la forme produit un effet perçu qui affecterait émotionnellement ou non l'usager.[63]

Nous pourrions également nous interroger sur la méthodologie et l'analyse sensible d'une œuvre d'art, par le biais de l'intuition, dans une recherche scientifique. Ainsi, nous touchons au problème de l'objectivité de la science appliquée à une discipline artistique essentiellement subjective.

Selon Laurent Viala, le rapport à l'intuition pourrait être la clé de la recherche en architecture. En effet, l'intuition est en rapport direct avec la sensibilité. L'intuition permettrait de se rapprocher de la créativité comme étant une pré-connaissance (dans le sens d'une expérience incarnée).[64]

Gaston Bachelard, dans son deuxième ouvrage concernant l'étude de l'imagination[65] révèle qu'il lui a été impossible de poursuivre son analyse avec ses méthodes objectives de philosophe des sciences. Il assure que cette méthode qui privilégie la prudence scientifique fait abstraction du caractère

63 Alexis Meier, *Morphogenèse, composition et affect* [Seminaire AMUP], Strasbourg, 15/04/2018.
64 L. Viala et L. Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création., op. cit.*, p. 116.
65 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, 183 p.

dynamique et immédiat des images. En effet, il n'a pas su analyser une image poétique, singulière et subjective (qui concentre âme et pensée de l'artiste), en se limitant à des processus d'analyses objectifs. C'est pourquoi, il a préféré une approche phénoménologique qui considérerait selon eux (les artistes) : «*le départ de l'image dans une conscience individuelle. »*[66] Ainsi, si l'on considère la poésie comme le doublet résonance-retentissement, G. Bachelard nous dit que le critique, afin de rester objectif, étouffe le retentissement, que le psychologue s'attache à décrire les sentiments liés à la résonance et enfin que le psychanalyste perd le retentissement en tentant de démêler, connecter et donner sens à ses interprétations.[67] Pour Gaston Bachelard, l'image poétique a forcément un contexte.

Pratique & théorie

Ce cadre scientifique et universitaire a pour effet de déconnecter la recherche fondamentale de la pratique architecturale. Les contrats doctoraux du ministère de la culture, engagent par exemple le doctorant dans une recherche à plein temps et n'intègrent pas, ni ne lui laissent la possibilité d'avoir une pratique architecturale. La recherche est donc également dans une dynamique de spécialisation qui scinde la théorie de la pratique. Cette scission renforce la rupture qui existe déjà entre enseignants-praticiens et non-praticiens (théoriciens) qui parfois, voire trop souvent, ne se comprennent plus. Deux champs se dessinent alors : théorique et pratique.

66 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012, p. 3.
67 *Ibid.*, p. 7.

2. L'architecture, un fragile équilibre entre art et technique

Les théoriciens qui cherchent à faire de l'architecture une science (qui ont une approche scientifique de l'architecture) ne considèrent souvent que sa dimension technique. Ils écartent toute forme de sensibilité pour éviter une potentielle interprétation subjective et donc de potentielles contestations.

Pourtant l'aspect artistique, comme la pratique des arts plastiques en école d'architecture permet de compenser l'excès de contraintes que peuvent rencontrer les architectes dans la pratique réelle. La pratique des arts plastiques permet, entre-autres, de développer une dimension sensible déjà présente dans la pratique architecturale. Cette référence aux arts contrebalance les tentations excessivement rationnelles et planificatrices de la pratique réelle de l'architecture.

L'architecture trouve son équilibre dans le compromis entre art et technique. Ainsi, dans la conception architecturale, l'architecte doit également « jongler » entre ces différentes approches : celle de l'ingénieur et celle de l'artiste (l'une tournée vers les sciences, l'autre vers l'expérience subjective). Certains ouvrages comme les ponts par exemple illustrent parfaitement l'harmonie nécessaire entre les formes architecturales (l'architecture) et leur rôle structurel (l'ingénierie). Les architectes Rudy Ricciotti et Santiago Calatrava sont notamment connus pour faire dialoguer la performance technique d'ingénierie avec la performance architecturale : l'aspect artistique de leur architecture se trouve dans ce caractère performatif.

Illustration 4: Rudy Ricciotti et Cata Associes, *La passerelle du Mucem,* Marseille, 2013
(Source : © Guy Bouchet Url : https://www.oui.sncf/article/le-fantastique-mucem-6631)

Illustration 5: Santiago Calatrava, *Pont de l'Alamillo*, Séville, 1989-1992
(Source : © Joaquín Romero . Url : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Puente_del_Alamillo_en_Sevilla.jpg)

Guy Béart préface le livre *Créativité et rationalisme en architecture*[68] de l'architecte-ingénieur Michel Cornuéjols ainsi : *« Selon Michel Cornuéjols, l'architecte est plutôt créatif et irrationnel ; l'ingénieur, plutôt inventif et rationnel. »*[69] Si Guy Béart distingue deux qualités bien distinctes chez l'architecte et l'ingénieur, l'architecte lui-même doit être capable d'assimiler ces deux aspects pour mener à terme ses projets. Cette citation qui peut sembler stéréotypée est intéressante car elle montre la complexité et la dualité de l'architecte qui doit intégrer des notions d'ingénierie et d'art à la fois complémentaires et contradictoires. Michel Cornuéjols, qu'il cite, architecte et ingénieur de formation est donc conscient de la spécificité de ces approches qu'il doit concilier dans la pratique. Ce dernier relativise pourtant le rôle de la technique en architecture : il encourage non pas l'asservissement du dessin ou des arts au profit de la technique mais de la technique à l'art. Selon Michel Cornuéjols, l'essence de l'architecture est la création et l'œuvre d'art, mais elle ne peut s'abstraire des contraintes techniques. L'architecte doit maîtriser, asservir, soumettre ces techniques à son inspiration, à son architecture et surtout il doit s'approprier ces techniques qu'il est libre de faire évoluer.

Michel Cornuéjols décrit la dualité du comportement de l'architecte à travers une métaphore qu'il emprunte à André Gide : « *Il faut créer dans l'ivresse et se relire sobre. » ;* avant d'ajouter lui même : « *Je n'irai pas jusqu'à dire que les architectes sont des ivrognes et les ingénieurs des abstinents, tant la*

68 Michel Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, L'Harmattan, Paris, 2005, 272 p.
69 *Ibid.*, p. 8.

créativité irrationnelle et l'inventivité rationnelle s'épaulent sans cesse. »[70]

Selon Michel Cornuéjols, il n'est pas surprenant que l'architecture oscille entre art et science depuis Vitruve. Il écrira à ce propos : *« L'histoire de l'architecture reflète parfaitement la dualité de l'affectif et du rationnel, de l'indicible et du démontrable. »*[71] Pour lui, si l'architecture a penché vers l'art, elle amorcerait un retour vers la science par la technique.

Ainsi, plus nous traitons de l'architecture du point de vue artistique et scientifique, plus nous nous interrogeons sur les aspects de l'architecture qui pourraient en faire une science. Et nous nous apercevons que ses caractéristiques techniques, que ce soit les connaissances de la construction, de l'ingénierie (structurelle, thermique, acoustique, climatique...), de l'économie, etc, sont entre-autres, les aspects qui la rapprochent voire l'identifient parfois comme une science.

Cependant ce sont également ces aspects de plus en plus présents dans la pratique architecturale professionnelle qui participent à la « dépoétisation » de l'architecture, c'est à dire à la perte de son identité artistique.

• La spiritualité à l'origine d'une distinction entre art et artisanat ?

Si l'on retirait cette dimension artistique de l'architecture, sensible, subjective et poétique, encouragée par la pratique des arts plastiques, que resterait-t-il de la pratique architecturale ? Qu'est ce qui différencierait cette pratique de celle de l'artisan-constructeur et de l'ingénieur ? Comment cette dimension sensible distingue-t-elle l'artiste de l'artisan ?

Pour Vassily Kandinsky, l'artiste ne se contente pas d'exécuter une demande, de reproduire ce qu'il a appris, d'acquérir une maîtrise technique, il y injecte sa personnalité, s'engage dans son travail et lui confère une spiritualité. Fortement influencé par ses voyages en extrême Orient, lui-même cherche à comprendre les lois internes de toute chose, il s'attache à saisir ses principes essentiels :

> *« L'essence de la peinture, en d'autres termes, n'est pas la reproduction mécanique des apparences formelles, travail de l'artisan, mais la saisie de la nature intérieure des choses, des opérations spirituelles que seule l'élite peut réaliser. »*[72]

Selon V. Kandinsky, le métaphysique, le spirituel caractérise l'art et marque sa différence avec l'artisanat qui serait un savoir-faire : une technique.

L'artisan serait un technicien selon la définition du terme de « teknë » de Platon : un individu qui œuvre la matière. Si l'on prend cette définition comme

70 *Ibid.*, p. 82.
71 *Ibid.*, p. 175.
72 Vassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan: contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Gallimard, Paris, 2006, p. XXXIV.

référence, l'artisan, maître d'œuvre de la matière, n'apporte pas de dimension spirituelle à ses créations et c'est ce qui le différencie de l'artiste. Comme pour la peinture, cette dimension spirituelle, sensible et conceptuelle (le métaphysique) différencie l'architecte de l'artisan. L'architecte Frank Lloyd Wright précise à ce propos, que toutes les constructions ne sont pas des architectures.[73] Il écrit à ce sujet :

> « *Nous pouvons voir à présent en quoi l'architecture doit être distinguée de la simple construction. Cette dernière peut-être totalement dénuée d'esprit créateur. Et il est bon de dire que l'esprit d'une chose en est la vie essentielle.* »[74]

Au début du XXe siècle, l'école d'architecture du Bauhaus souhaitait notamment faire fusionner ces deux aspects de l'architecture : art et technique. Walter Gropius, le directeur et créateur de cet établissement voulait créer cette fusion en instaurant une nouvelle unité entre art et artisanat car, avec l'industrialisation croissante, l'artisanat allait devenir de plus en plus marginal mais les artistes Vassily Kandinsky et Paul Klee se dressaient contre cette idée et les éventuelles perturbations pécuniaires que les commandes réelles pouvaient apporter. Au Bauhaus, artistes et artisans font partie d'une même famille de créateurs à la seule différence que « *l'art n'est pas une profession* [...], *l'artiste est un artisan ennobli* ».[75] Cette définition de l'artiste de Walter Gropius n'est pas nouvelle, elle s'appuie sur le mouvement Arts & Crafts et la Werkbund dont il fit partie. Ainsi maîtres-artisans et maîtres de la forme se partageaient au Bauhaus les heures d'atelier mais le retrait des maîtres artisans établit un rapport de force en faveur des maîtres de la forme (les enseignants-artistes).

L'histoire du Bauhaus illustre ces différentes tendances et revirements de l'architecture vers l'art ou la technique. Puisque Hannes Meyer, le deuxième directeur de l'établissement, chercha à renforcer l'influence des techniciens pour contrebalancer la domination des artistes-peintres qui régnaient jusqu'alors dans l'école. Selon lui, l'architecte devait redevenir l'égal de l'ingénieur, statut qu'il aurait perdu au cours du XIXe siècle, *« par son souci exclusif des problèmes artistiques.* »[76] Le Bauhaus devint alors le théâtre de confrontations idéologiques qui opposèrent les visions artistiques (des artistes) et rationalistes (des ingénieurs) défendues respectivement par Max Bill et Tomás Maldonado. Cette vision rationaliste voulait tourner la création vers une « *application scientifique du management, de la production et d'analyse systémique*. »[77] Lorsque Max Bill démissionna, l'enseignement de la couleur fut supprimé du programme pédagogique, alors que c'était un enseignement préliminaire extrêmement influent au Bauhaus. Cet atelier

73 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 159.
74 F.L. Wright, *L'avenir de l'architecture*, *op. cit.*, p. 44.
75 Flaminio Gualdoni et Laura Meijer, *Le Bauhaus*, Skira, 2009, Milan, p. 8.
76 Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1988, p. 50.
77 Jeannine Fiedler et Ute Ackermann, *Bauhaus*, Editions Place des Victoires, Paris, 2006, p. 76.

représentait symboliquement la place du spirituel dans l'art et dans l'architecture en particulier. Tomás Maldonado en profita pour mettre l'accent sur les études d'ingénieur et les nouveaux cours de mathématiques.

Ces rapprochements et distanciations de l'architecture avec l'art ou la technique, que l'on retrouve au sein du Bauhaus comme dans la pratique et l'enseignement de l'architecture actuels, reflètent cette recherche d'identité : entre art et artisanat, art et technique. Michel Denès, auteur d'un ouvrage de référence sur l'évolution des orientations pédagogiques de l'architecture, de la scission des Beaux-Arts[78] en 1968 jusqu'au début des années 2000, montre également comment s'amorce le retour de l'architecture à la technique, la science et l'ingénierie.

> *« Un autre signe concerne les mouvements de l'appareil de l'État qui situent les architectes, depuis deux siècles, plus près des artistes que des ingénieurs et faussent la balance qui continue à placer l'architecture entre art et technique. L'ancien débat entre architectes-ingénieurs et architectes-artistes semble être toujours le fil de partage de toute mutation des écoles et de tout projet de transformation des enseignements. »*[79]

Ce processus passe notamment par une rationalisation drastique de l'architecture qui s'inscrit dans un rejet de l'enseignement de l'architecture tel qu'il était enseigné aux Beaux-Arts. Alors que cet enseignement était tourné vers la dimension sensible, artistique et subjective aux Beaux-Arts, les Unités Pédagogiques d'Architecture, créées en 1968, font demi-tour et se tournent cette fois-ci vers l'ingénierie. Michel Denès assure qu'après les années 2000, les techniques de construction et l'ingénierie sont devenues les préoccupations de la politique pédagogique et de l'architecture contemporaine.

Malgré les dérives stylistiques, maniéristes et élitistes de l'enseignement des Beaux-Arts, D. Hermeman, architecte ayant réalisé ses études dans cette institution, fait l'éloge d'une sensibilité artistique, humaine et architecturale que l'on tend à perdre avec la spécialisation de l'architecture dans son aspect technique. Quelque-peu extrême dans ses arguments, il pense que la vision techniciste de l'architecture en vogue,[80] est caricaturale et réductrice de la pratique architecturale. Elle se résume en deux mots : édifier = construire.

> *« La dimension subjective et sensible prenait le pas sur la raison et la dimension constructive de l'édifice. Le style était au centre du débat.* [...] *Inversement, de nos jours, l'art d'édifier est souvent réduit à celui de construire. La technique n'est plus au service de la pensée, mais devient son propre faire valoir. Le projet n'agit pas comme un révélateur d'un lieu,*

78 Michel Denès, *Le fantôme des beaux-arts: l'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Editions de la Villette, Paris , 1999, 248p.
79 *Ibid.* p. 248.
80 Celle des années 2000 à l'époque de la publication de l'ouvrage.

d'usages, d'une géographie, d'un milieu, mais raconte sa propre histoire et seulement la sienne. Nous ne sommes plus dans le processus mais dans le produit. [...] *L'architecture devient consommable, donc jetable et recyclable dans les situations les plus favorables.* [...] *De manière générale, elle ne s'adapte plus au contexte, mais souvent le détruit. »*[81]

81 D. Hermeman in L. Viala et L. Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création.*, *op. cit.*, p. 70.

B. Le contexte technologique et financier, facteur du déséquilibre architectural contemporain

Après avoir traité comment l'approche artistique et scientifique se complètent, s'opposent et constituent l'équilibre fondamental de l'architecture, nous chercherons à montrer comment l'évolution de la discipline artistique et le contexte contemporain ont participé et participent encore à la dynamique de spécialisation de l'architecture dans son aspect technique.

1. De la *spécialisation* à la *professionnalisation*

Quelques précisions de vocabulaire : la spécialisation

D'abord, le terme de spécialisation, dans un contexte professionnel, est à distinguer du terme de spécialiste car l'architecte dit spécialiste s'oriente vers une typologie de construction bien particulière qui requiert des connaissances poussées ou un savoir spécifique qu'ils soient relatifs à la technique, aux méthodes de conception ou de réalisation. De nos jours, cet architecte-spécialiste se distingue avec son « book », ses références et ses constructions réalisées. Lors d'une commande publique et dans le cas d'un concours, son expérience dans la construction d'une typologie d'édifice lui permet de se démarquer auprès du jury en lui donnant une idée de ce qu'il est capable de construire dans ce domaine. Aujourd'hui, il existe par exemple des architectes-spécialistes dans la construction d'hôpitaux ou d'équipements sanitaires, car il y a une réglementation complexe, précise et particulière à respecter. C'est également le cas des écoles, ou bien des architectes qui se tournent vers le privé et la construction d'habitats ou de villas luxueuses. Cette spécialisation peut également se faire par l'usage de matériaux spécifiques. On voit par exemple des architectes se spécialiser dans la construction bois, d'autres dans le pisé (terre), la pierre, etc. Les architectes en font leur marque de fabrique et construisent ainsi leur réseau de clientèle.[82]

82 Dave Lüthi, « *L'architecte-spécialiste. Modalités et enjeux d'un phénomène professionnel et historique* » in *La profession d'architecte en Suisse romande: XVIe - XXe siècle*, Université de Lausanne, Lausanne, 2009, p. 145-162.

« Pourquoi l'architecte n'est-il pas aussi peintre et sculpteur, comme la plupart des artistes du passé ? L'explication est à rechercher avant tout dans le fait que l'architecte peut et doit assimiler une quantité de connaissances qui dépasse largement ses possibilités humaines d'apprentissage. Par contre, la période d'apprentissage et d'entraînement est réduite au minimum, pour des raisons économiques évidentes. Tout cela a favorisé la spécialisation […]. *»*[83]

83 Otto Wagner, *Architecture moderne et autres écrits, Editions Mardaga,* 1995, p. 43.

• Spécialisation disciplinaire : une pratique picturale qui gagne en rationalité, qui perd en créativité

Alors que les architectes-peintres renaissants du Quattro et Cinquecento sont reconnus comme des artistes pluri voire transdisciplinaires capables de passer de l'équerre au pinceau, aussi bien responsables de l'architecture que de la décoration, c'est au début du XVIe siècle qu'un début de spécialisation s'opère.

Les peintres laissèrent la conception de l'architecture aux architectes et se cantonnèrent à la réalisation des décors. C'est à cette époque que la séparation entre peintres et architectes fut évidente bien que ces derniers continuèrent à dessiner. « *C'est dans ce contexte que les pouvoirs politiques allaient favoriser une nouvelle organisation des métiers : ce fut la naissance des académies.* »[84] Architecte n'est encore qu'un titre honorifique. A cette période les arts-plastiques ne sont plus à l'origine de transformations conséquentes de l'architecture. La peinture se contente de définir son champ disciplinaire et se déchire en différentes pratiques. La chorographie et les *vedute* se distinguent de la pratique picturale traditionnelle. Les chorographes étaient alors des peintres qui souhaitaient restituer une vision objective (proche de celle du géographe) des lieux qu'ils peignaient, dans une démarche quasi documentaire. Quant à elles, les *vedute* étaient des vues sensibles de peintres très précisément représentées. D'origine vénitienne, cette pratique fut très mal reçue dans ce milieu qui considérait alors leurs concepteurs comme des artisans. Les *vedute* s'apparenteraient aujourd'hui à la photographie documentaire.

Distinction chorographe / peintre

Une première distinction s'effectue au XVIe siècle entre les peintres ayant une approche plus objective, rationnelle et les autres, une approche plus créative, sensible.

A cette époque, deux approches radicalement opposées se profilent en art et plus particulièrement en peinture : l'une artistique pour les peintres et l'autre davantage scientifique dans un souci de réalisme pour les chorographes. Peintres et chorographes[85] avaient les mêmes outils mais restituaient deux réalités différentes : une vision pour les premiers et « un état de fait » pour les seconds. La sensibilité de l'artiste pouvait le mener à attacher autant d'importance à une cabane qu'à un palais, ce qui n'était pas le cas d'un chorographe. Le chorographe est un géographe-dessinateur alors que le géographe était à l'époque considéré comme un mathématicien. Cependant les peintres n'étaient pas non plus étrangers au monde de la mesure et selon Jean d'Ogerolles, « [...] *la chorographie sert à représenter au vif les lieux*

84 Yves Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau: l'architecture dans le tableau IXe - XXe siècle*, Actes Sud, Arles, 2013, p. 241.
85 *Chorographie* vient du latin *chorographia*, lui-même emprunt du grec χωρογραφία, « description d'un pays »

particuliers, sans s'amuser à mesurer proportion, longitude, latitude. »[86] C'est pourquoi « [...] *le peintre serait plus apte à satisfaire ce genre d'exigences* »[87] relève Yves Bottineau Fuchs. Avec cette spécialisation, on voit déjà apparaître des conflits sur les compétences professionnelles des peintres.

Avec la chorographie, les méthodes scientifiques commencent à s'immiscer dans les techniques picturales des peintres qui se tournent vers la science. A ce propos, nous pouvons également faire référence à Leon Battista Alberti, qui en 1450, proposait une méthode de relevé topographique de Rome que le peintre Raphaël exécuta. D'une autre manière mais dans la même idée, Vasari utilisait une boussole pour réaliser sa fresque de la vue de Florence assiégée. La limite entre peinture et chorographie n'était ni claire ni rigide. Yves Bottineau Fuchs voit, avec le développement de cette pratique, une tentative des peintres de se passer des techniques d'arpenteur (propres à l'Italie) alors que dans le reste de l'Europe, les peintres continuaient à exécuter des tâches plus pratiques telles des cartes maritimes.

Illustration 6: Giorgio Vasari, *Siège de Florence* [Fresque], 1558
(Url : https://fr.wikipedia.org/wiki/Si%C3%A8ge_de_Florence)

La veduta : une recherche de réalisme, d'objectivité picturale

En Hollande, dans un souci de réalisme et d'objectivité, les peintres Johannes Vermeer, Peter De Hooch ou Emanuel De Witte s'attachent à représenter les villes, les édifices, les rues de manière quasi documentaire.[88] La *veduta* était une représentation picturale d'une vue cadrée, type fenêtre. Les peintres de *vedute* avaient presque tous recours à la *camera oscura* (l'ancêtre de la

86 Y. Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau*, *op. cit.*, p. 243.
87 *Ibid.*
88 *Ibid.*, p. 251.

photographie) pour la fidélité de leurs œuvres. Au XVIIe siècle, les *vedute* étaient mal perçues par les peintres italiens. C'est en Angleterre qu'elles trouvèrent une certaine reconnaissance. Pour les Vénitiens, les peintres de *vedute* étaient parfois considérés comme des artisans et leurs œuvres avaient donc une ambition quasi documentaire.[89] On voit déjà à cette époque s'esquisser des différends entre artisanat et art.

Au début du XVIIIe siècle, Canaletto, est connu pour avoir réalisé de nombreuses *vedute*. Bellotto est également un incontournable de la *veduta,* il devint d'ailleurs le peintre de la cour du roi Stanislas de Pologne. D'après Yves Bottineau Fuchs, c'est Guardi qui fut considéré comme le premier grand peintre de *vedute.* Il fut très influencé par la peinture de Canaletto dans les années 1750. Avec lui, les *vedute* devinrent l'art onirique de la lumière. En France, J-B. Claudot est un vedutiste lorrain qui célébra Nancy à travers ses peintures.

Quelques considérations modernes

Ainsi, à la Renaissance tardive s'esquisse deux tendances en peinture, l'une qui assume son caractère subjectif, sensible et revendique un statut d'artiste, l'autre cherche au contraire à adopter une démarche ou une rigueur objective quasi scientifique. Le peintre abstrait Théo Van Doesburg, évoque deux attitudes, deux formes d'art :

_le premier technique, c'est à dire « imitateur servile »[90]

_le second créatif : « créateur actif *».*[91]

Ce n'est pas pour autant signifier que ce qui est figuratif est moins créatif que ce qui est abstrait. Théo Van Doesburg prend comme exemple Nicolas Poussin que l'on pourrait confondre avec un « imitateur servile » au vu des scènes visuellement plus réelles et convaincantes les unes que les autres. Il n'en est rien, l'ensemble des éléments de composition, la justesse des proportions, de la perspective, la lumière, etc, servent son idée qui est révélée par des attitudes et des gestes inhabituels. Bien qu'ils soient fidèles à la réalité physique, ses tableaux possèdent une réelle expérience esthétique active : « *Le peintre travaillait en fonction des lois artistiques et esthétiques (constructives) et non du strict point de vue de la clarté figurative. »*[92] L'objectif est l'idée générale, pas le pittoresque de la nature.

Il en est de même pour Claude le Lorrain connu pour exalter la lumière, dont les œuvres sont très réalistes.[93] En représentant le soleil et ses architectures verticales, il « *allait exercer une grande influence sur la manière de percevoir les paysages réels et même sur l'aménagement des parcs, en Angleterre tout particulièrement »*.

89 *Ibid.*, p. 256.
90 Theo van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2009, p. 29.
91 *Ibid.*
92 *Ibid.*, p. 30.
93 Y. Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau*, *op. cit.*, p. 313.

Le problème est que l'imitateur, en reproduisant des œuvres dénuées de leur sens profond, de poésie ou de principes, détourne et décrédibilise le créateur qu'il imite aux yeux des spectateurs. C'est notamment ce qui s'est passé avec l'architecture des années 1970-1980, usurpatrice du style international (des avant-gardes modernes).

• La spécialisation professionnelle « artistique » de l'architecte et « technique » de l'ingénieur.

En architecture, cette dynamique de spécialisation apparaît au XVIIIe siècle. A cette époque, on assiste à « […] *une séparation de plus en plus marquée des compétences dans la production d'architecture : des gens étaient capables d'inventer, d'autres de construire séparément. »*[94] Il s'agit d'une division technique et sociale du travail, notamment de la maîtrise d'œuvre et de la conception architecturale. Ainsi, à la fin du XVIIIe siècle, on assiste à la naissance d'une compétitivité entre architecte et ingénieur.

> *« Un monument n'est, qu'une grande pensée divisible, si l'on veut, par l'analyse de ces parties, mais indivisible, quant à l'âme ou au principe qui les doit réunir en un tout. »*[95]

La construction du Panthéon de Paris, entre 1757 et 1790 par exemple, témoigne des tensions entre architectes et ingénieurs qui naissent à cette époque. En effet, lors de l'achèvement du chantier, contre l'avis de l'architecte, le conseil des bâtiments civils (assemblée d'ingénieurs), insiste sur l'urgence à intervenir, en renforçant les piliers. L'architecte refuse cette intervention mais devant l'urgence énoncée par les propos du conseil, le maître d'ouvrage donne raison aux ingénieurs. Les problèmes structuraux du Panthéon illustrent déjà les conflits, aujourd'hui banalisés, entre architectes et ingénieurs qui « […] *s'expient dans la division du travail »*[96].

Un colloque ayant eu lieu à l'université de Lausanne en 2007 portant sur la professionnalisation de l'architecte révèle qu'en Suisse, l'architecte n'acquiert son statut de spécialiste qu'au XXème siècle, en se dotant d'un diplôme. Jusqu'à cette époque, il était considéré comme un constructeur riche de son expérience de la maçonnerie et de la sculpture. Dave Lüthi, spécialiste du sujet relève que dans la littérature professionnelle du XIXe siècle, le terme de « spécialiste » apparaît parfois pour qualifier l'architecte alors qu'il était jusqu'alors considéré comme un généraliste : « *entrepreneurs, constructeurs, ingénieurs, parfois charpentiers ou orfèvres de formation* ».[97] Le prestige de l'architecte de l'époque provenait de son savoir et sa maîtrise des matériaux.
Ce qui caractérise sa spécialisation, c'est l'autonomie professionnelle qu'il

94 Jacques Guillerme, *L'art du projet: histoire, technique et architecture*, Mardaga, Wavre, 2008, p. 167.
95 Quatremère de Quincy in Jacques Guillerme, *L'art du projet: histoire, technique et architecture*, op.cit., p. 205.
96 Jacques Guillerme, *L'art du projet: histoire, technique et architecture,* op. cit., p. 205.
97 Dave Lüthi, « *L'architecte-spécialiste. Modalités et enjeux d'un phénomène professionnel et historique* » in *La profession d'architecte en Suisse romande: XVIe - XXe siècle*, Université de Lausanne, Lausanne, 2009, p. 145-162.

acquiert et qui le met à l'abri des avis et contrôles des non-experts. C'est à la fin du XIXe siècle que les architectes-entrepreneurs vont progressivement être remplacés par les architectes Diplômés Par Le Gouvernement (DPLG, diplômé aux Beaux-Arts de Paris en France). Mais ce n'est qu'au début du XXe siècle que cette distinction professionnelle est opérée dans les villes secondaires remarque Dave Lüthi.[98]

En France, jusqu'à la seconde guerre mondiale, l'architecture n'était pas réglementée, le paiement d'une patente (un impôt commercial) suffisait pour construire. Une minorité d'architectes étaient DPLG, et enfin une élite de l'élite (deux par an) étaient bénéficiaires du prix de Rome qui les mettait ainsi à l'abri du besoin. Cette voie académique tournée vers le classicisme, vers la Renaissance et l'Antiquité assurait sa propre pérennité, mais n'encourageait ni l'expérimentation ni la recherche.[99]

• L'évolution de la politique pédagogique en architecture témoin d'une spécialisation

L'orientation pédagogique, une stratégie pour l'évolution de la pratique professionnelle

L'histoire de l'enseignement révèle les tentatives de définition et de redéfinition de la discipline architecturale, du projet et de son rapport aux arts. L'évolution et le positionnement théorique et pédagogique des enseignants-architectes dans les écoles d'architecture reflète les différentes tendances présentes à une époque donnée. En effet, elle relève d'une volonté de transformation de la profession et témoigne du rapprochement de l'architecture des arts-plastiques ou au contraire de son isolement. Pour de nombreux architectes-praticiens, l'enseignement est le retour théorique de leur expérience architecturale professionnelle. Certains d'entre-eux contestent la tournure que prend la pratique professionnelle ; ils s'inscrivent en rupture avec le cadre et la réalité professionnelle. Ainsi dans l'ouvrage *Le fantôme des Beaux-Arts*[100] de Michel Denès, traitant de l'enseignement de l'architecture depuis 1968, nous retrouvons ces différents rapprochements et éloignements de l'enseignement avec la réalité professionnelle. L'évolution pédagogique est intimement liée à l'actualité architecturale mais surtout elle est consciente de son passé qui engendre une prise de position des enseignants vis à vis de ces réalisations. Michel Denès confirme cette théorie dans son livre qu'il publie à partir de sa thèse :

> « *J'ai toujours pensé que l'enseignement était un lieu très important de transformation des stratégies des architectes vis à vis de la commande* »[101]

98 *Ibid.*
99 *Ibid.*
100 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, op. cit, 248 p.
101 *Ibid.*, p. 10.

[...] *Refonder l'enseignement veut dire refonder l'architecture elle-même* ».[102]

Selon lui, les nouvelles écoles, critiques des années 1960, se sont constituées contre la profession pour finalement largement l'investir, dans l'objectif d'en transformer les fondements. Suite à ces évolutions en 1977, l'architecture est considérée comme un intérêt culturel public : chaque particulier, privé, devra dorénavant faire appel à un architecte pour toute construction de plus de 175m².[103]

Les ateliers, l'enseignement du projet témoignent notamment des théories relatives à la conception enseignées dans les écoles d'arts et d'architecture. La description de la tradition des « incendies »[104] des Beaux-Arts, par Michel Denès illustre leur approche « romantique » de l'art. En effet, ils révèlent une approche de la conception architecturale davantage tournée vers le résultat (l'objet final, construit) plutôt que la démarche ou la méthode car tous les documents qui participent et qui témoignent de l'évolution du projet sont brûlés. A partir de là, la méthodologie ne peut ni être jugée, ni influencer la lecture et la perception de l'œuvre finale. Nicolas Bourriaud critique ce type d'enseignement dans son livre *Esthétique Relationnelle*[105] qu'il qualifie de « sacralisé », orienté vers un processus de création mystique, ego-centré voire de rituels pseudo-religieux :

« *Ce feu qui consume calques, variantes et brouillons évoque aussi une éducation du secret, une affirmation de l'obscurité de l'origine de toute création, pendant d'un enseignement qui tenant chacun enfermé en un lieu -l'atelier-, évoque ces groupements archaïques, loges, guildes, corporations* ».[106]

Lorsque l'architecture était enseignée aux Beaux-Arts, c'était l'intention qui comptait, le choix, le parti-pris, qu'il soit bon ou mauvais.

Puis la méthodologie et la démarche (les protocoles authentifiés) remplacent progressivement le parti-pris, remarque Michel Denès. Les mécanismes ou protocoles de conception que l'on peut également nommer « opérations de conception »,[107] en référence à l'analyse poïétique du processus de création par l'architecte Philippe Boudon, naissent parallèlement à cette initiative de rationaliser, de « scientifiser » l'architecture en développant la recherche. L'*architecturologie*, est un concept développé par P. Boudon, une science de l'architecture développée, fin des années 1980 début des années 90, en vue

102 *Ibid.*, p. 64.
103 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*
104 Les « incendies » des Beaux-Arts, au sens figuré, correspondent aux périodes pendant lesquelles les étudiants brûlaient leurs travaux de recherches (croquis, esquisses, ébauches...).
105 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, Dijon, 2001, 123 p.
106 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 45.
107 Philippe Boudon, *Conception*, Éditions de la Villette, Paris, 2004, p. 34-37.

de décomposer le processus de conception en opérations de conception. Cette tendance participe à la rationalisation de l'enseignement de l'architecture.

La valorisation de la démarche architecturale dans l'enseignement du projet est renforcée par la scission et le rejet des Beaux-Arts par les Unités Pédagogiques d'architecture. Suite à cette rupture naît une volonté d'abandonner le jugement du résultat au profit d'une évaluation de l'investissement dans la démarche architecturale : à l'image de la tendance artistique de l'époque, on valorise davantage la poïétique, l'approche, que l'œuvre elle-même. Les schémas et calques autrefois brûlés lors des « incendies » sont conservés dans un « journal de bord » et font partie intégrante de l'évaluation. C'est notamment dans ce contexte favorable à son essor que ce serait développé l'architecture de papier.

Aux États-Unis, l'influent architecte-enseignant Louis I. Kahn, partage cette approche de l'enseignement. Il affirme qu'un jury ne doit pas noter et imposer une pression supplémentaire ou « démolir » l'étudiant qui est là pour présenter son travail. Le professeur qui a suivi l'évolution du projet, sa démarche et son implication est le seul à être en capacité à évaluer voire noter l'étudiant : *« on est là simplement pour prendre courage et l'atmosphère devrait être réconfortante. »*[108]

Ensuite, Michel Denès remarque que l'approche du projet par le concept dans les écoles d'architecture constitue en quelque-sorte un retour à la prise de parti qui était enseigné au Beaux-Arts. Il s'agit de l'abandon de l'idée du projet comme démarche pensée s'appuyant sur des protocoles. Cependant, il n'est pas non plus relatif au parti-pris puisque le concept, bien qu'il suppose un choix, suggère des principes, des solutions et donc une culture architecturale. En revanche, avec cette approche conceptuelle « *nul ne s'embarrasse de pré-supposés savants ».*[109] Le concept renvoie à la conception d'un outil théorique. « *Il faut préciser qu'aux Beaux-Arts, le terme de source était inconnu hors de son sens premier. »*[110]

Alors que le Déconstructivisme se développe fin des années 1990 début des années 2000 dans la pratique architecturale, la théorie de la déconstruction s'immisce également dans les écoles d'architecture : il s'agit de l'abandon des ordres par l'éloge du désordre. Massimilio Fuksas l'introduit et l'enseigne notamment à l'École Spéciale d'Architecture de Paris. Cet exemple témoigne, encore une fois, de l'imbrication entre la pratique et l'enseignement de l'architecture.

C'est également à cette époque que la spécialisation de l'architecture touche à son paroxysme, puisque c'est l'apparition de l'enseignement du projet par le projet. Michel Denès critique violemment cette pédagogie :

108 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 83.
109 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 107.
110 *Ibid.*, p. 126.

« Adieu disciplines, méthodes et savoir. La pédagogie du projet par le projet pourrait achever de transformer l'ensemble des disciplines en simples savoirs appliqués. »[111]

Michel Denès, n'est pas seul à dénoncer cet isolement et cette spécialisation disciplinaire, l'APERAU[112] est un laboratoire qui émet également une critique de cette pédagogie de recentrement sur le projet. Il est notamment à l'initiative d'une étude dont les résultats montrent qu'il n'y a pas de différence notoire pour le TPFE (projet de fin d'étude de l'époque) d'étudiants ayant ou non pratiqué le projet au cours de leur formation.

Bien que que les unités pédagogiques d'architecture soient créées en 1968 en rupture avec l'académisme des Beaux-Arts, on remarque qu'apparaît inévitablement, avec l'isolement de l'architecture, une dynamique de spécialisation. Le divorce entre les écoles d'architecture et les Beaux-Arts se fera sans séparation de biens ni contentieux précise Michel Denès,[113] les architectes laissèrent tout aux Beaux-Arts faisant table rase de leur passé. Ainsi, la politique et l'orientation pédagogique déterminent en grande partie l'évolution de l'approche architecturale, à l'école et donc indirectement, sur le terrain, dans la pratique professionnelle.

La professionnalisation de l'enseignement architectural après 1968

Parallèlement à la spécialisation de la pratique et de l'enseignement architectural (et notamment d'une focalisation sur le projet), s'effectue une professionnalisation de l'enseignement architectural : des étudiants sont formés et spécialisés dans l'enseignement de l'architecture, ils sont titularisés et se consacrent à cette activité à plein temps.

Après la disparition des « ateliers » d'architecture en 1968, les cours deviennent progressivement obligatoires pour éviter la désertion des options. Le volume horaire légal qui était de 864h augmente rapidement jusqu'à atteindre 1200h dans certaines écoles. Les activités extra-scolaires telles que la pratique en agence qui complétait la formation disparaissent peu à peu. Les étudiants feront leurs propres expériences à travers des stages. Les agences perdent donc leur rôle pratique envers les étudiants. Les années sont comptabilisées : on ne peut plus accélérer la formation comme c'était le cas avec le système de récompenses (les médailles) des Beaux-Arts. Cinq années minimum sont requises, seul le redoublement et donc la prolongation des études est possible.[114]

On voit donc apparaître la recherche fondamentale en architecture avec laquelle se spécialise l'enseignement :

111 *Ibid.*, p. 172.
112 APERAU = Association pour la Promotion de l'Enseignement et de la Recherche en Aménagement et Urbanisme.
113 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 48.
114 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 70.

> *« A quoi sert la recherche fondamentale?* [...] *D'abord à permettre un « enseignement » de l'architecture. Seule, en effet, peut s'« enseigner » au sens propre du mot, une science ou plus précisément une pratique scientifique. Un « art » ne s'enseigne pas, il se montre, sa transmission ne peut se faire que par l'exercice même de sa pratique, une « technique » ne s'enseigne qu'à partir du moment où elle est rationalisée. En d'autres termes, tant que la pratique architecturale n'est pas constituée en science elle ne peut donner lieu qu'à un « apprentissage », non à un enseignement au sens exact du mot. »*[115]

A partir de ces constats, tout ce qui relève de l'irrationnel, de la poésie, de la singularité est écarté de la formation des architectes ; l'architecture subit de nombreuses tentatives de rationalisation pour en simplifier sa compréhension et tend de plus en plus vers la technique, une tendance que l'on retrouve notamment dans l'*architecturologie* de Philippe Boudon, que nous avons commencé à évoquer.

Si les formations se spécialisent avec l'imposition d'un cursus commun et obligatoire qui se rapprochent toujours plus précisément de la pratique professionnelle, Michel Denès encourage au contraire l'orientation libre, l'individualisation des parcours, car d'après lui toute personne ayant un don devrait avoir l'occasion de pouvoir le développer et ainsi s'affranchir des autres obligations (sans pour autant les supprimer totalement). En exprimant ce don, cette personne se tournera naturellement vers des domaines en rapport avec la pratique qui la passionne. Il prend pour exemple un ou une étudiante passionnée par les danses latines qui s'orienterait très certainement vers la culture et les langues latines. *« Son intérêt doit être centré sur ce qu'il sait déjà bien faire naturellement. L'école, plus que tout autre lieu doit être le centre de cette liberté. »*[116] Ceci rejoint les théories pédagogiques de Rudolf Steiner ou de María Montessori et la recherche du développement individuel pour faire émerger une personnalité, un esprit critique que ce soit dans la vie en général ou en art. Nous développerons notamment ces aspects dans le chapitre 3.C.

La rivalité entre les enseignants-praticiens et les enseignants non-praticiens, vers une professionnalisation de l'enseignement : pratique contre théorie

Avec l'institutionnalisation de l'enseignement en architecture qui tend à faire des enseignants-titulaires des maîtres de conférences et donc des enseignants-chercheurs à plein temps, la complémentarité entre pratique et théorie laisse place à une fracture de plus en plus profonde. Le système lui-même polarise la pratique et la recherche architecturale ainsi donc la pratique et la théorie.

115 *Ibid.*, p. 90.
116 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 269.

Dans les années 2000, Michel Denès écrit à ce propos :

> *« Les concours organisés à la suite de l'organisation d'un corps d'enseignants titulaires ont montré la nouvelle orientation : pour être recruté aujourd'hui comme enseignant, il faut aujourd'hui avoir construit. Cela tient sans aucun doute au fait que les lieux où l'on étudie l'architecture se confondent encore avec ceux où l'on devient architecte. Ainsi, à Versailles, à l'hypothèse du recrutement d'un spécialiste de l'histoire des villes, par ailleurs architecte, la question fuse : « Oui, mais construit-il »? »*[117]

La situation semble absurde mais nous fûmes nous même témoins, à plusieurs reprises, lorsque nous étions encore étudiant, à l'ENSA de Nancy comme à l'ENSA de Strasbourg, de la rivalité entre les architectes professionnels et les architectes dits « de papier » qui résonne jusque dans les amphithéâtres où les étudiants se permettent parfois, entre eux, de commenter et remettre en cause la légitimité des propos d'un professeur n'ayant pas construit.

Face à cette institutionnalisation de l'enseignement, certaines écoles d'art et d'architecture privées ont fait le choix de constituer leur corps enseignant quasi intégralement de praticiens-professionnels. Le Fresnoy, une école d'art transdisciplinaire très prisée, par exemple, n'a pas de corps d'enseignants titulaires. Elle concentre sa pédagogie sur la rencontre et la réalisation d'ateliers avec des artistes professionnels dont la réussite constituerait un modèle pour les étudiants. Les artistes invités restent entre six mois et un an dans cet établissement. Trois orientations sont proposées aux étudiants : la production de documentaire d'art, d'arts plastiques ou arts visuels ou de scénographie.[118] Ce mode de fonctionnement a cependant pour effet négatif de précariser la profession d'enseignant en art ou en architecture car les enseignants ne peuvent compter sur les revenus de ces interventions ponctuelles et doivent avant-tout assurer leur subsistance avec une pratique professionnelle complémentaire.

Vers un enseignement centrée sur la professionnalisation

La réforme des Beaux-Arts qui suit sa scission avec les écoles d'architecture vise également à répondre à une problématique professionnelle. En effet, le manque de débouchés a longtemps été reproché à ces établissements. Les nouveaux ateliers sont donc orientés en conséquence vers une professionnalisation de l'art. « *L'école du Bauhaus a d'abord servi de modèle* »[119] à la réforme de l'enseignement des Beaux-Arts. Puis l'intégration des bibliothèques et cellules de culture générale aux Beaux-arts avait pour objectif d'attiser la curiosité visuelle et intellectuelle des étudiants. Ensuite les artistes invités au sein des ateliers ont rapproché les étudiants de l'art

117 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 99.
118 *Ibid.*
119 *Ibid.*

contemporain et sont devenus en quelque-sorte des « *conseillers en art-plastique.* […] *L'école d'Art, aujourd'hui, a moins pour objectif de transmettre des savoirs spécifiques hérités que de diffuser les pratiques qui ont cours dans le champ de la production artistique.* »[120]
Jusqu'en 1974, la créativité s'inscrivait dans la « *société des loisirs* » puis avec la crise économique qui a « *modifié les perspectives et les finalités de l'enseignement, ce dernier* [l'enseignement aux Beaux-Arts] *s'oriente désormais vers l'efficacité et la rentabilité des diplômes.* »[121]

L'enseignement de l'architecture est également divisé entre une conception de la pédagogie tournée vers l'expérimentation et l'autre vers la professionnalisation. La séparation des unités pédagogiques et des Beaux-Arts a « *contribué à écarter et éloigner le monde des arts et le monde de l'architecture. Les deux mondes ne se côtoient donc plus lorsqu'ils sont enseignés et semblent de ce fait s'ignorer, mais se regardent tout de même avec une attirance irrésistible.* »[122] écrit Laurent Reynès.

La dynamique de spécialisation de la pratique professionnelle se ressent également dans la politique pédagogique des écoles d'architecture. L'historienne de l'art Anne-Marie Châtelet remarque, par exemple, une diminution des heures de cours d'histoire de l'architecture dans les écoles, et ce, au profit d'une spécialisation de l'enseignement avec « *des cursus qui sont de plus en plus orientés vers la professionnalisation des études, accordant une part grandissante à l'exercice pratique de l'architecture* ».[123]

120 *Ibid.*
121 *Ibid.*
122 Laurent Reynès, *Les artistes qui construisent* [Thèse HDR], université de Strasbourg - Faculté des Arts, Strasbourg, 2015, p. 100.
123 Richard Klein et Emmanuel Laurentin, *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui?*, Hermann, Paris, 2018, p. 36.

2. Spécialisation et division contemporaine du travail

Guy Debord, l'écrivain révolutionnaire associé à l'Internationale Situationniste, associe ce phénomène de spécialisation au capitalisme : pour lui, l'institutionnalisation de la division du travail et la formation des classes servent ce qu'il nomme la première contemplation sacrée.[124] Cette contemplation est à l'origine de son concept de société du spectacle. Nous allons voir comment et dans quelle mesure elle participe à la déshumanisation de l'individu. Guy Debord assure en s'appuyant des théories de Georg Lukács que *« plus la rationalisation et la mécanisation du processus travail augmentent, plus l'activité du travailleur perd son caractère d'activité pour devenir une attitude contemplative. »*[125] L'être humain est instrumentalisé, il devient le maillon d'une chaîne de production qu'il ne contrôle plus, il est déresponsabilisé et son activité perd tout son sens :

> *« L'Homme séparé de son produit, de plus en plus puissamment, produit lui même tous les détails de son monde, et ainsi se trouve de plus en plus séparé de son monde. D'autant plus sa vie est maintenant son produit, d'autant plus il est séparé de sa vie. »*

C'est ainsi qu'il est déconnecté de la vie et qu'il adopte une attitude contemplative. La séparation est l'essence même de la société du spectacle. Elle trouve son origine dans la perte d'unité du monde. La généralisation du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte.

> « *Le spectacle réunit le séparé* […] *en tant que séparé.* [En parlant du spectateur] *plus il contemple, moins il vit.* […] *Le spectacle dans la société correspond à une fabrication concrète de l'aliénation.*» Et l'aliénation s'opère par l'économie explique-t-il.[126]

Si nous analysons le concept de société du spectacle de Guy Debord c'est parce qu'il nous semble qu'il identifie plutôt bien les limites et dérives de notre société et de notre modèle tourné vers la spécialisation, c'est à dire la division professionnelle et sociale, que l'on retrouve notamment dans la pratique architecturale. En effet, la pratique architecturale professionnelle n'échappe pas à ces mécanismes de spécialisation et d'organisation fordiste.

Vers une organisation managériale, fordiste de la conception architecturale

> *« L'architecture est une activité de synthèse qui a bien du mal à survivre dans une société de spécialisation. »*[127]

124 Guy Debord, *La société du spectacle*, Éditions Nachdr, Paris, Gallimard, 2008, p. 15.
125 *Ibid.*, p. 33.
126 *Ibid.*, p. 30.
127 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 100.

Les nombreuses contraintes administratives, législatives, techniques, écologiques, économiques, etc, qui pèsent sur la pratique architecturale professionnelle contemporaine encouragent les architectes à sous-traiter davantage : que ce soit pour la maîtrise d'œuvre, les suivis de chantiers, les réalisations de perspectives, de maquettes, la gestion des emplois du temps et de la coordination entre les différentes entreprises, pour gérer l'économie et la comptabilité d'un projet, les normes PMR, écologiques, incendies, pour s'assurer de la sécurité et la viabilité matérielle et structurelle d'un édifice, etc. Cette sous-traitance est soit externalisée, les agences font alors appel à d'autres entreprises, soit internalisée au sein même du cabinet d'architecture.

Cette organisation managériale de la conception architecturale est également présente dans les agences d'architecture qui délèguent les tâches sous forme pyramidale, hiérarchique. Chaque architecte est alors spécialisé dans la réalisation d'une tâche bien précise. Dans les grandes agences, certains architectes peuvent alors avoir pour mission de dessiner les mêmes espaces à longueur de journée pendant que d'autres pensent et esquissent le projet, et d'autres s'occupent des permis de construire, ou des quantitatifs, factures, avenants, des documents de rendus de concours, voire des suivis de chantiers, etc. Toutes ces tâches, pour être optimisées et rentables sont ainsi parfois dissociées. L'architecte responsable de l'une d'entre-elles est alors complètement déconnecté et déresponsabilisé vis à vis du projet dans son ensemble. Dans les agences fonctionnant ainsi, certains architectes ne voient jamais la réalisation, la concrétisation de leur travail, d'autres au contraire ne participent jamais à l'élaboration et la conception de ce qu'ils construisent. C'est notamment pour ces raisons que la pratique architecturale perd alors son sens, du moins en ce qui concerne ces architectes.

Louis I. Kahn dénonçait déjà à son époque ce modèle de management qu'adoptent de nombreuses agences d'architecture pour augmenter leur productivité. Cela tendrait à éclater la cohérence du projet et à désinvestir les architectes qui sont alors considérés comme de vulgaires exécuteurs, dessinateurs, sans réelles compétences créatives. Les employés sont ainsi déresponsabilisés. Il écrit à ce propos :

> *Sur le marché, les professions tendent à se réduire aux affaires qui suppriment le talent individuel. L'architecte ne peut réaliser l'esprit de son art et les ordres qu'il engendre lorsque les problèmes qui se posent sont les parties d'un tout. Relégué dans les recoins de la spécialisation, il ne sera qu'une personne au milieu d'une équipe, dessinant des morceaux et n'apportant au monde rien d'autre que des solutions à des besoins immédiats. Il n'aura jamais assez de libertés ni d'expérience pour orienter les désirs dominants vers des inspirations.* [...]
>
> *Mais la pratique professionnelle se situe dans le monde économique, et l'université, en délivrant les diplômes, devrait en être libérée. »*[128]

128 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 218.

Ainsi, Louis I. Kahn révèle l'importance de distinguer la profession architecturale et l'architecture : un bon professionnel n'est pas forcément un bon architecte. Il explique que Michel-Ange n'était pas un architecte « professionnel » tout comme Botticelli n'était pas un peintre « professionnel ».

• L'explosion architecturale : architecture d'intérieur, paysagisme, urbanisme.

Des missions trop spécifiques et trop contraintes, encouragent à déléguer et à fragmenter les missions architecturales

Les contingences contemporaines rendent la pratique professionnelle extrêmement complexe et spécifique, et poussent l'architecte à déléguer à ses collègues spécialisés dans certains aspects de la pratique voire à d'autres professionnels. Lorsque ce phénomène devient systématique, ces derniers s'empressent parfois (peut-être à juste titre) de s'approprier le marché et d'institutionnaliser ces aspects de la conception ou de la construction architecturale. Dès lors ces missions ne sont plus du registre de l'architecte et sortent alors du domaine et des compétences de la pratique architecturale professionnelle. C'est notamment le cas de l'architecture d'intérieur, de l'urbanisme, du paysagisme, de l'ingénierie ou encore de la maîtrise d'œuvre.

Ainsi l'architecture implose et laisse place à de nombreux autres métiers, auxquels elle délègue ses missions, sous peine d'en perdre l'accès. En créant de nouveaux diplômes toujours plus spécialisés, l'état demande aux futurs professionnels de se positionner, c'est à dire de s'engager dans une voie spécifique, proposant des missions de plus en plus précises. Cette dynamique de division du travail est encore renforcée par des lois et des nouveaux diplômés qui, dans une volonté d'efficacité, vont chercher à rendre leur « usage » obligatoire. C'est ainsi que dans la pratique, l'architecture perd une part de son potentiel d'action.
La notion de paysage serait, par exemple, selon Lucien Kroll, utilisée par les architectes de façon à renoncer à cette mission. Pourtant il relève qu'en Europe, sur le « vieux » continent, le paysage est façonné par l'homme. Ainsi architectes et milieu vont quasiment de pair. Cet entretien vient en référence à l'ensemble de Woluwé Saint Lambert qui est composé d'un parc et d'édifices.[129] C'est loin d'être le seul exemple, depuis longtemps l'architecture traite de l'environnement qui l'entoure à plus ou moins grande échelle, nous pouvons notamment citer le parc de La Villette réalisé par Bernard Tschumi.
Évoquons également l'urbanisme. Des villes entières furent construites par des architectes, Chandigarh par Le Corbusier, Brasilia par Oscar Niemeyer pour les plus connues, mais aussi d'innombrables quartiers. Malheureusement

129 « *Expressionnisme et abstraction* » in *Techniques et architecture*, juillet 1985, nº 360, p. 89.

ce pan de l'architecture est de moins en moins attribué aux architectes. L'urbanisme était une de ses missions, puis il est devenu une spécialisation ayant lieu en master au sein des écoles d'architecture. Aujourd'hui de nouvelles écoles d'urbanisme apparaissent comme c'est le cas de celle de Paris, créée en 2015, qui est en capacité à délivrer ses propres diplômes universitaires. Ainsi les nouveaux urbanistes peuvent n'avoir jamais été en contact avec les architectes et donc toute forme de sensibilisation à l'art. On retrouve cette spécialisation de l'urbanisme vers laquelle tend la France, dans des pays tels que la Turquie et la Grèce, où l'urbanisme est totalement déconnecté de l'enseignement de l'architecture puisqu'il est enseigné dans des écoles spécialisées.
Louis I. Kahn écrit, (à propos de la spécialisation de l'architecture et notamment de la scission des missions relatives au métier d'architecte qui se traduisent parfois par la création de nouvelles professions davantage spécialisées, comme l'urbanisme et le paysagisme par exemple) :

> *« Les architectes ne doivent pas accepter le découpage commercial qu'on fait de leur profession en projet urbain, planification urbaine et architecture comme s'il s'agissait de trois professions différentes.* […] *La spécialisation ruine l'essence de la révélation du principe formel avec ses parties inséparables conçues comme une entité. »*[130]

Ainsi, ces quelques exemples montrent à quel point la profession architecturale subit actuellement une spécialisation qui porte atteinte à l'unité disciplinaire et tend à la dénaturer, voire faire abstraction de sa complexité. En effet, la pratique professionnelle ne représente plus qu'une infime partie de l'architecture qui tend à être morcelée en de nombreuses spécialités.
L'architecture d'intérieur, la maîtrise d'œuvre et d'ouvrage, le 1% artistique, ne sont pas en reste et constituent d'autres missions architecturales souvent déléguées à des spécialistes. Nous sommes réalistes quant au gain de temps, d'énergie voire de productivité, que cela peut représenter pour un architecte professionnel mais nous cherchons à montrer comment ces spécialisations se retrouvent parfois par la suite imposées par le cadre normatif et législatif du système en place, souvent difficilement réversible.

Ainsi, nous pourrions nous interroger sur les missions qu'il restera à l'architecte lorsqu'il aura délaissé sa dimension artistique et sensible mais aussi sur le futur de la profession qui tend à se spécialiser. Quel est l'avenir de l'architecte en temps que généraliste, incapable de maîtriser l'ensemble des aspects architecturaux comme les médecins généralistes sont incapables de maîtriser l'ensemble de la médecine ? Orientera-t-il ses clients, comme le médecin oriente ses patients, vers des spécialistes -chirurgiens, ophtalmologues, gastro-entérologues, dermatologues, gynécologues, kinésithérapeutes, ostéopathes, etc- ayant chacun un diagnostique précis, une

130 *Ibid.*, p. 232.

approche spécifique, partielle et spécialisée du corps, mais incapables de rassembler et d'associer l'ensemble du puzzle des symptômes en un tout pour comprendre la pathologie dans son ensemble ?

L'art dissocié de l'architecture, spécialisation

Le métier d'architecte qui tend à se spécialiser dans son aspect technique perd au passage, progressivement, sa dimension créative : son statut d'art.

La loi du « 1% artistique » illustre à quel point, dans l'inconscient collectif, nous dissocions la mission de l'architecte de celle de l'artiste. Cette loi oblige tout édifice public à dédier 1% de son budget à la réalisation d'une œuvre artistique afin d'encourager et de diffuser les artistes et la culture. Cette part n'est pas réservée aux architectes mais aux plasticiens : c'est en quelque-sorte le paroxysme de la spécialisation. Ce projet, porté par le ministère de la culture et de la communication, témoigne d'une :

> *« volonté publique de soutenir la création et de sensibiliser nos concitoyens à l'art de notre temps, « l'obligation de décoration des constructions publiques ». Communément appelée « 1% artistique », c'est une procédure spécifique de commande d'œuvres à des artistes qui s'impose à l'État, à ses établissements publics et aux collectivités territoriales. »*[131]

Avec cette loi, la France tente de définir le cadre de la coopération ou, du moins, la cohabitation de l'artiste et de l'architecte, et donc d'établir un dialogue pluridisciplinaire.

Dans les faits cette initiative est purement démagogique et témoigne d'une approche marketing de l'architecture explicitement assumée par l'état. L'art produit par cette démarche est totalement instrumentalisé, comme le souligne le terme de « décoration » employé par les services publics et comme le confirme les témoignages de nombreux artistes y ayant participé. Gerard Traquandi, un artiste-peintre qui fut missionné de réalisations réservées à ce 1% artistique, affirme que cette expérience se traduit souvent en échec. Pour l'un de ses projets, l'architecte avait réservé un mur pour accueillir son œuvre, ce qui est rare selon l'artiste. Ce 1% vient très souvent après la conception, selon Olivier Tampon-Lajoriette qui était architecte-conseil auprès du conseil général des Alpes Maritimes. Pour remédier à ce problème, il conseillait aux architectes de se présenter en amont avec un artiste mais les retours d'expériences étaient mauvais.[132]

Nous avons donc vu à travers ce chapitre comment l'architecture s'inscrit dans une dynamique de spécialisation professionnelle et comment elle perd l'accès, par la même occasion, à certains aspects pourtant inhérents à l'architecture. Ce dernier exemple est l'embryon d'une potentielle spécialisation de l'aspect

131 Culture.gouv [Site Web], URL : « https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Dispositifs-specifiques/Le-1-artistique », consulté le 06/05/2021.

132 Françoise Arnold (réalisatrice), *Artistes et architectes* [Documentaire], EFFA- Mav PACA, 2007, 29'.

artistique de l'architecture, qui tend parfois elle-même à se débarrasser de son image d'artiste, qui est souvent dans l'inconscient collectif incompatible avec les principes de rentabilité et de productivité.

c. La modernité, une esquisse de la standardisation architecturale

Division du travail, professionnalisation, industrialisation, essor de l'économie, des transports et donc de la mondialisation sont, entre autres, les grands principes qui ont permis la naissance de la modernité en art et en architecture. En effet, art et architecture se sont largement appropriés ces nouveaux concepts et moyens véhiculés par le capitalisme pour y contribuer à leur tour. Ils ont largement participé à l'universalisation, la rationalisation et la standardisation du monde dans lequel on vit aujourd'hui.

1. Rupture avec une approche romantique de l'art

En architecture, comme dans le design, le modernisme condamne la vision égocentrée du romantisme en proposant un art appliqué qui s'appuie sur les nouveaux procédés de production industriels. Les modernistes espèrent ainsi rendre l'art utile et accessible aux différentes strates sociales et révolutionner la société.

Les dérives maniéristes et l'élitisme de l'art et de l'architecture ont amené les avant-gardes modernes à s'ériger contre les modèles académiques, pour promouvoir une architecture et un art populaire. C'est ainsi qu'ils ont tenté de définir un art et une architecture universelle, rationnelle, fonctionnelle qui s'opposaient au romantisme de l'époque. Or nous verrons que cette vision universaliste de l'art et de l'architecture participent aujourd'hui à un appauvrissement conséquent de la production artistique et architecturale contemporaine, c'est à dire à son homogénéisation, à une perte de la diversité architecturale, mais aussi de l'art traditionnel, régional, et de l'approche sensible.

Les avant-gardes modernes

Alors que l'architecture des Beaux-Arts cherche à conserver ses distances avec l'industrialisation, les avant-gardes modernes se tournent au contraire vers ces nouveaux procédés de fabrication et vers l'ingénierie en plein essor.

Ingénierie et ornement pourraient former, d'après Michel Denès, la part centrale du destin de la discipline. En 1908, lorsque l'architecte Aldof Loos écrit que l'ornement est un crime,[133] il annonce une rupture qui présage le modernisme et un rapprochement entre l'architecture et l'industrie.

Avec cette conception, l'ornementation et le maniérisme deviennent alors progressivement, les symboles d'une architecture académique décadente et

133 Adolf Loos, *Ornement et crime: et autres textes*, Payot & Rivages, Paris, 2015, 221 p.

engluée, incapable de pallier à la crise du logement et aux problématiques socio-culturelles de l'époque. En France, c'est l'académisme des Beaux-Arts qui est désigné responsable du maniérisme architectural. Nous verrons également que par amalgame avec les Beaux-Arts et son académisme décadent, c'est l'enseignement des arts-plastiques en architecture qui a terriblement été dévalorisé et réduit.

Ce rejet de l'ornementation et du décoratif apparaît d'abord en art et notamment dans la peinture.
C'est une étude quasi scientifique de la lumière réalisée par le peintre impressionniste Claude Monet qui vient bouleverser la discipline bien avant l'architecture. Selon Pablo Picasso c'est ce peintre, à la fin du XIXe siècle, qui marque avec ses ombres violettes un changement de paradigme en peinture. Mais ce sont ensuite les Cubistes, les premiers à renoncer à la vision stylisée des impressionnistes pour inventer une nouvelle écriture.[134] Pour Daniel-Henri Kahnweiler, marchand et représentant du Cubisme, les précurseurs de ce mouvement et de la peinture moderne sont Paul Cézanne et Georges Seurat qui ont utilisé la lumière pour composer et montrer les objets en trois dimensions.[135] C'est ensuite que l'art Abstrait se développe et abandonne définitivement la figuration. Picasso attribue à Cézanne le processus d'abstraction qui permettra la naissance de ce mouvement.[136]
Ainsi, la peinture des avant-gardes modernes s'inscrit progressivement en rupture avec la représentation et le symbolisme pour exprimer les « véritables » lois de la peinture. « *Dans l'art classique, l'objet artistique est plus ou moins caché par des éléments accessoires. Dans l'art moderne, nous voyons le but artistique apparaître toujours plus clairement, plus exactement.* »[137] L'artiste-peintre abstrait Théo Van Doesburg explique qu'une lecture erronée d'une œuvre d'art, une lecture qu'il qualifie de « sensorielle-associative », ne comprendra pas que la démarche artistique de Rembrandt, par exemple, consistait à mettre en forme une idée picturale par le clair-obscur. Dans l'art moderne, la mise en forme est plus accessible et facilite l'accès ou la lecture de l'objet artistique de l'œuvre.
Pour cette raison notamment, que les artistes-peintres abstraits pousseront le processus d'abstraction encore plus loin. Selon eux, l'art figuratif trouve ses limites dans le fait que le but artistique est dissimulé derrière des formes naturelles. Les éléments fondamentaux de cet art (couleurs et formes) sont utilisés dans un but secondaire : ornemental. Ils servent le réalisme de la représentation, s'attachent à reproduire des formes réelles et desservent ainsi l'idée de l'œuvre. *« Ils produisent une illusion »*[138] qui sert un autre objectif, ils deviennent des éléments décoratifs dont l'art Abstrait cherchera à se

134 Pierre Assouline, *L' homme de l'art: D.-H. Kahnweiler (1884 - 1979)*, Balland, Paris, 1988, p. 422.
135 *Ibid.*, p. 179.
136 *Ibid.*, p. 389.
137 Theo van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, Ecole des Beaux-Arts, Paris, 2008, p. 38.
138 T. van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, *op. cit.*, p. 31.

débarrasser. Selon Théo Van Doesburg, il s'agit d'une esthétique-naturaliste, et non de formes plastiques pures. Il critique donc la mise au second plan des moyens picturaux de la peinture : couleurs, formes, lignes, plans.
Dans la même idée, le peintre abstrait Vassily Kandinsky pensait que la peinture française avait quasiment atteint la perfection à ceci près que le goût d'Henri Matisse pour la « joliesse » des couleurs l'a détourné de la peinture *« objectivement intériorisée »*, c'est à dire de ses principes plastiques fondamentaux. Contrairement à Monet et Matisse, Picasso n'aurait jamais succombé à cette « beauté ». Mais Kandinsky s'étonne qu'il ait toujours conservé une apparence réelle, schématique ou symbolique, qu'il soit resté dans la figuration. La couleur était la « faiblesse » de Matisse, la forme celle de Picasso, écrit-il. L'art Abstrait de Vassily Kandinsky s'inspire des mathématiques et de la musique car c'est un art « intérieur » étranger aux phénomènes naturels.[139]

Ainsi, les peintres d'avant-garde modernes, Cubistes puis Abstraits voient dans l'académisme du réalisme puis de l'art figuratif une soumission aux conventions décoratives, dont ils tentèrent de se débarrasser en exprimant les principes plastiques fondamentaux de la peinture.
Ce rejet de l'ornementation et de la décoration et cet attrait pour les principes plastiques et conceptuels fondamentaux de l'œuvre d'art, caractéristique de la peinture moderne se retrouvent ensuite en architecture. Comme nous avons commencé à l'évoquer, en architecture cette tendance trouve notamment ses fondements théoriques dans les écrits d'Adolf Loos et plus précisément dans son livre *Ornement & Crimes.*[140]

En architecture

Si l'abstraction était liée aux arts-plastiques et notamment à la peinture en considérant qu'elle était caractérisée par un refus de la représentation ou de l'imitation, c'est le détachement et la rupture avec la tradition constructive qui en constitue l'essence en architecture.[141]
La machine ayant permis son développement, elle rompt avec l'éclectisme et remplace la décoration et l'ornementation par le vide. Elle naît d'abord avec l'apparition des structures métalliques à la 2e moitié du XIXe et plus tard avec le béton armé dont les formes brutes amènent la disparition « *de toutes les formes de la représentation architecturale ou naturaliste ».*[142]
En architecture comme en peinture, l'anti-académisme est une des revendications majeures qui caractérisent le Bauhaus et les autres mouvements d'avant-gardes modernes. Bruno Zévi, architecte et historien de l'art, relève à ce propos que l'histoire de l'architecture n'était pas enseignée au

139 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 96.
140 Adolf Loos, *Ornement et crime: et autres textes*, op.cit., 221 p.
141 G. Monnier, « *Abstraction et construction matérielle* » in *Techniques et architecture : "Expressionnisme et abstraction"*, n°360, Juin-Juillet 1985, p. 83.
142 *Ibid.*

Bauhaus alors que c'est une école d'architecture. Cet oubli serait volontaire de la part de W. Gropius car, toujours selon lui, l'histoire serait souvent utilisée « « *pour consolider » le dogme des « ordres », de la proportion, de la symétrie, des axes, etc...* ».[143]

Au début du XXe siècle pour que les habitants puissent vivre autrement, décemment, la conception devait être rationalisée. Il fallait en finir avec l'ornementation, l'irrationnel, afin de diminuer les coûts de conception et revenir à l'essence même de l'œuvre architecturale. Mais pour ce faire, les comportements des habitants eux-mêmes devaient être rationalisés, les usages domestiques simplifiés et le mobilier ne pouvait plus se contenter d'imiter le mobilier bourgeois. Les avant-gardes recherchèrent une économie de gestes avec, par exemple, des éléments de cuisine et rangements standardisés.[144]

En ce sens, la *Haus Ham Horn* est une maison expérimentale construite par le Bauhaus dans le but d'une étude fonctionnelle et ergonomique poussée,[145] l'objectif étant de réduire au maximum le temps alloué aux tâches ménagères.

Illustration 7: Bauhaus & Walter Gropius [architectes] Plans, coupe, élévations et plan masse de la *Haus Arm Horn,* 1923. (Source : Url : https://www.archdaily.com/873082)

143 Bruno Zevi, « *L'A-Historisme du Bauhaus et ses conséquences. »* in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 1976, p. 90.
144 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 56.
145 *Ibid.*, p. 68.

Illustration 8: Bauhaus & Walter Gropius [architectes] Cuisine de la *Haus Arm Horn*, 1923.
(Source : @Cameron Blaylock, Url : https://www.archdaily.com/873082)

L'approche scientifique et hygiéniste du Bauhaus prévoit également une orientation solaire unique appliquée à tous les blocs d'habitations : une certaine monotonie dans la répétition de leur disposition en résulte avec la même orientation et le même espacement. Ceci crée une certaine uniformité qui vient aussi de la répétition des plans, des dispositions des cuisines mais aussi de la production en série, industrielle, moins coûteuse et d'un souci d'égalité.[146]

L'architecture des avant-gardes modernes s'inscrit donc dans une toute autre orientation que celle des Beaux-Arts : dans un rejet de l'académisme dont l'influence augmentera tout au long du XXe siècle.
La création des unités pédagogiques d'architecture en 1968 s'inscrit également dans ce rejet de l'académisme des Beaux-Arts, ayant pour principal argument la critique d'un art devenu élitiste : d'un art créé par la haute société pour la haute société, d'un maniérisme décadent et déconnecté des réalités populaires. Cette scission permit aux thèses modernistes d'investir l'enseignement de l'architecture en France.

146 *Ibid.*, p. 51.

Illustration 9: Bauhaus & Walter Gropius [architectes] Vue extérieure de la *Haus Arm Horn*, 1923. (Source : Ibid.)

Des contradictions expressionnistes ou romantiques au sein des avant-gardes modernes

Mais même au sein de ces mouvements d'avant-gardes modernes « anti-académiques » des contestations apparaissent. Théo Van Doesburg par exemple, radicalement anti-académique, critiquait l'enseignement de nombreux maîtres du Bauhaus qu'il qualifiait d'« expressionnistes ». Il leur reprochait de baser leur enseignement sur l'individualité voire une forme de mysticisme ou de romantisme propre à chaque individu alors qu'il fallait selon lui, au contraire, encourager l'émergence d'un vocabulaire artistique universel. Théo Van Doesburg s'inscrivait, par exemple, en opposition totale au peintre-enseignant du Bauhaus Johannes Itten.[147]

A cette époque, Le Corbusier réalisait la maison *Fallet*, avec d'harmonieux papiers peints qu'il sélectionnait comme pour la maison de ses parents[148] avant de rejoindre avec enthousiasme la pensée d'Aldolf Loos niant par là-même toute la promiscuité qu'avaient entretenue l'ornement. Cependant les brise-soleils, le chromatisme montrent que l'ornement n'a pas totalement disparu de son architecture, ceci est davantage visible lorsqu'il construit pour des enfants (pour l'école maternelle de la Cité radieuse de Rezé par exemple).

147 Theo van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, Ecole des Beaux-Arts, Paris, 2008, Avant-propos.

148 Françoise Ducros, Daniel Le Couëdic, Stanilaus von Moos et Catherine de Smet, *Le Corbusier, l'œuvre plastique*, Editions de La Villette, Paris, 2005, p. 18.

Illustration 10: Le Corbusier, papier peint de la *Villa Jeanneret-Perret,* 1912. Motif reconstitué lors de la rénovation de la maison au début des années 2000, à partir de fragments de papier peint retrouvé derrière les radiateurs.
(source : ©inconnu. URL : https://www.lodeurducafe.com/2014/11/la-chaux-de-fonds-corbusier-style-sapin)

Anatole Kopp, qui défend le fonctionnalisme et le rationalisme de l'architecture de cette époque au vu du contexte social et architectural, avouera tout de même que les années 1920 et 1930 ont parfois été marquées par un « *fonctionnalisme élémentaire et purement utilitaire mais que ces acteurs ont tenté de dépasser* ».[149] Ernst Kallai directeur de la revue du Bauhaus lorsqu'il était dirigé par Hannes Meyer écrivait que l'élémentarisme n'était pas toujours une recherche d'essence ou de fonctionnalisme mais bien quelque-chose qui relevait de l'art et du style : « *le style Bauhaus* ».[150] Anatole Kopp remarque à propos, de la conception de l'*Adler* de Gropius, que certaines formes élémentaires relèvent de l'application des mêmes lois formelles que l'architecture. En effet, cette logique relève davantage « *d'une esthétisation architecturale élémentaire* »[151] que de réelles fonctions techniques alors que les lois relatives au mouvement et à l'aérodynamisme vont à l'encontre de son organisation spatiale orthogonale.

149 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 14.
150 Claude Schnaidt, « *Ce qu'on sait savoir et ignore du Bauhaus* », in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, *op. cit.*, p.21
151 J. Fiedler et U. Ackermann, *Bauhaus*, *op. cit.*, p. 83.

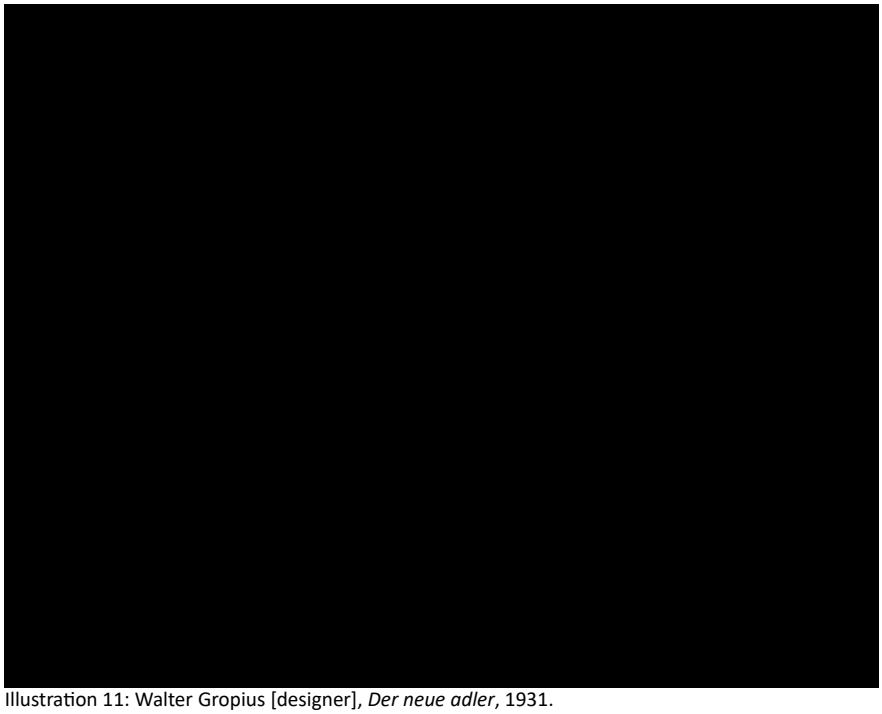


Illustration 11: Walter Gropius [designer], *Der neue adler*, 1931.
(source : © Adler Club, Url : https://www.stylepark.com/de/news/endspurt-01-gropius-und-sein-adler)

Illustration 12: Walter Gropius [designer], *Der neue adler*, 1931. (source : *Ibid.*)

Le Bauhaus promouvait une approche fondée « *sur l'élémentarisation de l'expression artistique, qui contribuait au développement d'une nouvelle forme d'art.* »[152] mais selon les auteurs, Michael Siebenbrodt et Lutz SchöbeIls, l'unité artistique prônée par le Bauhaus n'aurait jamais existé de par les conflits : entre une approche « objective » centrée sur la construction voire le fonctionnalisme, dont l'essence est l'économie, la production de masse, et une approche métaphysique tournée vers l'exploration du rêve, l'âme ou la poésie de l'art.[153]

Vassily Kandinsky avance que dans les périodes à forte influence matérialiste, où l'incrédulité et le fonctionnalisme règnent, les idées que l'art pur n'existe pas et que l'art est sans but émergent. Le spectateur ne comprend plus l'artiste, car le langage spirituel ne l'atteint plus. Celui-ci voit alors l'artiste comme « un charlatan » doué d'habileté et d'imagination débordante. C'est dans ces périodes matérialistes, que l'artiste doit partager sa sensibilité avec son public et élever sa spiritualité. Il doit conférer une intériorité à son œuvre.[154]

2. L'esquisse d'un art et d'une architecture universelle

L'esquisse de l'universalisation

Avec la révolution industrielle et l'essor des transports, les artistes commencèrent à voyager davantage. Ils franchissaient notamment la Méditerranée pour satisfaire les exigences académiques qui ne s'intéressaient plus uniquement à l'Italie et la Grèce. On voit notamment apparaître, la représentation de l'architecture islamique d'Espagne puis du nord de l'Afrique. Les modernes « […] *ne resteront pas à l'écart de cet orientalisme : A. Marquet, V. Kandinsky ou P. Klee sont là pour en témoigner.* », la littérature fit rêver l'Occident du plaisir des sens de l'Orient, les « *peintres leur ont donné un visage, non dénué d'ambiguïté parce que s'y mêlent séduction et rapt, brutalité et raffinement. »*[155]

> *« On continuera à privilégier l'architecture, sous toutes ses formes, y compris les formes exotiques de l'orientalisme. Les Impressionnistes devaient prolonger ses représentations, en abandonnant les références à l'antiquité pour privilégier celle du monde contemporain. Certes les motifs se multipliaient mais la facture n'était plus du tout la même, car la lumière y jouait un rôle nouveau. »*[156]

Ainsi, l'intérêt porté par les artistes pour les cultures orientales et le monde en

152 Michael Siebenbrodt et Lutz Schöbe, *Bauhaus*, Parkstone international, New York, 2009, p. 217.
153 *Ibid.*
154 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 194.
155 *Ibid.*, p. 287.
156 *Ibid.*, p. 296.

général va influencer directement leur production. Leurs voyages vont esquisser une vision davantage multiculturelle de l'art, et dans le cas de l'architecture, de nouvelles techniques de construction, de nouvelles manières de concevoir l'espace et des styles hybrides verront le jour. Ceci est à mettre en parallèle avec la naissance de la modernité en Art.

Nous retrouvons dans la quasi totalité des mouvements d'avant-gardes modernes, la recherche d'un vocabulaire plastique universel que ce soit avec De Stijl, le Purisme, le Constructivisme, le Suprématisme ou encore le Futurisme...

Selon Walter Gropius, le directeur du Bauhaus par exemple, l'artiste aurait comme dessein l'élaboration d'un goût, d'une sensibilité collective qui n'est pas à l'origine d'un désir ou d'un caprice égocentré mais une culture au service du bien commun, de « l'*amélioration de l'humanité ».* Les modernes rejettent toute esthétique ou style mais pas la forme qui est la résultante du processus de rationalisation.[157]

Nous pourrions alors nous interroger sur la manière dont ces recherches et expérimentations vont s'effectuer dans les faits si ce n'est par le développement d'une sensibilité, d'une métaphysique, ensuite partagée et discutée ? Les cours préliminaires du Bauhaus, outre celui de Vassily Kandinsky, sont tous centrés sur l'intuition ou la personnalité des élèves. Les cours du peintre Johannes Itten ne sont pas qualifiés de romantiques mais ils sont immanquablement spirituels et égocentrés, ce qui contredit dans les faits la vision du modernisme du Bauhaus.

Quant à lui, l'enseignement est lissé au niveau national, à l'image de l'architecture qui perd son identité régionale avec la mondialisation, comme le fait remarquer l'architecte Kenneth Frampton dans son essai *Vers Un Régionalisme Critique.*[158] En effet, le climatiseur incarnerait typiquement les symptômes de la domination de la technique et de son caractère universel. Il ajoute : le climat, est en capacité à donner à la forme bâtie, un certain degré de régionalisme et donc une certaine identité. Le climatiseur permet à la conception architecturale de s'affranchir des contraintes climatiques mais aussi géographiques qui façonnaient cette identité.

Selon Rem Koolhaas, l'Europe avait et a toujours une certaine autorité architecturale pour les étudiants et enseignants américains et peu importe les théories qu'elle véhicule, peu importe son contexte géographique :

> *« Cette vision de l'Europe idéalisée n'est pas aussi forte en Europe même.* […] *La puissance de l'architecture est surestimée. Les écoles sont presque pilotées par un subconscient collectif.* […] *Ce n'est que lorsque des personnalités fortes mettent leur marque sur des écoles spécifiques et instituent une sorte de dictature que vous pouvez réellement distinguer des*

157 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 70.

158 Kenneth Frampton, « *Vers un régionalisme critique : pour une architecture de la résistance.* » in *Art, Architecture, Recherche : Regards croisés sur les processus de création*, Editions de l'Espérou, Montpellier, 2016, p. 128.

écoles de pensées différentes. Quoi que vous fassiez vous faites partie d'une culture générale, avec toute la sophistication et l'aveuglement que cela implique. »[159]

Rationalisme, standardisation & production en série

L'essor de l'industrie, des techniques et des transports, fin du XIXe, début du XXe siècle, va modifier profondément la société, l'art, les moyens, les méthodes de construction et de conception. L'industrialisation qui apparaît à l'époque moderne participe largement à l'universalisation de l'art et des nouvelles méthodes de construction. Ceci s'effectue par la rationalisation des techniques de production et donc une chute des coûts de production. La modernisation et ses nouvelles techniques de production se tournent, avec le capitalisme et la mondialisation, vers la productivité, ce qui a des conséquences directes, en art et en architecture, sur la technique et le style.

Le cadre rationnel de l'architecture est hérité et lié, aux yeux de beaucoup d'historiens, à l'avènement de la rationalité technologique en architecture.[160] La rationalité emprunterait ses formes, en architecture, à l'école de Chicago[161] et au *bloc Dom-Ino* de Le Corbusier.[162] L'article, *Note pour l'histoire de la régularité,* traduit dans l'ouvrage *L'art du Projet,*[163] explique que la doctrine du rationalisme structurel a fortement déterminé l'espace sensible moderne : « *compositions monotones de motifs répétitifs ; d'où procèdent les empilements uniformes de la construction « optimisée ».* »[164]

La maison *Dom-Ino* est, par exemple, conçue de manière à reconstruire rapidement la Hollande, en grande partie détruite suite à la première guerre mondiale.

L'objectif des avant-gardes modernes était également d'offrir, en priorité, des conditions de vie décentes aux habitants des taudis des quartiers industriels. Il s'agissait d'un but commun plus que la réalisation d'un chef-d'œuvre personnel. Dans ce contexte particulier, Le Corbusier était capable de définir un langage plastique et d'expérimenter.[165] Cela s'est passé en URSS par une reconstruction du mode de vie pour une population majoritairement « grossière et inculte »[166] et paysanne.

D'après Anatole Kopp, en France, seules deux personnalités représentent le mouvement moderne architectural : Le Corbusier et Jean Lurçat. Auguste Perret et leurs prédécesseurs n'avaient pas les mêmes problématiques politiques et sociales que les architectes d'URSS ou d'Allemagne du fait que le

159 Rem Koolhaas, *Vers une architecture extrême : Entretiens*, Éditions Parenthèses, 2016, p. 57.
160 *Ibid.*, p. 234.
161 Des architectes comme Louis Sullivan, Ernest Graham, Hubert et Daniel Burnham, William le Baron Jenney, entre-autres.
162 Charles Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Éditions Denoël, 1979, p. 118.
163 J. Guillerme, *L'art du projet*, *op. cit.*, p. 233.
164 *Ibid.*
165 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, op. cit., p. 7.
166 *Ibid.*, p. 9.

Illustration 13: Le Corbusier, dessin de la *maison Dom-Ino*
(Url : http://www.fondationlecorbusier.fr)

milieu majoritairement rural de la France n'a pas été atteint ou très peu par la crise des années 1930. Quand à lui, Auguste Perret s'est tourné vers le développement de nouveaux matériaux tel que le béton mais aussi la préfabrication d'éléments architecturaux pour la conception d'habitats d'urgence.[167]

Le Bauhaus avec l'avènement de la machine, prône l'industrialisation comme la potentialité de résoudre tous les problèmes sociaux : c'est la rencontre utopique du capitalisme avec le communisme.[168] La volonté des modernes en architecture était de passer de l'unique, c'est à dire de l'individuel au collectif, à la masse, et de l'exceptionnel au quotidien. Ceci passait par une recherche de « *solution de masse à des besoins de masse* ».[169] Hannes Meyer, lorsqu'il prend la direction du Bauhaus écrira dans son manifeste : « *Et l'architecte ?... C'était un artiste, il est devenu le spécialiste de l'organisation !* ».[170] Il veut faire

167 *Ibid.*, p. 11.
168 J. Fiedler et U. Ackermann, *Bauhaus*, op. cit., p. 24.
169 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, op. cit., p. 6.
170 C. Schnaidt, « *Ce qu'on sait savoir et ignore du Bauhaus* », in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, op. cit., p.42

de l'architecture une science car il considère que construire n'est pas une affaire de sentiments mais de connaissances.[171]

« La technique triomphe. L'expressionnisme est enterré. »[172]

Déjà à cette époque, l'objectif et la principale critique de cette architecture est la « normalisation », la « typification », la « standardisation ».[173] La beauté, les canons perdent tous leurs sens. L'architecte doit reprendre la gestion économique et maîtriser la production industrielle. Ceci intervient dans une période d'extrême rationalisation car l'on veut produire plus pour moins cher. Il en résulte une standardisation des pièces pour permettre aux machines d'en produire en grande quantité. C'est à cette époque que l'Allemagne devient le premier exportateur d'appareils électroniques et que la réputation pour la qualité de ses produits est créée : « Made in Germany ». Le CIAM de 1937 traite du travail en série : une recherche de standardisation. Il met en avant la demande de plus d'un million de logements. Hannes Meyer pense que les techniques utilisées pour la production en série d'automobiles[174] peuvent être appliquées à la construction. Elle permettent de diminuer les coûts de construction, d'où l'idée de machines à habiter.[175]

Ainsi l'art et l'architecture moderne s'inscrivent dans un rejet du maniérisme et de l'approche sensible héritée des Beaux-Arts, en passant par une rationalisation et une standardisation de la conception architecturale, qui se justifie par un manque de logements ou des conditions de vie insalubres et précaires. On retrouve encore aujourd'hui cette approche rationalo-fonctionnaliste dans l'architecture contemporaine alors que les problématiques relatives au logement ont évolué et la conception de logements de masse a démontré ses limites socio-discriminatoires, notamment dans les banlieues.

171 *Ibid.*, p. 50.
172 *Ibid.*, p. 42.
173 Hannes Meyer, « *Thesen über marscistiche architektur* » in *Bauen und Gesellschaft*, Dresde, 1980, p. 12
174 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 144.
175 *Ibid.*, p. 51.

3. Un art contemporain qui s'inscrit dans le rejet d'une conception romantique de l'art

Ce rejet du romantisme ou de l'expérience subjective est encore en vogue dans l'art et l'architecture contemporaine. Dans un souci d'objectivité et pour rendre l'art moins subjectif, moins sensible, Nicolas Bourriaud développe notamment le concept d'art relationnel. Il s'oppose à cette approche sensible qu'il juge ego-centrée : l'expression de la personnalité de l'artiste. Toujours d'après lui, peindre aurait été jusqu'à ce jour, se positionner dans l'histoire par des choix plastiques. Ainsi l'artiste se tient face à l'histoire dans « l'autarcie de ses convictions »,[176] de son jugement.

L'art relationnel qu'il met en avant s'inscrit à l'opposé de ces principes en définissant une éthique de l'œuvre qui consiste en une stratégie pour positionner l'œuvre entre le « regarde moi » et le « regarde ça ». Il déplore que le couple « montrer/voir » ait laissé place au couple télévisuel et autoritaire « promouvoir/recevoir ».[177]

Pour Nicolas Bourriaud, il y aurait une opposition entre la société et l'individu avec l'approche romantique de l'art.

> *« L'esthétique romantique, dont il est possible que nous ne soyons pas véritablement sortis, postule que l'œuvre d'art, produit de la subjectivité humaine, exprime l'univers mentale d'un sujet.* [...] *Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, tous ont bâti leur œuvre sur un système d'échanges avec les flux sociaux. »*[178]

Pourtant ces artistes « phare » disloquent cette vision romantique de l'art en créant un système de relation, de participation et/ou d'interaction avec le spectateur.

Si l'on rompt avec l'approche subjective et sensible en architecture, une discipline naturellement partagée entre l'art et la science, alors n'aurait-elle pas tendance à pencher vers la science voire l'artisanat ou l'ingénierie ?

En effet, rappelons que nous sommes dans cette dynamique comme en témoigne le discours du président de l'académie d'architecture, Thierry Van de Wyngaert qui recommandait, en mai 2013, aux écoles d'architecture de se *« rapprocher de la réalité du métier »,*[179] ou Michel Cornuéjols, premier ingénieur-architecte inscrit à l'ordre, s'étant essayé à la théorisation de la création[180] architecturale, qui encourageait également les architectes à se spécialiser dans la maîtrise des nouveaux matériaux. Ce dernier écrit à ce propos :

176 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 24.
177 *Ibid.*
178 *Ibid.*, p. 96.
179 Boris Proulx, « *Enseignement de l'architecture : des changements en vue* » in *L'Obs*, 24 mai 2013.
180 M. Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, *op. cit.*

« L'esprit novateur de notre époque réside plus dans l'inventivité scientifique que dans la créativité artistique, alors que l'architecture s'est associée beaucoup plus avec l'art qu'avec la science. » [181]

Ces deux exemples, qui illustrent les orientations pédagogiques et leurs applications pratiques et théoriques en architecture, incitent directement la spécialisation de l'architecte dans son aspect technique. Ils participent également indirectement à la dévalorisation de l'enseignement des arts plastiques voire plus généralement de l'approche sensible et subjective.

Au vu des tournures que prend la profession, une importante partie des architectes ne voit plus d'intérêt dans les arts plastiques à l'école d'architecture. En effet, les enseignants en architecture, sont dans la plupart des cas des architectes-professionnels, qui, souvent, de part leur expérience n'accordent que peu d'intérêt pour les arts plastiques. Ils partagent ainsi leur point de vue à leurs étudiants, qui sont eux-mêmes des architectes en devenir. Si ces derniers n'ont pas suffisamment de recul critique, ils partageront à leur tour ce désintérêt pour l'art.

L'ambiguïté architecturale

L'ambiguïté de l'architecture contemporaine se situe dans le fait que de nombreux architectes vouent un culte au minimalisme, aux espaces purs et dénués d'éléments décoratifs (hérités des principes d'Adolf Loos et du modernisme) et à l'opposé, nous voyons l'architecture intérieure surchargée fleurir dans les revues de design, les bars, cafés, restaurants et autres commerces avec des thématiques bien particulières. Avec cette stratégie commerciale et architecturale, ces établissements attirent davantage de public en recherche d'ambiances chaleureuses et accueillantes : en recherche d'humanité, bien que ces ambiances semblent factices.
Mais en architecture, la couleur tend à disparaître. Il suffit d'assister à quelques jurys de projet, dans différentes écoles d'architecture et le constat est presque toujours le même : on remarque une absence de couleur dans les projets architecturaux qui résulte souvent d'un dogmatisme minimaliste ou moderne.
En effet, dans l'architecture moderne, l'absence de couleur, l'omniprésence du blanc marque une volonté d'hygiénisme ou de rupture traditionnelle et culturelle. Le blanc est aujourd'hui associé au minimalisme, permettant à l'espace de s'adapter voire de s'effacer, c'est à dire de rester le plus neutre possible : c'est notamment le principe du White Cube dans les musées. Les autres couleurs de l'architecture contemporaine viennent dans la plupart des cas, des propriétés naturelles des matériaux laissés bruts. La dévalorisation des arts-plastiques ne peut que renforcer cette tendance car la pratique de la

181 *Ibid.*, p. 108.

peinture permet une expérimentation directe voire une maîtrise des couleurs et de leur association. Privés de cette sensibilité, de ce savoir-faire, de cette maîtrise, les architectes évitent simplement l'utilisation des couleurs.

Notre expérience personnelle de l'art et de l'architecture montre à quelle point l'usage de la couleur est devenu problématique en architecture. En effet, nous nous sommes aperçus, après réflexion, que notre pratique de picturale et architecturale, reflétaient à l'époque ce manque de sensibilité. Nous avons notamment commencé la peinture en noir et blanc, car la maîtrise des couleurs est une compétence en elle-même qui requiert pratique et expérimentation. Personnellement nous nous sommes penchés sur ces couleurs beaucoup plus tard et les premières toiles colorées, abstraites constituaient un véritable exercice d'association et de recherches, combiné à un travail d'observation, de photographie et de capture d'ambiances colorées.

Ainsi l'architecture tend à abandonner cette part de subjectivité, de poésie qui caractérise l'approche sensible ou romantique pour une objectivation de la pratique. Ceci participe à ce que nous appelons le phénomène de « déshumanisation » de l'architecture. Parallèlement à l'abandon de cette part subjective, l'intérêt de la population pour cette dimension humaine croît, au contraire proportionnellement, comme le reflète l'engouement pour les différentes modes (qu'il s'agisse de décorations intérieures, tendances colorées, etc).

D. Limite de la spécialisation et conséquence de ce déséquilibre

1. Paternalisme spatial

Nikos Angelos Salingaros, comme nombre d'auteurs, affirme quant à l'architecture des avant-gardes modernes du XXe siècle qu'elle est sans vie : froide, déshumanisée.[182] Avec la rationalisation et la standardisation, l'incertitude (de la vie, le principe d'*imprécision* que développe Yona Friedman[183]) est remplacée volontairement par la machine à habiter. Le Corbusier avouait à ce propos qu'il fallait apprendre à vivre, c'est à dire à habiter ses édifices.

Les architectes Yona Friedman et Claude Parent critiquent également la vision « impérialiste » de l'espace et qualifient le Bauhaus de « paternalisme spatial ». Selon ce dernier, les limites des avant-gardes modernes et notamment du Bauhaus sont atteintes dans la mondialisation de ses principes : l'imposition de standards architecturaux (valables en Allemagne) dans le reste du monde ne tient pas compte de la diversité des hommes et va ainsi contribuer à le déformer.[184] En effet, pour Walter Gropius, ce contrôle passe par l'élaboration du simple ustensile jusqu'à la ville complexe.

Dans cet ordre d'idée, l'architecte américain Frank Lloyd Wright reproche aux enseignants et directeurs du Bauhaus, et notamment à László Moholy-Nagy, Mies Van Der Rohe et Walter Gropius, « *d'avoir fui le totalitarisme politique en Allemagne pour venir installer leur propre totalitarisme dans le domaine des arts aux États-Unis* ».[185] D'après Louis Kahn, on ne peut réduire de la sorte l'architecture à sa fonction utilitariste : « *Tous les bâtiments ne sont pas fonctionnels.* […] *il y a une fonction psychologique qui est extrêmement importante. »*[186]

Contrairement à ceux qui croyaient que l'art et l'architecture n'étaient que le reflet ou la résultante d'une société et de son époque donnée, les avant-gardes modernes des années 1920 et 1930 pensaient que l'art et l'architecture allaient contribuer à changer le monde. Selon Charles Jencks, la modernité apparaît d'abord « *comme un appel à la moralité »*, à la bienséance, puis dans les années 1920, comme un appel à la *« transformation sociale »*.[187] A cette

182 N.A. Salingaros, C. Alexander et A.-S. Zirah, *Anti-architecture et déconstruction*, *op. cit.*, p. 188.
183 S. Boulanger, M-A. Brayer, C. Cros et J-P. Vassal, *Blvd Garibaldi variations sur Yona Friedman*, *op. cit,* 117p.
184 Parent Claude, « *Introduction d'un discours idéologique dans l'univers architectural »* in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, op. cit., p.79
185 François Cali, « *Le mythe de l'espace chez les architectes issus du Bauhaus »* in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, op.cit., p. 84.
186 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 183.
187 C. Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne*, *op. cit.*, p. 31.

époque, les architectes ne se contentent plus de répondre à une demande, ils projettent et anticipent les usages : Lazar El Lissitzky avec le *condensateur social*, Walter Gropius avec la *Gesamkunstwerk* (l'œuvre d'art totale) ou encore Le Corbusier avec la *cité radieuse*.

Pour le poète productiviste russe Vladimir Maïakovski, l'art ne devait plus se contenter de décrire la vie mais l'organiser.[188] Le peintre et architecte Lazar El Lissitzky propose notamment en URSS de faire des usines les nouveaux pôles de culture. Il imagine une nouvelle société, une utopie, de nouveaux modes de vie qu'il aura l'occasion de réaliser. Le *condensateur social*, par exemple, est « *une structure qui agirait sur ses utilisateurs, les habituerait au nouveau mode de vie, accélérerait leur mutation vers cet objectif maintes fois proclamé : l'homme nouveau.* »[189] Étaient considérés comme tels les ouvrages encourageant les usagers à se comporter de manière nouvelle : les architectures qui les sortaient de l'individualisme transformant la nature humaine et la vie de la société.[190] Pour Lazar El Lissitzky, les usines devaient devenir les futurs condensateurs sociaux.

C'est entre-autres pour cette raison que l'usine incarne le symbole et la métaphore de l'architecture moderne, mais pourquoi l'habitation devrait adopter les principes et l'imagerie de la production à la chaîne ou la pureté de l'hôpital s'interroge Charles Jenck ?[191]

Architecte d'avant-garde moderne et enseignant au Bauhaus, László Moholy-Nagy avait aussi une vision technico-fonctionnaliste d'une société planifiée et organisée sans faille.[192]

Le Corbusier comme les constructivistes russes pensait qu'un nouveau paradigme architectural (une nouvelle architecture) s'accompagne nécessairement d'une transformation radicale de la société.[193] Lui qui faisait partie de ces utopistes d'avant-garde modernes croyait en la spécialisation même des individus et à un aménagement scientifique du territoire capable de modifier en profondeur la société : la spécialisation des tâches. Même s'il rejette le terme d'utopie car, selon lui, si l'on considère ses projets d'utopiques c'est uniquement pour les rejeter et pour qu'une couche de la population conserve ses privilèges en décourageant les créateurs. Les connaissances et moyens étaient disponibles pour réaliser ses projets : « ils existent », assurent-ils au CIAM de 1937.[194]

188 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 13.
189 *Ibid.*, p. 112.
190 *Ibid.*
191 *Ibid.*, p. 35.
192 J. Fiedler et U. Ackermann, *Bauhaus*, *op. cit.*, p. 25.
193 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 136.
194 *Ibid.*, p. 166.

A ce sujet, Le Corbusier est souvent critiqué pour avoir tenté de profiter de l'autorité de certains régimes dictatoriaux afin d'imposer sa propre réalisation utopique. Il se défendra en assurant ne jamais s'être intéressé à la politique de ces gouvernements et n'avoir jamais réalisé de compromis pour espérer la réalisation de ses projets. Le Corbusier ne retient que ce qui l'intéresse des différents gouvernements avec lesquels il entretient des relations, de l'URSS à Vichy, écrit Anatole Kopp.[195]

L'architecture est un potentiel moyen de contrôle de l'État sur ses citoyens. Georges Eugène Haussmann lorsqu'il réalise la transformation de Paris, mi XIXème siècle, pour des raisons d'hygiène et d'insalubrité que nous connaissons, avait également pour objectif de prévoir la répression de potentielles révoltes. Il devait envisager la charge de cavaliers sur les boulevards voire les tirs de canons dans les rues de Paris. Les grands axes dessinés par le préfet répondaient à cette éventualité.

Pour Guy Debord, l'urbanisme actuel sert à maintenir l'ordre de la rue et ceci passe par une dynamique d'isolement individuel. L'urbanisme contrôle et canalise les comportements par la production ou la consommation.[196] Guy Debord dénonce également une gestion totalitaire de l'économie par une bureaucratie d'État. Il voit en la bureaucratie, la continuation du *« pouvoir de l'économie ».*[197] Si ces démarches administratives visent à limiter l'improvisation et à faire respecter un règlement d'urbanisme, elles s'inscrivent également dans cette démarche de contrôle des initiatives populaires et spontanées. Pour Guy Debord, les dirigeants enterrent la démocratie en « muselant » l'expérimentation. Une fois l'expérimentation oubliée, on peut reprocher facilement à la liberté et à l'expérimentation « d'avoir la rage ».[198]

L'inertie administrative est un moyen de contrôle supplémentaire au service de l'état. Michel Denès montre également l'intérêt croissant de cet état à s'investir, et à se préoccuper du contenu et des méthodes pédagogiques pour homogénéiser la production architecturale de milliers d'architectes et ainsi « faire régner l'ordre et la qualité architecturale ».[199] Ceci s'est traduit dans les faits par des réformes annonçant une intervention ministérielle dans les grilles des contenus pédagogiques.

195 *Ibid.*, p. 172.
196 G. Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 208.
197 G. Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 99.
198 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 88.
199 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 247.

2. De la standardisation à l'homogénéisation, du rationalisme à la pauvreté architecturale

• De l'universalisation à l'homogénéisation

Pour Guy Debord, la société capitaliste (notre société de consommation) encourage la destruction des frontières, l'unification et l'homogénéisation de l'espace par un processus de « *banalisation ».*[200] Elle impose un fonctionnement mondialement unifié : celui de la production économique. *« Le temps de la production est d'abord la mesure des marchandises ».*[201] Les marchandises produites en série, par un espace abstrait, s'affranchissent de toutes les barrières régionales et légales qui garantissaient la qualité de la production artisanale. C'est selon l'auteur, « *la puissance d'homogénéisation »* de cette société capitaliste. La circulation des marchandises, la circulation humaine (considérée comme consommation), le tourisme et l'architecture du spectacle sont banalisés. L'aménagement économique du tourisme, de la fréquentation des lieux leur confère une forme d'équivalence. Homogénéisation et universalisation sont des formes subtiles de destruction, d'après lui.[202]

On note ici l'idée d'une érosion culturelle reprise chez Paul Ricoeur et parfaitement exprimée par Kenneth Frampton dans son texte *Régionalisme Critique*.[203] L'ensemble des réglementations, l'optimisation technologique et rationnelle tendent à homogénéiser les villes en créant un modèle urbain que l'on exporte universellement, peu importe la culture et la localisation de ces villes :

> « *La construction moderne est à présent si universellement conditionnée par l'optimisation technologique que la possibilité de créer une forme urbaine significative est devenue extrêmement limitée. Les restrictions imposées conjointement par le réseau routier et le jeu volatile de la spéculation foncière conduisent à limiter la portée du projet urbain à un degré tel que toute intervention tend à se voir réduite, ou bien à la manipulation d'éléments prédéterminée par des impératifs de production, ou bien à l'espèce de vernis exigé par le développement moderne pour soutenir le marketing et maintenir le contrôle social.*
>
> *La pratique de l'architecture apparaît aujourd'hui de plus en plus polarisée par d'un côté, une approche soit disant « high-tech » exclusivement fondée sur la production et de l'autre, la mise en place d'une « façade de compensation » visant à dissimuler la dure réalité de ce système universel* »[204]

200 G. Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 163.
201 *Ibid.*, p. 145.
202 L. Viala et L. Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création.*, *op. cit.*, p. 11.
203 K. Frampton, « Vers un régionalisme critique : pour une architecture de la résistance. », art cit.
204 L. Viala et L. Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création.*, *op. cit.*, p. 11.

« La Globalisation va nous détacher complètement de notre sol et nous couper, en un sens très systémique, de nos racines. Elle fera de nous des étrangers partout ».[205]

Yves Bottineau Fuchs envisage également un net appauvrissement plastique avec l'architecture moderne lorsqu'elle s'est tournée vers des procédés industriels et une esthétique minimaliste. L'auteur écrit : « *beaucoup de chantiers pour les architectes mais peu de créativité.* [...] *l'absence de style est qualifiée de style « international. »*»[206] Il dénonce notamment un oubli de la beauté, un oubli de la tradition. En 1978, dans un contexte d'extrême rationalisation, Georges Adilon, architecte et artiste-peintre, déclare dans ce sens au cours d'un entretien, à propos du fonctionnalisme et de la standardisation en architecture que :

« *On oublie complètement que l'architecture est un art et donc que sa fonction est de créer la beauté. Ce n'est pas une réglementation qui peut susciter un renouveau de l'architecture. Cette réglementation fait que l'on voit surgir des maisons qui sont toutes les mêmes, devant répondre à des normes bien précises de pente de toit, de nature de toit, de dépassement de forjet... Finalement la médiocrité s'installe dans l'uniformité, ce qui empêche toute novation. Cette réglementation tend à freiner toute recherche personnelle.* »[207]

A travers ce passage, s'esquisse une critique acerbe de l'homogénéisation architecturale induite par la réglementation et la normalisation de l'urbanisme de l'époque.

L'architecture mondialisée, standardisée, lissée, que l'on retrouve aujourd'hui trouve ses origines dans l'universalisme moderne. A cette époque, l'industrialisation de la construction, les nouveaux modes d'habiter et l'universalité de « la machine à habiter » étaient voués à être exportés. En effet, Le Corbusier et Hannes Meyer essayèrent d'exporter leurs modèles en URSS, sans y parvenir. Le second réitéra cet essai au Mexique lors de son exil, mais ils ne se doutaient pas que leurs savoirs et expériences n'allaient pas suffir à la reconstruction du grand Moscou ou du Mexique. La situation était telle dans ces pays que le prix du métal, le manque de matériaux, de moyens (machines) et les conditions climatiques rendirent ces expériences complètement obsolètes et relatives au contexte français et allemand.[208] Par contre, les architectes d'avant-gardes modernes ayant émigré aux États-Unis ou en Israël ont joui d'un contexte et d'une situation favorable et purent appliquer leurs expériences outre-atlantique et au Moyen-Orient.

205 R. Koolhaas, *Vers une architecture extrême : Entretiens*, *op. cit.*, p. 58.
206 Y. Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau*, *op. cit.*, p. 326.
207 Georges Adilon, *Georges Adilon, architecture, peinture*, Édition Le Rectangle , Lyon, 2001, p. 40.
208 C. Schnaidt, « *Ce qu'on sait savoir et ignore du Bauhaus* », in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, op. cit., p.35

Ainsi peu importe ce contexte, la situation climatique, économique et sociale du pays ou du continent dans lequel ces architectes tentent d'exporter leur modèle, leur objectif principal est avant tout de trouver le moyen de réaliser leur projet. Pour l'architecte Lucien Kroll, l'abstraction, le rationalisme et l'universalisme de l'architecture moderne sont un véritable crime qui « *séparent l'objet de son contexte sentimental, historique, culturel.* […] *J'ai une terreur de tomber dans l'abstraction et dans le rationalisme qui est un crime contre la culture, un ethnocide qui consiste à ne pas tenir compte de ce qui existe. »*[209]

Ensuite Charles Jencks, dans son ouvrage intitulé *Le langage de l'architecture Post-moderne,*[210] montre comment l'universalisme moderne est également à l'origine d'une indifférenciation plastique entre les différentes typologies architecturales : maison = immeuble de bureaux = usines = hôtels... Le modernisme est pour lui responsable d'une homogénéisation architecturale parfois incohérente : l'église chez Mies Van Der Rohe est par exemple moins importante que l'usine et que le campus d'architecture qui règne sur le monde. Les avant-gardes modernes font abstraction de tous les signes qui font l'identité et la diversité culturelle. Selon Charles Jencks, l'architecte moderne serait perverti par « *l'utopie sociale »* car il aurait été construit pour le règne de la société marchande, capitaliste.

Au sein même des avant-gardes modernes, des contradictions émergent. Le Corbusier, par exemple, relativisera certains principes de l'architecture d'avant-garde dont il connaît les limites : « *L'architecture c'est des rapports, c'est une pure création de l'esprit* ».[211] Ces rapports expriment une idée, une intention : *« L'architecture n'est pas uniquement au service de l'utilitarisme, la construction et les besoins. C'est aussi une perception harmonieuse, un ordre. »*[212]

On retrouvera d'ailleurs, deux approches parfois contradictoires parmi ses réalisations : la première issue des théories du modernisme rationaliste avec l'architecture d'avant-guerre, et la deuxième que Michel Ragon nomme le « baroque » corbuséen. Ce baroque corbuséen « aux formes lyriques » serait caractérisé par l'invention formelle libre, incarné par la chapelle de Ronchamp.

209 « *Expressionnisme et abstraction* » in *Techniques et architecture*, juillet 1985, n° 360, p. 88.
210 C. Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne*, *op. cit.*
211 Le Corbusier, *Vers une Architecture,* Flammarion, Paris, 2008, p.9.
212 *Ibid.,* p.86.

Illustration 14: Le Corbusier [architecte], La *Chapelle Notre-Dame du Haut,* représentative du « baroque corbuséen », Ronchamp, 1953-1955.
(Source : © G. Engel. Url : https://www.destination70.com/decouvrir/nos-incontournables/item/ronchamp-une-chapelle-de-modernite.html)

Illustration 15: Le Corbusier [architecte], La *cité radieuse de Briey-en-Forêt,* représentative des théories rationalistes modernes, Briey, 1959-1960.
(Source : © Association La Première Rue. Url : https://completementflou.com/la-cite-radieuse-de-briey)

Oswald Mathias Ungers, envisage également deux voies qui s'offrent à l'architecture post-moderne (après les années 1920) : Le Purisme fonctionnaliste et l'avant-garde dadaïste et surréaliste. Il choisit cette alternative, en référence à René Magritte, qui offre selon lui de nouvelles formes.[213] La revue technique et architecture identifiait également, dans les années 1980 deux mouvements, mouvance architecturale : l'expressionnisme qu'ils présentent avec Lucien Kroll, Edmond Lay et Imre Makovecz , et l'abstraction représentée par Peter Eisenman, Toyo Ito et Oswald M. Ungers.[214]

Les contestations contre l'universalisme et le rationalisme modernes se sont largement accentuées en art avec le Post-modernisme et les contemporains. L'artiste-peintre Friedensreich Hundertwasser écrit, par exemple, en 1958 son manifeste contre le rationalisme en architecture. Mais ceci n'empêchera pas l'extrême rationalisation architecturale des banlieues avec la construction des grands ensembles au cours des décennies qui suivirent. L'artiste Nikki De Saint Phalle s'exprimait aussi contre l'architecture orthonormée et rationalisée des années 1970 avec son architecture sensuelle, généreuse et fluide.[215] Plus récemment c'est la blob architecture, qui avec ses formes organiques ou patatoïdes, telle que l'*Absence* de Van Lieshout proposent une critique de l'uniformisation architecturale.

Illustration 16: Joep Van Lieshout, *L'absence*, Nantes, 2009.
(Source : ©Apolline Hellez. Url : http://apollinehellez.blogspot.com/2013/11/atelier-van-lieshout-labsence.html)

213 *« Expressionnisme et abstraction »* in *Techniques et architecture*, art cit, p. 81.
214 *Ibid.*, p. 25.
215 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 92.

Illustration 17: Niki De Saint Phalle, sculpture habitable du *Jardin des Tarots*, Garavicchio de Pescia Fiorentina (Italie), 1979-1993. (source : © Miluccia. Url: http://miluccia.net/le-jardin-de-tarot-de-niki-de-saint-phalle)

Illustration 18: Niki De Saint Phalle, Intérieur d'une sculpture habitable du *Jardin des Tarots,* Garavicchio de Pescia Fiorentina (Italie), 1979-1993. (source : *Ibid.*)

3. Dérives de l'industrialisation

• De l'informatisation à la domination technologique : la déshumanisation

Un amour déraisonné pour la technique

En 1930, alors que l'intérêt architectural pour la technique et la technologie augmente, on voit apparaître au Bauhaus une distinction entre modernisme technico-formel (prouesse technologique, œuvre inutilement coûteuse) et modernisme simple et fonctionnel.[216]

Selon Nicolas Bourriaud, un des principes fondamentaux de la création artistique est la loi de délocalisation. Il s'agit de décaler le fond et la forme, de manière à ce que les enjeux et l'objet de l'œuvre ne résident pas dans le défi technique de leur réalisation : cette loi sous-entend que la maîtrise d'un matériau ou d'une technique par un individu ne suffit pas pour en faire un artiste. Pourtant nous allons voir qu'en art et surtout dans l'architecture *High Tech*, cette loi de délocalisation n'est pas respectée et donne lieu à une architecture centrée sur la technique : une architecture « dépoétisée » écrit Gaston Bachelard. Il reproche notamment au monde moderne d'atrophier l'imagination avec un environnement industriel dépoétisé. Ainsi, la rêverie et l'image ne trouvent plus autant de support pour se matérialiser. Quant au mouvement Post-moderniste, il reprochait au modernisme l'absence de métaphysique et leur unique croyance envers la technologie. En accordant beaucoup plus de place à la technologie qu'à l'art, il a fait des machines les nouvelles œuvres d'art, écrit à ce sujet Frank Lloyd Wright.[217]

Le renouvellement des outils, les nouveaux moyens de conception et les avancées technologiques rendent désuètes les œuvres qui cherchent à acquérir leur statut d'art par ces procédés. L'innovation et l'exploit technique ne suffisent pas pour conférer à une œuvre son statut d'art. En architecture, nous pourrions citer la course au gratte-ciel le plus haut, parmi ces œuvres centrées sur la technique. Lorsque l'architecture est pensée et conçue comme un exploit-technique, pour ses dimensions dans le cas présent, la performance est éphémère. A la livraison de l'édifice, l'heure est à la consécration : il remplit son objectif. C'est encore le cas lorsqu'une ou deux nouvelles tours la détrônent, mais lorsque dix, vingt ou trente d'entre-elles sont alors plus hautes, l'exploit n'a plus lieu d'être, il est dès lors dépassé par de nouvelles techniques et technologies. La tour perd alors de son intérêt : la performance est temporaire.

216 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 71.
217 F.L. Wright, *L'avenir de l'architecture*, *op. cit.*, p. 65.

On retrouve les mêmes phénomènes dans les différentes disciplines artistiques. Avec l'apparition de la photographie, puis de l'informatique les enjeux de la peinture ont, par exemple, été déplacés. La prouesse photo-réaliste a perdu de sa valeur et de son intérêt avec l'apparition et la démocratisation de la photographie. Avec l'informatique, les pratiques de l'architecture et de la photographie se trouvent également bouleversées : le dessin technique à la main est rendu désuet et disparaît progressivement avec la DAO (dessin assisté par ordinateur) qui simplifie la conception, et la photographie argentique est progressivement remplacée. La photographie numérique et les logiciels de post-production permettent à l'artiste de s'affranchir d'un travail de développement parfois complexe.

Nicolas Bourriaud met l'accent sur les effets de ces innovations techniques et technologiques sur les différentes disciplines artistiques : les enjeux se déplacent. Elles affinent, poussent et recentrent chaque art dans ses retranchements, vers leur essence.

La technique n'est pas un sujet fondamentalement « artistique » comme il peut l'être pour l'artisan. L'art centré sur la technique devient décoratif, innovateur, *high-tech*, au service d'une société déshumanisée.[218] Pourtant des architectes très connus comme Renzo Piano, Richard Rogers ou Jean Nouvel, entre autres, ont contribué à cette mode et approche technique ou technologique. Le *musée Georges Pompidou* des architectes Renzo Piano & Richard Rogers et les diaphragmes du *musée du monde arabe* de Jean Nouvel à Paris, la tour *Lloyd* de Rogers à Londres sont des exemples types de cette recherche de performance technologique qui ont donné nom à l'« architecture high-tech ». *« Entre nouvelles technologies et retour critique sur les formes transmuées en image d'une ancienne radicalité de la culture industrielle »*[219], que ce soit pour le mobilier ou en architecture et notamment dans le cas du *Lloyd's Building* de Richard Rogers, il existe une certaine froideur mécanoïde.

La prise en compte ou non de la technologie par les artistes, de plus en plus présente dans notre société, est un enjeu majeur de l'époque contemporaine. Il l'est encore plus en architecture, nous semble-t-il, où l'informatique prend une place de moins en moins négligeable et transforme significativement la pratique professionnelle. Pour Nicolas Bourriaud, c'est l'avenir de l'art qui en dépend.

Nous pensons comme Nicolas Bourriaud, Michel Cornuéjols et bien d'autres artistes-architectes, que la technologie et les productions industrielles doivent être intégrées, apprivoisées et détournées au profit de l'art lorsqu'elles présentent des potentialités intéressantes. Nietzsche partage aussi cette

218 *Ibid.*, p. 80.
219 Christine Macel, *Une histoire: art, architecture, design, des années 1980 à nos jours*, Flammarion, Paris, 2014, 287 p.

opinion selon laquelle l'art doit s'emparer des procédés ou méthodes technico-industrielles pour les rendre sensibles, poétiques et humaines. Il s'agit donc de soumettre l'autorité de la technique à l'art et à la vie.[220] La technologie ne devrait pas être une contingence supplémentaire, elle devrait être assujettie à l'art, le servir. L'art doit donc être appréhendé comme un instrument d'émancipation : un outil politique anticonformiste ayant la capacité de libérer la subjectivité des individus.

Des architectes tels que Frank Gehry ont recours à ces technologies, notamment aux logiciels et matériels numériques de pointe. Lui-même soumet ces outils à une démarche artistique, plastique et manuelle. Ces technologies sont instrumentalisées, elles ne génèrent pas le projet. Il produit d'abord à la main et c'est ensuite qu'intervient l'informatique pour numériser ses recherches manuelles. Jean-Louis Cohen remarque que ce dernier ne réalisait que peu de maquettes à ses débuts mais aujourd'hui, il en fait énormément et à toutes les échelles, même de détails de très grande dimension.[221] Il utilise notamment ces technologies pour scanner les volumes complexes de ses maquettes réalisées en amont dans ses ateliers. L'informatique intervient à posteriori.

• Dématérialisation des outils de conception

Informatique & rigidité, croquis & imprécision

Au moment où d'autres techniques d'expression que le dessin, comme l'ordinateur visent à le remplacer, l'académie d'architecture s'inquiète de la pérennité de ce qui est l'essence de l'architecture : « *l'acte créatif de l'architecte. »* Dans les années 1990, Pierre Devilnoy, le vice-président de l'académie d'architecture écrit sur ses craintes de voir disparaître avec lui une approche sensible et globale de l'architecture.[222]

Si un élément rapproche concrètement les arts-plastiques et notamment la peinture de l'architecture, il s'agit bien du dessin. Les arts-plastiques enseignés dans les écoles d'architecture permettent une pratique assidue de ce qui constitue l'essence de l'architecture : le dessin et notamment l'esquisse.

Déjà au début des années 1990, l'académie d'architecture se préoccupait de l'arrivée de l'informatique et de son utilisation au détriment du dessin et l'expérimentation artistique en architecture. Ces médias (croquis, maquettes) complémentaires à l'architecture révèlent pourtant le cheminement créatif de l'architecte : sa poïétique. L'informatisation menace la sensibilité et la poïétique.

Le dessin et le croquis permettent notamment d'établir un dialogue avec soi-

220 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*

221 Jean-Louis Cohen, *L'invention de Franck Gehry* [conférence], ENSA Strasbourg, 22/05/2018. Url : https://www.youtube.com/watch?v=zaO25G8rBbA&ab_channel=EnsaStrasbourg

222 Pierre Devilnoy, *Le Dessin et l'architecte: excursion dans les collections de l'Académie d'Architecture*, Demi-Cercle, Paris, 1992, p. 9.

même, il permet d'explorer une idée avec spontanéité et sans complexe. Le crayon, l'outil généralement utilisé pour dessiner est presque « inné » : dès le plus jeune âge, on apprend à le maîtriser à l'école, il en deviendrait presque l'extension du corps. Peu d'architectes contrôlent et dessinent à la souris ou au stylet comme à la main : au stylo ou au crayon.

La majorité des logiciels de conception architecturale disponibles sur le marché ne permettent même pas de dessiner de manière naturelle, c'est à dire à main levée, « sans lever le crayon » : il faut poser deux ou trois points pour définir une ligne, un segment ou une courbe. Ces logiciels n'intègrent pas cette logique de mouvement, de déplacement et de marque laissée par le passage de l'outil car il est trop imprécis et ces outils informatiques considèrent cette imprécision comme un défaut. Nous verrons cependant que dans l'exploration du concept et de la forme cette imprécision est d'une grande richesse car elle ouvre de nouvelles possibilités et apporte une sensibilité : une touche personnelle. La tablette graphique ou les écrans tactiles permettent de retrouver une partie de ces sensations et de cette liberté en ayant l'avantage de numériser (digitaliser) ce coup de main et de crayon, mais principalement sur des logiciels dédiés au dessin et non à la conception architecturale.

• Informatique critique et alternatives

Face à ce bouleversement technologique que vont amener les nouveaux outils numériques et la crise théorique des années 1990 qui apparaît avec la déconstruction, l'architecture contemporaine a dû revoir son cadre de conception.[223] Dans les années 2000, l'écriture diagrammatique informatique apparaît lorsque les Déconstructivistes Frank Gehry, Zaha Hadid et Thom Mayne ou Coop Himmelblau jouent avec les déformations de volumes générées par des algorithmes : « *une nouvelle ère « d'écriture technologique » commence*. »[224] Christopher Alexander recourt quant à lui à ces technologies pour établir un modèle scientifique complexe consacré à l'architecture : il met en réseau détails, édifices, villes et territoires. Cette approche s'appuie sur des statistiques réelles, historiques, c'est une sorte d'algorithme. Dans cette approche il n'y a plus rien de sensible, plus rien d'artistique. Ainsi, l'informatisation de la pratique architecturale peut parfois donner lieu à des pratiques architecturales totalement déshumanisées, automatisées.

D'après Nikos Angelos Salingaros, l'architecte Charles Jencks prône l'utilisation des nouvelles technologies et de systèmes informatiques avancés car elles constitueraient le nouveau paradigme. Mais il y aurait selon lui une confusion entre science et technologie chez les Déconstructivistes.

Pour distinguer les approches scientifiques et technologiques, N.A. Salingaros

223 Alexis Meier, *Peter Eisenman: machine critique de l'architecture*, *op. cit.*, p. 15.
224 *Ibid.*, p. 143.

reprend les théories de l'architecte théoricien Stephen Grabow selon lesquelles une théorie scientifique appliquée à l'architecture s'intéresse à la compréhension des processus de création alors qu'une théorie dite « technologique » se tourne davantage vers la mise en œuvre de procédés et éléments technologiques en architecture.[225] Avec la révolution numérique, nous assistons à une révolution des méthodes de conception, selon N.A. Salingaros. La dématérialisation du processus de conception est presque achevée. En effet, à partir de données préalablement complétées, des algorithmes sont aujourd'hui en capacité à générer des architectures sans intervention humaine. Et l'architecture paramétrique tend à se démocratiser. La conception automatisée, algorithmiquement générée existe déjà. Le laboratoire MAP CRAI et des étudiants de l'ENSA de Nancy, pour leurs projets de fin d'études ou leurs recherches, génèrent algorithmiquement espaces et édifices. Ils gèrent et définissent les paramètres qui vont constituer cet algorithme mais ils ne sont plus responsables de la morphogenèse. Ces algorithmes peuvent être conçus de manière à proposer des variables, c'est le seul choix véritablement arbitraire et formel qui reste à l'architecte. D'autres projets de ce type voient aujourd'hui le jour un peu partout dans le monde. Les architectes Herzog et De Meuron, ont, par exemple, fait appel en 2017 au studio One to One pour la réalisation des 10 000 panneaux acoustiques uniques en fibres de gypse qui composent l'auditorium de la nouvelle salle de concert à Hambourg. Des artistes contemporains tel Daniel Brown utilisent ces algorithmes pour générer, dans son cas, des images de villes entières qui semblent être tirées d'univers dystopiques ou de science-fiction.

Pour N.A. Salingaros, cette obsession technologique et cette fascination pour l'informatique sont héritées des avant-gardes modernes qui en auraient abusé.[226]

Les potentielles dérives de ces outils informatiques

Nous vous laissons imaginer les potentielles dérives que permettraient ces logiciels qui sont sur le point d'être commercialisés à grande échelle dans le domaine professionnel : les PLU pourraient être directement intégrés au logiciel, ainsi il pourrait être prohibé de dessiner certains éléments, avec certains outils… Malgré les limites que présentent ces outils informatiques et paramétriques, certains architectes comme Christopher Alexander, des laboratoires comme le MAP CRAI (à l'ENSA de Nancy) et bien-sûr les développeurs de ces outils de DAO, s'attellent à programmer ces options.

225 N. A. Salingaros, *Anti-architecture et déconstruction*, *op.cit.*, p. 52.
226 *Ibid.*

Illustration 19: Herzog & De Meuron [architectes], Yasuhisa Toyota [acousticien], La « peau blanche », panneaux acoustiques en fibre de gypse des murs et plafonds de la grande salle de l'*Elbphilharmonie*, Hambourg, 2017.
(Source : © Victor Tribot Laspière. Url : https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/decouvrez-l-impressionnante-philharmonie-de-l-elbe-hambourg-31575)

Illustration 20: Daniel Brown [artiste], architecture paramétrique (générée par algorithme) issue de la série *Dantilon: Le Brutal Deluxe*, 2016.
(Url : https://www.flickr.com/photos/play-create/sets/72157667434299931)

Ensuite, les fournisseurs (de meubles, fenêtres...) pourraient proposer directement leurs produits dans les bibliothèques intégrées aux logiciels de DAO, plus ou moins mis en avant, moyennant certaines sommes, reprenant les mêmes mécanismes de référencement que les navigateurs internet. Les produits des concurrents de ces fabricants pourraient être moins visibles voire indisponibles ou tout simplement rendus incompatibles avec ces outils de conception. Ces dérives commerciales sont encore plus probables sachant que l'utilisation de ces logiciels est progressivement rendue obligatoire avec la démocratisation et la normalisation du BIM.

Le BIM (Building Information Modeling), aujourd'hui incontournable dans les agences d'architecture, est à l'origine d'idées intéressantes qui démontrent cependant rapidement leurs limites. Il s'agit d'un outil informatisé d'aide à la conception architecturale qui permet à l'architecte de synchroniser devis, descriptifs, quantitatifs et différents acteurs du projet (architecte, bureau d'étude, entreprises, client) à une maquette virtuelle dessinée par ordinateur : cet outil offre à l'architecte un gain de temps non négligeable. Le BIM fonctionne comme un système paramétrique et comme tous les outils de CAO paramétriques, ceux-ci sont simples d'utilisation lorsqu'il s'agit de l'emploi d'éléments standards intégrés ou disponibles via la banque de données (la bibliothèque) du logiciel. Or, lorsque l'on veut intégrer à cette maquette virtuelle un élément non disponible dans les bibliothèques du logiciel, un élément que nous qualifierions alors de non standard, le processus devient complexe et particulièrement long. Ceci a pour conséquence d'encourager les architectes professionnels (pour des raisons de gain de temps et donc des raisons financières) à utiliser les composants proposés par les catalogues et différentes bibliothèques disponibles sur ces logiciels. Sans envisager les potentielles dérives commerciales de ces outils, la conception architecturale standardisée ne peut mener qu'à une uniformisation de la production architecturale. Ces logiciels limitent réellement l'expérimentation artistique en architecture avec un système paramétrique que l'on peut clairement qualifier de standardisé.

Si le progrès technologique était perçu comme un potentiel d'émancipation et une réponse aux problématiques de la société, notre optimisme s'est largement estompé comme le souligne Nicolas Bourriaud. Le numérique, l'image ont démontré leurs limites. Leurs dérives apportent leur nouveau lot de besoins et de problèmes. Ils représentent aujourd'hui autant d'espoirs que de menaces : « *des outils d'asservissement autant que des améliorations de la vie quotidienne* ».[227] Il serait simple de faire un parallèle avec les dernières réponses apportées aux problèmes écologiques d'aujourd'hui qui constituent les problèmes de demain : la voiture électrique constitue, par exemple, l'une des solutions envisagées contre la pollution atmosphérique mais elle pose

227 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 67.

déjà la question du recyclage des batteries, de la production d'électricité à partir d'énergies fossiles, ce qui ne fait que déplacer les problèmes environnementaux.

L'histoire de l'art nous montre cependant que la technologie, et par exemple, l'apparition de l'appareil photo, puis du cinéma et enfin des logiciels de graphisme ou de DAO ne parviennent pas à remplacer et ne remplaceront jamais le potentiel expressif et le caractère manuel du dessin à main levée ou de la pratique des arts plastiques. La peinture, par exemple a su s'adapter, prendre de nouvelles formes, « utilités » expressives avec le surréalisme puis l'Art Abstrait. De même en architecture : bien que les logiciels de DAO ont eu raison du dessin technique, l'esquisse et le dessin sensible résistent et l'informatique ou la technologie ne parviennent pas à les substituer. L'intelligence et la machine ne sont que des outils qui ne remplaceront jamais l'esprit en architecture, écrit Louis I. Kahn.[228]

• Déshumanisation et dématérialisation expérientielle

La dématérialisation et l'automatisation de la conception artistique et architecturale s'inscrit dans une tendance plus générale de perte de contact physique, manuel, tactile et social.
En France et notamment dans le nord du pays, comme en Alsace, le peuple est historiquement partagé entre une influence culturelle latine et germanique. La population n'est en général pas aussi « tactile » que dans certains pays latins ou méditerranéens où le rapport au corps, l'expression corporelle, le tactile est plus évident et naturel. Ces dernières décennies, la danse, en solitaire comme en couple est de moins en moins populaire et pratiquée. La disparition de nombreuses professions artisanales et manuelles ou encore l'automatisation croissante participent également de leur manière à la perte de la maîtrise manuelle voire corporelle des individus.

« L'autoritarisme » de l'architecture, de l'urbanisme et notamment la création de lieux impersonnels, que ce soit de passages ou à usages prédéfinis, c'est à dire l'élaboration de lieux non-accueillants qui dissuadent leur appropriation, encouragent cette dématérialisation des rapports sociaux et définissent le rapport du corps à la ville. Aujourd'hui, dans un contexte de restriction (état d'urgence pour menaces terroristes) et de crise sanitaire (Covid19) la distanciation sociale et la privation de certaines libertés renforcent cet isolement individuel, physique et la désocialisation : c'est une forme de déshumanisation de notre société. Ces événements viennent s'ajouter à la dématérialisation des rapports sociaux : les applications de rencontres, le télétravail, les commandes et achats sur internet qui nous permettent de ne

228 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 160.

plus nous rendre dans les commerces, les applications comme uber, deliveroo, etc, lissent et limitent nos interactions sociales et physiques dans l'espace public qui n'ont jamais été aussi tendues, découragées et restreintes qu'aujourd'hui.

Il y a dans cette société une véritable problématique de retour à la matérialité, à la corporéité et au contact, qu'il soit physique ou social. Nous pensons que la pratique de l'art, son caractère thérapeutique comme l'entendait Georges Didi-Huberman ou son aspect social que conceptualise Nicolas Bourriaud, n'auront jamais été aussi appropriés qu'à cette époque et dans cette société car ils permettent ce retour à la réalité : une reconnexion sensible et physique au monde matériel.

L'architecte Juhani Pallasmaa rejoint Ingo Meyer dans cette idée d'une société aux individus « dé-corporéisés », dont les citoyens ne connaissent ou ne maîtrisent plus vraiment leur corps. Ces corps seraient considérés, assujettis, de manière réductrice, au véhicule de l'âme :

> *« Nous continuons à vivre dans nos corps de la même manière que nous habitons nos maisons, parce que nous avons malheureusement oublié que nous ne vivons pas dans nos corps, mais que nous sommes nous-mêmes des créatures corporelles. »*[229]

Notre société, tournée vers la connaissance intellectuelle, tend à dévaloriser cette expérience corporelle qui pourtant ne trompe pas. On supprime les sens, on en crée de nouveaux, on cherche à les uniformiser pour pouvoir les contrôler ou les vendre. C'est cette idée qu'Ingo Meyer condamne en reprenant la théorie du philosophe Georg Simmel lors d'un colloque sur la sociologie des sens.[230] Il évoque notamment un renforcement de la dissociation des sens, entre-autres, avec l'ouïe et la vision. Ils ne sont pas seuls à effectuer ces observations, Henri Focillon, remarquait également à son époque, une spécialisation des organes et de leurs fonctions qui nuit à leur coordination.[231] Selon lui, c'est culturel, surtout lorsqu'il s'agit de la mimique et du langage : il nous rappelle par exemple que les anciens appelaient cette expression de la main l'action oratoire. Aujourd'hui nous parlons avec notre bouche et nous taisons nos mains, précise-t-il, et dans certaines régions il est de mauvaise éducation de s'exprimer à la fois de la voix et du geste.

Cette dissociation des sens permet à la publicité et aux industriels de mieux les contrôler. Certaines couleurs vont créer telles émotions, certaines odeurs, tels souvenirs, certaines textures, telles expériences, etc. Ils ne sont pas les seuls à jouer de ces sens. Les architectes, par exemple, utilisent des zones rugueuses ou pointues, pour éviter aux SDF de s'installer à certains endroits, pour empêcher les vélos ou les véhicules de circuler, afin que les skateurs ne

229 Juhani Pallasmaa, *La main qui pense*, Actes sud, Arles, 2013, p. 9.

230 Ingo Meyer, « *Sensualité, anthropologie et architecture : méditations avec Simmel* » [conférence] in *Georg Simmel et le champ architectural : sociabilité urbaine, paysage et esthétisation du monde* [colloque], ENSA Strasbourg, 14/03/18.

231 Henri Focillon, *Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris, 1934, p. 7.

s'approprient pas les lieux, évitent de créer des zones plus intimes tels que des renfoncements ou des impasses afin que les gens ne les squattent pas, ne s'y rassemblent pas, etc. Ainsi l'architecture, l'urbanisme servent les lois, autorisent ou non certains usages et permettent de canaliser les comportements. Le problème est que pour les canaliser, elle les planifie pour mieux les contrôler en décourageant tout comportement imprévu. Cette forme de privation du corps des usagers est une forme de « dé-corporéisation ». Les instances de l'État et certains commanditaires usent des programmes et des règlements d'urbanisme pour maîtriser les comportements des usagers de la ville. A Lódz, dans les années 1970, Ewa Partum, installe dans son exposition *The Legality of Space* (1971) des panneaux d'interdiction aux pictogrammes « interdit de klaxonner », « interdit aux chiens », « interdit aux tracteurs », « interdit de consommer », « interdit de fumer », « interdit de nourrir les animaux », « interdit d'autoriser », dénonçant ainsi le contrôle de nos comportements en ville imposé par l'État et la société.[232]

Illustration 21: Ewa Partum [Artiste], *The Legality of Space*, Varsovie, 1971.
(Soucre : © Tomasz Sikorski. Url : http://cultural-opposition.eu/registry/?uri=http://courage.btk.mta.hu/courage/individual/n247114)

232 « *Art Press* », novembre 2018, n° 460, p. 30.

Alternatives, réappropriation corporelle

En rupture avec cette dynamique de « dé-corporéisation », Ingo Meyer remarque une prise de conscience et une volonté de réappropriation du corps par l'être dans les pratiques marginales de la ville. C'est avec deux exemples de subversion des usages de la ville qu'il nous expose cette réappropriation :

_Le « parkour », pratique sportive, acrobatique qui consiste à affranchir son corps des conventions de mobilité urbaine. Il met en avant l'actualité de cette problématique du rapport au corps et de la rue à travers des pratiques corporelles à risque.

_Le « roofing », pratique qui consiste à gravir les points hauts (tours, grues...) de la ville illégalement, de suspendre son corps et de se filmer au dessus du vide. Cette pratique peut également sembler anecdotique mais témoigne d'une réappropriation de la ville au corps à corps.

Nous pourrions également citer le skateboard, le BMX… qui permettent une appréhension différente de la ville.

En réaction au contrôle architectural et urbanistique des usages et des comportements, c'est à dire au « paternalisme » spatial, des architectes contemporains, tels les Déconstructivistes ou Yona Friedman, font de l'imprécision un fondement théorique. Ceci se traduit par exemple, avec une attention particulière accordée au vide chez Rem Koolhaas, voire une indétermination programmatique de certains espaces qui laisse place à l'initiative et à l'appropriation. Les Déconstructivistes regrettent que les architectes veuillent tout déterminer de la plus petite à la plus grande échelle : «*Notre profession est endoctrinée pour ne jamais laisser quelque-chose, de non vide, de non décidé, de non déterminé.* »[233] C'est une pression exercée sur l'usager pense Rem Koolhaas.

233 R. Koolhaas, *Vers une architecture extrême : Entretiens*, *op. cit.*, p. 59.

4. De l'industrialisation à la marchandisation de l'art

Avec l'industrialisation, l'art comme l'architecture sont devenus plus accessibles qu'ils ne l'étaient auparavant. Artistes comme architectes ont pu sensibiliser une couche de la population qui l'était peu jusqu'alors. Mais cette capacité de production démultipliée a également permis aux artistes comme aux architectes de rentabiliser leur pratique : de construire vite, pas cher et en masse. Nous allons voir que certains d'entre-eux, peu scrupuleux, n'hésitent pas à profiter de ces procédés pour spéculer et rentabiliser au maximum leur pratique. Or, en vendant et en tirant un maximum de profits de leur pratique, ils encouragent la marchandisation de l'art et de l'architecture.

• Pressions du marché (financières & sociales)

Art existentiel / exploitation organisée de l'art et de l'architecture

Ainsi, deux conceptions de l'art s'opposent. Celle qui s'ouvre délibérément au marché et qui répond à ses attentes : son art s'inscrit dans une tendance, pour vendre. L'autre, au contraire, s'oppose à ces principes et revendique avant tout l'indépendance de sa démarche vis à vis de ces facteurs extérieurs. Entre ces deux visions extrêmes, il existe une infinité de nuances. Mais l'art, comme l'architecture, est souvent un compromis entre cette recherche de vérité, cette démarche personnelle engagée, et les attentes du public, du client ou la dépendance financière de cette activité...

Le philosophe Martin Heidegger définit l'enjeu de l'art existentiel comme la remise en question de l'homme, or l'exploitation organisée de l'art met à mal ces principes pour des raisons pécuniaires et la reconnaissance sociale (popularité et réputation). En effet, une partie conséquente de la production artistique contemporaine n'est pas une recherche de vérité comme l'entend Martin Heidegger, il est parfois pur produit commercial, spéculatif. C'est pourquoi le philosophe interpelle le lecteur et surtout l'artiste : l'art est-il à l'origine de notre vie, l'accompagne-t-il comme un « sur-saut (*Vorsprung)* », s'instituant dans notre histoire ou vient-il en second plan, orner nos vies et nos intérieurs, comme une élément décoratif et superflu ? Il est évident que pour Martin Heidegger, la recherche et la mise en œuvre de la « vérité » est à l'origine de l'œuvre d'art.

« *L'essence de l'art comme mise en œuvre de la vérité est l'origine de l'œuvre d'art.* [...] *L'art est-il essentiel, est-il une origine et par là un sur-saut (Vorsprung) s'instituant dans notre histoire, ou n'est-il seulement qu'un ajout (Nachtrag) après coup qui nous accompagne comme une « expression » de ce qui est présent et que l'on exploite encore et encore pour décorer et se divertir, pour se reposer et s'énerver ? Sommes-nous dans la proximité de l'essence de l'art comme origine ou pas ? Et si nous n'en sommes pas proche, la connaissons-nous ou l'ignorons-nous, titubant dans l'exploitation organisée de l'art ? L'essence de l'art comme mise en œuvre de la vérité est l'origine de l'œuvre d'art.* »[234]

Actuellement, l'art et l'architecture, sont ancrées et intégrées dans un système économique parfois pesant. Ces pressions sociales et financières peuvent avoir des rôles déterminants sur certaines productions artistiques. Les correspondances de Claude Monet, par exemple, montrent à quel point le marché de l'art influence les réalisations de l'artiste qui écrit être exaspéré de reproduire ses *meules de foin* que tout un chacun lui demande.

Michel Cornuéjols remarque que ces facteurs extérieurs (financiers et sociaux, entre-autres) posent également problème en architecture. Il critique de manière virulente l'intrusion des principes mercantiles dans la profession architecturale : « *La profession est laminée par des principes mercantiles, alors que l'architecture est une activité culturelle.* »[235]

Notre propre expérience nous a aussi amené à rencontrer un référent qui nous interpella sur notre orientation vers l'enseignement de l'architecture et ce justement à cause de cette professionnalisation architecturale (qui encourage les cabinets d'architecture à être de plus en plus productifs pour plus de rentabilité) en nous évoquant un : « *syndrome de l'architecte* ». Il nous fit part des nombreux architectes qu'il rencontrait qui s'étaient réorientés peu après l'obtention de leur diplôme au vu de la conjoncture administrative, financière et professionnelle actuelle. Il est un fait qu'un certain nombre de jeunes diplômés en architecture se ré-orientent car ils ne peuvent pratiquer l'architecture tels qu'ils l'avaient imaginée et « appris » lorsqu'ils étaient étudiants.[236]

234 Martin Heidegger, *« De l'origine d'une œuvre d'art »,* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 2001, p. 15.
235 M. Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, *op. cit.*, p. 249.
236 Alice Raybaud, « *De l'école à l'agence, les désillusions des jeunes architectes* » in *Le Monde*, 29.11.2020.

Rentabilité

Les premiers architectes modernes à se méfier des mots rentabilité et économie sont les architectes des *Neues Bauen,* au début du XXe siècle.[237] A cette époque, ils préviennent et dénoncent déjà les potentielles dérives de ces concepts qui avaient justifié la « misère » jusqu'alors.

En effet, la standardisation de l'architecture a permis son industrialisation et donc une production plus rapide et moins onéreuse. Le principe de rentabilité associé à l'industrialisation de l'architecture contribue à sa commercialisation, voire à sa « marchandisation ».

Frank Lloyd Wright écrit à propos de ce phénomène :

> *« Ces grands arts libéraux, que l'Homme nourrissait tout en étant nourri par eux, ont disparu. Ils sont partis par le même chemin, vers le moulin broyeur, par le processus sans remords de la rentable standardisation. »*[238]

Les quartiers des *Minguettes* ou du *Pruit-Igoe* (grands-ensembles issus de l'architecture moderne qui ont été détruits par la suite) représentent ces « *appétits financiers des spéculateurs immobiliers* », écrit Anatole Kopp.[239] Il relève également que :

> *« la monotonie de l'architecture, l'inadaptation des logements aux besoins des utilisateurs, la prolifération de la voirie à usage exclusivement automobile, la disparition du paysage naturel, etc* […] *ne serait que le résultat de la mise en œuvre des idées fonctionnelles de Le Corbusier, de Gropius, de Mies Van Der Rohe,* […] *des CIAM. »*[240]

Les grands ensembles, incarnent les dérives économiques du détournement de la cité radieuse, entre-autres, les autoroutes et échangeurs de son principe de hiérarchie des voies et des V7 (du Corbusier), le *zoning* et les temps de transport qui s'allongent, l'incompréhension des recherches des avant-gardes modernes... *« Puisqu'au lieu d'aider à la libération des hommes, l'architecte « moderne » aurait aidé en fait à leur asservissement et à leur oppression. »*[241]

L'auteur maintient que les modernes prévoyaient par leurs structures, et leurs nouvelles villes, la création de l'Homme nouveau et d'une société nouvelle. Or la société n'ayant pas suffisamment changé, ces idées aux mains de la rentabilité et de l'économie de la construction n'a fait que renforcer cette ségrégation sociale et cette utopie d'avant-garde moderne n'a jamais vu le jour.

237 Walter Gropius, in *Zeutralbratt der Bauverwaltung*, Berlin, n°12, 21.03.1930.
238 F.L. Wright, *L'avenir de l'architecture*, *op. cit.*, p. 54.
239 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 2.
240 *Ibid.*, p. 320.
241 *Ibid.*, p. 315.

Illustration 22: Eugène Beaudoin et Franck Grimal [architectes], photographie aérienne du quartier « *Les Minguettes* », de Venissieux, 1965-1973.
(Source : © Maxime Jegat. Url : https://www.leprogres.fr/rhone/2011/03/26/les-minguettes-et-le-charreard-seduisent-les-primo-accedants)

Illustration 23: Minoru Yamasaki [architecte], Vue aérienne du quartier du *Pruit-Igoe*, Saint-Louis (Missouri), 1951-1955.
(Source : © TheGuardian . Url : http://www.milwaukeeindependent.com/syndicated/pruitt-igoe-the-failed-public-housing-project-and-symbol-of-a-dysfunctional-urban-abyss)

• Consommateur d'art & Capitalisme

Paul Valéry, lorsqu'il décrit le rapport entre l'œuvre d'art et son public (que ce soit des auditeurs, des spectateurs, des usagers, etc), emprunte son vocabulaire au lexique de l'économie. Il justifie ce choix car il conseille, lorsqu'il s'agit de décrire le processus de création, d'utiliser les mots, les expressions, les analogies les plus directes et appropriées tant qu'ils nous permettent de s'approcher de la description de faits et d'idées qui de toute manière « *échappent le plus souvent par leur nature même, à toute tentative définition directe*. »[242] Paul Valéry qualifie donc l'artiste de « producteur » et son travail de « production ». Il regroupe les individus comme les lecteurs, auditeurs ou spectateurs (selon le media artistique) avec le terme de « consommateurs » : des consommateurs d'art. Nous reprendrons ses termes de « consommateurs » et de « producteurs » d'art, car ils nous semblent particulièrement appropriés à la description du processus de création. Et si Paul Valéry emprunte ce vocabulaire à l'économie sans arrière-pensée et référence au capitalisme, nous le faisons sciemment car il nous semble que l'analogie comme le sens littéral du terme correspond parfaitement à la situation et l'époque que nous tenterons de décrire.

En nous intéressant à l'analyse de la société capitaliste de Guy Debord, nous pouvons comprendre comment le système et l'art contemporain ont basculé, ensemble, dans une société de marchandisation. Ce dernier explique que lorsque l'économie a pris le pas sur la vie sociale, *être* est devenu *avoir,* la vie sociale en relation à l'économie a transformé *avoir* en *paraître.*[243] Mais aussi que l'économie est née naturellement d'un processus d'échange de marchandises (de troc) entre producteurs indépendants dont la production est restée longtemps artisanale. La fonction économique était largement marginale et allait dans le sens de la survie. Ce serait lorsque les grands commerces et l'accumulation des capitaux apparurent que la tendance s'inversa : l'économie domina alors, et la survie, bien qu'assurée, n'était plus l'enjeu principal. Ainsi la croissance économique, qui a permis aux sociétés de se libérer des pressions naturelles qu'exigeait leur survie, est devenue à son tour asservissante.[244]

La société de consommation propose des produits, des marchandises créées par un pseudo-besoin qui, une fois passé aux consommateurs, perdent leur caractère prestigieux pour devenir « vulgaire ». « *Il révèle trop tard sa pauvreté essentielle qu'il tient de la misère de sa production* ».[245] C'est le principe des modes : « *chaque nouveau mensonge est ainsi l'aveu de son mensonge précèdent.* »[246]

242 Paul Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », Gallimard, Paris, 1944, p. 7.
243 G. Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 15.
244 *Ibid.*, p. 38.
245 *Ibid.*, p. 64.
246 *Ibid.*

Jean-Luc Nancy écrit à propos du désir de consommation en art, que le plaisir de contempler une œuvre, *« renouvelle la faim et la soif »* du consommateur.[247] Et Theodor W. Adorno dénonce quant à lui, dans son ouvrage *Dialektik der Aufklärung,* un fétichisme de la marchandise et une instrumentalisation des industries culturelles poussés à l'extrême par l'aliénation des économies capitalistes.[248]

La Factory, atelier d'artiste d'Andy Wahrol, incarne symboliquement cette dynamique d'industrialisation et de marchandisation de l'art. En prenant comme référence les procédés de fabrication industriels, Andy Wahrol avec son groupe *The Velvet Underground* produira à la chaîne ses sérigraphies et d'autres œuvres d'art qu'il éditera en de très nombreux exemplaires.

Andy Wahrol initie une tendance chez les artistes qui consiste à se rapprocher du *business* et à adopter une logique capitaliste. Selon Scott Rothkopf, un critique de la revue *Artforum*, « *Wahrol s'est lancé dans le business plus en bohémien qu'en magnat* »[249] dit-il, en référence aux dimensions des ateliers d'artistes contemporains tel que Takashi Murakami. Selon les critiques d'art, ce qui fait la renommée et la viabilité de « l'entreprise » Murakami, c'est notamment « *sa relation aux industries culturelles commerciales* »[250]. On retrouve par exemple chez cet artiste de nombreuses influences et références aux mangas.

Si le capitalisme encourage une industrialisation et une marchandisation de l'art et de l'architecture qui démontrent de nombreuses limites, Daniel-Henry Kahnweiler, au début du XXe siècle, notera que la gestion communiste de l'art et notamment des artistes-peintres du bloc de l'Est, possède également ses défauts. Aux antipodes de cette vision marchande de l'art, il remarquera que les peintres sont plus heureux dans le sens où ils jouissent d'une protection matérielle et économique : ils ne dépendent ni des caprices du marché ni des amateurs, ni des revers du marchand.[251] Cet avantage qu'est l'État dans un pays communiste en constitue également la limite : il n'accorde aucune place à l'individualité pourtant essentielle à l'art, rôle qu'il minimise.

• Marchandisation de la peinture

Sarah Thornton, sociologue ayant analysé les mécanismes du monde de l'art marque bien la différence entre le « monde » de l'art et le « marché » de l'art. Le marché de l'art ne représente qu'une partie du monde de l'art mais il a une influence certaine sur celui-ci. Le marché de l'art est purement spéculatif et n'a rien à voir avec l'essence de l'art. Ainsi de la salle de vente aux enchères,

247 Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin: carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan, Paris, 2007, p. 18.
248 C. Macel, *Une histoire: art, architecture, design, des années 1980 à nos jours, op. cit.*, p. 245.
249 Sarah Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, Autrement, Paris, 2009, p. 222.
250 *Ibid.*
251 P. Assouline, *L' homme de l'art*, *op. cit.*, p. 474.

Illustration 24: Andy Warhol dans son atelier la « *Factory* » avec Gerard Malanga, derrière les œuvres *Campbell's boxes,* New York, 1964.
(Source : © Billy Name. Url : https://thepaintingfactory.net/artists/andy-warhol)

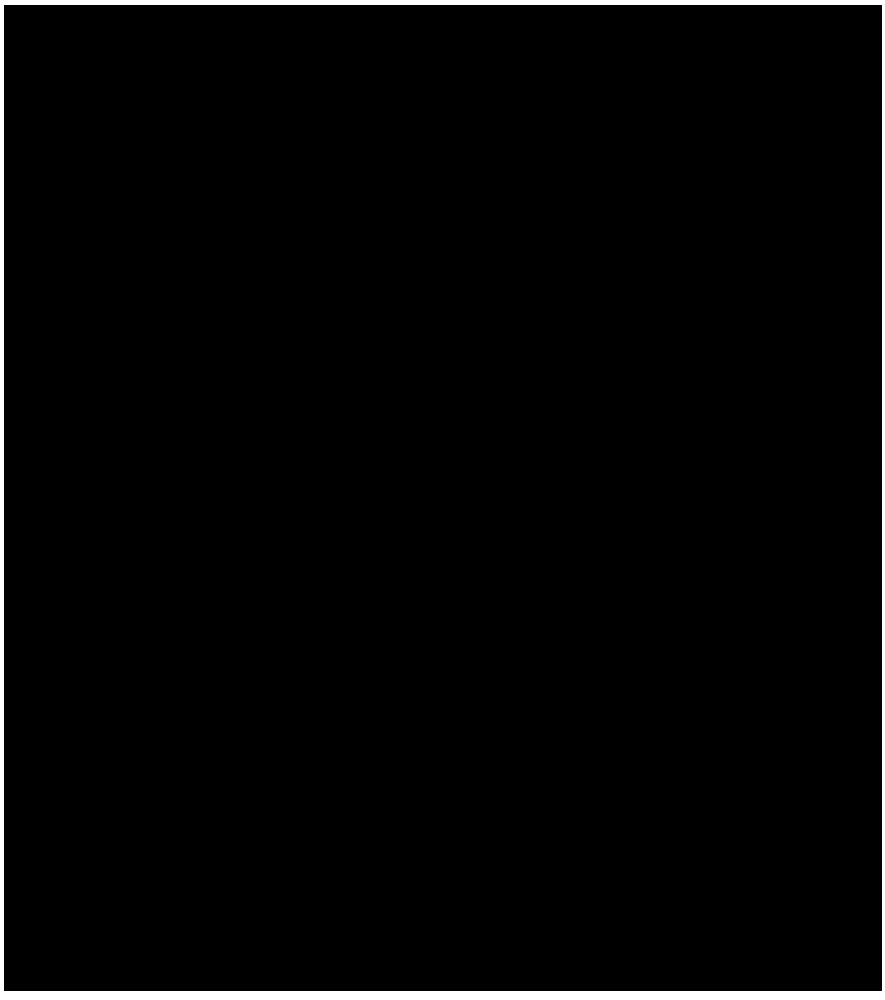


Illustration 25: Andy Warhol devant sa sérigraphie *banana prints* avec Gerard Malanga, New York, 1966 (Source : *Ibid.*)

aux foires d'art contemporain, en passant par les écoles d'art ou l'artiste-peintre lui-même, l'œuvre d'art (bien que tous les acteurs de ce monde la considèrent comme un objet de réflexion), passe de « marchandise de luxe , investissement » à « entreprise intellectuelle », à « activité fétichiste et distrayante ».[252]
D'après elle, l'homme le plus important et influent dans le marché de l'art contemporain est un *businessman* puisqu'il s'agit de François Pinault, le milliardaire propriétaire du groupe *Pinault-Printemps-Redoute* et de *Gucci*, il possède également deux musées privés et est propriétaire de galeries dont la plus connue : *Christie's* à Venise.[253]

Le couple de collectionneurs Rubell, que Sarah Thornton rencontra lors de la foire *Art Basel,* explique que le terme d'avant-garde a disparu de l'art dans les années 1980 pour laisser place au terme « d'artistes émergents ». Alors qu'on associait le terme d'avant-garde à l'idée d'expérimentation, ce terme indique quant-à-lui une « anticipation potentielle du marché », encore en référence à l'économie.[254]
Ainsi ce qui semblait être linéaire avec le développement d'artistes, de mouvements et de leaders a disparu et les collectionneurs s'empressent de « parrainer » un artiste dit émergent (qui pourrait avoir du succès) et le promeuvent pour « doper » sa carrière et par conséquent faire augmenter sa côte et leurs acquisitions.
Dans cette même idée, un siècle plus tôt, le marchand d'art Daniel-Henri Kahnweiler écrivait : « *Quelqu'un qui achète les grands peintres de son temps quand ils sont jeunes doit gagner.* »[255] Sauf qu'à la différence du marché de l'art contemporain, imprévisible et volatile, focalisé sur les profits, il met d'abord en avant son éthique : il croît en ses artistes. Du premier jour où il les rencontre jusqu'à leur mort, comme en témoigne sa biographie. Ce sont des sentiments d'admiration, de confiance et de respect qui le portent mais c'est aussi un pari qu'il engage car « ses » peintres étaient considérés comme des « marginaux » lorsqu'il les rencontra. En effet, il ne rencontra pas la star internationale qu'est Pablo Picasso aujourd'hui, mais un homme en marge, dépressif et au bord du suicide, nous rapporte Uhde.[256] Pablo Picasso venait d'achever *Les Demoiselles d'Avignon* mais tous ses amis ne manifestaient plus que des sarcasmes face à sa peinture. L'artiste fut touché par la réaction et la sincérité de Daniel-Henry Kahnweiler, alors qu'il était dans la misère et la solitude la plus absolue. Le binôme se constitua alors que le peintre n'avait que 26 ans et son marchand 23 ans, et bien qu'il n'ait pas marchandé son art toute sa vie, ils ont échangé jusqu'à sa mort.

252 S. Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art, op. cit.*, p. 14.
253 *Ibid.*, p. 6.
254 *Ibid.*, p. 97.
255 P. Assouline, *L' homme de l'art, op. cit.*, p. 63.
256 *Ibid.*, p. 74.

• Valeur et production de valeur

La production de valeur en art

Si le marché et le monde de l'art sont liés, ils ne sont toutefois pas toujours dépendants l'un de l'autre. La valeur commerciale, c'est à dire la côte d'un artiste dépend rarement de la qualité des œuvres qu'il produit. Elle dépend souvent de la manière dont lui et les acteurs du marché de l'art vont leur conférer une valeur : une valeur purement spéculative, fictive. Le problème est que l'on confond, dans l'inconscient collectif, la valeur commerciale (économique) et la valeur conceptuelle (artistique). L'élite artistique contemporaine, par exemple, est constituée sur des critères économiques. Nous nous attacherons donc à montrer avec cette partie, comment cette valeur artistique est produite et liée à la valeur économique et commerciale.

Si l'architecture n'est pas aussi sujette à spéculation que les œuvres d'art, nous verrons qu'elle peut emprunter « timidement » le même chemin.

Tout d'abord, notons que la perception d'une œuvre d'art est subjective, son interprétation est donc propre à chaque individu. Ensuite, le sens d'une œuvre d'art (si il y en a un) n'est pas toujours accessible au premier regard, il demande parfois une réflexion, des indices voire des explications. Ajoutons à cela que les explications de l'artiste lui-même peuvent parfois être approximatives voire contradictoires. Il y a donc souvent un écart entre ce que l'artiste a voulu faire, le message qu'il veut faire passer, et ce qu'en retient le public.[257] Cet écart viendrait du fait que la production de valeur de l'esprit est influencée par la forme produite, selon Nicolas Bourriaud : de l'interaction entre forme et esprit. L'artiste lorsqu'il crée engage un dialogue et une négociation avec l'intelligible.[258]

Dans certains cas, l'artiste lui-même n'a pas le recul critique nécessaire pour expliquer ce qu'il produit : il n'est pas en capacité à expliciter, verbaliser l'idée de sa création. Les personnes en contact avec lui peuvent parfois définir l'enjeu de son art. Le marchand ou le critique d'art interviennent et influencent, parfois par exemple, l'interprétation de ses œuvres.

Pour cette raison, Daniel-Henri Kahnweiler, proche et marchand des artistes cubistes, est en 1916 un des seuls hommes à pouvoir écrire à chaud sur le Cubisme car il l'a vécu depuis son commencement en accompagnant ses principaux acteurs : il n'a donc pas besoin de forcer l'analyse des toiles ou à faire des spéculations sur leur signification car il est au fait de la vie personnelle des peintres, de leur évolution, avancement et conception de l'art. Il est en quelque-sorte le témoin du Cubisme car il correspondait ou voyait les peintres quotidiennement et était ainsi au fait de leurs doutes,

257 Annexe 2
258 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 24.

espoirs...[259] Ce n'est pas par hasard s'il est un des seuls témoins à être en capacité à expliquer le Cubisme. Daniel-Henri Kahnweiler avait signé un contrat d'exclusivité sur la production de ses peintres. Il considérait ces contrats comme une fidélité réciproque et signa les premiers avec Georges Braque et Pablo Picasso en 1912.[260]

Une fois exposée, l'œuvre prend une forme sociale, elle perd son utilité originelle et acquiert une valeur d'échange. La valeur de l'art est en générale représentée par une substance qui est « *la quantité de travail abstrait* », selon Nicolas Bourriaud qui reprend l'idée de Karl Marx, . L'art représente la « marchandise absolue » puisqu'il est l'image même de la valeur, écrit-il à ce propos.[261]

Dans les faits, *The Square,* un film de Ruben Östlund, sorti en salle en 2017, montre comment l'élite du monde artistique contemporain (que l'on voit sectaire à l'écran) accorde ou non de la visibilité à un artiste et comment elle en détermine la valeur commerciale (sa cote). La production d'une valeur commerciale est souvent associée à la production d'une valeur conceptuelle, alors que ce sont deux phénomènes qui sont dans les faits complètement indépendants. Ainsi des artistes ayant une excellente cote commerciale réalisent parfois des œuvres « d'art » médiatisées alors qu'elles ne seraient pas même considérées s'ils n'étaient pas connus.

A plusieurs reprises, l'artiste Banksy, a montré l'absurdité de ce système de production de valeur commerciale. Il a par exemple demandé à une personne de vendre pour lui un peu plus d'une trentaine de ses œuvres (toiles réalisées au pochoir, non signées) sur le trottoir à Central Park à New York en 2013 pour une soixantaine de dollars chacune. Seulement sept d'entre-elles ont été vendues pour 420 dollars (par trois acheteurs), et deux d'entre-elles ont été négociées à moitié prix, alors que la plus petite de ces toiles est estimée à 20000 livres et que certaines de ces peintures se vendaient à 160 000 dollars pièces à cette époque. Il a ensuite révélé l'artiste à l'origine de ces œuvres en annonçant qu'il s'agissait d'une vente unique : un pied de nez au marché de l'art contemporain. Banksy, artiste dont l'identité est encore aujourd'hui inconnue, cherchait également en 2018 à dénoncer la spéculation à laquelle est sujet le marché de l'art en détruisant l'une de ses œuvres alors qu'elle venait d'être adjugée pour 1,2 millions d'euros lors d'une vente aux enchères chez *Sotheby's*. Un mécanisme d'autodestruction de l'œuvre, intégré dans le cadre, s'est actionné pendant la vente. Et le plus absurde de cette performance et que l'œuvre détruite a quasi instantanément pris davantage de valeur.

259 P. Assouline, *L' homme de l'art*, *op. cit.*, p. 176.
260 *Ibid.*, p. 133.
261 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 44.

Illustration 26: Un homme tenant un stand de toiles de Banksy à Central Park, New York, 13.09.2013.
(Source : © Banksy. Url : https://www.youtube.com/watch?v=zX54DIpacNE&ab_channel=BanksyNY)

Illustration 27: Autodestruction de l'œuvre « *Girl with balloon* », alors qu'elle venait d'être adjugée à 1,185 million d'euros lors d'une vente aux enchères de la salle de ventes *Sotheby's*, Londres, 08.2018.
(Source : © Banksy. https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/street-art/banksy-reussit-un-coup-inoui-son-oeuvre-s-039-autodetruit-sitot-vendue-aux-encheres_3367595.html)

Peu importe la production de l'artiste tant que le monde contemporain le valorise. C'est à dire que ce n'est pas la qualité (la facture ou l'idée) de ses œuvres qui détermine la valeur de l'artiste mais son expérience et sa reconnaissance par cet élite. Jeff Koons artiste et ancien courtier de Wall Street, « industriel » de l'art, a su profiter des mécanismes spéculatifs des ventes d'art comme de nombreux autres artistes renommés. Paul Valéry critiquait déjà à son époque ce système de production de valeur qui dépend davantage de l'auteur que de sa production : ses œuvres. En effet, celles-ci peuvent laisser indifférentes les masses tout en étant érigées au rang de chefs-d'œuvre par les critiques et ainsi multiplier considérablement leur prix de vente : « *c'est ainsi que la malheureuse peinture s'est vue en proie aux méthodes promptes et puissantes de la politique de la bourse.* »

Parmi ces acteurs qui participent à la création de valeur commerciale et conceptuelle, nous retrouvons le marchand d'art et l'acquéreur de l'œuvre : le collectionneur. Sarah Thornton nous rappelle à leur propos que les marchands d'art, lors des foires d'art contemporain ne vendent pas à n'importe quel client ou collectionneur, même s'ils daignent proposer acheter l'œuvre plus cher que le prix affiché. Ils font une liste, l'étudient et cèdent l'œuvre au plus important collectionneur pour la promotion de leur artiste.[262] Le consultant artistique Philippe Sélagot, révèle que l'acheteur donne autant (voire plus) de valeur à l'artiste que ses œuvres. En effet, si un grand collectionneur acquiert une œuvre, il fait systématiquement augmenter sa cote.[263] Dès lors, *« Dans le marché de l'art, intégrité et solidité des artistes comptent autant que la valeur purement esthétique.* »[264] Pour la jeune collectionneuse Amy Baer, la vente d'une œuvre est une mise à nu. En effet, une importante publicité et communication est réalisée pour une vente aux enchères. A chaque fois qu'elle vend une œuvre, elle redoute qu'elle n'atteigne pas son prix de réserve et reste invendue : ce serait, pour elle, un échec personnel. En effet, les collectionneurs ont une réputation qu'ils cherchent à entretenir pour ainsi spéculer sur des œuvres et ainsi les revendre le plus cher possible. Honor James, héritière de collectionneurs, avoue également que lorsqu'elle a vendu 99 des 600 œuvres collectionnées par ses parents défunts, elle avait l'impression de « *voir les enfants quitter la maison* »[265] et s'être sentie très mal à l'aise.

Ainsi que nous pouvons le constater, le marché de l'art contemporain accorde une certaine « valeur » aux artistes. Mais il n'est pas le seul à participer à cette production de valeur. L'extrait suivant souligne, que ce n'est pas le seul canal de diffusion et la seule porte d'entrée à l'élite du monde de l'art.

262 S. Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art, op. cit.*, p. 103.
263 *Ibid.*, p. 22.
264 *Ibid.*, p. 69.
265 *Ibid.*, p. 48.

« La connaissance des auteurs et de leur temps, l'étude de la succession des phénomènes littéraires ne peut que nous exciter à conjecturer ce qui a pu se passer dans l'intime de ceux qui ont fait ce qu'il a fallu pour obtenir d'être inscrits dans les fastes de l'Histoire des Lettres. S'ils l'ont obtenu, c'est par le concours de deux conditions que l'on peut toujours considérer comme indépendantes : l'une est nécessairement la production même de l'œuvre ; l'autre est la production d'une certaine valeur de l'œuvre, par ceux qui ont connu, goûté l'œuvre produite, qui en ont imposé la renommée et assuré la transmission, la conservation, la vie ultérieure. »[266]

Paul Valéry révèle à travers ces lignes que les historiens font entrer ou non certains artistes dans l'histoire, et ce choix est purement subjectif. L'histoire, même si elle est sensée être objective, ne l'est jamais complètement comme nous le rappelle l'historien et théoricien d'architecture Joseph Abram. Dans un souci de véracité scientifique et historique, l'histoire devrait être purement objective. Mais la limite franche entre critique et histoire n'est qu'illusoire car l'historien, dans les thèses qu'il développe, dans la manière qu'il retranscrit et construit sa narration, dans le choix des événements qu'il met en avant, adopte une approche singulière même s'il doit retranscrire les événements fidèlement. Dans la discipline artistique qu'est l'architecture, il y a d'autant plus de subjectivité, renchérit t-il.[267] Si ces historiens ont un coup de cœur pour un artiste plus que pour un autre, ils peuvent le mettre en avant et ainsi le valoriser dans l'histoire de l'art. Les historiens ne sont pas les seuls à relater l'histoire, mais ils ont une influence non négligeable sur le processus. Guitemie Maldonado confirme cette idée que les historiens de l'art contemporain agissent régulièrement comme des critiques d'art : leur travail consiste en l'écriture d'une histoire jusqu'alors inédite. Ils accompagnent donc la création contemporaine et influencent directement le marché de l'art.[268] En architecture, Joseph Abram en fait la même démonstration.

Les critiques d'art professionnels ou amateurs participent également directement à la production de valeur de certaines œuvres. Pour Tim Griffin, rédacteur en chef de la revue d'*Artforum*, un critique est « *un détective. Il regarde et essaie de trouver un sens à ce qu'il voit. »*[269] Il essaie d'être indépendant du marché de l'art pour éviter tout conflit d'intérêt et conserver sa liberté d'expression et la subjectivité des critiques d'art. Pour Peter Schjeldahl, un bon critique d'art est quelqu'un qui « *doit savoir se faire un ennemi par semaine sans que son réservoir d'amis potentiels ne s'épuise jamais.* »[270] La revue critique *Artforum* cherche par exemple à donner *« la permanence à l'éphémère »,*[271] à écrire l'histoire de l'art sans recul, avec des œuvres contemporaines.

266 P. Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », *op. cit.,* p. 6.
267 R. Klein et E. Laurentin, *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui?*, *op. cit.*, p. 10.
268 Guitemie Maldonado, *Histoire d'un cube. Regards croisés sur l'art minimal* [conférence], École nationale supérieure des Beaux Arts, Paris, 2015, 59'. Url : https://www.youtube.com/watch?v=cw7RJVNKe2Q
269 S. Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, *op. cit.*, p. 168.
270 *Ibid.*
271 *Ibid.*, p. 179.

Ainsi, le public, le marché, l'élite, l'histoire, la critique de l'art contemporain sont les acteurs qui définissent la valeur de l'art et les nouvelles « tendances ». Les acheteurs s'arrachent ces œuvres prestigieuses qui acquièrent une valeur économique sur laquelle ils peuvent spéculer car d'après les historiens et les critiques d'art elles marqueront l'histoire contemporaine.

Les œuvres d'art sortent de ce système lorsqu'elles sont acquises par des conservateurs et qu'elles entrent dans des musées. L'œuvre perd alors sa valeur commerciale, sans pour autant perdre sa valeur conceptuelle et technique, elle sort de ce fait du marché.[272]

Au début du XXe siècle, Paul Valéry était très critique de l'évolution du marché de l'art, et notamment de la peinture moderne comparée à la peinture classique. Il regrettait notamment un recours systématique aux modèles, une disparition des études préalables et des œuvres qu'il qualifiait elles-mêmes d'« études inutilisables ».[273] Selon lui, aucune étude n'est pourtant vouée à sortir d'un atelier, et encore moins à être mise en vente ou exposée dans un musée. Cette évolution serait due au système décadent de production de valeur des œuvres d'art. Il n'est pas normal, par exemple, qu'une nature morte puisse avoir la même valeur qu'une descente de croix ou qu'un croquis d'un artiste renommé ait la même valeur qu'un grand format d'un artiste lambda, assure-t-il. Ceci aurait comme conséquence de diminuer la valeur du jugement personnel, sincère et subjectif. L'académisme quant à lui conserverait la valeur du jugement dit objectif : qualité des représentations anatomiques, de la perspective, de la ressemblance... Or le refus progressif de l'académisme a pour conséquence de « *supprimer toutes les difficultés au moins conventionnelles des arts* »[274] et donc le refus de ces critiques objectives.

Vassily Kandinsky, qui pourrait faire partie de ces artistes-peintres modernes visés par cette critique, partage paradoxalement certaines idées de Paul Valéry, concernant cette production de valeur. Il critiquait notamment, de façon virulente, un système de production de valeur fondé sur des pistes individuelles, une concurrence exacerbée entre artistes (alors qu'ils pourraient collaborer pour approfondir leur art), une surproduction, un système de cotation, etc. En effet, les cotes sont souvent injustifiées et l'art contemporain est dans la plupart des cas incompris, même par les initiés. La déconnexion entre l'élite artistique et la population se renforce. Pour Vassily Kandinsky ce n'est toutefois pas à l'artiste de se mettre au niveau du spectateur car il risquerait d'appauvrir son art, sa mission est de « l'éduquer » pour qu'il puisse le comprendre, pour qu'il s'élève au niveau de son art. Sa théorie est intéressante mais le décalage entre l'élite de l'art contemporain et les individus néophytes est tel qu'il reste en très grande majorité incompris. Il suffit de voir et écouter les réactions que ce soit dans les musées (et pourtant

272 *Ibid.*, p. 8.
273 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, op. cit.*, p. 87.
274 *Ibid.*, p. 88.

les gens qui s'y rendent y sont un minimum sensibles puisqu'ils y vont normalement de leur propre gré), lors d'expositions, de vernissages, etc. Qui plus est, le milieu de l'art contemporain assume cet élitisme et souhaite conserver son caractère prestigieux en le maintenant fermé comme le révèle Sarah Tornthon, dans ses ouvrages d'analyses du monde de l'art contemporain. L'art « compris » peut pourtant devenir influent indépendamment des critiques, historiens ou du marché de l'art.[275] La compréhension de l'art permet notamment aux œuvres de perdurer dans le temps autrement qu'étant le fruit d'une époque donnée.

Selon Will Jones, étudiant puis professeur au *Cal'Arts,*[276] il est important que ses étudiants (futurs artistes) soient en capacité d'expliquer leurs œuvres afin de les rendre compréhensibles, dans l'objectif de se distancier des critiques et ainsi identifier ce qui est essentiel dans leur production. Il envisage « *l'éducation pour l'éducation »,* qui n'est pas systématiquement applicable ou valable pour la professionnalisation.

La production de valeur en architecture

De la même manière qu'en art, la production de valeur en architecture est très souvent liée à la « cote » de son architecte-concepteur : sa notoriété, sa médiatisation. La principale différence étant que l'on ne spécule pas sur une valeur architecturale comme l'on spécule sur l'art : elle reste dans la plupart des cas liée à une valeur immobilière.

Les villes, comme les collectionneurs d'art, « parrainent » et « collectionnent » toutefois les constructions de « grands » architectes qui viennent renforcer leur attractivité touristique et culturelle par la construction d'édifices emblématiques. Les artistes et architectes qui sont alors reconnus pour leur œuvres singulières (comme ce fut le cas avec les déconstructivistes ces vingt dernières années) s'enferment parfois dans le style qui a construit leur notoriété. C'est notamment pour cette raison que l'architecte Frank Gehry souhaitait créer une seconde agence, nous rapporte Jean-Louis Cohen il y a quelques années. Sa première agence continuerait à faire du « Gehry » (sa marque de fabrique) sans qu'il soit physiquement présent et la seconde lui permettrait d'expérimenter à nouveau, de sortir du style dans lequel on lui demande généralement de produire. Jean-Louis Cohen affirme cependant que bien qu'il « *continue à froisser du métal, il ne se répète pas tant que ça »*.[277]

Nous relevons ici un problème majeur de la marchandisation de l'architecture : les villes veulent leur Gehry, leur Hadid, leur Koolhaas, qui sont devenus des « marques » à part entière : une valeur qui n'a plus grand-chose à voir avec la qualité de leur production architecturale.

275 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 58.
276 Le California Institute of the Arts (Cal'Arts) est une prestigieuse école d'art de Los Angeles.
277 J.-L. Cohen, *L'invention de Franck Gehry*, *op. cit.*

• Le buzz, une stratégie commerciale

Réussite / marché de l'Art

L'artiste et l'architecte pour être valorisés doivent ainsi identifier les mécanismes de production de valeur. Les moyens par lesquels ils seront reconnus pour leur travail. Il existe une multiplicité de voies pour y parvenir, or certaines d'entre-elles leur permettent de propulser leur carrière bien plus rapidement et facilement que d'autres. Dans cette partie nous allons voir qu'il existe de nombreuses manières de médiatiser son art mais certaines d'entre-elles qui fonctionnent particulièrement bien actuellement sont contestables.
Pour l'artiste-peintre Salvador Dalí, les mécanismes de la réussite en art reposent sur l'élitisme et le snobisme. Elle se fonde sur une critique de la société, même si au fond, elle est appréciée ; l'artiste qui recherche cette réussite se doit ensuite d'être « snob ». Il avoue lui-même être « snob » depuis son enfance, une forme d'élitisme qu'il entretient avec son « snobisme » en intégrant des groupes qui s'admirent jalousement mais qui ne se mélangent pas. Lui, au cours d'une même soirée, passe d'un groupe à l'autre en prenant le soin de le faire savoir.

> *« Je suis une des rares personnes qui vivait dans les milieux les plus paradoxaux, les plus fermés les uns les autres, qui y entrait ou en sortait à volonté. Je le faisais par pur snobisme, c'est à dire par frénésie d'être constamment en vue dans tous les milieux les plus inaccessibles. »*[278]

Il cherche ainsi à créer un complexe d'infériorité aussi bien chez les peintres surréalistes avec l'aristocratie et la bourgeoisie et inversement. Lorsqu'il est au courant de querelles entre certaines personnes, il n'y prête pas la moindre attention et au contraire, en joue pour créer des jalousies et ainsi se rendre important. Lorsqu'il rentre dans un milieu important, mondain, il fait tout pour se faire remarquer puis s'éclipse pour se faire désirer, sembler insaisissable, inaccessible en créant un scandale puis disparaissant. « *Le snobisme était une stratégie.* »[279]

Comme Paul Valéry ou Salvador Dalí, les experts des salles de vente assurent que ce qui a du succès dans les ventes est ce qui plaît immédiatement ou ce qui fait réagir : il faut provoquer les sens ou le spectateur.[280] Cette stratégie du « choc » (du scandale ou du buzz) s'est généralisée pour attirer l'attention des systèmes de diffusion, des médias qui s'empressent à en faire leurs gros titres. Selon Paul Valéry tout artiste qui ne commence pas par « choquer » et par être suffisamment « injurié ou moqué » est tenu pour médiocre : « *Qui ne nous heurte ou ne nous fait hausser les épaules est imperceptible »*[281]. Ceci est

278 P. Assouline, *L' homme de l'art*, *op. cit.*, p. 36.
279 *Ibid.*, p. 34.
280 S. Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, *op. cit.*, p. 50.
281 Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Gallimard, Paris, 1983, p. 89.

renforcé par une société hyper-connectée où les informations circulent en très grande quantité et très rapidement.
C'est également une des principales critiques faite à l'architecture déconstructiviste ou aux réalisations architecturales exubérantes qui cherchent à provoquer l'usager, à faire du « tape à l'œil ».

Selon Paul Valéry « *l'art moderne tend à exploiter presque exclusivement la sensibilité sensorielle, aux dépens de la sensibilité générale ou affective »*.[282] Ainsi, tous les moyens (« *intensité, contraste, énigme, surprise »*) sont mobilisés pour susciter l'émotion et exciter les sens du public, au détriment de développer son esprit critique ou élever son âme.
Pour lui, la modernité, quelque soit ses aspects (politique, économie, divertissement) est en perpétuelle recherche d'originalité. Il faut comme une addiction, « *soit augmenter la dose, soit changer de poison* […] *De plus en plus avancé, de plus en plus intense, de plus en plus grand, de plus en plus vite, et toujours neuf.* »[283] Ceci aurait selon lui pour effet d'endurcir nos sensibilités. Ce monde est fondé sur la croissance et ceci serait dû à notre volonté de se sentir vivre en passant par une intensification « *croissante des agents physiques et de perpétuelle diversion... »*[284]

Art commercial : l'ambiance pour susciter l'émotion

Cette théorie de Paul Valéry nous rappelle qu'en tant que spectateurs d'œuvres d'arts, nous nous focalisons d'abord sur les moyens dits « extérieurs » : sur les apparences et les techniques mises en œuvre. Alors que dans une conversation intéressante, les mots, composés de lettres et le langage sont accessoires, nous cherchons à connaître quelque-chose de plus profond, l'âme de notre interlocuteur, ses idées, ses sentiments, sa vie intérieure. Dans certains arts comme le cinéma, par exemple, des techniques existent pour faciliter l'accès à des états d'âme particuliers, pour créer ces ambiances, ou conditionner le spectateur et ainsi faire passer certaines émotions. Ceci s'effectue notamment par le biais d'une bande son ou d'une photographie spécifique, souvent symbolique, par l'utilisation de brouillards, de filtres, d'images dé-saturées ou de couleurs pastels, afin de créer des univers mystiques, des scènes sombres pour des ambiances pesantes, ou au contraire des contre-jours pour des scènes de bonheur intense, etc. Il ne s'agit pas d'un accès direct à la vie spirituelle et poétique du réalisateur mais d'une mise en condition.[285] Ceci est valable pour le cinéma mais aussi pour les autres formes d'arts, dont l'architecture. Si ces éléments de mise en scène peuvent être mis en œuvre afin de susciter certaines émotions ou états d'esprits, ces

282 P. Valéry, *Degas, danse, dessin*, *op. cit.*, p. 116.
283 *Ibid.*
284 *Ibid.*
285 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 178.

procédés, aujourd'hui bien connus et surexploités, banalisés, dans la publicité comme dans l'art, perdent finalement leur essence et leur effet, en produisant des individus aux sensibilités de plus en plus endurcis. Pour Vassily Kandinsky, l'ambiance caractérisait, à l'origine, « *les aspirations poétiques d'une âme vibrante d'artiste »*[286], mais elle est devenue le moyen de supercheries. C'est la surconsommation de l'art et notamment de l'image qui l'aurait poussée à devenir supercherie. Cette surconsommation de l'art empêcherait une réelle compréhension du contenu de l'œuvre et encore plus de son approfondissement. Le sur-consommateur ressort de son expérience artistique aussi pauvre ou aussi riche qu'il ne l'était déjà.

Marchandisation & spectacularisation de l'architecture

Ces phénomènes de marchandisation de l'art et des artistes qui se normalisent, se retrouvent également dans le domaine de l'architecture, au détriment d'une recherche profonde et qualitative. L'architecture n'est pas en reste lorsqu'il s'agit de se démarquer de par son originalité, avec des formes exubérantes. Il s'agit du phénomène de « spectacularisation » de l'architecture. Nous utilisons ce terme en référence au concept de société du spectacle de Guy Debord, mais également aux propos de Stanislaus Von Moos, qui assurait, concernant les rétrospectives des architectes Herzog & De Meuron et Rem Koolhaas, qu'une « « *spectacularisation » de l'architecture en tant qu'art, ou plus brièvement, de l'architecture devenue spectacle esthétique »* avait lieu.[287]

Nikos Angelos Salingaros condamne les métropoles qui veulent attirer l'attention avec des constructions « tape à l'œil » qui font les gros titres, telle que le musée de l'Acropole à Athènes, conçu par Bernard Tschumi, qui reflètent selon lui, une volonté de copier l'effet Bilbao.[288] Il s'agit ici de constructions déconstructivistes mais nous pourrions également citer la course au gratte-ciel le plus haut qui existe depuis déjà plus d'un siècle à New-York, ou la surenchère des villes de la démesure, telles que Las Vegas et Dubaï pour n'en citer que deux d'entre-elles. L'architecture fait l'objet d'attractivité touristique et donc de dérives médiatiques et stylistiques.

Ces jeux stylistiques, ces provocations visuelles permettraient non seulement aux villes de renforcer leur attractivité mais assureraient également une belle carrière aux architectes qui se font évidemment remarquer par la même occasion. C'est un phénomène de marketing comme la *Junk Food* écrit Salingaros. Les architectes « stars » sont devenus des produits de consommation ayant chacun un style particulier. *« Leur authenticité et leur*

286 *Ibid.*, p. 54.
287 F. Ducros, D. Le Couëdic, S. von Moos et C. de Smet, *Le Corbusier, l'œuvre plastique*, *op. cit.*, p. 12.
288 En référence au Guggenheim de Bilbao conçu en 1997 par l'architecte Frank Gehry. Il est devenu l'emblème de la ville, à l'image de la tour Eiffel à Paris, attirant de nombreux touristes.

sincérité devinrent une marchandise, au même titre que Picasso ou Che Guevara dans d'autres domaines. »[289] L'originalité et la personnalité sont devenues des valeurs marchandes.

• De l'originalité au conformisme

Sara Thornton accuse le monde de l'art à la recherche « d'originalité » d'être la quintessence du conformisme. Les conservateurs de musées n'ont pas la liberté qu'ils prétendent et dépendent de leur conseil d'administration, les grands collectionneurs flairent, « comme des moutons », les nouvelles tendances et s'empressent pour acheter les tableaux « à la mode », les critiques « prennent la température ambiante » pour ne trop se « mouiller » et surtout ne pas se tromper, assure-t-elle à ce propos.[290]

Paul Valéry remarque, quant à lui, que ce l'on voit comme une nouveauté, audacieuse à une époque donnée en art, devient une convention l'époque suivante. Le temps transforme les nécessités en conventions : « *Le Démon du changement pour le changement est le vrai père de bien des choses...* »[291]C'est notamment le cas de la plastique architecturale créée par les avant-gardes modernes : une architecture facilement identifiable avec ces formes élémentaires, épurées, blanches ou revêtues de couleurs primaires, rejetant tout élément décoratif. Cette architecture qualifiée de « style international » s'inscrivait en rupture avec l'approche ornementale de l'académisme des Beaux-Arts. Détournées de leurs principes fondamentaux, les formes rationnelles persistent pourtant encore aujourd'hui. Ce qui était à l'origine anti-académique est devenu pour les écoles d'architecture contemporaines un modèle voire une convention : un nouveau canon. Sorti de son contexte originel, le style international incarne une nouvelle forme d'académisme, tel qu'il est défini par D-H. Kahnweiler : « *un art qui se sert de formes prises ailleurs en les employant soit à contresens soit en leur enlevant tout sens.* »[292]

Ainsi, ce qui est perçu comme original à une époque donnée peut devenir conventionnel voire classique la suivante, et ce cycle tend à s'accélérer avec les modes véhiculées par la société de consommation. Le prêt à porter est peut-être ce qui témoigne le mieux de cette accélération de l'enchaînement effréné des modes et sans aucun autre sens que l'originalité. A l'image du prêt à porter, le marché de l'art contemporain est un microcosme où *« les acquéreurs sont poussés par des motivations sociales, leurs goûts et leurs achats sont susceptibles d'être influencés par les hauts et les bas de la mode. De plus en plus, acheter de l'art est comme acheter des habits.* »[293] Un spécialiste de la salle de vente aux enchères *Sotheby's* explique que la société

289 C. Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne*, *op. cit.*, p. 78.
290 *Ibid.*, p. 9.
291 P. Valéry, *Degas, danse, dessin*, *op. cit.*, p. 119.
292 P. Assouline, *L' homme de l'art*, *op. cit.*, p. 454.
293 *Ibid.*, p. 49.

de consommation pousse les acheteurs à acquérir de nouvelles œuvres en fonction de l'évolution de leur personnalité et de leur sensibilité : ainsi, ils achètent, vendent et renouvellent leur collection comme ils renouvellent leur garde robe, en fonction des modes et des saisons.

• Problèmes relatifs au style dans l'enseignement de l'art et de l'architecture

Le style est également responsable d'une forme d'homogénéisation plastique dans l'enseignement de l'architecture. La hiérarchie et les préférences plastiques des enseignants exercent une pression qui orientent les étudiants dans leurs choix formels. D'une certaine manière, ils les limitent dans l'expérimentation formelle. En effet, les étudiants sont, dans la plupart des cas, davantage soucieux de valider leur année que de se confronter aux « idéaux » de leurs professeurs, afin de défendre leur projet. La subjectivité de l'enseignant, ses goûts, son style, ses expériences peuvent parfois le mener à dispenser un enseignement spécifique particulièrement encadré quant aux réalisations de ses étudiants. Ces derniers ne tardent pas à reconnaître ces tendances et à en jouer pour valider leurs semestres. Le comte de Nieuwerkerke nous rapporte à ce propos, que lorsque l'architecture était enseignée aux Beaux-Arts, même si l'étudiant entrait à l'école avec une personnalité, des envies et dispositions prononcées, il s'adaptait aux préférences de ses « juges » dans l'objectif de réussir : « *c'est donc à leur plaire qu'il doit s'attacher, il sacrifiera son sentiment personnel, pour prendre la manière qu'il sait approuvée et que seule peut lui procurer les succès* ».[294]
Ce phénomène est regrettable car les étudiants en question deviennent les disciples d'un maître (ses suiveurs) et ne peuvent explorer ou développer leur propre démarche, personnalité, choix, etc, avec ces enseignants. L'architecte Eugène Viollet Le Duc qualifiait ce type d'enseignement, dispensé aux Beaux-Arts, de « moule à architectes » et écrivait à ce propos :

> *« Ils en sortent tous semblables. M. Huyo a son moule, M. Percier a son moule, M. Lebas a son moule, etc. De sorte que lorsqu'un architecte sort de l'école, en voyant ses œuvres, on peut les classer soit dans les Huyot, les Percier ou les Lebas »*[295].

Son témoignage confirme ce qu'affirmait le comte de Nieuwerkerke quant au sacrifice des personnalités des élèves afin de plaire au maître d'atelier et ainsi s'assurer leur succès.
Un siècle plus tard, Michel Denès réalise le même constat au sein de l'École Spéciale d'Architecture de Paris. Malgré la tentative de restructuration de l'enseignement de l'architecture : « *Il me suffit de voir un projet et je peux*

294 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 20.
295 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 52.

dire, c'est un Fenzy ».[296] Ce problème de l'enseignement du projet et de l'architecture en général vient de son caractère subjectif : l'architecture n'est pas une science exacte, il n'y a donc pas de réponse exacte à un énoncé ou un programme, il en existe souvent une multitude qui peuvent plaire à un professeur et déplaire à un autre.

L'autre problème que relève Michel Denès est que l'on confond souvent la pratique professionnelle avec l'apprentissage du projet alors que les enjeux ne sont pas les mêmes : l'une consiste à élaborer, développer une démarche personnelle voire à en expérimenter de nouvelles alors que dans la pratique professionnelle il y a une attente du résultat.[297]

C'est également une critique émise par Nikos Angelos Salingaros qui assurait, en 2005, que les écoles d'architecture tendaient toutes à prendre l'esthétique déconstructiviste comme modèle. Les étudiants sont, selon lui, invités à ignorer leurs sentiments ou intuitions pour explorer les dernières nouveautés, tendances et formes à la mode générées par le papier crépon, les blob-architectures, etc. « *Et comme leurs notes dépendent de leur capacité à saisir la magnificence des « Nouveaux habits du Roi », ils comprennent vite.* »[298] écrit-il à ce propos.

Plus modérés, nous pensons qu'il existe davantage d'orientations stylistiques dans l'enseignement de l'architecture d'aujourd'hui. Or, force est de constater que le style international (des avants-gardes modernes), le minimalisme, le déconstructivisme ou encore l'architecture high-tech ont largement influencé les professeurs de projet, au vu des productions architecturales de leurs étudiants.

C'est ainsi que le système scolaire et les notes participent à homogénéiser la production. Il exerce une pression constante sur les étudiants assure l'architecte-enseignant Louis I. Kahn : les notes sont destructrices, s'il n'y en avait pas la classe serait d'autant plus brillante.[299] Ces notes qui font uniquement office de sélection, n'illustrent pas la progression de l'étudiant, elles sont décourageantes, pense-t-il. Elles n'encouragent pas ni l'expérimentation, ni l'exploration : « *Bien que l'Homme est voué à apprendre, parfois il s'en détourne pour certaines raisons, groupes, classes, lenteur, honte...* »,[300] écrit-il à ce propos.

Ainsi, nous avons vu à travers cette première partie comment l'équilibre entre approche artistique et scientifique ou technique définit la discipline et la pratique architecturale d'une époque donnée. Nous nous sommes attachés à montrer comment l'architecture subit depuis plusieurs dizaines d'années,

296 *Ibid.*, p. 54.
297 *Ibid.*, p. 166.
298 N.A. Salingaros, *Anti-architecture et déconstruction*, *op. cit.*, p. 59.
299 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 180.
300 *Ibid.*

notamment avec la modernité, une dynamique de spécialisation dans son aspect technique, rationnel et professionnel, au détriment d'une approche sensible, subjective et artistique. Cette spécialisation, professionnalisation de l'architecture et de ses outils de production participent d'une part, à une homogénéisation de la production architecturale et de l'autre, à une marchandisation voire une spectacularisation d'une certaine partie de l'architecture contemporaine. Le fonctionnalisme et le rationalisme hérités du modernisme contribuent également à la déshumanisation de l'architecture, ayant parfois mené vers une forme de totalitarisme spatial, allant jusqu'au contrôle des populations.

C'est ainsi que l'architecture se spécialise dans son aspect technique, au détriment de son essence artistique. Nous verrons dans les parties suivantes que cette approche ou pratique de l'art apporte, pourtant, à l'architecte, entre-autres : une sensibilité esthétique, émotionnelle, tactile, manuelle et expérimentale qui sont mis à mal par les outils de conception et procédés de fabrication de l'architecture contemporaine.

Les ateliers d'arts plastiques en école d'architecture n'échappent pas à cette dynamique de spécialisation professionnelle. L'optimisation constante de la conception, de la fabrication ou de l'enseignement de l'architecture encourage une instrumentalisation des arts plastiques, c'est à dire une application pratique de ces expérimentations : des arts plastiques, aux arts « appliqués ». Or, les arts-plastiques, enseignés à l'école d'architecture ne peuvent être, dans la plupart des cas, immédiatement capitalisés : c'est un processus d'enrichissement, de réflexion, de sensibilisation, d'exploration et de construction personnelle qui nécessite une maturation, du temps. La spécialisation professionnelle esquisse un rapport instrumentalisant (utilitariste) entre les arts plastiques et l'architecture, alors que la pratique libre des arts plastiques permettrait d'acquérir une « *connaissance des bases et des règles de la création artistique qui libéreraient la créativité* »,[301] et pourraient ainsi enrichir l'architecture, écrivent très justement M. Siebenbrodt et L. Schöbells.

Face à cette spécialisation, à l'universalisation, à la standardisation, à l'essor de la mécanisation, de l'industrialisation, et aux principes de la modernité en général, qui tendent à isoler les individus, à déshumaniser notre société au profit d'un système capitaliste de plus en plus optimisé, de nombreux mouvements artistiques et architecturaux s'organisent et dénoncent ces dérives en revenant à une pratique plus instinctive, sensible, humaine voire expérimentale. Déjà aux balbutiements de l'architecture moderne se dessinent deux tendances fondamentalement opposées : les avant-gardes modernes qui apparaissent en reprenant les principes dans *Crimes et ornementation* d'Adolf Loos et les mouvements Néogothique et Art & Crafts

301 M. Siebenbrodt et S. Lutz, *Bauhaus*, *op. cit.*, p. 217.

qui s'opposent catégoriquement à l'utilitarisme et à la division du travail. Plus les principes de la modernité et la tendance à la spécialisation sont présents, plus la contestation et le rejet de ces principes sont virulents par ses contemporains. Les mouvances artistiques entraînent très souvent leur opposition idéologique.

2.

Regard contemporain sur l'influence des arts en architecture moderne et renaissante

Dans cette partie nous verrons :

_comment les arts plastiques et l'architecture interagissaient durant la Renaissance et l'époque moderne.

_dans quelles mesures les pratiques artistiques enrichissaient la pratique et la discipline architecturale.

_qu'est ce que ces interactions pourraient apporter à la pratique architecturale au vu des problématiques contemporaines énoncées dans la partie précédente.

_quelles leçons pourrions-nous tirer des pratiques pluri- voire transdisciplinaires de la Renaissance et de la Modernité.

A. L'influence des arts plastiques en architecture renaissante : vers un décloisonnement disciplinaire

Si l'architecture est un savant équilibre entre art et science (approche sensible et scientifique), à l'époque contemporaine, époque marquée par l'évolution technologique, l'architecture tend à se spécialiser dans son aspect technique et technologique, au détriment d'une approche artistique et sensible.

La Renaissance est une période au cours de laquelle l'influence des arts plastiques fut essentielle à l'évolution de l'architecture. C'est également une époque particulièrement marquée par les progrès techniques et scientifiques. Cette période, donc, ayant su faire cohabiter approches sensibles et scientifiques témoigne de la richesse du potentiel pluridisciplinaire et notamment de la rencontre des arts plastiques et de l'architecture.

Nous allons chercher à montrer ici, comment et pourquoi cette approche pluridisciplinaire de l'art, qui s'inscrit aux antipodes de la spécialisation architecturale, crée la richesse, la fécondité et la complexité de la Renaissance.

Nous verrons également pourquoi les arts plastiques (peinture et sculpture) étaient si influents à cette époque. Qu'est ce que la pratique pluridisciplinaire de l'art a réellement apporté en architecture à la Renaissance ?

Comment les artistes-architectes renaissants ont-ils envisagé la création plastique tel un phénomène transdisciplinaire, permettant de s'exprimer à travers différentes formes d'art ?

Enfin nous tenterons d'identifier ce que cette approche transdisciplinaire de la création artistique pourrait apporter de nos jours, au regard des problématiques actuelles, et notamment de la spécialisation disciplinaire.

• Prologue : les arts plastiques assujettis à l'architecture

Jusqu'à la Renaissance, l'assujettissement de la peinture, de la sculpture et des arts mineurs à l'architecture ne permettait pas un enrichissement mutuel. Les arts plastiques étaient alors assujettis et instrumentalisés par la religion ou l'architecture.

L'architecture était considérée comme l'art majeur jusqu'au Xe siècle, et « *gardait sa prééminence sur tous les arts* ».[302] Les arts étant iconographiques ou figuratifs au service du clergé, la foi prévalait souvent sur le talent de l'artiste. Les artistes-peintres étaient payés pour exécuter des scènes religieuses. Les peintures représentaient alors la grandeur de Dieu car l'iconographie est le fondement de l'anthropologie chrétienne. Jusqu'au XIIIe siècle, la peinture considérée comme de l'artisanat est significativement dominée et asservie à l'architecture. Cependant, les représentations iconiques s'affinent sans pour autant perdre leur fonction symbolique.[303]

Malgré l'inventivité formelle des peintres, et son influence sur les formes architecturales, ce n'est qu'à la fin du Quattrocento (XVe siècle), que la peinture parvient à intégrer les arts libéraux. Les architectes feront alors preuve d'une grande inventivité, ils s'attacheront à la rédaction de traités pour conserver leur prédominance sur les autres formes d'art et notamment sur les peintres. Selon l'historien, spécialiste des interactions entre peinture et architecture de la Renaissance, Yves Bottineau Fuchs, la créativité formelle en architecture à cette époque était moindre que celle de la peinture, mais l'éducation humaniste des dirigeants et de la haute société les auraient incités à porter davantage d'attention à l'art de bâtir. Les architectes bénéficièrent d'un jugement plus favorable que les peintres. La seconde raison de la prédominance de l'architecture sur la peinture viendrait de son rôle politique. En effet, l'architecture définit l'ordre urbain comme une négociation entre les

302 Yves Bottineau-Fuchs*, L' équerre et le pinceau: l'architecture dans le tableau IXe - XXe siècle,* Actes Sud, Arles, 2013, p. 44.
303 *Ibid.*, p. 49.

énoncés sociaux dont la ville est porteuse.[304] Selon Leon Battista Alberti, l'architecte de l'époque devait avoir une formation solide et générale et la maîtrise de deux disciplines : la peinture et les mathématiques.

I. Une pratique artistique décloisonnée et non-instrumentalisée

• L'émancipation des arts plastiques, et notamment de la peinture, par le disegno

L'émancipation de la société de la religion

Les arts en général contribuent à cette époque à la dynamique d'émancipation de la société de la religion. L'iconographie religieuse, qui marquait la peinture du Moyen-Age, est progressivement abandonnée à la Renaissance au profit d'une idéologie humaniste. L'invention de l'horloge mécanique renforce également cette émancipation de la société : « *l'action humaine apparaissait comme liée non plus à la grâce divine, mais à des lois naturelles,* […]. »[305] A la fin du Quattrocento, « *la peinture, était considérée comme la forme d'art la plus populaire ».*[306] La quotidienneté remplace les thèmes religieux et devient le sujet préféré des peintres. Une théâtralisation de la vie ordinaire s'opère en peinture et une compétition entre la magnificence des châteaux italiens en architecture.

L'émancipation de la peinture de l'architecture

> *« C'est le repli sur soi de l'architecture florentine qui incita les peintres mais aussi les sculpteurs, à proposer de nouvelles formes architecturales et ce jusqu'à la fin du XVe siècle. »*[307]

Du XIIe au XVe siècles, l'architecture « stagne », n'innove guère[308] : elle perd progressivement son rôle d'art dominant. C'est au tour de la peinture de s'émanciper de l'architecture. A Venise, la peinture sur toile se développe, la technique de la fresque se perd quant à elle progressivement. La peinture est donc de fait libérée de son support architectural. L'abandon du support mural participe à l'émancipation de la peinture, dès lors elle n'est plus systématiquement envisagée comme un élément décoratif dépendant de

304 *Ibid.*, p. 141.
305 *Ibid.*, p. 89.
306 *Ibid.*, p. 188.
307 *Ibid.*, p. 130.
308 *Ibid.*, p. 84.

l'espace architectural, comme avec les trompes l'œil ou les représentations de scènes religieuses dans les églises et les chapelles.[309] Avec l'apparition du chevalet, de la toile et de l'huile en peinture, cette discipline gagne en autonomie, devient mobile et indépendante du lieu dans lequel elle est réalisée. Ces nouvelles techniques donnent naissance à de nouveaux genres picturaux tels que les glacis.

> *« La séparation entre peintre et architecte, devenue évidente à la fin du XVIe s. allait marquer la production artistique des siècles suivants. Si les architectes continuèrent à pratiquer le dessin, les peintres se firent de moins en moins concepteurs d'architecture, en limitant leurs interventions au décor des pièces que les premiers concevaient. Ils continuèrent encore à intervenir dans les entrées et spectacles en exécutant des architectures provisoires imaginaires nourries par l'estampe plutôt que par la référence à des édifices construits* [...] *»*[310]

Si la peinture semble s'émanciper de son rôle décoratif de l'architecture en Italie à la Renaissance, cette émancipation s'effectue plus tard dans le reste de l'Europe. En effet, le spécialiste du XVIIe et XVIIIe siècle, Carl Magnusson, assure que les peintres étaient encore majoritairement considérés par les architectes comme des décorateurs.[311] En 1664 et dans ce sens, l'artiste Abraham Bosse représente l'architecture comme la reine des arts, la peinture y est assujettie. A cette époque, les peintres ne supportent plus l'idée que leur art noble soit assujetti à l'architecture et aux caprices de l'architecte, mais ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XVIIe que les académies de peinture et d'architecture apparaissent et marquent une prise d'autonomie. Les peintres n'acceptent pas l'idée que leur art, qu'ils considèrent comme noble, ait à se confronter à des artefacts d'hommes de métiers et soit rejeté au même que rang que l'ébénisterie par exemple. Ils refusent ces conditions et cherchent à extraire la peinture de son cadre décoratif. Ainsi l'harmonie et l'unité de l'architecture est remise en cause par les peintres à la fin du XVIIIe siècle. La peinture abandonne son rôle décoratif de l'architecture que les architectes se réapproprient, car ils ne veulent plus laisser la décoration aux hommes de métiers : selon eux, la décoration crée l'harmonie de l'édifice.

La perspective, le fruit d'une élaboration conjointe et pluridisciplinaire qui participe à cette émancipation

Pour en revenir à la Renaissance, la perspective, élaboration et théorisation conjointe et pluridisciplinaire de peintres, mathématiciens et architectes participe à l'objectivation du monde, à l'émancipation des arts de la religion.

309 Frank Lloyd Wright, *L'avenir de l'architecture*, Gonthier, Paris, 1966, p. 48.
310 Y. Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau*, *op. cit.*, p. 241.
311 Carl Magnusson, *« L'unité comme carcan au sein des débats sur la décoration dans la France du XVIIIe siècle »* in *De l'immeuble à la petite cuillère*, Université de Strasbourg, 21/03/2019

L'évolution des représentations de l'architecture, illustre le rôle pratique et théorique de la peinture dans l'élaboration de la perspective. Le cheminement élaboratif de la perspective linéaire illustre également la complémentarité et l'enrichissement mutuel des arts, notamment de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, mais aussi de la science et des mathématiques à l'époque de la Renaissance.

Avant même l'invention et la théorisation de la perspective linéaire, la représentation de l'espace pictural « *affirme implicitement la capacité de l'esprit humain à comprendre et à connaître « la nature des choses* » ». Il incarne une « objectivation de la subjectivité », c'est à dire, la « forme symbolique » d'une vision « déthéologisée du monde. »[312]

Au Trecento, les compositions de schémas tridimensionnels de Giotto, qui amenaient une meilleure intégration de l'architecture dans la peinture, présageaient l'invention de la perspective. L'architecture prend alors une importance nouvelle dans la peinture et devient un motif en soi. Dans la peinture, l'architecture représentée crée le lieu, elle gagne en cohérence et en lisibilité.[313] Les trompes-l'œil se développent à partir de cette époque. On a souvent tendance à accorder à Giotto ou à Masaccio et donc à la peinture l'invention de la perspective : la nouvelle vision par laquelle les arts s'émanciperont. Cependant la perspective doit autant à l'architecture et à la sculpture : à Brunelleschi et à Donatello. Brunelleschi est notamment l'architecte qui résout « mathématiquement » le problème de la perspective linéaire.

Uccello, le sculpteur-peintre-architecte Ghiberthi. Ils seront rejoints par les peintres Lippi, Diamante, pour n'en citer que quelques-uns.[314] Développée par Brunelleschi, la perspective linéaire, représentation fidèle de la réalité qui incarne à cette époque une nouvelle vision du monde, sera notamment diffusée à travers les peintures de Masaccio.[315] Tous participeront tôt ou tard à cette nouvelle « révolution » picturale, Donatello en sculpture,[316] à travers ses recherches et la manière de représenter les corps, Lippi[317] en reprenant les techniques de Masaccio... Cette nouvelle conception réaliste du monde qui passe notamment par la perspective linéaire est dans un premier temps difficilement acceptée car elle met au même niveau personnage sacré, noble et peuple. Brunelleschi n'est pas le seul à influencer ce groupe d'artistes. A cette époque, l'architecte florentin et ses amis artistes se rassemblent et forment les confréries. Ces confréries ont pour objectif principal de s'associer et de se soutenir mutuellement, afin d'obtenir un maximum de commandes.

312 Y. Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau, op. cit.*, p. 86.
313 *Ibid.*, p. 54.
314 Sophie Chauveau, *La passion Lippi*, Gallimard, Paris, 2006, 482 p.
315 *La Trinité* est une peinture réalisée en 1425 ou en 1428 par Masaccio composée selon les principes de la perspective linéaire.
316 *Le Festin d'Hérode* est un bas-relief réalisé en bronze entre 1423 et 1427 par Donatello, particulièrement illustratif de la mise en application des principes de la perspective linéaire.
317 *L'Annonciation Martelli,* est une peinture réalisée par Fra Filippo Lippi vers 1445, qui exacerbe ces principes de la perspective linéaire. Elle n'est pas la première œuvre que le peintre compose selon ces principes, mais elle est particulièrement représentatrice de cette mouvance.

Illustration 28: Giotto, *L'annonciation à Sainte-Anne,* toile révélatrice d'une recherche de profondeur et de perspective, qui pourrait ressembler à une vue axonométrique sur la partie haute mais qui n'en est pas une si l'on observe les lignes fuyantes de la partie basse. 1303-1305.

llustration 29: Auteur inconnu (d'abord attribué au peintre Pierro Della Francesca puis Luciano Laurana, puis Francesco di Giorgio Martini,ou encore Melozzo de Forlì), *La cité Idéale*, toile emblématique d'une maîtrise parfaite de la perspective à un point de fuite, 1480-1490.

Avec ces confréries, les artistes se retrouvent régulièrement pour échanger leurs idées et mettre en commun leur savoir et leurs découvertes. Brunelleschi s'associe entre autres avec le sculpteur Donatello, les peintres Masaccio et Masaccio, Lippi et surtout Uccello oseront l'utilisation de couleurs vives à l'encontre des conventions visuelles et symboliques de l'époque qui réservent l'or aux personnages sacrés, le bleu aux Madones. Ils les utiliseront par exemple pour représenter des chevaux ! Ces peintures très osées étaient alors qualifiées de « fantaisies », même par des peintres de renommés tels que Guido (Fra Giovanni). Sans ces confréries, cette mise en commun du savoir, ces échanges, ces innovations n'auraient pu avoir lieu.

Jusqu'à cette époque la peinture, davantage tournée vers la technique et la reproduction, était considérée comme un métier d'artisanat. Pour devenir un art, elle devait intégrer un champ de connaissance intellectuelle. L'élaboration de la perspective (une vision objective du monde) et le *disegno* des peintres permettront à la peinture d'intégrer ce champ intellectuel et donc d'être reconnu en temps qu'art libéral.

Les techniques de représentations, de relevés évoluent, l'intérêt pour les ruines et la perspective linéaire croît : des recherches communes à l'architecture et à la peinture

Ainsi qu’avec la perspective, les techniques de représentations évoluent en peinture comme en architecture.

Un autre intérêt commun, artistique et architectural, se développe dans la deuxième moitié du Quattrocento : les ruines. Ce sont les nouvelles techniques de relevés et notamment les normes isométriques qui permettent aux dessins et à la peinture de gagner en précision et en réalisme. Avec la représentation de ruines, les peintres gagnent également en estime chez les humanistes car désormais ils mesurent : c'est un pas de la peinture vers la science.[318] L'estampe qui se répand au Cinquecento, vient s'ajouter aux notes et aux croquis qui circulent et qui permettent la diffusion et la circulation des dessins de représentation de ces ruines, mais aussi des œuvres d'art à travers l'Europe. Par ces procédés, les arts et les connaissances gagnent en visibilité à l'international.

Les découvertes archéologiques d'Hernaculum et de Pompéi entretiendront cet engouement pour la ruine, qui verra son intérêt croître jusqu'au XVIIIe siècle, où il atteindra son apogée, avec une amplification des perspectives et une exagération des proportions..

318 *Ibid.*, p. 236.

L'intellectualisation de la peinture : le disegno, faire et penser la création artistique

L'intellectualisation de la peinture lui permettra d'être élevée au rang d'art par la pensée humaniste qui valorisait davantage l'esprit au savoir-faire. Cette intellectualisation s'opère notamment par une conceptualisation de la création artistique : celle du dessin et notamment de l'esquisse. Le peintre-sculpteur-architecte du Quattrocento Leon Battista Alberti, allait alors être reconnu comme un auteur-intellectuel en rédigeant son traité de peinture (*De pictura,* en 1435 environ) puis d'architecture (De *aedificatoria* en 1485, en référence au traité de Vitruve *De Architectura,* rédigé environ vers 15 av. JC). « *Il est le premier à consigner cet art si subtil »*[319] sans qu'aucune recette d'atelier ni aucun conseil n'y soient donnés.

A cette époque, le *disegno,* (dessin de conception des artistes de la Renaissance) est alors aussi bien associé au domaine de la forme que de l'esprit. C'est à lui que l'on doit la racine du mot « dessiner » qui vient du latin « *designare, designer, montrer du doigt, présenter, mettre au jour un dessein comme le dit le français qui a dédoublé le mot et le concept, tout en gardant longtemps cette seule orthographe pour les deux. »*[320] Ce terme de *disegno* est polysémique, il fait autant référence au réel qu'au métaphysique : il peut aussi bien désigner l'intention que l'esquisse, l'idée ou les gestes de conception, le projet ou la trace des lignes de force, voire le schéma compositionnel...[321] Le *disegno*, exprime une pensée et lui donne forme. L'histoire de Filippo Lippi, artiste-peintre du Quattrocento illustre parfaitement ce glissement de statut du peintre-artisan à celui de peintre-intellectuel. En 1435 alors qu'il n'a que 29ans et que Cosmes De Médicis (son mécène) s'affaire à la création de la première académie de Florence, le peintre Filippo Lippi refuse désormais d'être cantonné au statut « d'exécutant de l'Evangile ». Il ne veut plus qu'on le paie au pigment près, il exige qu'on le rémunère grassement pour ce qui est considéré par nombreux de ses commanditaires comme « du vent » ou « du rêve » mais qui est pour lui, « son style ».[322] Dès lors il ne facturera plus à l'once près, à la tâche, au temps ni au nombre d'assistants, il revendique d'abord le « prix » de la conception de son support (son panneau) puis de son coup de pinceau, c'est à dire de son expérience, sa maîtrise et surtout sa réflexion ! Pour appuyer ses revendications, il a un argument imparable : les contrats stipulent « de la main du contractant ». Cette main a désormais un prix sinon il n'y aura plus rien sur les murs. Cette insolence ou cette affirmation du peintre, selon les considérations, fera la gloire de Filippo Lippi qui sera érigé au rang de grand maître.

319 *Ibid.*, p. 107.
320 Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin: carte blanche à Jean-Luc Nancy,* Hazan, Paris, 2007, p. 47.
321 *Ibid*., p. 41.
322 S. Chauveau, *La passion Lippi*, *op. cit.*, p. 245.

• Le disegno, une approche conceptuelle de la création : entre faire & penser

Le moteur de la création : le dessin stimule l'esprit, l'esprit stimule le dessin

Le *disegno*, envisage le dessin comme le média de conception par excellence : une pratique transdisciplinaire de la création en art.

Nous devons encore aujourd'hui notre approche de la création artistique à celle du *disegno* des peintres de la Renaissance. Si le dessin est encore considéré comme la pratique mère des arts plastiques, c'est parce qu'il établit un dialogue avec la pensée : le dessin stimule la pensée et la pensée stimule le dessin. Penser appelle à faire et faire appelle à penser.

Au Quattrocento, le peintre Alessandro Botticelli irrité des critiques de ses fonds par son confrère et ami Léonard De Vinci, prit son chiffon, l'enduit de peinture fraîche et le lança d'abord sur sa toile en répliquant à Léonard, « le voilà ton fond », avant de le ramasser et de le lancer cette fois-ci sur l'artiste pour l'expulser de son atelier, relate Sophie Chauveau.[323] Quelques années plus tard, De Vinci écrit, depuis Milan, à son ami Botticelli à Florence, avoir réfléchi à propos de ces taches et éclaboussures aléatoires laissées par le jet du chiffon gorgé de peinture. Si l'on observe et que l'on s'attarde sur ces taches, de nombreuses formes et éléments en émergent. Il suffit d'y être attentif. Léonard De Vinci reprendra ces formes qui se dégagent parfois inconsciemment des nuages ou de ce type de taches, et il en fera une machine à produire des formes. Cette anecdote nous permet déjà d'entrevoir comment le hasard et l'aléatoire stimulent l'esprit et génèrent des formes.

Le dessin suggère des formes qui elles-mêmes suggèrent d'autres formes. Mark West, professeur en architecture à l'université de Manitoba aux Etats-Unis et dessinateur au graphite explique à ce propos, que dans le dessin :

> *« « l'éruption des formes », l'acte fondamental est la classification des images qui naissent de l'interaction entre le crayon et le papier : les formes se suggèrent d'elles-même, exactement comme cela se passe pour les nuages. Ces formes sont alors repérées et précisées par l'œil du dessinateur. »*[324]

Ces « éruptions de forme » illustrent le processus de morphogenèse. En dessinant, la main explore et l'œil juge attentivement. La main précise alors les formes que l'œil juge. Mark West explique que l'outil (le graphite dans son témoignage) devient une extension du corps dont la main aurait conscience de la forme. Celle-ci évolue de la pointe à quelque-chose de plus rond, jusqu'à temps qu'il soit de nouveau retaillé.

323 Sophie Chauveau, *Le rêve Botticelli*, Gallimard, Paris, 2007, 496 p.
324 Will Jones, *Carnets d'architectes*, Thames & Hudson, Paris, 2011, p. 335.

Le dessin final contient et masque simultanément les formes et esquisses précédentes qui constituent la morphogenèse de l'image. Le finalité du dessin au graphite, comme de nombreuses autres techniques (la peinture ou l'aquarelle par exemple) contient en elle, les traces de sa morphogenèse devenues invisibles. L'image finale renferme les secrets de son élaboration, les strates successives des recherches de l'artiste. L'auteur seul connaît cette histoire de l'image. Le dessin « *donne l'impression d'être plus vivant en raison de sa géologie interne, de ses couches successives invisibles et de ses incarnations poussées.* »[325]

Cette approche de la conception n'est pas relative au dessin ou à la peinture. Dans le projet architectural, nous expérimentons également par le dessin. En dessinant, nous exprimons des idées, que l'œil et l'esprit jugent et mettent à l'épreuve. Dessin et esprit dialoguent, s'enrichissent et se relancent dans la création. Dans les écoles d'architecture, c'est d'abord par la pratique du dessin, notamment en arts plastiques que nous développons ce lien. Les premières années, lorsque l'étudiant dessine un objet, une perspective ou un modèle vivant, il tente de restituer des proportions, des formes, des ombres, etc, avec sa main. Mais c'est avec l'œil et l'esprit qu'il découvre, comprend et corrige ce dessin. Même dans la représentation la plus « machinale » qui soit, il révèle le mouvement, la force et la nature de ce qu'il cherche à restituer. Dans ce cadre, dessiner c'est d'abord chercher à comprendre.

Le dessin en architecture illustre parfaitement ce processus de recherche et d'alternance et ces allers-retours entre faire et penser. Il prend toutefois des formes plus ou moins créatrices ou plus ou moins démonstratives. Philippe Gazeau note à ce sujet que le croquis est aujourd'hui :

> « […] *le seul dessin d'architecte que l'on pourrait relier à une création artistique* […] *Le croquis est une discussion avec soi-même, pas un mode de représentation.* »[326]

A ce titre, Jean-Luc Nancy, envisage la ligne comme l'élément qui se trouve typiquement entre « *pensée et geste, sensibilité et activité. »*[327] La formule d'Edgar Degas sur l'essence du dessin résume assez bien la double dimension (poétique et poïétique) qu'engendre cette pratique : « *Le dessin n'est pas la forme, il est manière de voir la forme »*,[328] c'est à dire la manière de voir et de représenter l'objet plutôt que sa reproduction conforme. Pour Paul Valéry, le dialogue entre main et esprit redéfinit constamment l'oeuvre.[329]

325 *Ibid.*
326 Académie d'Architecture (éditeur) *Le Dessin et l'architecte: excursion dans les collections de l'Académie d'Architecture*, Demi-Cercle, Paris, 1992, p. 43.
327 *Ibid.*, p. 42.
328 Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Gallimard, Paris, 1983, p. 123.
329 Paul Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », Gallimard, Paris, 1944, p. 18.

« Comme l'acte simple dont je parlais, toute œuvre peut ou non nous induire à méditer sur cette génération, et donner ou non naissance à une attitude interrogative plus ou moins prononcée, plus ou moins exigeante, qui la constitue en problème. »[330]

Le dessin illustre plus généralement le fonctionnement de la création, le doublet phénoménologique faire-penser qui caractérise la création. Serge Daney cherche à expliciter comment acte et l'esprit s'inter-influencent et se complètent dans le processus de conception à travers le passage suivant : *« Toute forme est un regard qui nous regarde. »*[331] Elle nous appelle à dialoguer avec elle : « *La forme d'une œuvre d'art naît d'une négociation avec l'intelligible qui nous est donné en partage. A travers elle, l'artiste engage un dialogue* […] ». Laurent Viala, écrit, quant à lui : « *Pensée et conception relèvent donc d'un dialogue dans lequel ces actions s'auto-émulent.* »[332]

Le *disegno*, une poïétique du dessin : penser le faire, ou révéler la penser du faire

Ces analyses comparées de la pratique du dessin, tirées d'artistes de la Renaissance et de notre époque, révèlent l'actualité du concept de *disegno.* En effet plusieurs siècles plus tard, le dessin (croquis et esquisses) est encore envisagé comme une pratique réflexive, comme le père de la création en arts plastiques : le dessin est encore aussi bien considéré du domaine du faire que de la pensée.

Il y a dans la définition du dessin de conception renaissant (le *disegno*) une démarche de définition poïétique de cette pratique, qui est encore d'actualité. Le *disegno* est en quelque-sorte une poïétique de la pratique du dessin.

Si la poïétique est l'étude scientifique contemporaine des processus de conception artistique, alors le *disegno* est une poïétique de l'esquisse avant l'heure. La poïétique comme le *disegno*, est une forme de conceptualisation de l'acte de création, à la différence que le *disegno* se limite à la pratique du dessin.

330 *Ibid.*, p. 5.
331 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle,* Presses du réel, Dijon, 2001, p. 24.
332 Laurent Viala et Lambert Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création,* Éditions de l'Espérou, 2016, p. 95.

2. le disegno : une approche transdisciplinaire à l'origine d'une vision globale et complexe de l'art

L'assujettissement de la peinture à l'architecture (à son rôle décoratif) jusqu'à la Renaissance ne permettait pas l'enrichissement transdisciplinaire que connurent les arts plastiques et l'architecture à cette époque.
Le *disegno* a notamment permis à la peinture de s'émanciper de la religion et de l'architecture. Cette approche transversale de la création a instauré une forme de transdisciplinarité, à l'origine de nombreuses évolutions artistiques.

• Le dessin, une pratique transdisciplinaire commune à l'architecture et aux arts plastiques : une pratique propre à la création plastique

Avec le concept de *disegno*, les artistes de la Renaissance émancipés du rôle de simples exécutants, sont désormais reconnus pour leur pensée artistique et la manière dont ils créent. Leur statut d'artiste et cette manière dont ils créent (esquisses et croquis) rapprochent encore davantage les peintres des architectes. Leur approche de la création est similaire bien que les œuvres qu'ils produisent soient de nature différente : peinture, sculpture et architecture. L'architecture, une œuvre dont la finalité est également plastique, peut donc emprunter ses méthodes de composition, ses formes et ses motifs à celles du peintre voire du sculpteur. Cette plastique entretient un lien particulier entre ces différentes pratiques. Dans tous les cas, le *disegno*, approche universelle et transdisciplinaire de l'art à la Renaissance, permit aux artistes d'envisager l'architecture au même titre que la peinture et la sculpture, en temps qu'art plastique, avec des propriétés formelles et poïétiques similaires. C'est notamment, pour cette raison, que les plasticiens et surtout leurs œuvres ou leur courant conceptuel ont largement influencé l'architecture au cours des siècles. Nous développerons cette thématique de la filiation plastique avec l'étude des avant-gardes modernes au cours de la deuxième partie de ce chapitre.

Avec la conceptualisation du *disegno*, les artistes de la Renaissance ont envisagé le dessin comme une manière universelle de penser la création en arts plastiques, et donc en architecture. Il est la pratique transdisciplinaire qui aura permis l'enrichissement mutuel des arts de cette époque. Le *disegno*, en permettant l'émancipation de la peinture, et en envisageant la création comme un processus transdisciplinaire, permit aux artistes d'enrichir la production architecturale de l'époque, et inversement, aux architectes d'enrichir la production artistique.

La pratique du dessin est une pratique transversale qui participe aujourd'hui encore au décloisonnement disciplinaire : il est toujours considéré comme le père de la création artistique. Cette pratique transdisciplinaire en arts plastiques est aussi bien utile en peinture, qu'en sculpture ou en architecture. Comme les artistes de la Renaissance l'ont illustré avec le *disegno*, le dessin permet de matérialiser, d'exprimer une image mentale, un projet mais aussi de le penser. S'il est encore aujourd'hui considéré comme la pratique mère des arts plastiques c'est parce qu'il établit un dialogue avec la pensée : le dessin stimule la pensée, la pensée stimule le dessin. Penser appelle à faire et faire appelle à penser.

La transdisciplinarité du dessin ; le dessin appelle à la transdisciplinarité

Pour l'architecte, designer et graphiste contemporain Frank Clementi, le croquis reste le langage universel de la création plastique. Ses collaborateurs et lui-même dessinent : « *La rapidité du dessin manuel et le fait qu'il se développe de manière subjective lui confère un aspect narratif.* »[333] écrit-il.

Selon Le Corbusier, c'est le dessin qui est la forme fondamentale de l'expression en peinture comme en architecture.[334] Pour lui, la peinture, comme l'architecture, est une pratique qui demande une préparation préalable. Les esquisses et les croquis, constituent cette étape préparatoire de recherche et d'exploration de l'idée. Dans la création d'un tableau comme dans la conception d'un projet architectural, dans une phase préliminaire, le peintre comme l'architecte érige l'esquisse de son œuvre, pose les premières touches, avec une optique instauratrice d'éléments fondamentaux, de découverte, d'expérimentation et d'ouverture.

Ce serait donc au dessin que l'on doit ces influences réciproques entre peinture et architecture. Certains architectes considèrent que le croquis est avant-tout un outil de travail, de recherche, n'ayant pas vocation à être exposé, ni collectionné. Ceci aurait pour effet de « *renfermer le papier dessin sur lui-même* »[335] et lui ferait perdre son caractère expérimental.

En architecture, la diversité des pratiques du dessin emprunte à de multiples approches : celle du plasticien, du scientifique mais aussi de l'architecte. Les relevés et le dessin technique (les géométraux tels que les plans, coupes, élévations, axonométries, écorchés...), sont caractéristiques des conventions scientifiques et représentations géométriques strictes. Les dessins de représentations telles que les perspectives de rendus, empruntent quant à elles, autant à la peinture, qu'au cinéma, ou à la BD. Les dessins préparatoires comme les esquisses et les croquis d'analyses empruntent librement et simultanément à toutes ces approches. Michel Denès écrit à ce propos :

333 *Ibid.*, p. 101.

334 Pierre Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier: étude du projet du palais du gouverneur du Capitole à Chandigarh*, Economica - Anthropos, Paris, 2005, p. 207.

335 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 192.

« Plan masse qui répond aux recherches picturales, esquisse qui lorgne vers la bande dessinée, décompositions analytiques qui évoquent des standards et la série. »[336]

Le travail de l'architecte-peintre et designer contemporain, Alessandro Mendini, illustre parfaitement le caractère transdisciplinaire du dessin. En effet, il est parfois difficile de distinguer l'objet de ses dessins, de savoir s'ils traitent de mobilier, d'architecture ou de peinture, tellement il mélange ces codes. Toutes ses réalisations se ressemblent sur le papier, qu'il s'agisse de peintures, de scénographies ou de mobiliers. Pendant longtemps nous avons pensé que le dessin de sa table était une peinture (une représentation abstraite) ou une représentation axonométrique proche de celles réalisées par, les constructivistes russes au début du XXe siècle. Cet exemple n'est pas le seul qui illustre l'ambiguïté de la pratique d'Alessandro Mendini. Qu'est-ce que cet autre dessin représente selon vous ? Sans indications écrites, il pourrait également être considéré comme une représentation libre : une peinture abstraite.

Ensuite, nous pourrions également évoquer tout un pan de la pratique du dessin qui emprunte simultanément, un peu, à toute ces disciplines. Les essais graphiques, tels que *Le Poème de l'angle Droit,*[337] dessiné et rédigé par Le Corbusier. Cet essai est une écriture-édifiée,[338] un poème-graphique, un poème-architectural qui emprunte autant à la BD, à la peinture, au poème, qu'à l'architecture : en d'autres termes, c'est une œuvre transmédiale basée sur le dessin, qui agit aux limites des frontières disciplinaires. Cette œuvre interroge la forme : l'angle droit dans le cas présent, dans les différentes disciplines artistiques mais elle interroge également l'approche disciplinaire. *Le Poème de l'angle Droit* n'est pas une œuvre isolée, d'autres architectes, dessinateurs se sont également essayé à ce genre de réalisations expérimentales et transmédiales. Celles-ci prennent parfois des formes légèrement différentes : collage, peinture, BD... Nous pourrions notamment citer *Le Xiq* de Lucas Merlini, *What About It* de Nathalie Frankowski et Cruz García ou encore *S,M,L,XL* d'OMA. Ces dernières réalisations, constituées majoritairement de dessins pour *Le Xiq,* de collages pour *What About It,* et d'images pour *S,M,L,XL* ont également une vocation critique artistico-architecturale.

336 Michel Denès, *Le fantôme des beaux-arts: l'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Éditions de la Villette, Paris , 1999, p. 154.
337 Le Corbusier, *Le poème de l'ange droit*, Éditions Tériade, Paris, 1955, 170 p.
338 P. Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 207.

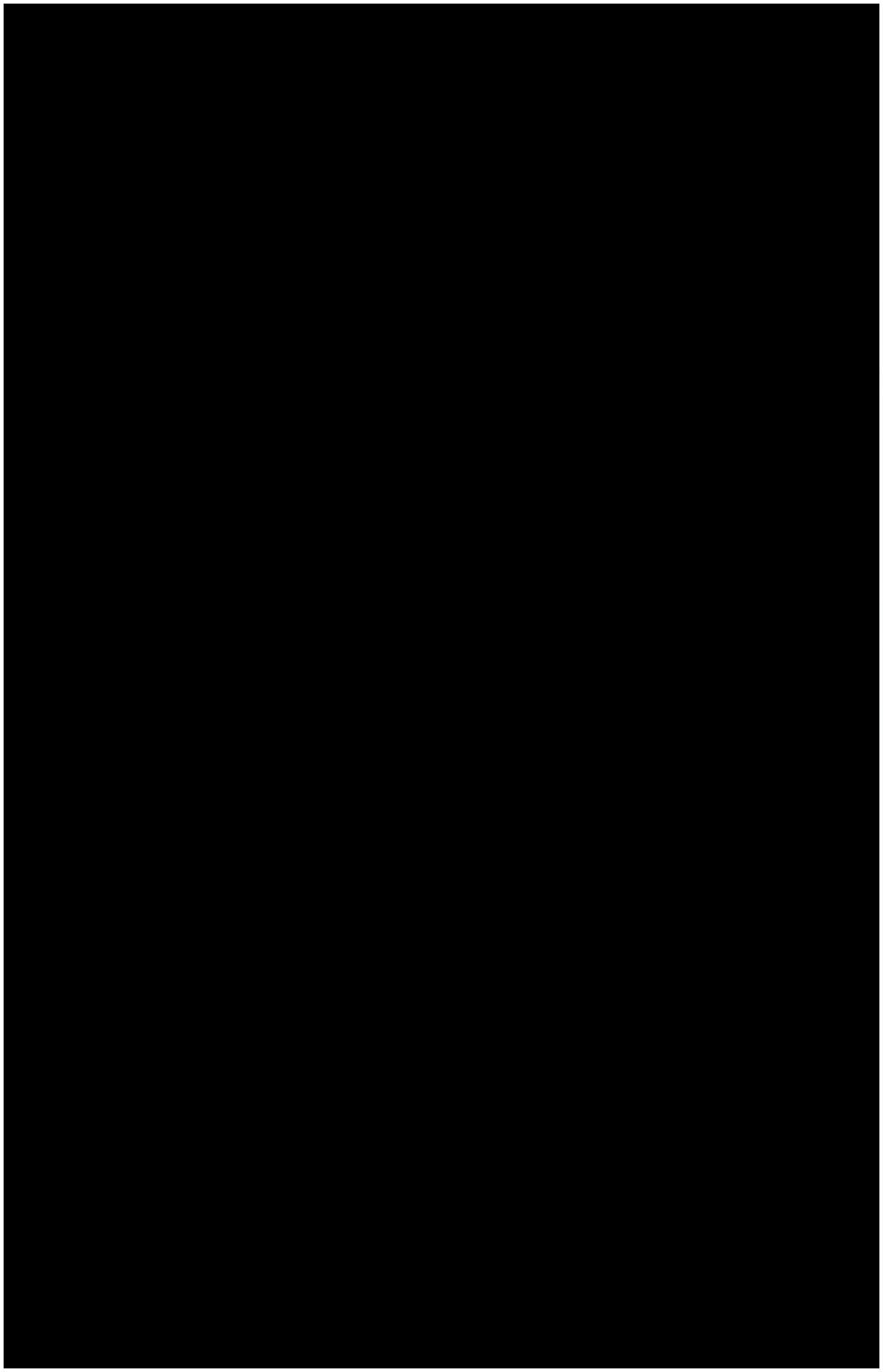


Illustration 30: Alessandro Mendini, croquis et mise en couleur de la table et assise transformable, réalisé pour Zanotta, 1984. (Source : Will Jones, Carnets d'architectes, Thames & Hudson, Paris, 2011, 351p.)

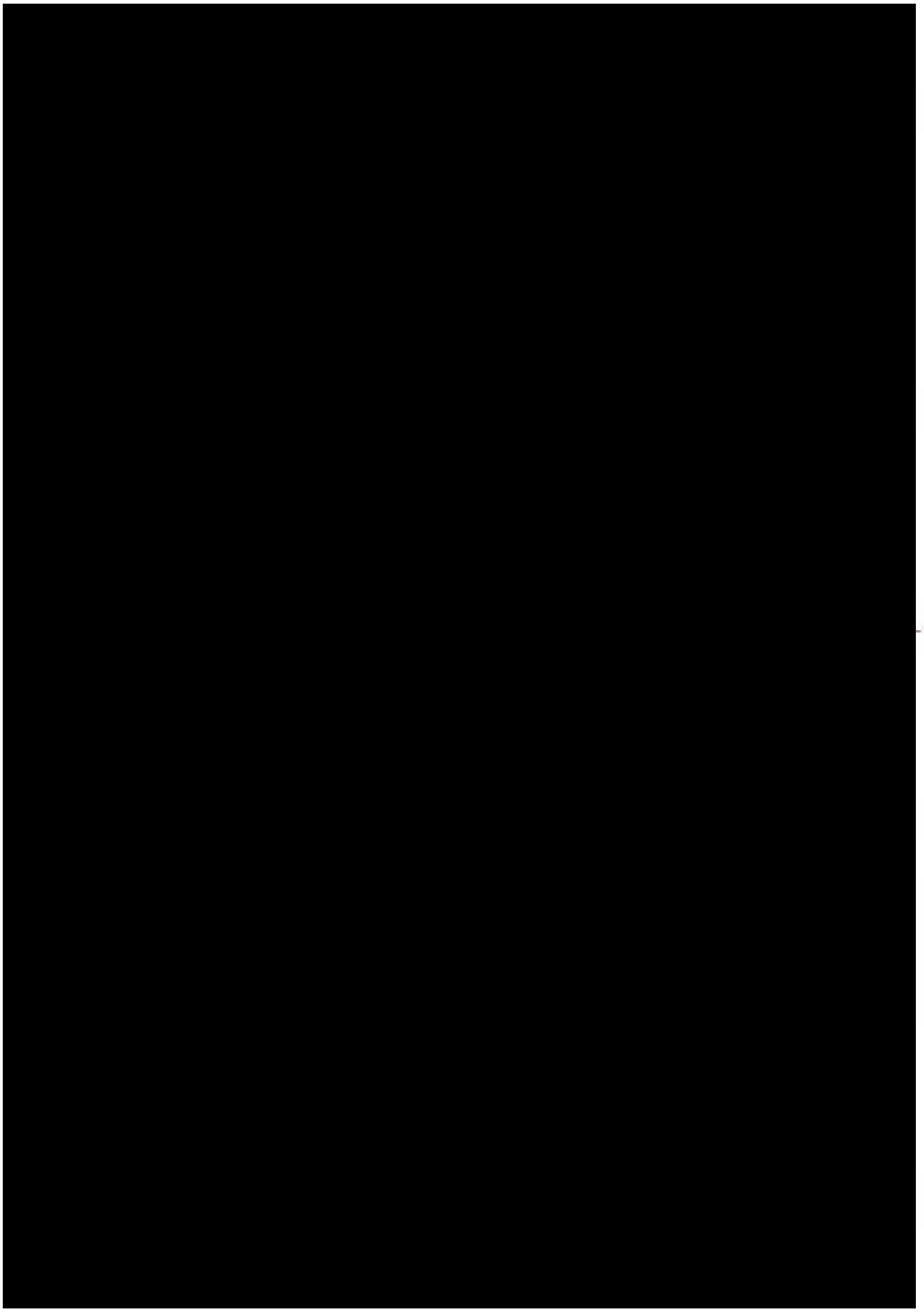


Illustration 31: Croquis annoté d'Alessandro Medini qui est très certainement l'esquisse d'une toile (car d'autres n'ayant pas non plus de titre ont été réalisées par l'artiste en 1986) mais il pourrait également être un plan ou une axonométrie, sans titre, ni date.
(Source : *Ibid.*)

• L'émancipation et l'évolution de la peinture renouvelle la conception de l'architecture

Le *disegno,* approche transversale de la création caractéristique de la Renaissance, permet aux artistes de s'aventurer dans les différents domaines de l'art. Cette approche de la création leur permet notamment de passer aisément de l'équerre au pinceau (de l'architecture à la peinture),[339] c'est à dire de s'essayer et de s'exprimer naturellement à travers les différentes disciplines artistiques.

Les artistes-peintres pratiquant la sculpture et l'architecture, les architectes se passionnant pour la peinture voire la sculpture ou les sculpteurs s'essayant à l'architecture et la peinture, créent un nombre considérable d'échanges interdisciplinaires, qui enrichissent successivement les différentes pratiques artistiques. Cette émulation collective et transdisciplinaire entraîne de multiples mutations artistiques et crée un climat propice à l'évolution de l'art en général. Ainsi les artistes-peintres et artistes-sculpteurs viennent enrichir la pratique architecturale de l'époque.

Cependant, l'art n'était pas systématiquement pratiqué à des fins architecturales comme ce put être le cas avant la Renaissance ou dans certains mouvements d'avant-gardes modernes, tels que De Stijl. La pratique des arts plastiques était rarement instrumentalisée ou assujettie à l'architecture et les filiations entre les différentes pratiques artistiques sont parfois complexes à établir.

A travers une vision globale et synthétique de l'ouvrage *L'équerre et le pinceau*[340], nous avons l'impression que les peintres et leur sensibilité, leur manière de voir et de représenter l'architecture, modifient profondément et constamment non seulement le rapport de la société au monde, mais aussi le rapport qu'entretiennent les architectes à leur production. Ce livre montre clairement comment les peintres, et les artistes en général, de par leur sensibilité et leur regard sur l'architecture, modifient notre rapport au monde et à l'architecture.

• Quand plasticiens et architectes tendent à se confondre : la transdisciplinarité

Après avoir traité de l'assujettissement des peintres à l'architecture avant la Renaissance, et donc de l'intradisciplinarité, la versatilité des artistes-architectes du Cinquecento introduit la question de la transdisciplinarité.

La transdisciplinarité artistique est cette capacité de pouvoir s'exprimer à travers différentes formes d'art et surtout, au delà des frontières disciplinaires.

339 Y. Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau, op. cit.*, 380 p.

340 *Ibid.*
Cet ouvrage est le livre sur lequel nous nous sommes principalement appuyé pour cette partie traitant des interactions entre la peinture et l'architecture à l'époque de la Renaissance

Elle tend vers la rencontre de plusieurs pratiques et crée souvent des œuvres hybrides, qu'il est difficile de définir avec une approche disciplinaire. L'art transdisciplinaire n'a pas de forme prédéterminée, il est polymorphe.

Au cours de ce chapitre, nous avons observé plusieurs types d'échanges disciplinaires conditionnés par les différentes approches artistiques des artistes-architectes. Ces différentes approches déterminent le degré d'interaction de ces disciplines. En effet, un artiste pluridisciplinaire n'envisagera pas autant d'interactions entre ses différentes pratiques artistiques qu'un artiste transdisciplinaire, qui, dans l'essence de sa démarche artistique, hybridera plusieurs disciplines. Les différentes interactions et hybridations que nous avons abordées dans cette deuxième partie nous permettent de révéler diverses formes d'emprunts de l'architecture à d'autres disciplines artistiques.

Les *caprices*, une pratique qui illustre cette versatilité de l'architecte et du peintre renaissants

Les *caprices*, par exemple, sont des peintures de fantaisies architecturales qui illustrent l'ambiguïté et la versatilité des peintres-architectes du Cinquecento. Nous observons que cette pratique hybride d'artistes souvent pluridisciplinaires tend vers la transdisciplinarité. Les peintres qui en sont à l'origine expriment leur penchant pour l'architecture avec la représentation mixte de monuments antiques, de ruines et d'inventions architecturales.

> *« Les caprices des combinaisons de monuments antiques, de ruines, avec des éléments modernes et des inventions antiquisantes,* [...] *preuve de fantaisie et d'imagination ».*[341] *«Aucune règle ne s'imposait aux peintres* [...] *Des visions souvent étonnantes et poétiques ou tous les mélanges de styles et toutes les combinaisons étaient possibles. »*[342]

La *tour de Babel* est le *caprice* par excellence peint sous toutes ses coutures. Elle reflète l'union entre le mythe, son appropriation par les artistes et leurs projections. C'est une vision sensible, artistique et utopique de l'architecture.

341 Y. Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau*, *op. cit.*, p. 264.
342 *Ibid.*, p. 266.

Illustration 32: Pieter Brueghel, *La Tour de Babel*, est le titre de l'un des tableaux de la tour de Babel réalisé par ce peintre, celui-ci est également appelé la « *Grande » Tour de Babel*. 1563

Dans une autre mesure, mais dans une démarche similaire, le peintre Masaccio utilisait la perspective pour rechercher de nouvelles formes architecturales. L'architecture peinte induit dès lors une conception.[343] Peindre de tête, revient à projeter l'architecture que l'on représente. C'est certainement pour cette raison que les artistes-peintres de cette époque, s'ouvraient, avec la perspective et la conception de décors architecturaux, au domaine de l'architecture. Piero Della Francesca, lui aussi, invente de nouvelles architectures dans ses tableaux[344]: sa peinture est un véritable laboratoire de formes architecturales.

343 *Ibid.*, p. 105.
344 *Ibid.*, p. 115.

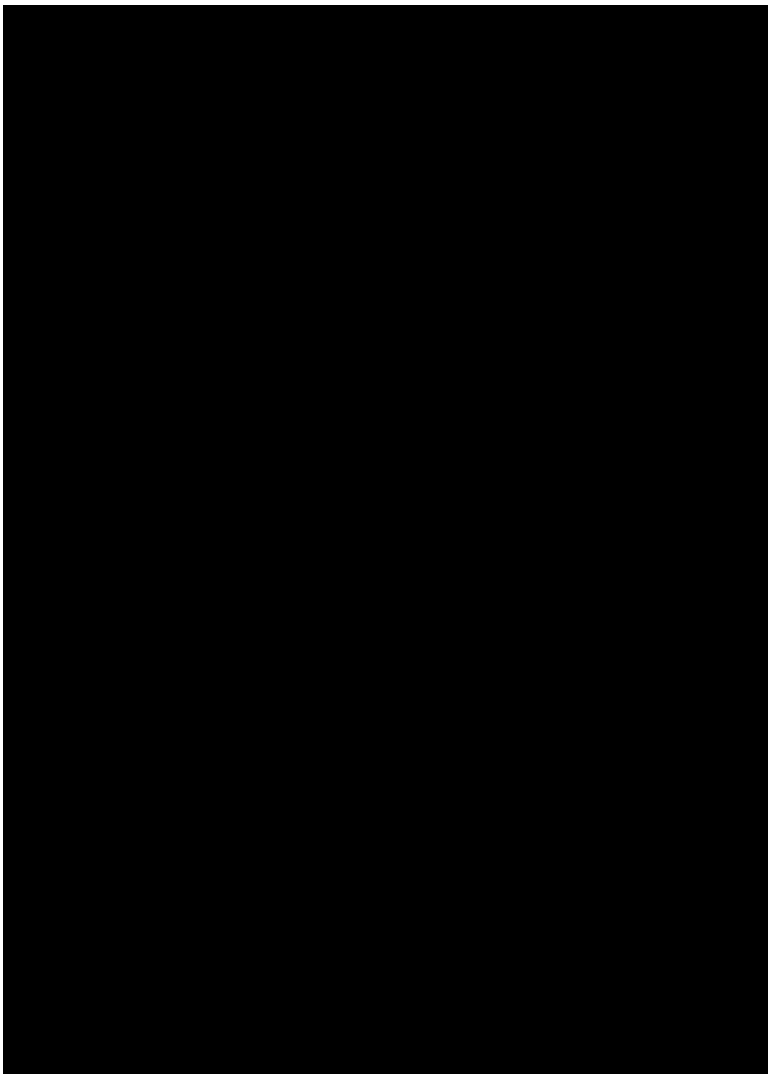


Illustration 33 : J. M. William Turner, *L'Abbaye de Tintern,* La Croisée du transept et le chancel, vue à travers la fenêtre Est, 1794.

Dans ce sens, les peintres romantiques de *caprices* de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, tels que William Turner et Caspar David Friedrich deviendront également des experts de la ruine. Tels des architectes, ils imaginent et projettent ces nombreuses ruines d'églises et de monastères qu'ils peignent.

Ainsi le *caprice* est un type de peinture apparu à la Renaissance qui enrichit autant l'imaginaire pictural qu'architectural. Cette pratique picturale empiète sur le domaine architectural, elle nait souvent de la rencontre des deux pratiques. Ceci nous rappelle les représentations utopiques et architecturales de Boullée (de son *Cénotaphe* par exemple) ou des architectes de papiers.

Illustration 34: Étienne-Louis Boullée, élévation pour le projet de *Cénotaphe à Newton*, 1784.

Exemple de peintres dont la démarche se confond parfois avec celle de l'architecte

Avec les *caprices* nous avons commencé à évoquer la conception architecturale que nécessitent parfois les peintures.

A ce titre nous pourrions évoquer des procédés de compositions de peintres qui empruntent directement à la conception architecturale.

Tintoret, par exemple, est un artiste-peintre qui élabore et fabrique des maquettes. Il réalise des modèles réduits de scénographies en cire, terre, bois, ou carton pour la préparation du décor de ses tableaux. Dans ses petites boîtes, il place des lampes pour analyser et maîtriser l'éclairage, et ainsi théâtraliser ses représentations picturales. Des parois percées orientent les lumières pour un maximum de réalisme, des dessins font office de décor en fond.[345] Des fils tendus servent à indiquer les lignes de fuite. Les effets de lumière subliment le récit (la scène) de *L'enlèvement du corps de Saint-Marc* dans lequel un gros orage se profile.[346]

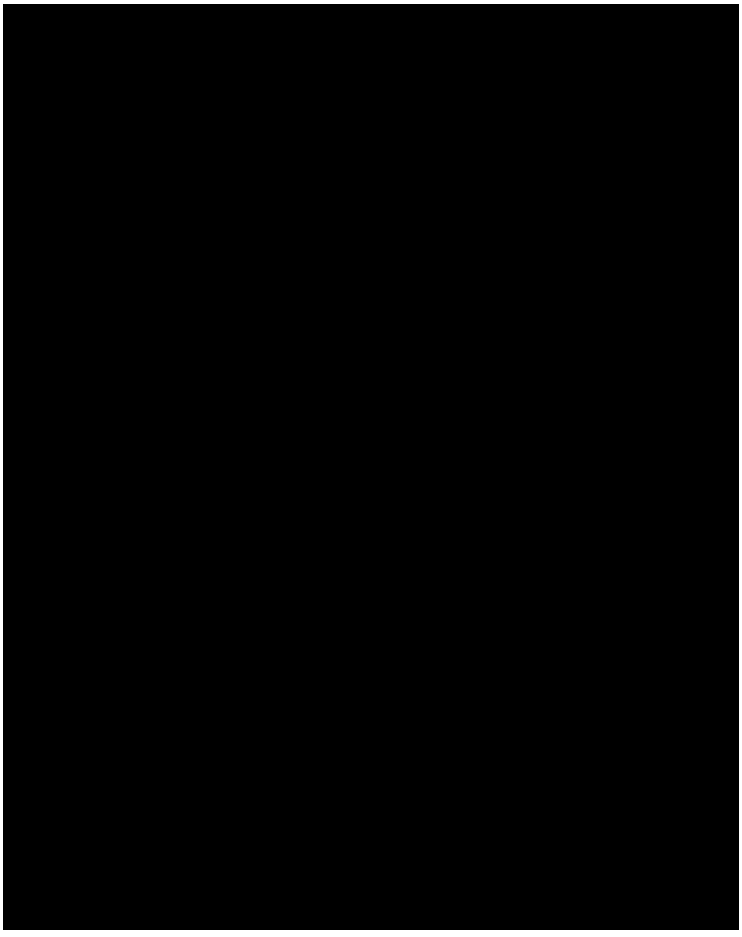


Illustration 35: Le Tintoret, *L'enlèvement du corps de Saint-Marc,* entre 1562 et 1566.

345 *Ibid.*, p. 305.
346 *Ibid.*, p. 203.

Ses méthodes de conception architecturale sont donc cette fois-ci utilisées dans un objectif purement pictural : la dramatisation de la scène qu'il représente. L'opposition entre ombre et lumière, l'espace théâtralisé sont caractéristiques des compositions de ses peintures. Ses œuvres empruntent également à l'espace architectural du théâtre. Une importance particulière est portée au point de vue : l'horizon haut placé rend l'espace bien visible aux spectateurs. « *Il est celui qui étudie avec le plus de cohérence et d'audace les possibilités qu'offrent la profondeur et la perspective.* »[347] écrit Yves Bottineau Fuchs à ce propos.

On retrouve des similarités dans la production de Véronèse et notamment la *salle de l'Olympe* : l'architecture tend à se fondre avec la peinture, la mise en scène est théâtrale.[348]

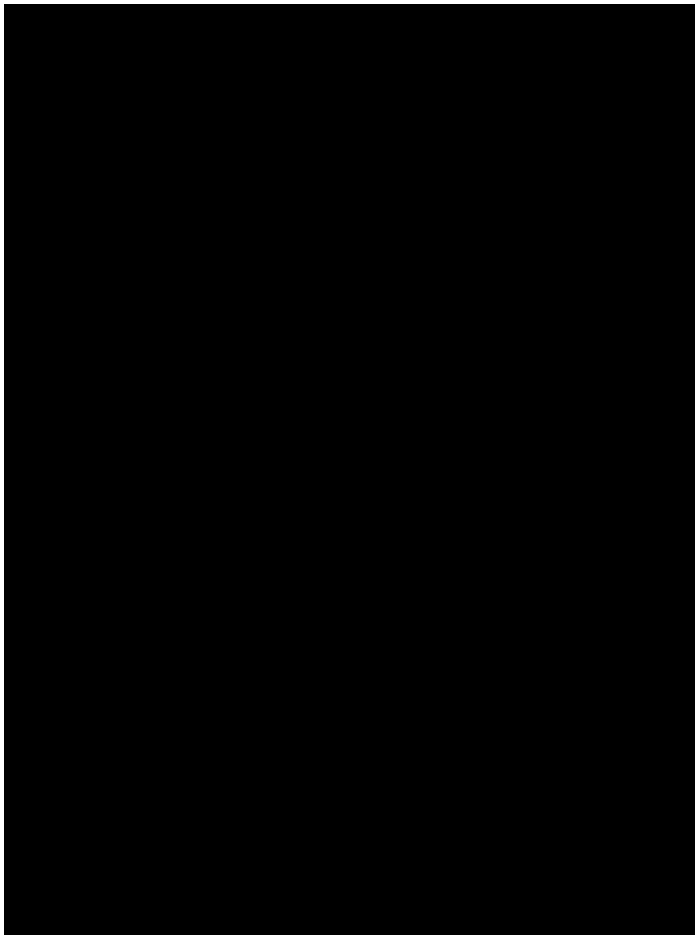


Illustration 36: Paolo Caliria dit Véronèse, fresque de la villa Barbaro, *La Salle de l'Olympe*, 1560-1561

347 *Ibid.*
348 *Ibid.*, p. 205.

Ces peintres (tels Titien, Véronèse ou Tintoret), dont la démarche est quasi architecturale, se sont nourris des architectures provisoires, des traités d'architecture, des estampes de l'époque mais aussi de leurs amitiés avec les architectes.[349]

Dans un souci de réalisme, le peintre compose l'architecture avec son regard d'artiste. Tout est construit à partir de points de vue uniques : de perspectives. Plus récemment mais dans la même démarche, Claude Monet architecture le paysage comme une œuvre qu'il pourrait composer dans ses tableaux, lorsqu'il conçoit son jardin à Giverny en 1890. Il répétera l'expérience, avec la construction d'un pont japonais en 1899 qu'il peindra par la suite. Il replantera des fleurs, herbes hautes, bulbes, etc, pour ses compositions picturales.[350]

La conception de ces modèles architecturaux et paysagers a trouvé sa traduction contemporaine dans l'anamorphose : la création d'espaces architecturaux générés à partir d'un point de vue unique. Des artistes comme Georges Rousse et Gordon Matta Clarck « ré »-architecturent l'espace existant. D'autres le construisent pour mettre en scène leur œuvre : James Turrell qui construit des dispositifs architecturaux pour cadrer le ciel et mettre en lumière ses fluctuations colorées... Nous aborderons plus en détails ces espaces architecturaux générés par une pratique artistique contemporaine dans la partie II.B.

S'il y a une époque de l'histoire où l'ambiguïté entre les architectes et les peintres est telle que les uns se faisaient passer pour les autres, il s'agit bien de la Renaissance et notamment du Cinquecento. Raphaël représente plutôt bien cette catégorie de peintres qui se confond avec les architectes. Peintre de formation, son talent pour les peintures d'architecture mène ses commanditaires à le confondre avec un architecte. Ce sont ses représentations de détails architecturaux qui le faisaient passer pour un expert en architecture.

Il revendique, d'ailleurs, une démarche qui se veut plus proche de l'architecte que de celle du peintre. Il prétend avoir acquis des connaissances et certaines notions de l'architecture antique. Il va mettre le dessin au service de l'architecture et exercer en tant qu'architecte pour concevoir quelques palais.[351] Au Quattrocento, le pape Jules II, en personne, fera d'ailleurs appel à lui et à d'autres artistes pour qu'ils réinventent la grande imagerie de la nouvelle et éternelle ville de Rome.[352]

349 *Ibid.*, p. 208.
350 *Ibid.*, p. 59.
351 *Ibid.*
352 *Ibid.*, p. 154.

Illustration 37: Claude Monet, *Nymphéas et Pont japonais*, 1899

Illustration 38: Claude Monet, *Le Jardin de l'artiste à Giverny*, 1900.

« L'école d'Athènes apparaît comme un manifeste dédié à la novation de formes architecturales qui sont abordées en poètes et non dans l'optique du grand constructeur que Raphaël va pourtant devenir. L'école d'Athènes annonce le changement du regard des peintres sur l'architecture. »[353]

Dès lors, les artistes-peintres vont renouveler les formes architecturales. Au Cinquecento, le peintre et architecte Peruzzi, accumule, lui aussi des dessins de formes architecturales (y compris les décors de théâtre et de fêtes) pour en faire un recueil. A la suite d'une visite chez Giulo Romano, Vasari écrira à propos de son travail :

« Puis ayant ouvert une très grande armoire, il lui montra les plans de tout ce qu'il avait construit d'après ses dessins, […] *: je ne crois pas qu'on puisse voir des édifices plus beaux, plus nouveaux, mieux imaginés et mieux conçus. »*[354]

Bien que ce soit l'architecte qui soit loué dans cette citation, on peut tout de même ressentir l'influence du peintre et de ses recherches formelles sur son travail d'architecte.

Le Maniérisme et l'approche ornementale du Cinquecento, met à profit le savoir-faire du peintre en architecture

Entre 1515 et 1540 on assiste à la dissolution de l'idéal classique. Le maniérisme et le néoclassicisme abandonnent progressivement le classicisme. Les artistes cherchent à satisfaire leurs commanditaires tout en ayant un regard critique sur leur production. Les écrits participent alors pleinement au développement de leur pensée artistique.

En peinture, les codes changent, les peintres maniéristes « *refusent d'indiquer clairement les relations de distances dans la profondeur, créant ainsi une nouvelle spatialité.* »[355] La perspective est encore présente mais, les indices permettant de mesurer les distances notamment entre les différents plans disparaissent.

A cette époque, l'art consiste en la recherche d'une « belle manière », d'un « beau style ». Les références de l'époque sont l'antiquité, Michel-Ange et Raphaël. Ce qui rapproche encore davantage les peintres des architectes pendant cette période, c'est leur goût pour l'ornementation. En effet, cette ornementation est un principe que l'on doit aux peintres, selon Alberti. Si les principes de Vitruve, *firmitas* et *utilitas*, avaient pu être accomplis par un maître-constructeur, seuls les architectes ayant une sensibilité à l'art, ou une pratique du dessin, de la peinture ou de la sculpture auraient pu mettre en œuvre le dernier principe de *venustas*,[356] et ainsi, donner ce caractère ornemental à l'architecture. Les architectes auraient tiré cette approche

353 *Ibid.*, p. 159.
354 *Ibid.*, p. 181.
355 *Ibid.*, p. 167.
356 *Ibid.*, p. 110.

ornementale des peintres, car la peinture est pour Alberti l'ornement par excellence. C'est donc à cette approche ornementale du peintre que les architectes doivent les architraves, les chapiteaux, les bases, les colonnes, les corniches. Il écrit :

> *« Qu'est ce que la peinture, sinon le maître, ou du moins le principal ornement de tous les arts? Si je me trompe, c'est bien au peintre même que l'architecte a pris les architraves, les chapiteaux, les bases, les colonnes, les corniches et toutes les choses de ce genre qui font le mérite des édifices. C'est bien par la règle de l'art du peintre que sont dirigés le tailleur de pierre, le sculpteur, tous les ateliers d'artisans et tous les savoir-faire artisanaux. Enfin on n'imagine guère en art, même des plus humbles, qui ne regarde la peinture, de sorte que tout ce qui s'ajoute aux choses comme une beauté bienséante est, oserai-je dire, un emprunt à la peinture ».*[357]

Ces propos, nous rappellent que c'est par le dessin, que l'architecture comme la peinture à la Renaissance, s'est émancipée et qu'elle a acquis sa place d'art majeur et dominant. C'est à dire par la pratique de l'esquisse, de l'épure (du dessin préparatoire), du *disegno* en tant que matérialisation de la pensée.

L'approche ornementale caractéristique du maniérisme a créé cette transversalité artistique, cette continuité plastique entre les différentes disciplines. La diffusion de l'ornementation instaure une liaison intime entre les diverses pratiques artistiques : peintures, décors architecturaux, menuiseries, orfèvreries, émaux, sculptures... L'art de cette époque prospère autour de cette unité ornementale.[358] La fin de la Renaissance, marquée par une « frénésie ornementale » et transdisciplinaire, voit les peintres et les architectes s'enrichir mutuellement.

En France et en Europe

La France qui considérait le gothique comme moderne n'eut que peu d'égards envers la Renaissance italienne bien qu'elle celle-ci ait clairement influencé la Renaissance transalpine. Charles VIII et Louis XII apprécient mais ne veulent pas construire à cette image.[359]

Seuls quelques exemples tels que Fontainebleau, illustrent l'influence de la Renaissance italienne en France. Mais, pour cet exemple, le rapport de la peinture à l'architecture est celui de l'assujettissement décoratif. Les peintres italiens présents sur le chantier durent satisfaire le roi, cantonnant modestement la peinture à l'arrière plan architectural. Malgré ce rapport d'assujettissement, Fontainebleau illustre tout de même très bien la complémentarité des arts et leur intime liaison ornementale. Selon Vasari, Fontainebleau est presque à l'image de la nouvelle Rome. Les quelques tableaux de Fontainebleau, témoignent de la métamorphose que la peinture a

357 *Ibid*.
358 *Ibid.*, p. 216.
359 *Ibid.*, p. 211.

fait subir aux éléments architecturaux inspirés de l'Antiquité, écrit Yves Bottineau Fuchs :

> « *en s'appropriant le parti pris décoratif de Fontainebleau, les peintres ont cessé de reléguer les représentations d'architecture à l'arrière fond des tableaux pour leur octroyer une fonction picturale majeure.* »[360]

A Anvers, l'influence de la Renaissance italienne tend vers une forme d'éclectisme. Les Hollandais qui ne se sentent pas systématiquement héritiers des grands maîtres s'en détachent pour se rapprocher de l'architecture.[361] L'expression des peintres pénètre alors dans l'organisation intime des édifices. Ils « s'emparent » notamment des éléments de décor, pour créer un univers fantastique où l'espace pictural triomphe sur la structure architecturale.

Conclusion sur l'ornementation

Au Cinquecento l'esquisse disparaît finalement, les recherches sont directement effectuées en peinture, à même la toile, sans préparation préalable. Vasari critiquera, dans un premier temps cette pratique, avant d'abandonner, lui aussi, le *disegno*. Le *disegno,* aura marqué la conception artistique de la Renaissance et sa disparition annonce la fin de cette époque. Concours de circonstance ou non, la disparition du *disegno* annonce une accalmie de l'émulation artistique italienne.

L'ornementation atteindra, quant à elle, son paroxysme avec l'architecture baroque : une architecture très chargée. Puis l'ornementation, la décoration et le maniérisme disparaîtront progressivement jusqu'à disparaître totalement avec les avant-gardes modernes. Aujourd'hui, quelques architectes contemporains tentent de leur trouver un nouvel intérêt,[362] en phase avec les problématiques de notre époque. Est-ce parce que l'époque n'est plus à l'ornemental que l'intérêt pour la plastique architecturale et la pratique des arts plastiques en architecture a perdu autant d'intérêt ? Les avant-gardes modernes qui condamnaient l'ornementation avaient pourtant, pour beaucoup d'entre-eux, cette pratique artistique ainsi que nous allons le voir dans la partie II.B.

Conclusion sur la porosité des frontières

La transdisciplinarité de la Renaissance donna lieu à des pratiques quasi hybrides, dont il est parfois difficile d'identifier l'origine disciplinaire de son auteur : architecte ou peintre.

Il faut également préciser que notre référence, c'est à dire l'approche disciplinaire que nous connaissons actuellement, est récente. Ce n'est qu'à partir de la naissance des académies que les arts commencèrent véritablement à se spécialiser. Pendant la période classique et renaissante

360 *Ibid.*, p. 226.
361 *Ibid.*, p. 227.
362 Nous évoquerons notamment les théories et pratiques « ornementales » de Peter Zumthor et Louis I. Kahn dans la partie III.C

l'artiste-plasticien était souvent l'architecte et les frontières disciplinaires n'étaient pas vraiment définies et, de fait, naturellement plus poreuses. Si l'hybridation disciplinaire (les œuvres trans-médiales) semble être une invention contemporaine, nous avons vu que les connivences entre arts plastiques et architecture étaient telles que certaines pratiques picturales (comme les caprices) s'en rapprochaient déjà à la Renaissance. La Renaissance, le Baroque et le Néo-classicisme sont des périodes révélatrices de l'imprécision et de la porosité des frontières disciplinaires avec des pratiques artistiques qui se situent parfois entre peinture et architecture sans pouvoir être identifiées comme l'une ou comme l'autre. Bien que l'architecture tende à se spécialiser avec l'industrialisation (vu dans la première partie) certaines mouvances modernes font également abstraction de cette spécialisation disciplinaire pour la pratique d'un art transversal.

Nous avons également entrevu avec l'étude de la Renaissance, comment le rapport de la peinture à l'architecture, détermine les différentes formes d'échanges interdisciplinaires. En résumé, le statut d'art instrumentalisé (qu'entretient la peinture avec l'architecture, jusqu'à son émancipation) ne lui permettait pas d'enrichir l'architecture de son expérience. Ceci comme ce put être le cas au cours de la Renaissance tardive avec le maniérisme transdisciplinaire : l'assujettissement de la peinture à l'architecture avant la Renaissance ne permettait pas l'enrichissement transdisciplinaire que connurent les arts plastiques et l'architecture pendant la Renaissance.

Le rapport disciplinaire (d'assujettissement, d'égalité, de complémentarité...) conditionne donc en grande partie les échanges interdisciplinaires : les différentes typologies d'interactions disciplinaires. Ceci nous amène à identifier trois formes majeures d'échanges disciplinaires, c'est à dire trois types de rapports disciplinaires : l'intradisciplinarité, la pluridisciplinarité et la transdisciplinarité.

Il est intéressant d'observer comment la pratique artistique d'un architecte peut influencer ses choix plastiques et conceptuels en architecture. Nous pouvons d'ailleurs classer ces pratiques architecturales par le degré d'implication de l'architecte dans l'art. Pour ces architectes-plasticiens on retrouve différentes approches artistiques et disciplinaires qui vont en quelque-sorte déterminer l'intensité de ce dialogue.

Parmi ces influences, nous pourrions notamment citer :

_les architectes ayant une pratique artistique.

_les plasticiens lorsqu'ils se tournent vers l'architecture.

_les références plastiques ou conceptuelles issues des arts-plastiques en architecture.

• L'intradisciplinarité : l’assujettissement, les arts plastiques instrumentalisés

L'intradisciplinarité est l'instrumentalisation ou l’assujettissement d'une discipline artistique (d'une pratique) à une seconde : avant la Renaissance, par exemple, la peinture était assujettie à l'architecture, elle était cantonnée au rôle décoratif de l'espace architectural.

Une autre forme d'intradisciplinarité, celle de l'instrumentalisation consiste à mettre une pratique au service d'une autre. Toutes les formes d'arts allographiques (les arts dont la finalité de l'objet conçu diffère de son média de conception) tendent par essence vers cette intradisciplinarité car la pratique demande un media de projection (de conception) intermédiaire. Le support de création n'est pas de même nature que l’œuvre finale.

Un art complémentaire devient alors support de création architectural : la sculpture (maquette) pour des architectes comme Frank Gehry ou Santiago Calatrava, le dessin (croquis) pour la majorité des architectes. Dessins et maquettes sont dans ce cas considérés comme des moyens de conception. Le dessin est alors une pratique « intégrée » à l'architecture : intradisciplinaire. Les arts autographiques, comme la peinture, sont au contraire directement produits par le medium de réalisation. Le résultat appartient à la même catégorie d'objets que le medium de conception. En architecture :

> *« Il y a un rapport du dessin au bâtiment comme de la partition de musique à l’œuvre exécutée ; un dessin d'architecte n'a d'intérêt qu'en tant que somme d'ordres pour une action. Le dessin d'architecture comme tableau n'a aucun intérêt. »*[363]

• La pluridisciplinarité

La pluridisciplinarité en art est la pratique de plusieurs disciplines artistiques. Lorsqu'elle est pratiquée de manière déconnectée, la pluridisciplinarité ne crée pas forcément d'échange entre les différentes disciplines : il s'agit de pratiques parallèles sans réelles interactions. Nous pouvons donc distinguer deux types de pluridisciplinarités : individuelle ou collective. Soit un individu a plusieurs pratiques sans pour autant faire consciemment de lien entre celles-ci, soit plusieurs individus spécialisés pratiquent une discipline différente au sein d'un même groupe (un collectif ou un mouvement par exemple). Dans le cas de pratiques déconnectées mais simultanées à l'échelle d'un individu, on ne voit pas d'échanges se créer consciemment. La production pluridisciplinaire de deux pratiques simultanées est, en théorie, la même que deux productions spécialisées. On parlera dans ce cas d'influence ou de rapport entre des disciplines, de prime abord, déconnectées.

363 Édith Girard in *Le Dessin et l’architecte: excursion dans les collections de l’Académie d’Architecture*, *op. cit.*, p.83

L'échange crée au sein d'un groupe pluridisciplinaire composé d'artistes spécialisés (aux compétences variées) peut-être à l'origine d'un art transdisciplinaire. C'est l'échange créé entre deux artistes spécialisés qui confère le caractère transdisciplinaire de l'œuvre.

A l'époque de la Renaissance, Léonard De Vinci, est l'exemple type de l'artiste pluridisciplinaire ayant notamment pratiqué au cours de sa vie : l'orfèvrerie, la peinture, la musique, la scénographie, la sculpture, l'architecture civile et militaire, mais aussi l'ingénierie (élaboration de machines en tout genre, pour le vol humain, des automates pour animer ses fêtes, des instruments de musique...), les mathématiques, la science, l'optique (il a notamment créé avec Zoroastre ses propres lunettes), la médecine (il a disséqué de très nombreux corps d'animaux et d'humains tout au long de sa vie, il voulait notamment percer le mystère de la vie), le sport...[364]

> *« Un moyen d'expression isolé est à la longue voué à l'incompréhension voire à l'atrophie. L'artiste seul dans son atelier peut se perdre, être facilement appelé à l'enfermement qui peut le conduire à l'oubli. Or l'art se nourrit de compléments et d'échanges. Il puise ses sources dans d'autres disciplines. En s'ouvrant aux autres, à d'autres approches artistiques ou moyens d'expression, l'artiste multiplie les possibilités de sa pensée, et la rend plus accessible et plus perceptible à chacun. »*[365]

Nous avons vu qu'une pratique secondaire et parallèle d'un artiste ou d'un architecte, peut également alimenter ou enrichir la pratique dans laquelle il s'est spécialisé : il s'agit du potentiel émancipateur de la pratique pluridisciplinaire. Elle peut renouveler sa pratique de l'art, l'empêcher de s'enfermer dans cette seule pratique. Certaines formes d'art ont des spécificités qui leur sont propres et qui permettent d'explorer certains aspects particuliers de l'art. La musique, par exemple, avec son niveau d'abstraction, aura directement influencé les peintres abstraits (qui se sont longtemps cantonnés à la figuration ou à la stylisation) dans leur processus d'abstraction comme le révèle l'artiste-peintre et musicien Vassily Kandinsky.[366] Ce sont ensuite les architectes-peintres qui, avec ces bouleversements des modes de représentations abstraits (le géométrisme élémentaire), révolutionneront les formes et la pensée architecturale. Cette succession de faits, que nous expliciterons plus en détail dans la deuxième partie de ce chapitre, illustre les évolutions issues des interactions entre les différentes disciplines. Dans ces deux exemples, ces évolutions sont dues à une retranscription artistique de principes issus d'une discipline artistique vers une autre. En d'autres termes, une « traduction » artistique de principes ou propriétés développées dans d'autres disciplines artistiques : de la musique en peinture (pour le processus

364 Sophie Chauveau, *L'obsession Vinci*, Gallimard, Paris, 2009, 528 p.
365 Laurent Reynès, *Les artistes qui construisent* [Thèse HDR], université de Strasbourg - Faculté des Arts, Strasbourg, 2015, p. 96.
366 Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 2006, 214 p.

d'abstraction) et d'une application de théories picturales dans l'architecture (pour les échanges formels : le géométrisme élémentaire).

Ces échanges interdisciplinaires vont nous amener à identifier ce que nous allons appeler des phénomènes transdisciplinaires : des principes, des propriétés, que l'on retrouve dans plusieurs disciplines artistiques et qui concourent à la transdisciplinarité.

• L'Art total, une collaboration pluridisciplinaire qui tend vers la transdisciplinarité

L'art investit tous les champs de la vie quotidienne : de l'immeuble à la petite cuillère

Le maniérisme, est une recherche d'unité ornementale et transdisciplinaire de la Renaissance tardive qui tend vers la transdisciplinarité ou du moins, vers ce que nommeront les avant-gardes modernes : un « art total », une « synthèse des arts ». Ce maniérisme qui illustre la pluridisciplinarité des artistes-architectes de l'époque les poussera vers une forme de transdisciplinarité « ornementale » : vers un traitement plastique et esthétique de l'ensemble des objets, de l'immeuble à la petite cuillère en passant par le mobilier, les toiles et les sculptures, entre autres.

Nous retrouvons cet enrichissement mutuel et cette volonté d'un art « total » avec les avant-gardes modernes. Pour ces mouvements tels que De Stijl, ou le Bauhaus, l'art total est l'idée d'un art transcendantal, pluridisciplinaire capable de s'exprimer à toutes les échelles avec n'importe quel média. A cette époque, la démocratisation de l'art passe par une volonté de l'appliquer au quotidien, une volonté de vivre l'art et vivre dans l'art, mais aussi de le rendre accessible à l'ensemble des classes sociales, et d'en faire le moteur de transformation de la vie de l'époque. La stratégie du Bauhaus fut donc d'investir artistiquement la production industrielle. La conception artistique (plastique) devait s'appliquer et dicter les formes de l'ensemble des objets du quotidien, et dans l'idéal de l'ensemble de la production industrielle.

Les fêtes du Bauhaus à l'image de l'œuvre d'art totale, incarnaient la rencontre et l'association de l'ensemble des savoirs-faire de cette école d'architecture, pour l'organisation d'un événement transdisciplinaire. Quatre fêtes majeures ponctuaient les saisons : celle des « lampions », celle du solstice d'été, puis celle des cerfs-volants (qui marquait le semestre suivant) et enfin celle de Noël : la fête des cadeaux.[367] Oskar Schlemmer en assurait généralement la direction. Il définissait une thématique pour orienter la conception de costumes, mais aussi pour les représentations théâtrales, musicales, etc, qui animaient les soirées. Étudiants et maîtres des différents ateliers s'exécutaient pour la fabrication des décors, masques, costumes, musique, performance :

367 Jeannine Fiedler et Ute Ackermann, *Bauhaus*, Éditions Place des Victoires, Paris, 2006, p. 91.

Illustration 39: Costumes de l'atelier d'Oskar Schlemmer, pour le *Ballet Triadique*, du Bauhaus, 1922.
(Source : © Ernst Schneider. Url : https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/costumes-doskar-schlemmer-bauhaus-pour-ballet-triadique/ernst-schneider)

tout était « impro, jeu et expérimentation ». Les cerfs-volants par exemple faisaient l'objet de conceptions toutes plus belles les unes que les autres. Les fêtes personnelles et étudiantes tendaient à se confondre : départs des maîtres, anniversaires de ces derniers, naturalisation de Kandinsky…[368]

A l'image des fêtes du Bauhaus, la synthèse des arts relève d'une émancipation du cadre disciplinaire pour la réalisation d'œuvres transdisciplinaire. La synthèse des arts produit la rencontre et l'association d'une multitude de disciplines artistiques pour la production commune d'un art « total ».

368 *Ibid.*, p. 127.

3. Le disegno, une approche transdisciplinaire de la création encore d'actualité à l'époque contemporaine ?

Nous pourrions aujourd'hui nous interroger sur le dessin d'élaboration, le croquis, l'esquisse, une « tradition » vieille de plusieurs siècles, en partie héritée de la Renaissance et du *disegno* (comme nous l'avons vu dans les parties précédentes) qui consiste à envisager le dessin comme une manière de créer voire de penser (la création).

Dans les écoles d'architecture, le dessin est enseigné en arts plastiques pour permettre aux étudiants et futurs architectes de développer un sens de l'observation mais également une maîtrise technique du dessin. Cette maîtrise technique doit leur permettre d'exprimer leurs pensées ou de matérialiser leurs idées par le dessin. Dans un premier temps, les croquis doivent permettre à l'architecte de donner forme à l'idée, le plus fidèlement possible.

Nous pourrions nous interroger quant à cette initiative : le dessin est-il la forme la plus appropriée pour exprimer une pensée voire partager une idée ? Comment et sous quelle forme cette pensée s'exprime t-elle ? Pourquoi projette-t-on visuellement et par le dessin en architecture ? Pourquoi n'utilise-t-on pas d'autres médias, tels que le texte, le verbal, l'expérience spatiale ou auditive ?

Ensuite, au vu de l'abondance des moyens de projections architecturaux contemporains (physiques et numériques), nous pourrions nous interroger sur cette stratégie pédagogique. Les outils numériques, qui prétendent proposer les nouvelles manières de créer l'architecture offrent-ils le potentiel du croquis ? Nous tenterons notamment de répondre à cette interrogation plus tard dans les parties III.A et III.B.

Pour finir, la maîtrise du dessin, donc la pratique des arts-plastiques et du croquis permettent-ils d'exprimer ou de fixer correctement la pensée volatile, l'idée fugace ou l'esprit évolutif sur le papier ? La maîtrise du dessin est-elle nécessaire pour parvenir à retrouver et retranscrire l'idée dans toute sa richesse ? Un individu maîtrisant le dessin exprime-t-il une idée plus riche que le néophyte ?

• Les formes de manifestation de la pensée

Pour commencer, il faut chercher le choix du média de création artistique et architecturale dans la forme de manifestation de l’idée qu'il essaie de représenter : quelle est la pratique la mieux disposée à exprimer et communiquer cette idée ? Nous allons donc nous intéresser à l'imagination, et à la pensée architecturale : aux formes qu'elles prennent dans la pensée.

Pour nous éclairer sur cette question des formes de manifestation de la pensée, nous avons notamment assisté à une conférence en neurolinguistique au Palais Universitaire de Strasbourg en décembre 2018. La conférencière, en réalisant un état de l'art de ces recherches, révélait que plusieurs études ont été menées sur le sujet afin d'identifier cette « forme » d'expression.

Celles-ci révèlent notamment que la pensée peut-être une langue : un « langage intérieur ». En effet, une étude réalisée chez les bilingues immigrés révèle que c'est l'année à laquelle ils ont émigré qui détermine la langue avec laquelle ils vont réfléchir intérieurement. Nous utilisons donc des mots pour penser. Ces mots produisent des simulations de sonorité (des sons). Victor Hugger a prouvé à travers une autre étude que l'on pouvait distinguer différents sons, des effets de transformation et des rythmes. On retrouve également des lapsus ou des rimes avec la lecture muette ou encore la langue intérieure. Les IRM ont aujourd'hui confirmé ces études et hypothèses en révélant que les régions relatives à l'audition s'activent lorsque l'on réfléchit ou lit à « voix basse » (muet). On peut également entendre d'autres voix, avoir des dialogues imaginaires... La pensée continue active certaines zones musculaires, motrices de la parole, elle est donc également sensitive.

Le langage intérieur est aussi d'origine visuelle, car l'on peut se représenter une scène ou une conversation, par des lettres ou encore des mots. C'est pourquoi en architecture, art de l'espace par excellence, on cherche à exprimer l'idée ou la pensée par le dessin. La forme qui correspond finalement le mieux à son sujet.

Ces études scientifiques qui traitent essentiellement du langage intérieur et des sens qu'ils sollicitent nous offre un aperçu de ce que la pensée visuelle peut engager avec elle. En effet, cette conférence qui fait un état des lieux de ces connaissances nous apprend que dans la pensée, comme dans la réalité matérielle, tous les sens sont associés et sollicités : que l'on rêve, s'imagine une scène, une conversation ou se projette dans un espace. En effet, la gestuelle est coordonnée à la parole. On fusionne les informations auditives et visuelles dans la perception, lecture labiale, expression corporelle... Le langage intérieur entraîne également des stimulations musculaires : il active le système moteur. Pour le démontrer, les premières études se sont penchées sur la modification de la respiration lorsque l'on parle. La prise de parole entraîne une évolution de la respiration : l'inspiration et l'expiration ne sont pas les mêmes lorsque l'on parle ou lorsque l'on est au repos. On retrouve ces mêmes modifications lors de la lecture muette ou le langage intérieur.

Ces études révèlent également qu'il existe deux types de pensée : le langage intérieur délibéré (tel que la lecture muette) mais aussi le vagabondage mental, qui lui est fugace et incontrôlé. La méditation consisterait, par exemple, à réduire ce langage intérieur délibéré. Les tests neurophysiologiques IRM montrent que le vagabondage mental est quant à lui, de nature plus abstrait : il ne sollicite pas autant les muscles ou les sens, il n'est pas une simulation verbale, visuelle, ou auditive... Pour les neurolinguistes, la conscience de soi, elle-même, serait une forme de langage intérieur.

Le langage intérieur (la pensée) est donc multi-sensoriel : auditif, tactile, visuel (il engage même le système moteur)... Albert Einstein, par exemple, avait davantage tendance à penser visuellement, et il traduisait ensuite verbalement son raisonnement.

4. L'exploration de l'idée par le dessin

En architecture, le croquis permet donc de traduire les premières intuitions de l'architecte en de « *fébriles certitudes fixées sur le papier* ».[369] Il ancre matériellement l'idée fugace sur le papier. Certains architectes, comme Carlos Jiménez appréhendent cette pratique du dessin comme une sténographie qui leur permet d'enregistrer rapidement des idées plus ou moins floues : « *capturer des impressions fugitives*. »[370]

Pour l'architecte Pénélope Haralambidou qui réalise des dessins et collages qui se rapprochent plastiquement de l'expressionnisme abstrait, le croquis est la première forme d'expression, de matérialisation de l'idée : il la fait naître.[371] Ses croquis reflètent le cheminement de son idée, son processus de création et l'élaboration du projet : les différentes étapes par lesquelles il passe. En regardant son premier croquis, elle est toujours surprise de son influence sur la suite de son travail. *« Pénélope considère certains de ses croquis comme des tableaux »* car ils possèdent une valeur esthétique, elle se dit « *fascinée par l'idée qu'un dessin puisse constituer la trace d'une pensée, pas seulement en architecture mais dans d'autres domaines* […]. »[372]

Illustration 40: Planches du carnet de croquis de Pénélope Haralambidou.
(Source : Will Jones, Carnets d'architectes, Thames & Hudson, Paris, 2011, p. 164)

369 Académie d'Architecture (éditeur), *Le Dessin et l'architecte*, *op. cit.*, p. 11.
370 W. Jones, *Carnets d'architectes*, *op. cit.*, p. 173.
371 *Ibid.*, p. 162.
372 *Ibid.*

Le dessin permet à l'artiste d'explorer cette première idée, de la développer, la corriger ou de l'abandonner. Ce processus de recherche est purement subjectif : l'artiste juge. Ses attentes, ses goûts et son éthique orienteront alors le processus de conception. Sa sensibilité et sa satisfaction intellectuelle, ou au contraire son insatisfaction le guident dans ses choix et décisions. Elles lui indiquent, émotionnellement, s'il est sur la bonne voie ou s'il se fourvoie. Pour Daniel-Henri Kahnweiler, le marchand représentant la majorité des peintres cubistes, qui assistait quotidiennement à la réalisation de leurs œuvres, le processus de création répond davantage au mécanisme de l'émotion que de l'idée.[373] Dans ce sens, de nombreux artistes décrivent la création comme une crise (ou un combat) qui se solde par une sensation de plénitude, d'apaisement. Lorsque le résultat est satisfaisant, Juhani Pallasmaa évoque une détente du corps, un équilibre : *« Le sentiment de honte cède la place à la quiétude et à la satisfaction. »*[374]

La réduction

Lorsque l'artiste cherche à représenter son idée (sa projection mentale), il matérialise rarement directement sa pensée. Celle-ci est modifiée, adaptée, car elle n'est pas toujours incarnée par une image mentale ou des mots. Quand l'artiste ou l'architecte donne forme à ces pensées, idées, visions ou projections mentales, elles subissent de nombreuses distorsions. Bien qu'ils tentent de les retranscrire du mieux qu'ils le peuvent une « perte » a lieu lors de ce processus de matérialisation, on parle du phénomène de *réduction* : la matérialisation de l'idée (son passage du monde psychique au monde matériel) implique un appauvrissement conceptuel de l'imaginaire immatériel. L'artiste qui cherche à dessiner une vague image qu'il a en tête est confronté à la précision de l'outil : le trait, la mine de son crayon, par exemple. Il doit ancrer une pensée immatérielle et fugace dans un monde concret. Cette fugacité pose problème à celui qui veut vite noter une idée avant qu'elle ne disparaisse.

De nombreux théoriciens témoignent de cette difficulté à exprimer une pensée immatérielle, parfois imprécise par quelque-chose de matériel. La matérialisation de cet imaginaire implique des choix, qui réduisent les possibilités et qui précisent cette idée : pour l'expression de son idée, le dessinateur est confronté à des choix matériels qui réduisent les possibilités. En effet, l'imaginaire est flou et fugace, et même si le dessin peut-être imprécis et laisser place à l'imagination, il donne physiquement forme. Voilà pourquoi on parle de « réduction ».

Le concept de réduction fait donc référence à deux phénomènes qui caractérisent le processus de conception :

373 Pierre Assouline, *L' homme de l'art: D.-H. Kahnweiler (1884 - 1979)*, Balland, Paris, 1988, p. 410.
374 Juhani Pallasmaa, *La main qui pense*, Actes sud, Arles, 2013, p. 120.

_d'abord le passage de l'idée du monde psychique au monde physique, c'est à dire la matérialisation de l'idée

_ensuite, l'exploration de l'idée dans le monde physique pour en trouver la forme de matérialisation la plus appropriée ou la plus fidèle selon le jugement de l'artiste.

Au cours de cette seconde phase l'artiste s'attacherait alors à éliminer et corriger les « défauts » de son esquisse initiale, en ayant de moins en moins de liberté au fur et à mesure qu'il avance.[375] René Passeron exprime très bien ce logicisme poïétique à travers ce passage : « *Le peintre assiste au spectacle d'une instauration qui le dépasse, mais qu'il juge* [...] »[376] et donc qu'il cherche à « corriger ». L'artiste « se bat » avec son œuvre, la « corrige » pour lui donner toute son autonomie.

Le calque, la multiplication et la répétition des croquis illustrent ce processus de réduction

Les œuvres de Léonard De Vinci illustrent parfaitement ce processus de réduction qui se matérialise chez l'artiste, comme dans la peinture, par un processus de stratification. En effet, sous l'œuvre finale se superposent différentes couches : des strates de pigments, de plus en plus précis, de mieux en mieux disposés. Eric Pagliano, dans l'analyse du travail de Léonard De Vinci, montre comment l'artiste passe d'un médium à un autre en « *se matérialisant par la constitution de strates successives. »* Ainsi, les traits réalisés à la pierre noire (les ébauches) disparaissent sous l'encre brune et le lavis.

> *« Chaque strate implique un temps différent dans sa pose et suggère également un parcours conduisant au resserrement, des potentialités et finalement à l'élection d'une seule idée. »*[377]

La première étape de l'esquisse (recherche de forme, « schéma de construction ») est presque de l'ordre de l''improvisation. Ceci est encore plus flagrant lorsque l'artiste cherche à mettre en forme son imaginaire ou une idée à travers ses dessins ou sa peinture, remarque Eric Pagliano. Après la mise en forme des masses au lavis et à l'encre, c'est au stylet que Léonard De Vinci détermine les lignes principales qui apparaissent par transfert sur le verso. Dans ce processus, le terme rature n'est donc pas tout à fait approprié, il s'agirait plutôt de « reprise » ou de « repentir » voire de « variante » comme le souligne Eric Pagliano dans l'analyse de la conception des dessins de Léonard De Vinci. Ces analyses d'Eric Pagliano révèlent une véritable « *machine à produire de multiples variantes, source de liberté dans la réécriture et la refonte des formes. »*[378]

375 René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Éditions Klincksieck, Paris, 1989, p. 24.
376 *Ibid.,* p.153
377 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 194.
378 *Ibid.*, p. 164.

Un peu à la manière de Léonard De Vinci, l'artiste Honoré Daumier, dans son étude *Des Lutteurs*, décompose et analyse sur une même planche, d'un trait léger à la pierre noire, les différentes variations du mouvement du lutteur. Il sélectionne ensuite parmi toutes ces variations le mouvement qui l'intéresse le plus, en le surlignant cette fois-ci avec un trait beaucoup plus ferme ou une pierre noire plus foncée.[379]

Illustration 41: Honoré Daumier, *Étude pour deux figures enlacées* dit *Les Lutteurs*, non daté.

379 *Ibid.*

En architecture, on retrouve les mêmes techniques. La répétition et la multiplication des croquis de Sean Godsell juxtaposés sur un même support font également clairement transparaître ce processus de recherche et de réduction. L'architecte décline les esquisses les unes à côté des autres pour évaluer les différentes possibilités du projet. La planche, révèle ensuite, dans son ensemble, la variété des options qui s'offrent à l'architecte. Elle révèle en même temps le cheminement du projet. Au final, cette planche est un énorme diagramme mêlant note, calcul, dessin, etc...[380]

Illustration 42 : Sean Godsell, différentes planches de recherches issues de ses carnets de croquis, pour divers projets d'architecture. Non daté.
(source : Will Jones, Carnets d'architectes, Thames & Hudson, Paris, 2011, 351 p.)

380 *Ibid.*, p. 158.

Les diagrammes des architectes contemporains, bien qu'ils semblent parfois plus complexes que de simples esquisses, illustrent de la même manière ce processus de réduction comme le faisait le *disegno* à la Renaissance. Ils regroupent aléatoirement, ou plutôt selon leur concepteur, les documents participant à l'élaboration du projet dans un même dessin : croquis, dessins, annotations, élévations, rendus, etc.

Si une méthode de conception architecturale est à même d'illustrer ce processus de réduction par stratification, il s'agit de l'utilisation du calque. Cette technique incarne parfaitement ce principe de création par répétition, variation et stratification. Dans la conception architecturale, le calque permet de repartir d'une recherche pour la décliner, sans prendre le risque de sacrifier le document original. Il est en quelque-sorte utilisé comme une sauvegarde dans le processus de conception. Lorsqu'une avancée ou une modification est satisfaisante, ce nouveau calque devient la nouvelle version du projet : une sorte d'actualisation à partir de laquelle l'architecte va poursuivre ses recherches sur de nouveaux calques pour éviter ainsi de saturer son premier calque et de le rendre illisible par une quantité de ratures ou d'options moins intéressantes. L'architecte peut ensuite reprendre ses anciennes versions (ses anciens calques) et les superposer, ou les juxtaposer pour voir l'ensemble des possibilités. Ceci lui offre une vue globale, une vision d'ensemble du projet et de ses différentes orientations.[381]

• La représentation de projection mentale

Dans l'imaginaire, une idée ou une représentation mentale qui émerge doit vite être inscrite ou dessiné dans le monde réel car l'esprit, en perpétuel mouvement, les modifie sans cesse. L'architecte doit donc être en capacité d'exprimer cette « vision » en un temps record.

Le temps de reproduction et la maîtrise technique du moyen par lequel on essaie de représenter cette vision impacte sa fidélité et sa richesse. L'idée, la pensée, le rêve sont de nature fugace, ils sont mouvants, en évolution constante, c'est pourquoi ces visions ont tendance à se perdre ou à se transmuer.

Si la pensée architecturale se manifeste généralement par une projection mentale de l'espace, ceci explique que les architectes tentent d'exprimer cette pensée par le dessin : ils tentent de représenter cette image mentale. Mais les maquettes et la reproduction de cet espace à échelle réelle ou réduite sont très certainement, les moyens les plus à même de recréer cet espace.

Mais, lorsque l'artiste maîtrise le dessin, le croquis est sûrement le moyen le plus rapide et le plus accessible pour tester et mettre à l'épreuve cette idée : le plus accessible car il ne demande que peu d'énergie et peu de moyens pour sa

381 *Ibid.*

réalisation. La construction à échelle 1 et les maquettes sont plus longues à mettre en œuvre, elles demandent davantage de matériaux et de moyens, elles requièrent un investissement supplémentaire de leur concepteur. Cet investissement supplémentaire peut parfois dissuader l'architecte de multiplier les recherches voire le décourager d'abandonner celles qu'il aurait débutées, et ce malgré leurs défauts.

> La maîtrise technique est nécessaire pour exprimer au maximum la richesse d'une idée, ceci afin que l'outil ne devienne pas une contrainte

La maîtrise technique du moyen d'expression, de représentation de la projection mentale (de l'idée) est donc essentielle :

_d'abord parce que si l'on ne maîtrise pas le moyen par lequel on tente d'exécuter cette image, alors il est difficile alors de la représenter comme on l'a imaginée et comme on la désirerait.

_ensuite car elle permet de retranscrire plus efficacement cette idée ; plus le temps s'écoule, plus cette pensée s'efface, moins elle est accessible, plus elle est imprécise : la maîtrise du dessin permet donc de représenter plus rapidement et fidèlement l'image mentale d'un espace imaginaire.

La pratique des arts plastiques doit donc permettre aux architectes d'acquérir une certaine maîtrise technique et connaissance des outils de conception pour qu'il s'en émancipe et puisse exprimer rapidement et de la manière la plus efficace qui soit ses idées, visions ou projections. Cette pratique a pour mission de donner à l'architecte la spontanéité nécessaire à l'expression et l'exploration de la pensée. Le philosophe Martin Heidegger écrit à propos de l'œuvre d'art, qu'elle est l'objet d'une réflexion acharnée qui nécessite une certaine maîtrise technique pour exprimer cette réflexion dans toute sa richesse :

> *« L'objet d'art (Kunstgebilde) résulte toujours d'un « travail acharné de l'esprit » de la part de l'artiste. La production (Herverbringung) dépend de sa maîtrise technique. Celle-ci lui permet d' « exprimer » sa « personnalité », laquelle « se manifeste » dans la production en « s'extrayant du tourbillon de ses sentiments. »*[382]

Cette spontanéité et expressivité du croquis n'est pas encore égalée par les outils informatiques souvent trop complexes ou pas assez intuitifs, comme en témoigne la quantité d'avis d'architectes de renommée rassemblés dans le recueil *Le Dessin et l'architecte.*[383] L'architecte Luke Pearson, par exemple, bien qu'il soit à l'aise avec la conception informatique, apprécie dans le dessin « *la possibilité de créer rapidement un espace convaincant par le simple mouvement de la main. »*[384] Conscient que l'enseignement se tourne vers la

382 Martin Heidegger, *« De l'origine d'une œuvre d'art »* in *Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard*, Paris, 1962, p. 13.
383 Académie d'Architecture (éditeur), *Le Dessin et l'architecte*, *op. cit.*, 161 p.
384 W. Jones, *Carnets d'architectes*, *op. cit.*, p. 265.

conception numérique, il « *reste attaché à la simplicité et, en même temps, aux myriades de possibilités qu'autorise le dialogue entre la main, le stylo et le support. »* Le dessin doit encore aujourd'hui, permettre à l'architecte de représenter rapidement un espace satisfaisant dans lequel le client ou lui-même peuvent se projeter. En se basant sur la vue (le sens le plus développé), ce medium nous permet de définir et d'évaluer des espaces. Alors que le texte, par exemple, permet d'imaginer, d'installer une ambiance, mais il est imprécis et laisse davantage d'interprétation lorsqu'il traite d'espaces.

Limites

Si cette maîtrise technique des outils de conception est essentielle, il ne faut toutefois pas la confondre avec le contrôle absolu et raisonné de la création. La maîtrise technique doit permettre d'exprimer, c'est à dire de matérialiser aisément une idée. Mais l'imprécision, la rature ou l'erreur, sont également riches en potentialités, car elles permettent parfois d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion : elles stimulent l'artiste, qui par sa dextérité peut rebondir et enrichir sa création d'un nouvel aspect qu'il n'avait pas forcément anticipé.[385]

Nous pouvons également ajouter que si le croquis présente de nombreux avantages pour la création architecturale, différents moyens de conceptions présentent d'autres qualités souvent complémentaires.

En effet, il est parfois difficile d'exprimer des pensées non-visuelles, par l'image et le dessin. Des pratiques plus à même de retranscrire ces idées dans toute leur richesse sont alors à envisager. La pensée artistique émerge parfois de réflexions, de principes, d'ambiances, de sons, ou d'autres « sens » difficilement exprimables par le dessin, la maquette ou la vidéo en terme de forme, chromatisme, espace... Le concepteur doit alors trouver le moyen et la méthodologie la plus adaptée pour exprimer cette idée et l'inscrire dans le monde matériel.

C'est pourquoi chaque architecte, a une manière de créer qui lui est propre. *3Deluxe* est par exemple un collectif d'architectes qui explorent ses idées à travers des maquettes ou des médias qui se rapprochent du dessin, tels que les collages. La multiplication de leurs recherches leur permet notamment d'enrichir leurs sources d'inspiration et d'ouvrir d'autres imaginaires. Avec leurs maquettes physiques ils expérimentent, entre autres, différentes matérialités.[386] Selon eux, l'imprécision des croquis et des collages permet une large interprétation et donc à l'imaginaire de s'exprimer et de rebondir, ce qui n'est pas possible avec une modélisation 3D qui est, selon eux, figée. Ils réservent cette maquette virtuelle pour vérifier la faisabilité du projet. Les idées disséminées dans les croquis sont ensuite scannées puis retravaillées sur ordinateur. Ils disent souvent retomber, une fois le projet cristallisé, sur des croquis réalisés au tout début.

385 Nous développerons plus en détails cette idée dans la partie III.A.
386 W. Jones, *Carnets d'architectes, op. cit.,* p. 19-23.

Illustration 43: 3 Deluxe [collectif d'architectes] Planche de recherches. Non daté.
(source : Will Jones, Carnets d'architectes, Thames & Hudson, Paris, 2011, 351 p.)

L'architecte Glowacka Rennie, assure que la méthodologie de recherche influence ensuite également le développement et la conception du projet. Il faut donc, en plus de considérer la pratique qui nous aide à faire émerger nos idées, considérer leur potentiel pour développer et pousser le projet et bien-sûr, éventuellement changer de medium pour le faire avancer. Elle assure, par exemple que la matérialité de la maquette influence la conception du projet : « S*i vous développiez une idée à partir d'une maquette bois, vous obtiendrez un résultat différent que si vous partiez d'une maquette en carton ».*[387]

387 *Ibid.*

B. Les avant-gardes modernes témoins d'une cohabitation entre approche artistique et production industrielle

1. la cohabitation

Bien que les mouvements d'avant-gardes modernes participent largement à la standardisation de l'architecture, la manière dont ils intègrent l'art aux procédés de conception industriels est riche d'enseignement. L'approche artistique leur permet notamment de compenser les tentations excessivement rationnelles liées à l'industrialisation de l'architecture. Le Futurisme, le Constructivisme et le Bauhaus incarnent parfaitement cette cohabitation entre approche artistique (sensible) et scientifique (rationnelle) pendant l'essor de l'industrialisation.

Le Futurisme, place au progrès industriel et technologique

Le Futurisme est l'un des premiers mouvements artistiques d'avant-garde moderne à envisager la technologie et l'industrie comme le moyen de transformation de la société. La technologie est donc le sujet et le moyen par lequel le Futurisme tentera de révolutionner l'art et la société de l'époque.

Les Futuristes s'intéressent au mouvement, à la puissance, à la vitesse et au dynamisme de la vie moderne. Le *Manifeste du futurisme* désignait la machine comme symbole par excellence de modernité. L'architecte futuriste italien Antonio Sant'Elia, réalisa des centaines de dessins qui allaient annoncer la ville mobile, la maison-machine, les matériaux légers, etc, qui influencèrent les architectes d'avant-gardes modernes. Ces architectures s'inspirent des centrales électriques, symboles d'une Italie industrielle et novatrice.[388]

388 Claude Kastler, « Futurisme », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 mars 2021. Url : http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/futurisme/

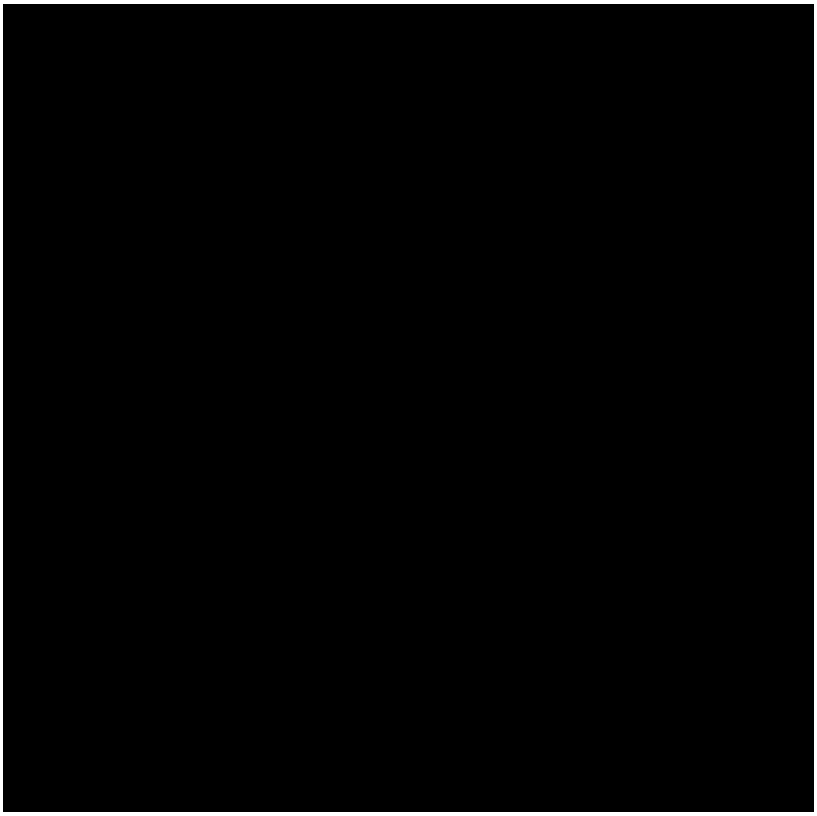


Illustration 44: Antonio Sant'Elia, *La Città Nuova*, 1914.

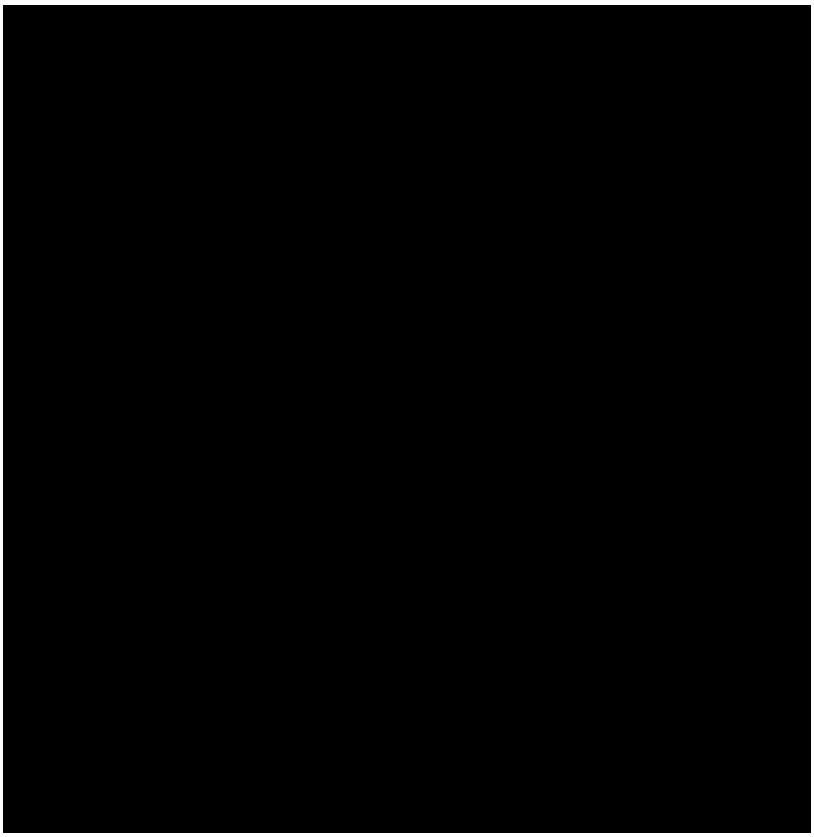


Illustration 45: Antonio Sant'Elia, *Museo civico*, Côme, 1914.

Le Futurisme avait pour ambition de faire converger tous les arts sous le signe de la vitesse et de la machine. Face aux autres mouvements artistiques de l'époque, ce mouvement donne un nouveau souffle au progrès industriel et technologique en art. Les avant-gardes qui suivent (Purisme, Néoplasticisme, Constructivisme) sont les derniers à pouvoir s'identifier au processus de modernisation. Le Futurisme connaîtra son apogée dans les années 1912-1914 et se développera également en Russie à partir de 1907 avec les peintres David Bourliouk et Mikhaïl Larionov.[389] Concours de coïncidence ou non, le productivisme et le constructivisme russe apparaissent quelques-années plus tard en Russie.

Le Constructivisme, une volonté artistique de révolutionner la société par la technique et la construction

Le constructivisme russe est un mouvement artistico-architectural qui voulait démocratiser l'art (en utilisant l'industrie) dans l'intention de transformer la société : rendre la culture accessible à l'ensemble de la population (rôle éducatif), imaginer les villes nouvelles...

Alexeï Gan, qui théorise le Constructivisme, proclame que les artistes-productivistes incarnent la synthèse entre le travail manuel et intellectuel, « *la liaison entre les problèmes de création artistique et l'édification d'une société socialiste. »*[390] Leur objectif est de rendre la nouvelle culture accessible à l'ensemble de la population jusqu'alors majoritairement paysanne et analphabète. Les Constructivistes s'érigent comme responsables de la « *reconstruction du mode de vie* [et envisagent] *l'art comme instrument de transformation sociale ».*[391] Leur action sur l'environnement, leur art contribue et hâte la révolution sociale. Le constructivisme fut d'ailleurs, l'art officiel de la révolution russe de 1917 à 1921.

Ils fondèrent les nouveaux modes de vie sur une critique des modes de vie bourgeois considérés comme étriqués, individualistes, renfermés sur eux-mêmes. Le Constructivisme s'inscrit donc à l'opposé : sur le collectif, le désintéressement, l'ouverture, la participation, l'auto-gestion... Il tend ainsi vers l'égalité des enfants légitimes et illégitimes, des membres du couple devant la loi, il est favorable à l'autorisation de divorce, à une légalisation de l'avortement, pour le droit au travail de la femme et des salaires égaux... A cette époque, 80 % de la population est paysanne en URSS et la majorité des autres classes sociales n'est pas prête à accepter ces idées. Ces principes constituaient l'extrême objectif du constructivisme.[392] La collectivisation de nombreuses activités, même les repas, avait lieu, pour libérer un maximum de temps libre aux individus afin de favoriser leur développement intellectuel.[393]

389 *Ibid.*
390 Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1988,p. 84.
391 *Ibid.*, p. 88.
392 *Ibid.*, p. 95.
393 *Ibid.*, p. 107.

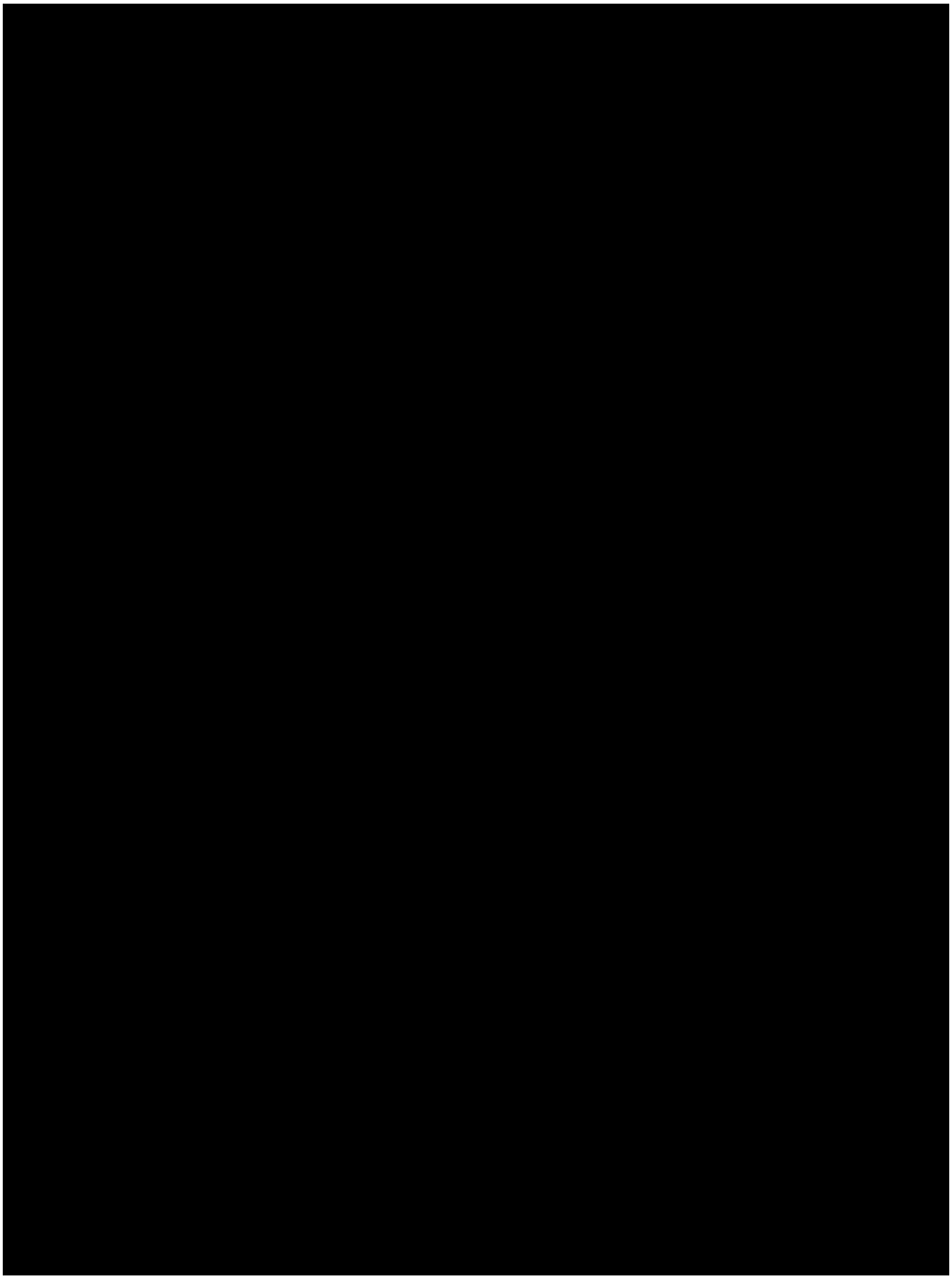


Illustration 46: Vladimir Ievgrafovitch Tatline, Maquette originale de la *Tour Tatline*, 1919.
(Source : © Inconnu, Url : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tatlin%27s_Tower_maket_1919_year.jpg)

Le constructivisme prévoyait « *l'intégration des problèmes sociaux à l'architecture et à l'urbanisme ».*[394] Les maisons ouvrières de l'époque n'étaient là que pour atténuer la lutte des classes.

Si l'architecture et l'urbanisme russe ne sont nés qu'après la révolution d'Octobre 1917, selon Michel Ragon, « *Le terrain était préparé depuis une dizaine d'années par les peintres et les sculpteurs. »*[395] A cette époque, la peinture fait office de laboratoire expérimental formel et conceptuel. La poésie de Vladimir Maïakovski, la sculpture de Vladimir Tatline, la peinture Suprématiste de Kasimir Malevitch, sont autant de pratiques artistiques qui incitent une révolution architecturale. Ainsi pour la *Troisième internationale* de 1919 à Moscou, c'est un sculpteur (Vladimir Tatline), et non pas un architecte, qui présente une maquette de près de quatre mètres de haut pour le projet d'une tour. Les sculptures de Kasimir Malevitch, *Architectones* et *Planitès* influenceront notamment les formes architecturales épurées du *Rockefeller Center*, conçu par les architectes Raymond Hood et Wallace K. Harrison à New-York :

> *« L'une d'elles date de 1920-1922 et anticipe singulièrement le Rockefeller Center. L'ambition du Constructivisme disait Gabo, n'est pas de créer des peintures ou des sculptures, mais des constructions de l'espace.»*[396]

Les architectes constructivistes s'attachèrent à redéfinir un nouveau concept architectural en y incluant plus étroitement l'aspect social. Ils feront naître de ces réflexions les *condensateurs sociaux* : espaces architecturaux publics intégrant de nombreux équipements ayant pour objectif de rompre avec la stratification sociale. Ces théories révolutionnaires influenceront notamment Le Corbusier dans la conception de sa c*ité radieuse.*[397]

394 *Ibid.*

395 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, Éditions du Seuil, Paris, 2010, volume 2/3, p. 93.

396 *Ibid.*, p. 97.

397 Andréi Nakov, « Constructivisme », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 26 mars 2021. URL : http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/constructivisme/

Illustration 47: Raymond Hood et Wallace K. Harrison [architectes], *Rockefeller Center*, New-York, 1940.

(source : © David Shankbone. Url : https://commons.wikimedia.org/wiki)

Illustration 48: Kasimir Malevitch, *Architectone Gota*, 1923.

(Url : http://archivesdelimaginaire.epfl.ch/gallery3/index.php/20140709-01/malevitch_kasimir_architectone_gota_1923_03)

Ce n'est que par la suite que les constructivistes ont compris qu'ils ne pourraient modifier la société et les modes de vie en se contentant de construire ponctuellement des *condensateurs sociaux*.[398] A la fin des années 1920, les Constructivistes commencèrent à s'intéresser à la planification de la ville entière en tant que *condensateur social*. Ils constituèrent une équipe pluridisciplinaire en vue de projeter une ville socialiste : économistes, sociologues, artistes... Les théories des *Désurbanistes* s'opposèrent à celles des *Urbanistes* : les premiers avaient imaginé une dispersion homogène de la ville sur l'ensemble du territoire russe et la structure physique était pour eux prioritaire sur l'établissement humain. Alors que les *Urbanistes* recommandaient de créer des cellules de trente-mille à soixante-mille habitants en passant d'abord par une collectivisation puis à l'établissement humain. Pour les *Désurbanistes*, la ville telle qu'elle existait devait disparaître alors que les *Urbanistes* voulaient juste des villes réduites. Ce sont les *Urbanistes* qui l'emportèrent plus tard avec un modèle bien plus capitaliste : l'économie planifiée de 1931.[399]

La grande majorité des utopistes des avant-gardes modernes « *ont insisté sur la nécessité qu'il y avait à transformer simultanément la société et le cadre bâti de cette dernière. »*[400] Ce contexte est fertile à l'éclosion de nouvelles sociétés, formes sociales.

Mais la Russie, très peu industrialisée à l'époque, majoritairement rurale comme nous l'avons vu, n'avait pas les moyens techniques de concevoir ces utopies urbaines. L'Allemagne, quant à elle, a pu expérimenter certaines utopies urbaines.

La réponse artistico-industrielle du Bauhaus, aux difficultés démographiques allemandes

Au début du XXe, la situation démographique de l'Allemagne est critique : en moins d'un siècle, de 1816 à 1914, la population est passée de 15 millions d'habitants à 68 millions et de 1914 à 1971, de 36% de citadins à 60%. En 1880, seuls 50% des logements à Berlin n'ont qu'une seule pièce chauffable, n'ayant ni lumière, ni soleil, l'électricité et le gaz ne font leur apparition que dans les années 1920. L'exposition *Für unbekarmten Architekten* (les architectes inconnus), du 25 mars au 29 avril 1919, ne présente que des projets utopiques ou fantastiques au vu de la situation économique catastrophique de l'Allemagne de l'époque. Ces projets partent tous de l'idée qu'il n'y a plus de frontières entre les différents arts-plastiques se fondant sur le principe d'œuvre d'art commune qui dérivera avec sa reprise par le Bauhaus

398 Les condensateurs sociaux sont des villes miniaturisées qui se présentent sous la forme d'édifices. Ils comprennent logements, rues, services, écoles, commerces, etc, à l'image de la cité radieuse de Marseille de Le Corbusier.
399 Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 124.
400 *Ibid.*, p. 84.

en œuvre d'art total.[401] Le Bauhaus veut apporter une réponse concrète à ces problématiques économiques et démographiques. A la recherche de systèmes de production de masse, il se tourne alors vers de nouvelles conceptions de l'architecture. Le Bauhaus souhaite industrialiser la production architecturale pour répondre à la crise du logement.

Cette école d'architecture fondée par l'architecte Walter Gropius en 1919 à Weimar, incarne parfaitement la cohabitation entre approche artistique (sensible) et technique (rationnelle) avec l'essor de l'industrialisation. Claude Schnaidt, auteur de l'article, *Ce qu'on sait savoir et ignore du Bauhaus,*[402] paru dans les actes du colloque *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine* révèle que Faber écrivait en 1932 que le Bauhaus avait voulu détruire le modèle avec la séparation entre les architectes et les ingénieurs (école polytechnique) en réunissant ces derniers autour d'une nouvelle architecture. Walter Gropius aurait cherché à esthétiser la technique.[403] Le Bauhaus a toujours été très critiqué par l'aristocratie (conservatrice) et par les Beaux-Arts car ils souhaitaient rendre l'art universel et accessible à tous alors que ceux-ci considéraient que l'art devait être rare, précieux et difficilement accessible : seule l'élite y avait accès. La peinture impressionniste réalisée à l'huile, l'architecture chargée, maniériste, artisanale et son caractère unique de l'époque en témoignent. Avec le Bauhaus, l'art et le peuple allaient désormais faire et former une unité : « *L'Art ne doit plus être le privilège d'une minorité, mais le bonheur et la vie des masses.* »[404]

Illustration 49: Ernst May, Herbert Boehm, Wolfgang Bangert [architectes], *Siedlung Römerstadt*, Francfort, 1927-1928 (Source : © Inconnu. Url : https://ernst-may-gesellschaft.de/das-neue-frankfurt/wohnsiedlungen/roemerstadt.html)

401 *Ibid.*, p. 21.
402 Claude Schnaidt, « *Ce qu'on sait savoir et ignore du Bauhaus »* in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine,* Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 1976, 125p.
403 *Ibid.*, p. 21.
404 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 20.

C'est l'architecte allemand Ernst May qui sera finalement l'initiateur du logement de masse en Allemagne, fin des années 1920, début des années 1930. Il construisit cinq mille logements en deux ans et plus de dix mille les trois années suivantes. Parmi les projets les plus connus nous retrouvons le *Siedlung Römerstadt* à Francfort.[405]

Aux États-Unis, à l'avènement de l'époque machiniste, l'architecte et enseignant Frank Lloyd Wright conseillait lui aussi de mettre à disposition des étudiants les machines industrielles pour qu'ils puissent en proposer de nouveaux usages à des fins plus sensibles et poétiques. Qu'ils puissent en tester leurs limites, se les approprier, les subvertir... L'école qu'il imagine se rapproche de l'expérience pédagogique que constitue le Bauhaus.[406]

Étrangement, alors que naît le rejet de l'architecture et de la peinture ornementale au début du XXe siècle, nous pourrions penser que le fonctionnalisme et le pragmatisme de la rencontre entre industrie et architecture éloignerait les arts-plastiques, parfois considérés comme ornementaux, de l'architecture. Avec les avant-gardes modernes, ce n'est pas le cas, on voit peintres et architectes se rencontrer, échanger et donner naissance à une production cohérente avec les mouvements De Stijl, le Constructivisme russe, le Purisme ou encore le Bauhaus.

Bien que les mouvements d'avant-gardes modernes participent largement à la standardisation de l'architecture, la manière dont ils intègrent l'art aux procédés de conception industriels est riche d'enseignement. Les avant-gardes modernes participent paradoxalement simultanément à la spécialisation de l'architecture dans son aspect technique et à l'enrichissement mutuel des arts. Leur approche artistique leur permet notamment de compenser les tentations excessivement rationnelles liées à l'industrialisation de l'architecture.

Ceci nous amène à nous interroger : dans quelle mesure et de quelle manière art & technique peuvent-ils cohabiter aujourd'hui, à l'essor de la technologie et au paroxysme de la spécialisation et de la division du travail ? Nous aborderons notamment cette question avec l'étude des Déconstructivistes dans la partie II.B *Filiations plastiques à l'époque contemporaine*.

405 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, *op. cit.*, p. 141.
406 F.L. Wright, *L'avenir de l'architecture*, *op. cit.*, p. 99.

2. La filiation plastique

Nous tenterons de révéler dans cette partie comment les théories picturales et spatiales des artistes-peintres influencèrent la sculpture et l'architecture d'avant-garde ;[407] comment les expérimentations picturales et spatiales effectuées au sein de groupes d'artistes pluridisciplinaires, de mouvements ou d'écoles, révolutionnèrent l'architecture de cette époque. Ceci nous permettra de comprendre comment les avant-gardes modernes ont concrètement fait cohabiter art et production industrielle.

> Dans les années 1910-1920, « *Une vision radicalement nouvelle des peintres contribue à métamorphoser l'architecture. La technique ne fera alors que s'adapter à l'esthétique.* »[408]

Pour les avant-gardes modernes la pratique artistique est essentielle : leurs théories picturales définissent leur plastique architecturale. C'est avec cette démarche plastique qu'ils s'approprient les moyens de production industriels. Contrairement aux artistes renaissants où il est parfois difficile de faire apparaître une filiation plastique entre les différentes pratiques, certains mouvements d'avant-gardes modernes élaborent une approche (un vocabulaire) plastique à travers leur pratique artistique qu'ils appliquent ensuite dans leur architecture. Ils considèrent cette pratique artistique comme leur laboratoire plastique. La peinture, par exemple, va devenir le laboratoire formel de l'architecture, des objets et du mobilier fabriqué en série avec ces nouveaux moyens de productions industriels.

Dans cette partie, nous nous attachons à montrer comment le vocabulaire formel élaboré par les peintres va dicter la plastique architecturale : nous allons notamment établir la filiation plastique entre l'art Abstrait et le style *International* (la plastique architectural d'avant-garde moderne).

• La peinture abstraite, terreau du vocabulaire plastique architectural moderne

De la figuration à l'abstraction : vers un vocabulaire formel commun.

Les artistes-peintres comme les architectes sont au quotidien confrontés à des choix plastiques. La composition en plans, sur toiles, en élévations, le choix des matériaux, de leurs couleurs et textures sont quelques exemples qui constituent les points communs que partagent l'architecte et le peintre.

La toile est le lieu de l'expression des formes et des couleurs par excellence.

407 M. Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, *op. cit.*
408 *Ibid.*, p. 70.

L'artiste-peintre a cette liberté que l'architecte n'a pas : ce qu'il représente n'a pas vocation à être construit. Dès lors, il peut laisser libre cours à son imagination. Pourtant, les peintres se sont longtemps attachés à la représentation d'univers de plus en plus réalistes et donc au décryptage des lois de la représentation comme à l'étude de la nature : formes, perspectives, textures, lumières, couleurs... Ils ont ensuite cherché à s'émanciper de ce carcan que constituait le réalisme pour tendre vers des œuvres qui n'ont plus pour objectif la fidélité de la représentation. La perception singulière et personnelle de la réalité est devenue le principe fondamental de l'Impressionnisme. Puis des représentations de plus en plus complexes sont apparues. Le Cubisme par exemple, en plus de ne plus représenter fidèlement la nature, s'est attaché à la représentation de plusieurs points de vue sur le même plan, simultanément.[409]

Mais c'est avec l'art Abstrait que la peinture s'émancipe totalement du réalisme et qu'elle devient un jeu de composition purement plastique que les architectes s'approprieront. Pour l'artiste-peintre de Stijl Théo Van Doesburg, l'art classique est une esthétique-naturaliste qui ne propose pas de formes plastiques pures car elle s'attache à reproduire des formes réelles. Il critique la mise au second plan des moyens picturaux de la peinture : couleurs, formes, lignes, plans. Dans une œuvre « *mise en forme avec exactitude* [le spectateur] *ne perçoit pas certains éléments comme prédominants* ».[410]

De Stijl

De Stijl est l'un des mouvements artistiques d'avant-garde moderne qui illustre le mieux l'application des théories picturales élaborées par les peintres abstraits (Piet Mondrian et Théo Van Doesburg) dans l'espace architectural.

Piet Mondrian est le premier artiste-peintre néoplastique De Stijl à s'orienter vers l'abstraction dans ses recherches picturales. Ses peintures d'arbres témoignent de son évolution de la figuration vers l'abstraction : au fil des années, il décompose progressivement les lignes directrices de ces arbres et finit par les synthétiser en lignes horizontales et verticales. Ce processus « d'abstraction » par décomposition synthétique est également visible dans les études et croquis pour la réalisation du tableau *Rythme d'une danse russe* de Theo Van Doesburg [illustration 51].

409 Béranger Bégin, « *L'expérience plastique du peintre en architecture. L'influence de la peinture abstraite dans l'architecture moderne et contemporaine* » in *La plastique dans la conception architecturale, Acte du colloque*, Éditions universitaires européennes, 2020, 108p.

410 T. van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, *op. cit.*, p. 38.

Jetée et Océan, Piet Mondrian, **1915**

Composition, Piet Mondrian, **1916**

Composition brun clair et gris, Piet Mondrian, **1918**

Composition en Rouge, Jaune, Bleu et Noir, Piet Mondrian, **1921**

Illustration 50: Piet Mondrian [artiste], Planche iconographique *« De la figuration à l'abstraction, le processus d'élémentarisation chez Mondrian »*, 2020.

(source : Béranger Bégin, « *L'influence de la peinture abstraite dans l'architecture moderne et contemporaine »,* in *La plastique dans la conception architecturale, Acte du colloque*, Éditions universitaires européennes, 2020, 108p.)

Illustration 51: Theo Van Doesburg, Evolution des études jusqu'à la toile finale *Rythme D'une Danse Russe*, 1918.

Piet Mondrian ne voulait pas d'une peinture soumise au fonctionnalisme. Il souhaitait élaborer une plastique universelle et transdisciplinaire : « *pour mieux se démarquer du Purisme, il parie sur l'avenir de la nouvelle plastique dans l'architecture, la musique ou la littérature.* »[411] En 1922, il condamne également le fonctionnalisme architectural : il ne le considère pas comme de l'art. A cette époque, l'architecture est « *incapable de créer la beauté nouvelle ».*[412] La peinture doit alors proposer à l'architecture des rapports équilibrés. Alors que Mondrian pense que la peinture de chevalet est vouée à disparaître progressivement pour se réaliser dans un environnement de plans colorés, le peintre Fernand Léger qui l'accompagnait dans sa rupture avec le Purisme y reste attaché. Fernand léger préfère une adaptation colorée de la peinture de chevalet à l'architecture, que Mondrian qualifie de chromoplastique architecturale, trop décorative et qu'il « *suspecte de nuire à la suprématie du plan sur le volume* ».[413] Il affichera clairement son mépris pour tout ce qui se rapproche de l'art Déco.

411 Piet Mondrian, *Écrits français*, Centre Pompidou, Paris, 2010, p. 14.
412 *Ibid.*, p. 19.
413 *Ibid.*

La peinture De Stijl, élaboration d'une plastique transdisciplinaire, vouée à architecturer l'espace

« L'architecture n'a qu'à réaliser dans le concret ce que la peinture montre dans la nouvelle plastique d'une façon abstraite. Ce sont l'architecture et l'ingénierie, qui dans l'avenir, devront produire l'harmonie entre nous et notre milieu... Aussi longtemps qu'il n'y a pas une architecture entièrement nouvelle, la peinture doit faire les choses sur lesquelles l'architecture -ainsi qu'elle apparaît en général- reste en retard, à savoir elle doit figurer des proportions purement équivalentes ou, autrement dit, elle doit être une plastique abstraite réelle. C'est justement pourquoi la peinture abstraite réelle reste provisoirement le succédané sauveur. »[414]

La peinture néoplastique abstraite de Théo Van Doesburg et Piet Mondrian n'était qu'une étape vouée à se matérialiser dans une esthétique architecturale ou urbaine, nous rappelle l'architecte-historien Michel Ragon, Rietveld, Van Eesteren et Van Doesburg ajoutent à ce sujet : *« Nous avons donné la vraie place de la couleur dans l'architecture, et nous déclarons que la peinture séparée de la construction architecturale (c'est à dire le tableau) n'a aucune raison d'être »*.[415]

La diagonale, introduit la troisième dimension dans les compositions abstraites De Stijl. Les *Contre-constructions* une invitent à l'abstraction « spatiale » : architecturale.

Ce passage de la peinture à l'architecture se fait notamment par l'introduction de la diagonale dans les peintures néoplastiques. Theo Van Doesburg est le premier artiste-peintre De Stijl à introduire cette diagonale au sein de ses compositions abstraites. Cette diagonale ajoute une nouvelle dimension dans ses peintures : l'espace tridimensionnel. Ses compositions, qu'il nomme *contre-constructions*, se rapprochent très rapidement des représentations architecturales abstraites : notamment des axonométries. Les artistes-architectes du mouvement De Stijl n'avaient plus qu'à réaliser une digression de l'élémentarisme des formes picturales vers les formes architecturales. Theo Van Doesburg s'associa avec l'architecte Cornelis Van Eesteren pour concevoir des maquettes, à partir de ces *contre-constructions* [illustration 53].

Les opinions de Mondrian et son refus catégorique de la diagonale lui vaudront son exclusion du mouvement De Stijl, avec lequel il ne sera plus en accord sur les principes.

414 M. Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, *op. cit.*, p. 85.
415 *Ibid.*

Illustration 52: Theo Van Doesburg,
Contre-Composition V, 1924.

Illustration 53: Theo van Doesburg et Cornelis van Eesteren,
Contre-Construction, 1923.

Le mobilier et les maquettes incarnent les prototypes de l'application des théories picturales dans l'espace.

Les principes plastiques de ses peintures abstraites seront ensuite déclinées en maquettes et dans le mobilier. La *chaise rouge et bleue* de l'architecte Gerrit Rietveld constitue l'un des premiers essais de l'application concrète et fonctionnelle des principes néoplastiques De Stijl dans l'espace. Le mobilier et le design d'objets est d'ailleurs souvent chez les artistes et architectes d'avant-garde modernes un médium expérimental d'échelle intermédiaire, entre peinture, sculpture et architecture. Il suffit de se rendre au Museum Vitra (musée du Design) pour remarquer que la grande majorité des meubles faisant partie des collections histoire du design moderne et contemporain ont été conçues par des architectes. La réalisation du mobilier et des maquettes des artistes pluridisciplinaires De Stijl, n'a été qu'une étape intermédiaire leur permettant de tester leur théories picturales dans l'espace architectural.

Illustration 54: Gerrit Rietveld, *Chaise Rouge et Bleue*, 1917-1923.

A partir de cette plastique picturale néoplastique, Theo Van Doesburg travaillera également avec l'architecte Gerrit Rietveld pour élaborer des aménagements et des constructions architecturales. L'intérieur de la *Maison Bart de Ligt* en 1919, la maison *Schröder* en 1924, l'installation *City in Space* pour l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes ayant eu lieu au Grand Palais à Paris en 1925, l'*Aubette* de Strasbourg en 1928, etc, incarnent cet espace néoplastique.

Illustration 55: Theo Van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp et Hans Arp, [architectes], *L'aubette*, Strasbourg, 1920.
(source : © Adagp . Url : https://www.maisonapart.com)

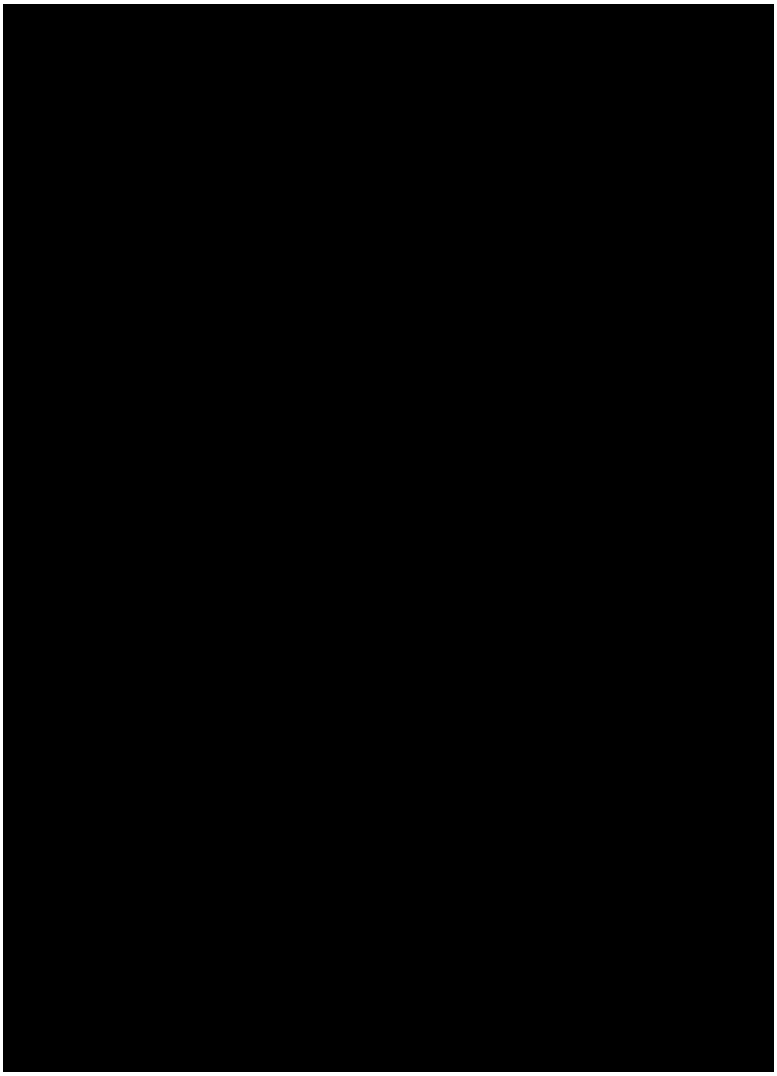


Illustration 56: Kurt Schwitters, *Merzbau*, Oslo, 1920-1923.
(source : © inconnu. Url : https://ap.chroniques.it/kurt-schwitters/)

Si la filiation entre la peinture et l'architecture De Stijl est claire, elle l'est autant chez des artistes comme Kurt Schwitters dont les peintures ont une dimension spatiale essentielle que l'on retrouve directement dans leur architecture : la *Merzbau*, par exemple. Si l'on prend cet exemple et qu'on le compare avec l'une de ses toiles, la filiation et cohérence plastique est évidente, même s'il n'y a rien de prémédité dans la peinture de Kurt Schwitters comme ce put être le cas pour De Stijl.

Le Bauhaus, une approche architecturale focalisée sur la pratique des arts

Théo Van Doesburg pensait trouver au Bauhaus la possibilité de réinventer l'art néoplastique, l'œuvre d'art total qu'il convoitait au sein De Stijl. Mais jamais il n'enseignera au Bauhaus bien qu'il restera un an à Weimar pour y diffuser l'esprit nouveau. Leur divergence viendrait du fait que le Bauhaus aurait été dans le fond individualiste, « *chacun doit se développer dans sa propre individualité* »,[416] alors que De Stijl était dogmatique et universaliste (le Bauhaus refusant tout dogme) selon l'architecte-directeur du Bauhaus Walter Gropius. Ce dernier ne voulait pas de style « Bauhaus » singulier, ou d'un système plastique érigé au rang de modèle comme pouvait le proposer De Stijl mais une « *influence vivante sur la Gestaltung, la mise en forme* ».[417] Un style aurait été un retour à une forme d'académisme non créatif et stagnant. Walter Gropius étant ouvert aux différents horizons stylistiques, il invita Theo Van Doesburg et de nouveaux artistes afin qu'il présente De Stijl au Bauhaus.

L'idée à l'origine du Bauhaus est de réunir des artistes divers, par-delà les frontières disciplinaires autour de la création formelle. Selon l'historienne Jeannine Fiedler, c'est un « *laboratoire de recherche formelle* [...] *fédéré par différents* courants *non académiques* ».[418] Cette idée de réunir les artistes autour de la création formelle permettra aux étudiants d'expérimenter la pluridisciplinarité mais ce n'est qu'avec le Black Mountain College que l'on verra apparaître une hybridation physique de différentes disciplines.

Le Bauhaus puise également ses références plastiques (artistiques et architecturales) dans l'art Abstrait ou le processus d'abstraction : dans une recherche de l'essence de la forme et des matériaux plutôt que dans un processus de mimesis ou de figurations. Les expérimentations plastiques se font d'abord dans les cours préliminaires et en peinture. L'approche plastique, abstraite se décline dans différentes pratiques : sculpture, mobilier, tapisserie, menuiserie, architecture, etc, dans le but de créer une œuvre d'art totale ;

416 T. van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, *op. cit.*, Avant-propos.
417 *Ibid.*, Avant-propos.
418 J. Fiedler et U. Ackermann, *Bauhaus*, *op. cit.*, p. 9.

c'est à dire d'appliquer et de généraliser l'art (la plastique) à toutes formes d'objets avec des moyens de production industrialisés... Ce sont les « maîtres de la forme » et donc les peintres-enseignants à l'origine de l'art Abstrait (dont Johannes Itten, Vassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy) qui ont pour objectif de faire émerger chez les étudiants cette plastique artistique transdisciplinaire. Theo Van Doesburg ne sera jamais maître de la forme au Bauhaus mais il influencera également de nombreux élèves avec ses cours extra-scolaires et ses conférences pendant son année de résidence à Weimar. Ses cours constituent un exemple intéressant des transferts des principes de compositions picturaux en architecture. Ils étaient structurés en deux parties : le cours A « *exposait les principes de créativité nouveaux et radicaux, principes développés depuis 1916 par De Stijl ; le cours B était une approche de la construction de l'œuvre d'art totale* »,[419] c'est à dire, une application des principes de la peinture moderne du cours A en architecture dans le cours B. Les étudiants y analysaient les compositions orthogonales de Piet Mondrian et de Theo Van Doesburg ainsi que les meubles et architectures de Gerrit Rietveld.

Le Bauhaus balaya les styles d'alors en imposant une nouvelle plastique épurée. Ceci est surtout notable dans son architecture qui sera largement influencée par Le Corbusier, le Constructivisme russe et De Stijl. Le rapprochement formel et plastique de l'architecture de ces groupes fera naître le *style international*. La recherche d'un style n'était pas la préoccupation du groupe qui rejetterait encore cette notion. Mais l'anti-académisme et la recherche d'une nouvelle forme de production mènera à la création d'un nouveau langage plastique universel clairement affiché voire dogmatique chez De Stijl ou Le Corbusier, non énoncé au Bauhaus mais bien présent puisqu'ils se rejoignent tous quant il s'agit du style international.

Le Purisme et Le Corbusier

Si nous continuons dans notre recherche d'architectes-peintres d'avant-garde modernes dont les productions s'enrichissent mutuellement, nous ne pouvons pas ignorer Le Corbusier.

Le Corbusier est un architecte-peintre très ancré dans le milieu artistique du début XXe. Selon le marchand d'art Daniel-Henry Kahnweiler, proche d'une grande partie des peintres-cubistes,[420] Le Corbusier aurait souhaité intégrer le Cubisme. Il défendit d'ailleurs leur vision picturale révolutionnaire bien qu'elle soit vivement critiquée à ses débuts. Comme ses confrères-cubistes, il voit en la peinture de Paul Cézanne la création d'un nouvel espace pictural, qui se rapproche de l'architecture et annonce son renouvellement. Le Corbusier écrira à propos du Cubisme : « *Aujourd'hui la peinture a précédé les autres arts ».*[421] L'historien Michel Ragon reprend de l'écrivain André Malraux l'idée

419 T. van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, *op. cit.*, Avant-propos.
420 Pierre Assouline, *L'homme de l'art, D.-H. Kahnweiler 1884-1979*, Édition Gallimard, 1989, 784 p.
421 *Ibid.*, p. 75.

que, le peintre Paul Cézanne *« préfigure toute l'architecture du XXe siècle. »*[422] En résumé, la peinture de Paul Cézanne puis du Cubisme, consiste à analyser et décomposer tous les objets en cubes et en cylindres. Le Corbusier souhaitait d'ailleurs être enterré en Provence (région natale de Paul Cézanne) « *sous une pierre tombale qui ne comportait que deux motifs sculpturaux : un cylindre et un cube »,*[423] en hommage au Cubisme et indirectement ou directement à Paul Cézanne. Le Cubisme exista principalement entre 1910 et 1914 mais ce n'est qu'entre 1917 et 1920 qu'il influencera l'architecture. La *maison Steiner* de l'architecte Adolf Loos construite en 1910 fait figure d'exception.

Le Corbusier avouera un lien direct entre son architecture, notamment ses rampes, et l'espace cubiste. Celle-ci « *visualise la continuité de l'espace. Et il ajoute : « On sait que les peintres cubistes étaient passionnés par les interpénétrations de volumes et d'espaces*. »[424] Pour Michel Ragon, la *maison Planeix* de Le Corbusier est l'application concrète des principes cubistes (picturaux à l'architecture).[425]

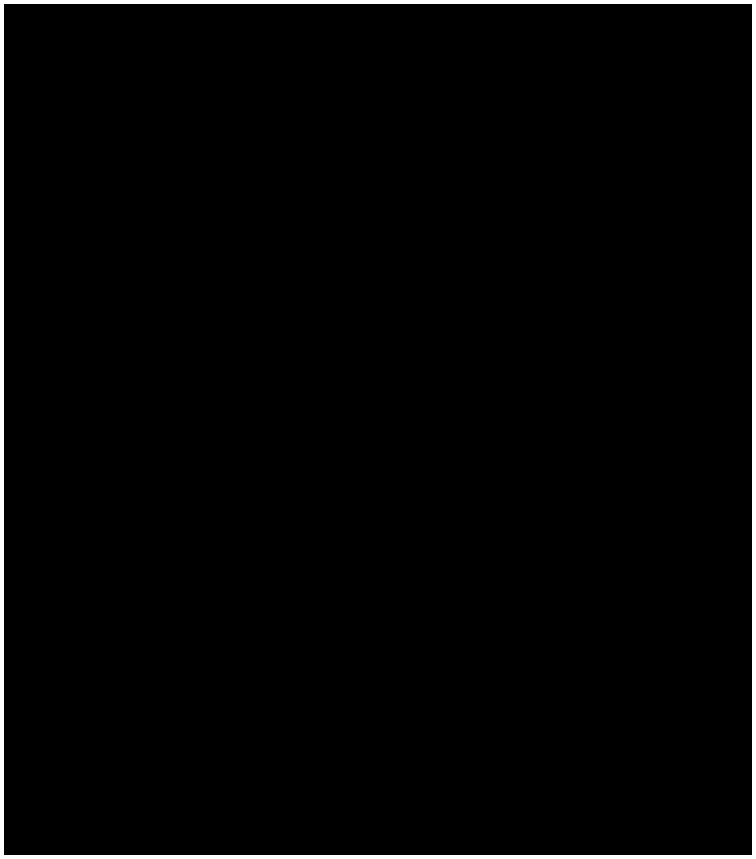


Illustration 57: Le Corbusier, *Maison Planeix*, Paris, 1925-1928.
(source : © G. Thiriet. Url : https://www.francetvinfo.fr)

422 M. Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1*900-1940, *op. cit.*, p.70.
423 *Ibid.*, p. 73.
424 *Ibid.*, p. 76.
425 A. Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, *op. cit.*, p. 150.

En 1918, devant ses difficultés à intégrer le Cubisme,[426] Le Corbusier se lance et décide de créer *Le Purisme* avec le peintre Amédée Ozenfant : un Néo-Cubisme. Nous pouvons directement rapprocher la plastique de l'architecture corbuséenne à celle de la peinture puriste. Lors d'un entretien, Le Corbusier rapportera à Michel Ragon ce propos :

> *« La peinture chez moi, a été le laboratoire des formes [...] c'est avec elle que j'ai trouvé les formes de mon architecture, avec des bouteilles qui suivaient la leçon de Cézanne. La peinture demeure pour moi un truc pathétique. Elle demande une discipline féroce de l'esprit. Le moment où l'on trouve une forme est incontrôlable. On ne sait pas d'où ça vient. [...] J'ai fait de ma peinture une cohérence et une invention, recherchant avant tout la proportion, cette proportion de nature géométrique et mathématique. »*[427]

L'architecte-professeur Pierre Litzler en étudiant les rapports entre la peinture et l'architecture de Le Corbusier évoque un langage formel (plastique) qui s'exprime aussi bien en peinture qu'en architecture.[428] Pendant sa période puriste, Le Corbusier tend vers une peinture architecturée : c'est le rapport entre des éléments « primaires » qui marquent ses compositions.[429]

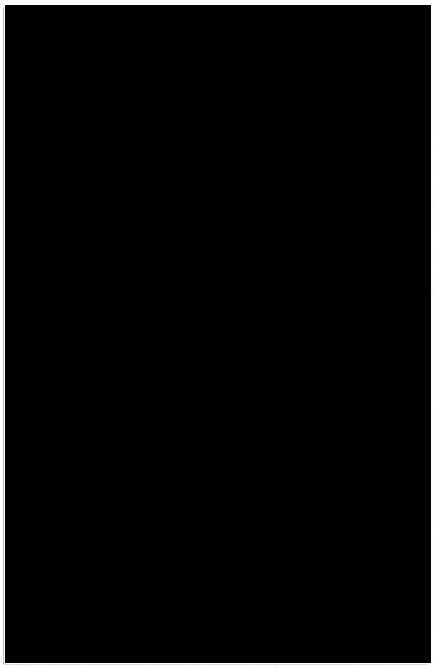
> *« C'est là* [dans la peinture] *qu'il faut trouver la source de ma liberté d'esprit, de mon désintéressement, de l'indépendance, de la loyauté et de l'intégrité de mon invention ».*[430]

L'architecture corbuséenne devient une œuvre d'art abstraite en tant que telle et n'accepte plus d'élément décoratifs.

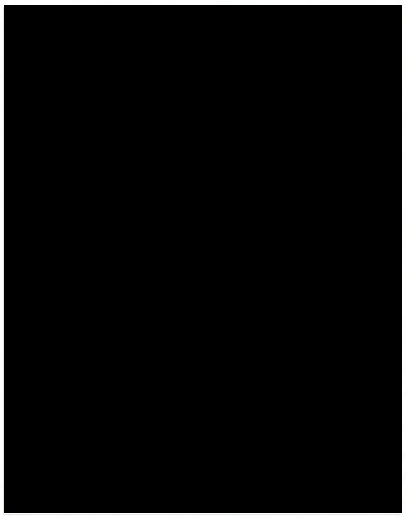
Si l'on prend le plan du dernier étage de la Villa Savoye construite entre 1928 et 1931, la liberté et la volupté de la courbe du mur du toit-terrasse est à mettre en parallèle avec les courbes des motifs de guitares et de bouteilles des peintures natures mortes de Le Corbusier. Sa toile *Nature morte Léonce Rosenberg* peinte en 1919, ou la *Nature morte au verre de vin rouge,* (1921) réalisée en 1921 par le peintre cofondateur du Purisme Amédée Ozenfant, présentent des qualités compositionnelles architecturales. C'est encore plus visible pour la première œuvre car la troisième dimension nous montre à quel point la pratique de Le Corbusier-peintre est proche de celle de Le Corbusier-architecte : la moitié de violon ou de guitare dans la partie basse de la composition est plastiquement semblable à celle du mur du toit-terrasse de la Villa Savoye, dans le traitement des courbes, dans la manière dont le mur se déroule comme un ruban de papier dressé à la verticale sur un plan, mais aussi dans l'irruption des angles droits ou aigus au milieu de courbes ...

426 Pierre Assouline, *L'homme de l'art, D.-H. Kahnweiler 1884-1979*, *op. cit.*, 784 p.
427 M. Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, *op. cit.*, p. 75.
428 P. Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 46.
429 *Ibid.*, p. 87.
430 Manço Roberto, *C.E. Jeanneret - Le Corbusier. La peinture architecturée 1918-1928*, Editions Officina, 1986, p. 58.

Amédée Ozenfant, *Nature morte au verre de vin rouge*, 1921.

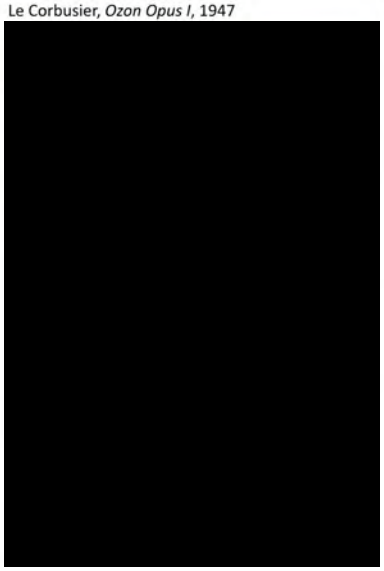


Le Corbusier, gros plan sur le mur du toit-terrasse de la *Villa Savoye*, Poissy, 1928-1931.

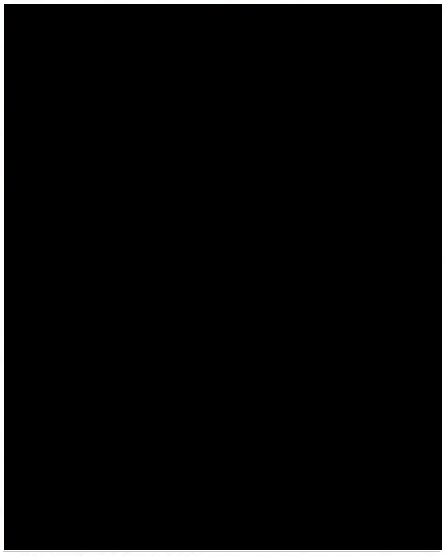


Le Corbusier,
Nature morte Léonce Rosenberg, tournée d'un quart de tour dans le sens horaire pour créer un jeu de répétition formel avec les oeuvres juxtaposées, 1922.

Le Corbusier, *Ozon Opus I*, 1947



Le Corbusier, plan de la chapelle de Ronchamps, 1953-1955.



Le Corbusier, *Icône 3*, 1956

Illustration 58: Le Corbusier [artiste-architecte] & Amédée Ozenfant [artiste],
Planche iconographique *« Influences et interactions formelles entre les différentes pratiques de Le Corbusier*, 2021.

Mais l'œuvre architecturale qui exprime au mieux la liberté plastique de Le Corbusier est sûrement la *chapelle de Ronchamps* construite entre 1953 et 1955. Cette fois, si l'on considère son plan, la courbe est encore plus libre, à l'image de sa peinture qui a perdu de sa rigueur « orthonormée » : on y retrouve moins d'angles, les courbes y sont plus libres et fluides, elles semblent moins contrôlées, avoir gagné en souplesse. *Icône 3* réalisée en 1956 illustre cette évolution. Ses sculptures *Ozon, Opus I* de 1947, puis *Ozon II* et *Ozon III* de 1962 présentent un motif commun et récurrent dont les courbes s'apparentent à celle de l'oreille, que l'on retrouve encore une fois dans le plan de la *chapelle de Ronchamps*.

Ainsi, que ce soit pour le Futurisme, le Constructivisme russe (notamment le Suprématisme) De Stijl, le Bauhaus ou Le Corbusier, la peinture est à envisager comme le laboratoire formel et conceptuel de leur architecture et plus généralement de l'architecture d'avant-garde moderne.

• Influences contemporaines de l'art Abstrait

De l'abstraction géométrique à l'élémentarisation

Il existe différentes théories et surtout différentes manières de tendre vers l'art Abstrait : divers processus « d'abstraction ». On remarque chez les fondateurs de cet art un glissement progressif de la figuration vers l'abstraction. Kupka, Malevitch, Kandinsky, Mondrian font tous l'expérience de l'espace cubiste avant d'abandonner la figuration pour rejoindre l'abstraction.
La théorie de l'abstraction de Kandinsky, mais aussi celle De Stijl (de Mondrian et de Theo Van Doesburg) que nous allons analyser, révèlent comment le processus d'abstraction consiste en la synthèse de la nature, d'éléments réalistes, en éléments géométriques et plastiques simples : « élémentaires ». Le passage de la forme complexe, c'est à dire de la représentation réaliste, aux formes et couleurs élémentaires de l'art Abstrait de Stijl est un processus « d'élémentarisation » géométrique qui influencera l'art Concret, puis l'art et la plastique « minimale » contemporaine.

Les peintures de Mondrian, qui reprennent plusieurs années durant le thème de l'arbre (que nous avons évoqué plus haut, illustration 50) illustrent parfai-

tement ce processus d'abstraction et d'élémentarisation géométrique. Selon lui, l'abstraction consiste à « *l'extraction progressive des traits quintessentiels d'un modèle vivant* », c'est à dire à la stylisation d'un modèle « *qui conduit de l'imitation à la non-imitation.* »[431] Théo Van Doesburg, quant à lui, considérait le processus comme une « *transformation rythmiquement plastique de la vie universelle*. »[432] Il précise qu'il ne s'agit pas d'une réduction mais de la restitution d'une vision : un genre de synthèse, une forme d'élémentarisation. Mondrian comme tous les premiers peintres abstraits part de l'étude des formes naturelles pour tendre vers des représentations géométriques synthétiques. Ces peintres déterminent des règles de composition, déterminent des lignes directrices de ces modèles tirés de la nature et leurs œuvres s'émancipent progressivement de l'imitation et de la représentation pour devenir abstraites et autonomes. Avec l'art Abstrait, la peinture acquiert progressivement une dimension abstraite, purement plastique et spirituelle. Les arbres que Mondrian réalise régulièrement tout au long de sa vie reflètent cette recherche. Il en est de même pour les études de la danseuse russe de Théo Van Doesburg, des toiles de František Kupka, de Kasimir Malevitch ou encore de Vassily Kandinsky [illustration 59].

Dans ce processus d'élémentarisation de l'art, l'une des premières décisions des peintres abstraits fut de rapprocher la peinture de la géométrie euclidienne, en excluant la troisième dimension, « *C'est à dire la tentative de maintenir l'image, en tant que peinture, sur une surface. Le modelé* [la touche] *a ainsi été supprimé. Par là, l'objet réel a été rapproché du plus abstrait. »*[433] La peinture abstraite reprend les principes du Cubisme avec une vision encore plus radicale. Pour Vassily Kandinsky, l'art Abstrait consiste en « *la recherche du compositionnel »* : minceur, épaisseur, ligne, forme, surface, profondeur, pénétration, superposition occupent l'espace. La couleur offre des possibilités analogues en définissant différents plans qui s'avancent ou reculent.[434]
L'art Abstrait donne à la géométrie une nouvelle dimension artistique. Il en est de même pour l'architecture d'avant-garde moderne, Le Corbusier puise par exemple ses règles de composition dans ses recherches picturales personnelles mais aussi dans la géométrie euclidienne : le modulor basé sur le nombre d'or en témoigne. La géométrie euclidienne intéressent les peintres puis les architectes car elle est la science des figures de l'espace dans laquelle nous retrouvons de nombreuses lois qui régissent la forme.

431 T. Van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, *op. cit.*, Avant-propos.
432 *Ibid.*
433 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 167.
434 *Ibid.*, p. 171.

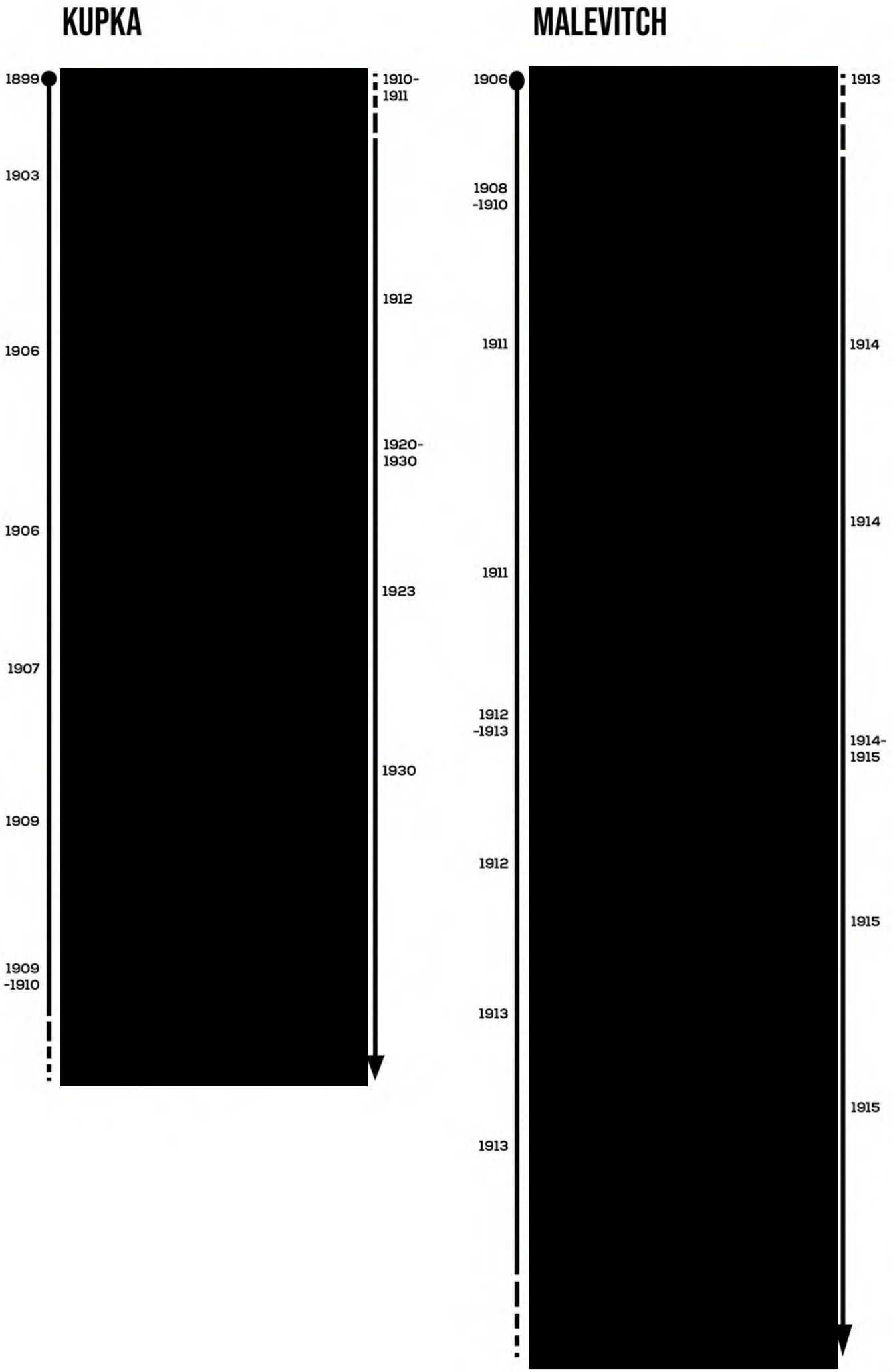

KUPKA
1899
1903
1906
1906
1907
1909
1909
-1910
1910-
1911
1912
1920-
1930
1923
1930
MALEVITCH
1906
1908
-1910
1911
1911
1912
-1913
1912
1913
1913
1913
1914
1914
1914-
1915
1915
1915

Illustration 59: Vassily Kandinsky, František Kupka, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian [artistes],
Planche d'analyse iconographique *« De la figuration vers l'abstraction »*, 2020.

(source : Béranger Bégin, « *L'influence de la peinture abstraite dans l'architecture moderne et contemporaine »,*
in *La plastique dans la conception architecturale, Acte du colloque*, Éditions universitaires européennes, 2020, 108p.)

L'art Concret, une approche géométrique de l'art

Dans la continuité de l'art Abstrait, Theo Van Doesburg et d'autres artistes dont Max Bill fondèrent l'art Concret, une variante de l'art Abstrait, qui pousse encore plus loin le concept d'abstraction. La composition géométrique prend alors une place essentielle dans cet art. Les formes de l'art Concret, ne comportent aucun lyrisme, dramatisme ou symbolisme à la différence de l'art Abstrait. Les formes ne sont plus puisées ou synthétisées de la nature et les artistes refusent toute métaphore. Le peintre doit avoir en tête sa création avant de l'exécuter : c'est un système logique et déductif qui se rapproche des sciences et de la géométrie car ses œuvres tendent à « *expliquer un concept à travers une opération de synthèse* ».[435] Nous verrons plus bas que l'art Concret incarne l'embryon conceptuel et formel du Minimalisme.

L'œuvre de Max Bill, l'une des figures principales de l'art Concret, constitue une étude de cas intéressante car l'on retrouve dans ses peintures, les « *principes régulateurs de la composition* »[436] qui permettent la compréhension (une clé de lecture) de ses réalisations architecturales. Ceci serait du à l'élaboration d'un mode de composition logique qu'il systématise dans ses différentes pratiques. La théorie de Max Bill est qu'il existe « *des lois permanentes, des structures formelles dans le domaine de la forme.* […] *Bill met tous les arts sur le même plan.* »[437] Il tente de vérifier cette hypothèse par l'expérimentation pour ainsi créer une logique vérifiable.
La peinture devient sa pratique expérimentale, « *principal domaine d'expérimentation et de vérification méthodologique* ».[438] A cette époque, il publie déjà des essais théoriques.

> *« Chaque toile, chaque composition graphique devient une synthèse qui contient en soi les mêmes instruments compositionnels utilisés, par la suite, dans sa conception dans tous les domaines. »*[439]

Vassily Kandinsky et Paul Klee l'influenceront fortement, notamment dans l' *« exercice de mise à nu de la structure compositionnelle. »*[440] La peinture est pour Max Bill un médium plus libre et facile à l'expérimentation que l'architecture, surtout lorsqu'il est encore en recherche de son style. L'artiste assure qu'il peut tout gérer lui-même lorsqu'il réalise un tableau, ce qui est rarement le cas avec un commanditaire : *« il s'agit de composition pure. »*[441] Max Bill effectue en 1938, une première recherche sur les limites des formes avec sa série de toiles nommée *Variation*. Ces recherches sont tout autant du domaine pictural qu'architectural.

435 Roberto Fabbri, *Max Bill. Espaces,* Infolio, 2017, p. 46.
436 *Ibid.*, p. 20.
437 *Ibid.*, p. 76 -78.
438 *Ibid.*, p. 46.
439 *Ibid.*
440 *Ibid.*, p. 30.
441 *Ibid.*, p. 78.

En terme d'architecture, l'espace du Pavillon Suisse de la IXème triennale de Milan par exemple est conçue comme une composition picturale. Il accueille des œuvres mais l'espace lui-même est géré comme une composition notamment avec les cylindres disposés plus ou moins aléatoirement dans l'espace, dans lesquels sont présentées les œuvres.

L'auteur établit une analogie convaincante avec son œuvre *bunte akzente,* en 1946, dans laquelle des éléments carrés sont disposés sur une grille. Leurs couleurs suggèrent différents poids comme les différentes tailles des cylindres des vitrines d'exposition du pavillon.[442]

> « […] *Si on ne fait que de l'architecture, on perd de vue les problèmes qui l'entourent et cela a des conséquences négatives sur l'architecture elle-même... Nous nous intéressons au résultat, à la forme visible,* […] *donc nous devons nous confronter avec les lois à la base d'un type de représentation cohérent, avec les matériaux de construction, avec les lois des arts-plastiques et avec les éléments typographiques. »*[443]

En visitant le Parthénon, Max Bill se réconcilie avec l'architecture classique et trouve ce qu'il recherche : « *une réduction du fait architectural à quelques éléments sériels proportionnés, orchestrés selon une logique agrégative rythmique »*[444] à partir de l'archétype du trilithe et des espaces mi-ouverts mi-fermés qu'il développera dans les différentes variantes de ses pavillons *skulptur* construits en 1979 et 1983. Les modules forment les colonnes, les linteaux, les seuils voire les assises selon leur orientation et position.

A travers le parcours artistico-architectural de Max Bill, on voit comment les recherches formelles de l'art Abstrait prennent progressivement racine dans le Minimalisme. L'art Concret qui écarte le caractère spirituel de l'art Abstrait réduit cet art à des recherches géométriques pures.

Compositions géométriques et variations formelles dans l'architecture contemporaine

L'élémentarisme géométrique et les propriétés plastiques hérités de l'art Abstrait et Concret n'ont pas uniquement eu une influence sur les architectes et artistes de leur époque. Même si les formes de l'architecture contemporaine sont parfois plus complexes (avec le Déconstructivisme ou l'architecture technologique par exemple), elles répondent encore dans la plupart des cas aux mêmes règles de composition. Les architectes contemporains comme les architectes d'avant-garde modernes se sont nourris de l'art Abstrait que ce soit de ses processus compositionnels ou de son vocabulaire formel.

442 *Ibid.*, p. 90.
443 *Ibid.*, p. 24.
444 *Ibid.*, p. 143.

MAX BILL

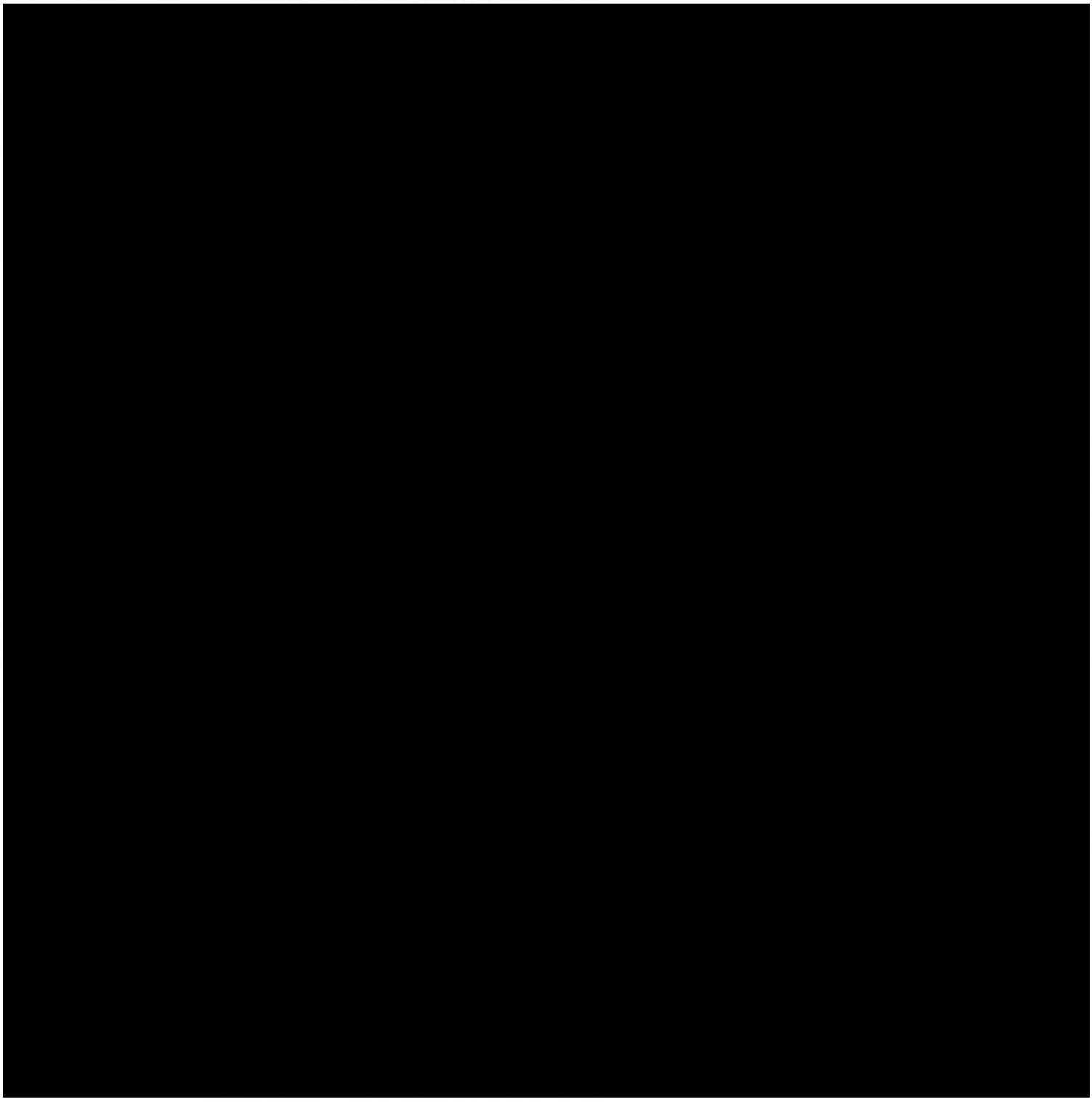


Illustration 60: Max Bill [artiste-architecte],
Planche iconographique « *influences et interactions dans les différentes pratiques artistiques de Max Bill* », 2020.

(source : Béranger Bégin, « *L'influence de la peinture abstraite dans l'architecture moderne et contemporaine* »,
in *La plastique dans la conception architecturale, Acte du colloque*, Éditions universitaires européennes, 2020, 108p.)

Les grands ensembles, par exemple, construits entre 1950 et 1980 ont repris le vocabulaire formel hérité du style international et du Bauhaus car les formes élémentaires dénuées d'artifices ont permis une industrialisation croissante de la construction et donc de limiter les coûts de construction.

Les règles de compositions qui dictent les proportions architecturales modernes et contemporaines sont pour la plupart extraites de la géométrie et notamment de l'étude mathématique de formes naturelles. Bien que la sémantique du terme géométrie évolue et soit parfois déformée, elle est un concept encore très présent en art comme en architecture. L'architecte français Christian de Portzamparc écrit à ce propos :

> *« La géométrie forme l'un des moyens de rendre un espace compréhensible, mais il y en a d'autres.* [on peut imaginer les projets qui se situent] *dans l'a-géométrie, qui refusent de se servir principalement de la géométrie pour donner un effet de présence. Ainsi un projet d'architecture dont la géométrie est aléatoire, reste un jeu avec la géométrie comme culture, dans des registres où la notion d'ordre est volontairement remise en question, ou excédée, dépassée. »*[445]

Christian de Portzamparc travaille avec des géométries plus ou moins claires, perceptibles de par leur complexité, ceci lui permet, par exemple, de mettre en avant certaines géométries strictes, simples dans un ensemble plus chaotique, moins perceptible, faisant ainsi ressortir certains éléments du projet. La géométrie a une histoire, explique-t-il. Quand il travaillait chez l'architecte grecque Georges Candilis, il se souvient qu'ils évitaient les rectangles aux proportions verticales qui rappelaient les anciennes fenêtres ou les portes et que leur identité plastique moderne privilégiait les rectangles horizontaux : les fenêtres en bandeaux ou le cube qui rappelle une certaine neutralité que les modernes appréciaient.

De l'élémentarisme moderne au minimalisme contemporain[446]

En 1908, l'architecte autrichien Adolf Loos qui condamnait l'ornementation présageait les formes épurées de l'architecture moderne puis minimaliste avec son manifeste *Ornement et crime.*[447] Quelques années plus tard, ce sont les artistes-peintres de l'art Abstrait qui, dans la continuité des cubistes, engagent ce processus d'élémentarisation géométrique. Les architectes, qui étaient souvent très proches des artistes-peintres à cette époque, comme nous l'avons vu précédemment, emprunteront alors leur vocabulaire formel à

445 Christian de Portzamparc, « *Pour une géométrie singulière* » in *Techniques et architecture : Images, figurations, tracés*, n°358, Février-Mars 1985, p. 107.

446 Nous avions commencé à développer cette idée de la filiation plastique entre l'art Abstrait et le Minimalisme artistique et architectural contemporain au cours d'une communication réalisée lors du colloque *La plastique dans la conception architecturale* dirigé par Laurent Reynès en février 2020 à l'INSA de Strasbourg. Cette communication a fait l'objet d'un article pour la publication des actes du colloques.
Béranger Bégin, « *L'expérience plastique du peintre en architecture. L'influence de la peinture abstraite dans l'architecture moderne et contemporaine* » in *La plastique dans la conception architecturale, Acte du colloque*, Éditions universitaires européennes, 2020, 108p.

l'abstraction géométrique pour mettre en œuvre ce principe d'épuration (des formes) architecturale développé par Adolf Loos.

L'architecte et dernier directeur du Bauhaus Mies Van Der Rohe ayant participé à ce bouleversement formel annonce avec sa maxime architecturale « *Less is More* » la naissance du minimalisme en architecture. Dans la peinture, ces recherches formelles minimalistes engagées par des artistes abstraits comme Piet Mondrian ou Kasimir Malevitch et poursuivies dans l'art Concret par Max Bill sont reprises et développées par l'art Minimal.

Pour faire un rapprochement entre l'élémentarisme moderne et le minimalisme contemporain, il est important de rappeler que la notion de minimalisme fait référence à différents concepts. En effet, nous avons tendance à regrouper formellement de nombreuses œuvres sous l'appellation de « minimalistes » parce qu'elles présentent une plastique épurée alors qu'elles font parfois référence à des démarches artistiques qui sont théoriquement incompatibles avec le concept de minimalisme tel qu'il est développé par l'art Minimal. De nombreux édifices aux géométries simples, élémentaires, minimalistes tels que les pyramides, les cubes, etc, sont doués d'une spiritualité comme le révèlent les séries *Pure Hardcore Icons* de WAI Think Tank. Or l'Art dit « Minimal » qualifié de Minimalisme exprime un refus de l'expérience sensible et subjective. L'émotion et la spiritualité sont retirées de ces œuvres.

Illustration 61: WAI Think Tank, *Pure Hardcore Icons*, 2013.

447 Adolf Loos, *Ornement et crime: et autres textes*, Payot & Rivages, Paris, 2015, 221 p.

Un document produit par la direction du département « art et littérature » de la Bibliothèque Nationale Française[448] affirme qu'il n'y a aucun traité ni manifeste qui formulerait les théories ou définirait une esthétique minimaliste. Pourtant ce courant, évoqué pour la première fois dans un article d'*Arts Magazine* écrit par Richard Wollheim en 1965, est né du rapprochement formel et théorique d'œuvres en rupture avec le Pop'art et l'expressionnisme abstrait qui étaient alors en vogue.

L'expressionnisme abstrait (inspiré de l'écriture automatique des surréalistes et de l'art Abstrait) consistait à exprimer l'inconscient de l'artiste ainsi que son état psychologique et émotionnel par le geste. L'œuvre d'art minimale ne s'adresse plus aux affects.[449] Il s'agit d'un rejet de l'illusionnisme et donc d'une volonté d'établir un rapport direct et primaire à l'œuvre. Bien que les artistes que l'on qualifie de Minimalistes rejettent cette affiliation, ils développent tous leurs théories dans la peinture et passent dans leur très grande majorité à la sculpture.

Il est également intéressant, pour nous qui cherchons à rapprocher la peinture de l'architecture et la plastique de l'art Abstrait à celle du Minimalisme, de noter que les principes théoriques du Minimalisme sont hérités du modernisme, et notamment du « *Less is More »* de Mies Van Der Rohe. Du côté du Minimalisme, l'ouvrage de Rudolf Arnheim[450] *Question de la Simplicité*, qui cherche à définir ce qu'est la simplicité ou l'évidence, est utilisé comme fondement théorique et esthétique. Cet ouvrage définit la simplicité comme une caractéristique qui permet de décrire une expérience subjective d'un observateur qui ne ressent aucune difficulté à comprendre ce qu'on lui présente (ce face à ce qu'il se trouve). C'est exactement ce vers quoi vont tendre les œuvres des artistes de l'art Minimal.[451] Pour le critique d'art Clement Greenberg, l'art Minimal est à l'opposé des œuvres de Jackson Pollock qui sont des défis proposés à l'œil : on ne sait pas ce qu'il faut regarder. Il développa notamment le concept d'opticalité.[452] Frank Stella écrira à ce propos et en exposé canonique du Minimalisme « *What you see is what you see* »[453] : une idée de pure extériorité de l'art.

C'est notamment sur ce point fondamental que les démarches artistiques minimaliste et élémentariste (issues de l'art Abstrait) se rejoignent : revenir à l'essence de l'objet et permettre une lecture claire et directe des formes. Les deux approches excluent l'illusion. D'un point de vue esthétique, élémentarisme et minimalisme se confondent. Mais comme nous l'avons vu précédemment, nous ne pouvons pas confondre l'art Abstrait et l'art Minimal car de nombreux artistes abstraits vouent une grande importance à la spiritualité dans leur production artistique.

448 Bibliothèque Nationale de France (éditeur), *Art Minimal : Sculpture ou Objet Spécifique ? Bibliographie sélective,* 2016, 28 p.
449 Guitemie Maldonado, *Histoire d'un cube. Regards croisés sur l'art minimal* [conférence], École nationale supérieure des Beaux Arts, Paris, 2015, 59'. Url : https://www.youtube.com/watch?v=cw7RJVNKe2Q
450 Artiste-théoricien Minimaliste
451 G. Maldonado, *Histoire d'un cube. Regards croisés sur l'art minimal* [conférence], *op.cit*.
452 *Ibid.*
453 *Ibid.*

Cependant l'art Concret, déclinaison de l'art Abstrait, que nous avons commencé à évoquer plus haut avec Max Bill et Théo Van Doesburg, s'émancipe de toute référence à la réalité et approche émotionnelle. Tout comme l'art Concret, l'art Conceptuel (aboutissement radical de l'art Minimal) est d'abord une opération de l'esprit, un processus, avant d'être une réalisation, à la différence que pour l'art Conceptuel, la production de l'œuvre n'est plus nécessaire, seule l'idée, le concept compte.

Dans une certaine mesure, le Minimalisme s'inscrit dans la même démarche que l'art Abstrait : revenir à l'essence des choses, mais à la différence de l'art Abstrait, l'art Minimal ajoute l'élémentarisation du processus lui-même. L'art Minimal comme l'art Concret refuse toute spiritualité et référence symbolique ou métaphorique. Nous voyons donc comment les principes de l'art Minimal sont hérités et développés de l'art Abstrait et comment ils se rapprochent de l'art Concret. L'art Minimal s'inscrit dans la continuité de l'art Abstrait, il est donc logique que la plastique élémentaire héritée de l'art moderne soit encore d'actualité dans l'art contemporain.

De nombreux architectes contemporains se rapprochent de ces principes plastiques originellement développés dans la peinture abstraite.

L'abstraction, dans son esthétique architecturale et mobilière se rapprochera vite du minimalisme. L'architecte-designer Charlotte Perriand, par exemple, suite à un accident et un long séjour passé à l'hôpital, exalte les murs nus à la chaux et le mobilier simple de sa chambre. Elle oppose cette simplicité aux espaces saturés d'objets et de mobiliers qu'elle retrouve lorsqu'elle retourne chez ses parents. Après cette expérience, elle bascule vite dans la forme pure, élémentaire.[454] Cette démarche plastique relève à la fois d'un processus d'abstraction et de minimalisme.

En architecture, nous retrouvons également plusieurs formes de minimalisme. Toyo Ito et les architectes japonais dits « minimalistes » en général ne rentrent pas dans le cadre théorique du minimalisme. Ce dernier se trouve parfaitement entre tradition japonaise et modernité. Son architecture est abstraite mais il y a toujours une marque de lyrisme dans ses courbes.[455] De plus, Toyo Ito qui réalise de nombreuses œuvres hybrides (entre architecture et sculpture) considère l'architecture comme un art plastique « graphique » : « *J'ai largement démontré par ailleurs que l'architecture forme un univers graphique trop restreint pour exprimer notre monde moderne*. »[456] Tadao Ando, qui est également une figure du « Minimalisme » japonais, incarne le refus du siècle dans lequel il vit. Il est à la recherche de la pureté idéale, de l'indivisible en affirmant cette volonté de dépouillement stylistique. Il produit une architecture quasi monastique. Ces architectes contemporains se

454 G. Monnier, « *Abstraction et construction matérielle* » in *Techniques et architecture : "Expressionnisme et abstraction"*, n°360, Juin-Juillet 1985, p. 85.
455 *Ibid.*, p. 57.
456 *Ibid.*, p. 62.

rapprochent davantage de l'élémentarisme issu de l'art Abstrait que du mouvement Minimaliste car leur architecture recèle une dimension spirituelle. Beaucoup d'architectures dites « minimales » qui ont cette dimension spirituelle et sensible et qui sont donc de fait incompatibles avec les principes de l'art Minimal partagent tout de même avec ce dernier cette tendance plastique qui consiste à épurer les formes et revenir à l'essentiel.

D'autres architectures rentrent parfaitement dans le cadre théorique de l'art Minimal comme celles de l'architecte allemand Oswald Mathias Ungers, théoricien de la nouvelle abstraction, qui projette « *selon des systèmes logiques simples qui empruntent des formes à la rationalité géométrique.* »[457]

Certaines réalisations de l'architecte Peter Eisenman s'en rapprochent également. Celui-ci emprunte, par exemple, la grille aux modernes et il en fait un système de composition abstrait pour la conception de ses projets de logements, de *bureaux Koch* et *Friedrichstrasse* à Berlin et à Venise ou encore pour le *centre d'Arts visuel* de l'Ohio.[458] Peter Eisenman de la même manière que Donald Judd ou Frank Stella, s'intéresse aussi à la variation ou à la transformation dans sa série de maisons I, II, III et IV en employant une esthétique qui se rapproche des fondements classiques de l'architecture moderne. Déjà ses multiples géométraux nous rappellent les *contre-constructions* de Theo Van Doesburg mais les variations s'apparentent aux sculptures de Frank Stella.[459]

Illustration 62: Peter Eisenman, concept et plan du *Wexner center for the visual arts and fine arts library*, Columbus, 1989 (Url : https://eisenmanarchitects.com/Wexner-Center-for-the-Visual-Arts-and-Fine-Arts-Library-1989)

457 *Ibid.*, p. 71.
458 *Ibid.*, p. 50.
459 *Ibid.*, p. 28.

Pour sa *House I*, il utilise le glissement et le dédoublement du carré comme tracé fédérateur. Dans ses *Houses I à VIII*, il part d'un volume simple qu'il transforme. La *House II* subit un déplacement vertical du plan. La *House III* une rotation de 45° du plan. Les premières maisons sont conçues par un processus d'addition puis les suivantes, par un processus de soustraction. Ensuite le procédé de décomposition apparaît dans ses *Houses X, XIa* et *EI Even ODD House* avec un processus d'inversion.

On retrouve également chez Peter Eisenman des références au processus de création ou aux œuvres artistiques des avant-gardes modernes, telle que la peinture abstraite de Piet Mondrian, le travail photographique d'Alexandre Rodtchenko, les rangées systématiques de l'artiste Richard-Paul Lohse, les *Constructions* de František Kupka ou d'Enio Iommi, les reliefs de Peter Lowe, les *Multiples* de Carlo Vivarelli, les travaux de Julijne Knifer ou les études de trames de François Morellet. « *Il n'est pas étonnant de trouver dans le « matériel » formel des « Houses » de nombreuses similitudes avec les dispositifs compositionnels de l'abstraction plastique »* car Peter Eisenman souhaite « *valoriser la mise à distance de la sensibilité de l'auteur par rapport à l'œuvre* ».[460]

L' « abstraction » du dessin architectural

A travers les parties précédentes, nous avons tenté de montrer comment le vocabulaire formel et le langage pictural développé par les avant-gardes modernes ont influencé la production artistique et architecturale contemporaine.

Les influences de la peinture abstraite sur l'architecture contemporaine ne se limitent pas aux principes de composition et au vocabulaire formel. La pratique architecturale partage d'autres points communs avec la peinture, notamment le dessin que nous avons commencé à développer avec les artistes-architectes renaissants dans la partie II.A : plus spécifiquement leur approche transdisciplinaire de l'art et de la création par le *disegno.*

> *« Le dessin est judicieusement considéré comme la mère de tous les arts. Au cœur du processus de la création, il permet de suivre les étapes de l'élaboration de l'œuvre, de ressentir les hésitations et les corrections , autorisant une communication quasi directe avec la réflexion de l'artiste. »*[461]

> *« A travers le dessin, l'architecte communique avec les autres arts-plastiques. »*[462]

460 Alexis Meier, *Peter Eisenman: machine critique de l'architecture*, Gollion : Infolio, 2019, p. 209., p. 54.
461 Alexandre Lafore, « Beaux-Arts Magazine », mars 2019, p. 102.
462 *« Expressionnisme et abstraction »* in *Techniques et architecture*, juillet 1985, nº 360, 154 p.

Avec l'art Abstrait, la peinture devient un jeu de composition purement formel, plastique et géométrique qui le rapproche encore davantage du dessin architectural : de la composition architecturale en plan, en élévation, axonométrie... La peinture acquiert une dimension abstraite, au même titre que les géométraux (dessins techniques) en architecture. Le peintre Vassily Kandinsky envisage par exemple sa peinture abstraite, comme une « *composition picturale pure* »[463] dont les deux principes fondamentaux sont la couleur et la forme. L'abstraction rapproche le dessin d'architecture et la peinture en terme plastique. En effet, les règles de composition qui régissent ces dessins d'architecture sont les mêmes que celles avancées par les théoriciens de la peinture abstraite : compression, dilatation, changements d'échelle, mouvement, rythme, irrégularité, stabilité, instabilité, formes, couleurs, contrastes, luminosité, matières, etc.... La peinture s'est tournée vers l'abstraction au début du XXe siècle mais elle existait bien avant dans les dessins d'architecture. En effet, les géométraux (plans, élévations, coupes, axonométries et écorchés entre autres) sont des représentations abstraites de l'espace architectural. Le Corbusier écrira à ce propos :

> *« Un plan n'est pas joli à dessiner comme le visage d'une madone, c'est une austère abstraction ; ce n'est qu'une algébrisation aride au regard. »*[464]

Frank Lloyd Wright ajoutera :

> *« L'architecture est abstraite. La forme abstraite est la matérialisation de l'essentiel. C'est l'esprit qui se manifeste en forme objective. »*[465]

Henri Bresler révèle comment le dessin enseigné aux Beaux-Arts où se mélangeait « *gestuelle du parti et les efforts du rendu* » est abandonné au profit d'un dessin plus sobre, épuré et linéaire « *qui se rattache directement au graphisme du mouvement moderne.* »[466] Christian de Portzamparc nous rappelle également que la perspective a perdu de son importance au début du XIXe siècle, « *Ledoux par exemple a été l'un des derniers à travailler en perspective.* »[467] Selon lui, la perspective a été « bannie » de l'école des Beaux-Arts et ensuite des avant-gardes modernes comme au Bauhaus car elle représentait « *l'espace à partir d'un point de vue unique* »[468] alors que l'axonométrie qu'ils préféraient est une représentation de l'espace aux points de vue illimités. Notons que cette représentation de l'espace à plusieurs points de vues simultanés est celle du Cubisme et du Purisme.

L'esquisse et le dessin d'architecture se distinguent du projet induit, nous rappelle Henri Bresler. Le dessin architectural est un projet en lui-même : une composition graphique, au même titre que la peinture. Ces « *nouvelles fonctions* […] *puisent leur source dans la peinture moderne, dans la peinture*

463 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 118.
464 « *Pour une géométrie singulière* » in *Techniques et architecture : Images, figurations, tracés*, *art. cit.*, p. 80.
465 F.L. Wright, *L'avenir de l'architecture*, *op. cit.*, p. 44.
466 « *Pour une géométrie singulière* » in *Techniques et architecture : Images, figurations, tracés*, *art. cit.*, p. 107.
467 *Ibid.*
468 *Ibid.*

cubiste, puriste et surtout abstraite. »[469] Ainsi, l'architecte comme le peintre trouve l'inspiration « *dans une gestuelle hâtive, fébrile* ». Il prend le comportement du peintre et s'identifie parfois aux surréalistes et à leur écriture automatique en fermant les yeux pour tenter de conserver en tête les traces de leur vision. Lorsqu'il dessine son plan, c'est encore à des principes théoriques de peintre que l'architecte se réfère : Pollock tente de « *rebâtir, reconstruire, re-composer cette même image* »[470]. Il compose tel Vassily Kandinsky et recherche des géométries tel Auguste Herbin. Il trouve et définit la valeur symbolique de ses géométries et ses couleurs tel Johannes Itten. Il articule ses différentes représentations comme le Cubiste représente l'espace et il explore de nouvelles formes comme le peintre puriste...

Les *contre-constructions* [illustration 53] de Theo Van Doesburg illustrent parfaitement cette ambiguïté entre la composition picturale abstraite et la composition architecturale. Ces réalisations sont simultanément du domaine de la peinture et de l'architecture. S'il y a un artiste qui révèle l'ambiguïté entre l'abstraction picturale et le dessin architectural, il s'agit de l'artiste-architecte russe Lazar Khidekel. Cet artiste associé au Suprématisme réalisera comme son confrère Kasimir Malevitch des dessins, objets, peintures transdisciplinaires. A première vue, il est parfois difficile de comprendre la dimension architecturale de ses compositions mais les artistes-architectes contemporains WAI Think Tank ont réalisé des collages pour montrer comment ces compositions picturales pouvaient exister architecturalement [illustration 63]. Avec cette clé de lecture, la dimension architecturale de ses recherches picturales devient évidente et omniprésente dans sa production artistico-architecturale.

Certains artistes-architectes jouent de ce lien que constitue le dessin pour ainsi créer des œuvres hybrides, aux frontières disciplinaires de la peinture et de l'architecture. Ces pratiques ont entre-autres donné nom à l'architecture de papier que nous développerons plus en détail dans la partie III.A.

Les différents mouvements artistiques d'avant-gardes modernes, qui rassemblent plasticiens, architectes, auteurs, poètes, musiciens, etc, s'attachent à analyser et définir les propriétés plastiques qui régissent la forme et la composition en art comme en architecture. Ils incarnent en quelque-sorte l'embryon de la poïétique contemporaine. On retrouve dans leurs traités de composition des principes de conception artistique transdisciplinaires encore d'actualité.

469 *Ibid.*, p. 80.
470 *Ibid.*

Lazar Khidekel, *Architecton*, 1927.

Lazar Khidekel, *Architecton,* 1925.

WAI Think Tank, *White Architecton,* 2013.

Lazar Khidekel, *Flying-City,* 1928.

WAI Think Tank, Maquette et collage «*Suprematist City*», 2013.

Illustration 63: Lazar Khidekel, WAI Think Tank [artistes-architectes],
Planche iconographique « *La pratique artistique transdisciplinaire de Lazar Khidekel et ses applications contemporaines par WAI Think Tank* », 2021.

3. Les manifestes de composition. *prémisses* d'une poïétique de l'art : *vers* un vocabulaire formel transdisciplinaire.

De nombreux architectes d'avant-garde moderne tirent leur plastique architecturale des manifestes ou traités de composition qui marquent cette époque. Ces ouvrages définissent les propriétés plastiques qui régissent les règles de la forme, de la couleur, de la composition et de l'espace, entre-autres. Les manifestes de composition rédigés par les peintres d'avant-garde moderne contiennent des règles de compositions transdisciplinaires : ils constituent les prémisses d'une poïétique de la création artistique. En d'autres termes, ils révèlent et mettent à nu les phénomènes et mécanismes de la conception : les fondamentaux de la conception plastique. Ils sont donc très intéressants d'un point de vue poïétique car ils participent au décloisonnement disciplinaire et ils permettent d'enrichir la pratique architecturale des expérimentations plastiques et inversement.

Ainsi, à travers cette partie nous chercherons à montrer en quoi l'approche poïétique, comme les manifestes de composition à leur époque, elle permet un décloisonnement disciplinaire : comment elle permet l'enrichissement mutuel des arts-plastiques et de l'architecture.

Les peintres-abstraits (d'avant-garde moderne), en abandonnant la représentation, se sont attachés à définir les propriétés internes et expressives des formes et des couleurs qui régissent l'ensemble des arts plastiques. A partir de leurs études, ces maîtres ont rédigé des manifestes de composition. On peut facilement rapprocher le contenu de ces manifestes[471] des ouvrages traitant de la poïétique,[472] c'est à dire de l'étude scientifique de la création. Lorsqu'il s'agit de l'analyse de la conception picturale, sculpturale ou architecturale, les analyses poïétiques reprennent sciemment ou inconsciemment la majorité des éléments qui constituent ces manifestes de compositions.

Ces deux types d'écrits théoriques (études poïétiques et manifestes de composition) cherchent à révéler et mettre à nu les phénomènes et mécanismes engagés et agissant sur la création. Ces phénomènes sont dans la plupart des cas transdisciplinaires en art. Une différence notable distingue ces deux types d'ouvrages : le manifeste de composition est dans la majorité des cas à l'origine d'une approche artistique personnelle et sensible alors que les analyses poïétiques se tournent vers une démarche scientifique et objective.

471 *Du Spirituel dans l'Art et dans la peinture en particulier* de Vassily Kandinsky, *Point et Ligne sur Plan* du même auteur, *Art de la couleur* de Johannes Itten, *L'interaction des couleurs* de Josef Albers, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique* de Theo Van Doesburg, les *Ecrits Français* de Piet Mondrian, *Vers une Architecture* de Le Corbusier, *Fontion de la peinture* de Fernand Léger, *Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel* de Kasimir Malevitch...

472 *Première leçon du cours de poétique* de Paul Valéry, *Pour une philosophie de la création* de René Passeron, *Conception* de Philippe Boudon, *L'art du projet: histoire, technique et architecture* de Jacques Guillerme, *Créativité et rationalisme en architecture* de Michel Cornuéjols, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier* de Pierre Litlzer...

Ces dernières, dans un souci d'objectivité scientifique n'abordent souvent que l'aspect physique et matériel de la création et ne s'aventurent que rarement sur son aspect spirituel et sensible. Quant à lui, le manifeste permet à son auteur de définir un ensemble de valeurs esthétiques, politiques et/ou conceptuelles : il n'a aucune valeur scientifique.

Les manifestes de composition

Au début du XXe siècle, Walter Gropius, pense que les bouleversements des principes plastiques avec la peinture abstraite auraient permis, « *par le biais d'une analyse systématique* » de libérer la « *capacité d'expression autonome des couleurs, de formes abstraites pouvant ainsi être interprétées immédiatement et de manière universelle* ».[473] Les artistes-peintres d'avant-garde moderne avec leurs analyses plastiques tentèrent d'établir de nouveaux traités de composition. Ces propriétés et langages formels pouvaient ainsi être appliqués aux différentes disciplines artistiques. La peinture, était considérée par les maîtres du Bauhaus tels que Johannes Itten et Vassily Kandinsky comme « *une force contribuant à l'organisation des choses* ».[474]

Les artistes-peintres d'avant-garde moderne tels Vassily Kandinsky, théorisant quelques principes plastiques et pratiques de la peinture, engagent une démarche poïétique avant même qu'elle n'existe car, afin que leurs recherches et théories soient cohérentes, ils souhaitent adopter la rigueur d'une science de l'art qui appartient :

> *« _au simple désir de savoir, spontanément issu d'un besoin de connaître, sans aucun but pratique, la science « pure » et*
>
> *_à la nécessité des forces créatrices, classées schématiquement en deux composantes qui sont l'intuition et le calcul : la science « appliquée ». »*[475]

Pour Vassily Kandinsky, l'artiste doit découvrir ces lois universelles qui régissent l'art et la nature.[476] Avec son analyse de la forme (objective et scientifique), il espère donner un caractère universel à ces propriétés plastiques et leurs effets psycho-sensoriels. Rédigeant ses traités de composition, il élabore une analyse poïétique de la peinture.[477] Ils s'essaie à donner aux propriétés et effets des éléments de la peinture une portée qui dépasse les limites de la discipline et de l'art même : il tente de leur donner un caractère universel et scientifique.[478]

473 M. Siebenbrodt et S. Lutz, *Bauhaus*, *op. cit.*, p. 217.
474 *Ibid.*
475 Vassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan: contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Gallimard, Paris, 2006, p. 20.
476 *Ibid.*, p. IX.
477 *Ibid.*, p. XXIII.
478 *Ibid.*, p. XXXIV.

« Les lois séparées des deux grands règnes – art et nature – nous mèneront finalement à la compréhension d'une loi générale de l'univers et rendront évidentes leur interaction dans un ordre supérieur de synthèse de l'extérieur et de l'intérieur. »[479]

Avec une méthode analytique précise, il définit un dictionnaire des éléments qui conduiront à la création d'une syntaxe pour ainsi élaborer un traité de composition dépassant les limites de l'art. Vassily Kandinsky répond aux critiques qui affirment qu'un dictionnaire de l'art serait fatal à l'art, que le dictionnaire ne pétrifie pas la langue : des mots meurent et d'autres naissent.[480]

La poïétique, une mise à nu de la création

La poïétique demande une analyse et donc une décomposition du processus de conception : de la création. De nombreux théoriciens se sont penchés sur ce sujet. C'est notamment le cas de René Passeron qui en développant le concept de poétique de Paul Valéry (appliqué à la poésie) à l'art en général, semble théoriquement et scientifiquement démontrer les paramètres et les phénomènes qui caractérisent la création dans une étude scientifique de la « poïétique ».

Lorsqu'on est sensibilisé à l'analyse poïétique en peinture ou en architecture, on retrouve les propriétés plastiques, règles de composition, méthodes de conception, etc, dans toutes les démarches de création.

Cette approche permet aux étudiants en architecture comme aux praticiens de comprendre, comparer et ainsi d'avoir un recul critique sur les méthodes de conception, l'emploi de matériaux, la plastique d'un édifice ou d'une œuvre (peinture, sculpture), etc, et donc d'enrichir et de développer sa propre identité artistique. La poïétique donne sens à la pratique des arts-plastiques en architecture mais également d'autres arts comme la musique, la photographie, la vidéo... Elle donne des clés de lecture qui permettent aux architectes « d'emprunter » ou de s'influencer de ces autres pratiques.

La poïétique permet de mettre en regard la composition et les propriétés plastiques (tels que la couleur, le rythme, etc) en art plastiques et en architecture. Ces mécanismes de composition, ces propriétés plastiques transdisciplinaires, font de l'artiste-architecte un créateur transdisciplinaire. Elles font du peintre, un potentiel musicien, de l'architecte un potentiel sculpteur, du cinéaste, un potentiel poète, etc... Poétique et poïétique, sont donc à l'origine de la destruction des frontières disciplinaires.

La pratique des arts-plastiques permet notamment aux futurs architectes de découvrir et de se familiariser avec ces propriétés poïétiques et donc avec la

479 *Ibid.*, p. 127.
480 *Ibid.*, p. 101.

création artistique en général. Elle prépare et sensibilise l'architecte à la composition et à la conception plastique. La composition est régie par des règles et des propriétés que l'on retrouve en architecture, en peinture, en sculpture et même en musique. La manière de projeter et de concevoir est donc souvent similaire dans ces différentes pratiques. Seul le média de création, c'est à dire la matérialité de l'œuvre diffère. C'est elle qui détermine la spécificité d'une discipline artistique par rapport à une autre. Chaque art permet ainsi d'en saisir simultanément une partie et son tout.

Ainsi, l'étude poïétique révèle des éléments et des propriétés récurrentes mais aussi des approches singulières dans la conception artistique. Nous pourrions ainsi esquisser une génétique poïétique en mettant en lien différents artistes dont les démarches artistiques s'apparentent.

La futurologie, par exemple, est une génétique des utopies. Elle rassemble des projets artistiques utopiques et les hiérarchise, non pas par leurs propriétés conceptuelles mais, en les classant des plus optimistes aux plus pessimistes. En effet, les utopies sont parfois des provocations volontaires, et dans ce cas des *dystopies*.[481]

Méthodologie d'analyse poïétique

Le problème de la peinture et de l'architecture (nos principaux sujets d'études) comme le font également remarquer Philippe Boudon et René Passeron est que le produit artistique, sa synchronie (son résultat), ne nous permet pas de juger de la conception. Il faut se plonger dans l'intimité du créateur (témoignages, écrits, vidéos et dans le meilleur des cas participation) pour espérer y découvrir le processus de conception voire palper la création. Pour cette raison, la diachronie (la temporalité) est nécessaire à son analyse. L'analyse de l'œuvre finale, permet rarement de juger de sa création, car l'architecture comme la peinture renferme en elle les esquisses, croquis et maquettes, l'évolution de la pensée et de l'œuvre elle-même.

> *« Mais, enfin, si l'œuvre a effacé dans sa matière, les traces de sa genèse, si les repentirs en sont absents ou occultés, si la facture visible dissimule le travail en profondeur, il n'est point raisonnable de proférer autre chose qu'un commentaire iconographique ou une attribution stylistique. C'est pourquoi la constitution d'un discours poïétique suffisant suppose généralement des informations étrangères à l'œuvre elle-même ; de leur mise en perspective on peut toujours expliquer la possibilité qu'apparaisse dans un ensemble synchronique un sous-ensemble poétique auquel appartient l'œuvre envisagée. »*[482]

481 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes : De Brasilia au post-modernisme 1940-1991*, Points, Paris, 2010, volume 3/3, p. 290.

482 Jacques Guillerme, *L'art du projet: histoire, technique et architecture*, Mardaga, Wavre, 2008, p. 165.

La philosophe Florence de Mèredieu pense que la « durée picturale » (la temporalité de la création) est un facteur essentiel à l'analyse de la création artistique. Elle écrit à ce propos : *«Restituer la création picturale dans l'ordre de sa durée, conduit à nous mettre directement en contact avec le libre jeu de l'imagination à l'œuvre* ».[483]

L'architecte-urbaniste Philippe Boudon, cherche à isoler et identifier les propriétés transdisciplinaires par une analyse du processus de conception. Il évoque des « opérations de conception » qu'il regroupe dans un ouvrage « scientifique » destiné à la compréhension du processus de conception en architecture : « l'architecturologie ». Pour l'analyse des « opérations de conception », il assure que la vidéo est un outil très intéressant car il permet de restituer cette durée picturale, c'est à dire d'assister à la création des œuvres de l'artiste. Il prend notamment le film-documentaire *Le Mystère Picasso*[484]de Henri-Georges Clouzot comme objet d'étude.[485] Les idées de l'artiste nous échappent mais la temporalité, la diachronie du cinéma, dévoilent les tableaux et esquisses sous-jacentes de l'œuvre finale. Pablo Picasso l'a bien compris puisqu'il se tourne vers le cinéma et notamment son ami Henri-Georges Clouzot pour tenter de révéler le « mystère » de la création. « *Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre il suffit de suivre sa main.* »[486] explique Henri-Georges Clouzot. Cependant, au visionnage de la première partie du documentaire on comprend vite qu'il manque quelque-chose d'essentiel. Il s'agit de la main de l'artiste, son geste : seule l'œuvre est filmée par transparence. Dès lors qu'elle apparaît, les théories de Philippe Boudon prennent tout leur sens : la diachronie du cinéma nous permet, ou tout au moins nous semble permettre, d'assister et de comprendre la création d'une œuvre. Il précise cependant : « *les opérations de conception* »[487]. C'est en cela que le film de Henri-Georges Clouzot nous enseigne que la création n'est pas uniquement opérations de conception (poïétique) mais qu'il existe tout un pan de la création qui échappe au spectateur : la poétique, c'est à dire la liberté et la subjectivité de l'artiste dans ses choix.

• Mise en regard de la création en architecture et en arts-plastiques sous le prisme de la poïétique : caractéristiques et propriétés plastiques transdisciplinaires

La poïétique permet, comme le *disegno* à la Renaissance, d'envisager la création artistique comme une suite (une palette) de mécanismes et de propriétés plastiques transdisciplinaires. En d'autres mots, elle révèle des

483 Florence de Méredieu, *Kant et Picasso: « le bordel philosophique »*, Chambon, Nîmes, 2000, 263 p.
484 Henri-George Clouzot (réalisateur) et Pablo Picasso (acteur), *Le mystère Picasso* [documentaire], Arte éditions, 2000, 78'.
485 Philippe Boudon, *Conception, Editions de la Villette*, Paris, 2004, 96 p.
486 H.-G. Clouzot, *Le mystère Picasso*, *op. cit.*
487 P. Boudon, *Conception*, *op. cit.*

mécanismes et des propriétés plastiques communs à la conception picturale, sculpturale et architecturale. Elle met au même niveau ces trois disciplines artistiques. Elle permet dès lors de créer des ponts au delà de leurs frontières disciplinaires respectives et crée un enrichissement mutuel de ces pratiques artistiques.

La transversalité de la plastique

Le caractère transdisciplinaire de la plastique ressort notamment de la poïétique et des manifestes de composition. La plastique est fondamentale aux arts plastiques mais aussi à l'architecture. En effet, si la plastique a une connotation visuelle elle a également quelque-chose à voir à la *Gestaltung* : c'est à dire avec la mise en forme. Pour Théo Van Doesburg, l'art plastique est l'« *expression de l'expérience esthétique dans une forme plastique (par les moyens de l'espace, du volume et de la couleur) ».*[488]

> *« Ce mot important de « plastique » signifie que la qualité et la nature des matériaux ont secrété une forme et non que celle-ci a été construite en pièces détachées réunies les unes aux autres. »*[489]

Selon le Corbusier, architecte, artiste-peintre mais aussi sculpteur (en fin de carrière), d'un point de vue plastique ces trois pratiques font corps. Il ne se contente pas des « *limitations académiques »*[490] et s'interroge sur les limites de ces disciplines qui partagent les mêmes fondamentaux : « *Mais où commence la sculpture, où commence la peinture, où commence l'architecture? ».*[491] Leurs stéréotypes seraient incarnés par la statue, le tableau, le palais ou le temple, « *Mais dans le corps même de l'événement plastique tout n'est qu'unité : sculpture, peinture, architecture : volume* […] *et polychromie, c'est à dire des matières, des quantités, des consistances spécifiques assemblées dans des rapports d'une manière émouvante.* »[492] Cette transdisciplinarité vient de ces constantes fondamentales qui sont d'après Le Corbusier *« L'ordre, la proportion, la simultanéité, la superposition »*[493] et la polychromie, répondant toutes à des règles communes.

Le Corbusier pense que l'architecture est avant tout un phénomène plastique car sa conception dépend essentiellement de l'œil, de ses investigations et de phénomènes optiques. Et, l'œil est le « *sujet premier dans l'élaboration du système plastique* ».[494] Peinture et architecture ne seraient que des moyens d'expression différents qui dépendent de principes de création communs. Ainsi, l'œil occupe une part essentielle dans la conception comme dans la perception d'une œuvre. Selon lui et le peintre Amédée Ozenfant, la

488 T. Van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, *op. cit.*, p. 15.
489 F.L. Wright, *L'avenir de l'architecture*, *op. cit.*, p. 88.
490 Françoise Ducros, Daniel Le Couëdic, Stanilaus von Moos et Catherine de Smet, *Le Corbusier, l'œuvre plastique,* Editions de La Villette, Paris, 2005, p. 145.
491 Le Corbusier, *Architecture d'Aujourd'hui*, Avril 1948, p. 11.
492 *Ibid.*
493 F. Ducros, D. Le Couëdic, S. von Moos et C. de Smet, *Le Corbusier, l'œuvre plastique*, *op. cit.*, p. 150.
494 P. Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 49.

perception visuelle d'un système plastique sollicite tous les sens : le rythme cardiaque lui même affecté par le rythme d'une ligne brisée, assurent-t-ils. Ils parlent de « *l'origine mécanique des sensations plastiques* ».[495]

Avec les formes, les couleurs et leurs combinaisons, Le Corbusier constitue une « grammaire » ou un « clavier » afin de donner des règles au système plastique. Durant sa période puriste, il limite son vocabulaire formel, son langage pictural à des objets de tables de bistrots géométriques. Par la suite, il se concentre sur ce qu'il appelle des objets à réaction poétique, c'est à dire, à des objets de la vie quotidienne.

Ce vocabulaire est agencé, ordonné par une syntaxe, une combinaison ainsi nommée « *symphonie des associations* » entraînant la « *symphonie des sensations ».*[496] Ces principes et systèmes plastiques puristes développés en peinture peuvent directement être transposés en architecture affirme l'auteur Pierre Litzler. C'est l'élémentarisme de ce vocabulaire formel « primaire » qui permet de l'appliquer en peinture : en effet Le Corbusier les considère comme élément de langage architectonique éternel.[497]

Dans un documentaire qui met en avant le caractère universel de la création, l'architecte contemporain Renzo Piano, filmé puis interrogé alors qu'il travaille dans son agence, déclare que l'on construise un stylo ou un édifice, le problème de départ est le même : « *Un mélange entre idéalisme et matérialisme. »* Il existe toujours de l'utopie.[498]

De nombreux architectes ont une approche plastique, pluridisciplinaire de l'architecture. Nous pourrions notamment citer Santiago Calatrava, Richard Gehry, André Bloc, Claude Parent, Jacques Couëlle, Georges Adilon, etc, qui engagent de véritables recherches plastiques.[499]

Notre expérience personnelle de peintre et d'architecte, enrichie de ces recherches qui ont officiellement débuté en 2017 mais qui nous passionnent depuis 2013 constitue également un exemple de transfert d'une sensibilité plastique et conceptuelle d'une pratique à l'autre : d'un enrichissement mutuel. Cette pratique personnelle, ces échanges interdisciplinaires et cette réflexion ont d'ailleurs inspiré les différentes thèses que nous avons commencé à avancer en 2013,[500] puis approfondi en 2015[501] et développé dans ces recherches à partir de 2017. Dans notre cas, nous avons d'abord expérimenté la création artistique en architecture, puis nous l'avons développée en peinture. Ainsi nous avons découvert le rythme, les rapports de proportions, les changements d'échelles, la composition à travers une

495 *Ibid.*, p. 51.
496 *Ibid.*, p. 79.
497 *Ibid.*
498 Roland Allard et Pierre Doze [réalisateurs], *Starck* [documentaire], Arte France. Program 33, 2001, 31'.
499 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 143.
500 Dans une initiation au mémoire de recherche, *Peinture & Architecture,* encadré par Hervé Gaff, architecte et docteur en philosophie à l'ENSA de Nancy.
501 Dans le mémoire de fin d'étude : *What about it : le potentiel de la pluridisciplinarité* dirigé par Émeline Curien, architecte et

pratique architecturale. Nos pratiques étaient alors déconnectées. C'est notamment le cas de la peinture à laquelle nous nous sommes réellement consacrés lors de notre entrée en deuxième année d'école d'architecture. Les diverses expérimentations artistiques telles que le dessin, le collage, la photographie, la vidéo et la peinture nous permettaient d'explorer les potentialités expressives des arts. Or ce n'est qu'avec le temps et les recherches (une partie plus théorique) qu'ont commencé à se connecter les différentes expériences, à révéler des goûts personnels, à développer une sensibilité plastique et à distinguer certains phénomènes, règles ou mécanismes de création transdisciplinaires.

La composition artistico-architecturale

La grande majorité des manifestes de composition et d'études poïétiques mettent en lumière la composition comme l'une des caractéristiques plastiques fondamentale et transdisciplinaire en art. Nous avons déjà commencé à évoquer comment l'art Abstrait a rapproché la peinture du dessin architectural en terme de composition plastique. Cette fois, nous allons voir dans les faits quelles sont les caractéristiques et les effets que l'on peut créer avec ces jeux de compositions plastiques transdisciplinaires.

Selon le peintre Vassily Kandinsky, la composition picturale comprend la composition générale du tableau et la création de formes isolées, combinées différemment entre elles. Les formes isolées se subordonnent à la composition de l'ensemble. Il y a donc plusieurs niveaux de composition. « *La composition est la subordination intérieurement conforme au but (1) des éléments isolés et (2) de la construction à la fin picturale et concrète. »*[502] La qualité d'une composition résulterait de sa capacité à établir des résonances multiples entre les éléments. La structure (composition d'ensemble), l'interaction entre les différents éléments de la composition seraient pour Max Bill plus importantes que la forme même (les éléments isolés). L'artiste-architecte va jusqu'à nommer son art, un « art de relation », et focalise ses recherches sur les interactions : les rapports.

Dans ce cas de figure, la composition consiste à organiser l'espace d'une toile, d'un plan voire d'un espace tridimensionnel. L'espace est constitué de différents paramètres tels que haut-bas, gauche-droite, devant-derrière. L'artiste comme l'architecte peut jouer avec ces différents paramètres qui sont à sa disposition pour ainsi composer son œuvre. Certains praticiens élaboreront des théories et définiront des traités de composition à partir de ces paramètres en y associant des caractéristiques. Ces caractéristiques sont par exemple déterminées en fonction du rapport au corps du spectateur à l'espace (et à l'œuvre) mais aussi à l'inconscient et l'imaginaire collectif.

docteure en histoire de l'art.

502 V. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 41.

Kandinsky associera par exemple le *haut* aux éléments légers, flottants, aux chutes rapides, ou encore à une sensation de rapidité et de liberté. Au contraire le *bas* est lourd, la pesanteur s'en fait ressentir et la liberté y est limitée : il renforce la sensation de stabilité mais également de contrainte.[503] Les éléments verticaux sont dramatisés par un format horizontal type paysage. Le côté *gauche*, à la différence du côté *droit*, évoque dans les compositions la souplesse, la liberté et la légèreté. Ceci viendrait du fait que l'humain maîtrise en général davantage son côté *droit.* Ainsi la partie en bas à droite dans le plan d'origine est la partie la plus lourde, s'en suit la partie en bas à gauche et en haut à droite. La partie en haut à gauche du plan libre serait la plus légère.[504]

A B
C D

La diagonale A – D aurait une tension dramatique alors que celle B – C, une tension lyrique. On peut remarquer que dans une composition, un élément gagne en tension lorsqu'il s'approche des limites du plan originel (d'une des limites physique de l'œuvre). Or, lorsqu'il touche cette limite, il perd cette tension.[505]

Toujours dans la composition d'ensemble, Vassily Kandinsky relève que les formes organiques peuvent, dans certains cas, soutenir les formes géométriques et dans d'autres cas y nuire : il y a accord spirituel et visuel ou non entre les différentes formes présentes dans la composition. La variabilité de l'assemblage des formes entre-elles et la variation de la forme elle-même sont infinies. Plus l'artiste est sensible, plus ces variations lui seront perceptibles. Pour Vassily Kandinsky, le principe de composition, n'est pas de complexifier mais d'enrichir.[506]

Dans la composition abstraite, Kandinsky fait également référence à la rythmique et à l'arythmique : nous développerons ces aspects dans les parties suivantes.

Les différentes propriétés compositionnelles, bien qu'elles soient dans ces exemples développées par des peintres, se retrouvent dans les diverses œuvres d'art, qu'elles soient picturales, architecturales, sculpturales, cinématographiques, photographiques, etc : c'est ce qui lui confère un caractère transdisciplinaire.

En architecture, lorsque Le Corbusier évoque le « tracé régulateur », il fait également référence à une forme de composition particulière : la composition normée. Vassily Kandinsky parle quant à lui de composition « mélodique » : une composition régie par les conventions et les canons.

Selon Le Corbusier, ce tracé régulateur constitue l'ordre. Il permet de raccorder chaque élément à l'ensemble, comme une règle ou une loi

503 *Ibid.*, p. 146.
504 *Ibid.*, p. 147.
505 *Ibid.*, p. 172.
506 *Ibid.*, p. 126.

géométrique. « *A la griffe on reconnaît le lion* »[507] est une citation de Le Corbusier qui résume le principe d'harmonie de l'architecture et l'importance de la cohérence entre les traitements des éléments architectoniques à différentes échelles. Le rapport entre les parties sert l'unité de l'œuvre. Pour lui, l'ordre ne serait pas une loi canonique en architecture mais plutôt une intuition, une harmonie qui émane de la cohérence des rapports.[508]

De la même manière que Vassily Kandinsky, Le Corbusier considère l'art comme l'activateur de sensations. Dès lors, la composition permettrait à l'artiste d'agir sur l'état émotionnel et sensible du spectateur : « *énoncer une pensée en affectant la sensibilité du spectateur.* » Les éléments primaires qui « excitent les sens »[509] sont régis par une syntaxe, une composition. Le Corbusier envisage la composition comme la « *machination destinée à émouvoir ».*[510] Rapport, mesure, disposition, intention visent à ordonner, régler, prescrire, commander les sensations.

La composition est donc une propriété poïétique transdisciplinaire que l'on retrouve dans la peinture et dans l'architecture, à travers ces exemples mais aussi en musique, sculpture, photographie... Elle est d'ailleurs tellement présente en architecture que certains architectes assimilent la conception architecturale à la composition. L'architecte Jacques Lucan a notamment écrit un ouvrage théorique sur la théorie de la conception architecturale intitulé *Composition, non-composition*[511].

La forme

Parmi ces propriétés plastiques transdisciplinaires présentes dans les différentes pratiques artistiques, on retrouve notamment la forme.

Forme et composition sont parfois difficilement dissociables. En effet, lorsqu'on traite de la forme d'un ensemble, il est difficile de dissocier le concept de composition de celui de forme.

Il existe différents types de formes, les formes géométriques (normées) et les formes organiques (plus libres ou chaotiques).

Les formes organiques ignorent le standard et l'organisation, elles sont singulières. Lorsqu'une architecture présente des formes organiques, alors la différence entre l'architecture et la sculpture devient parfois ambiguë car nous sommes habitués aux édifices réalisés à partir d'éléments normés (modulaires).[512] L'imperfection de la forme organique lui confère un caractère manuel : à « main levée ». Notre culture est intrinsèquement liée aux formes

507 P. Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 90.
508 *Ibid.*, p. 107.
509 *Ibid.*, p. 84.
510 *Ibid.*
511 Jacques Lucan, *Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 2010, 607 p.
512 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 193.

géométriques qui quant à elles représente l'ordre, la lisibilité.
Certaines formes érigées au rang de symboles rentrent dans l'inconscient et l'imaginaire collectif. Celles-ci peuvent alors être associées à des faits ou des phénomènes et par la même provoquer des réactions émotionnelles.

Selon Vassily Kandinsky, le point, la ligne et le plan, loin d'être dénués de significations, sont les éléments primaires qui constituent l'essence de la forme.
Le point, issu du langage, est entre le silence et la parole, il évoque une « concision absolue ». Il est à l'origine, le point zéro de toute composition, de toute forme. Synonyme de silence, sa résonance n'en est pas dépourvue d'effet, elle assourdit toute autre propriété. Ce qui différencie le point de la surface est le rapport entre ses dimensions et celle des autres éléments : son rapport d'échelle. Sa stabilité et sa statique le rapprochent du cercle : aucun mouvement dans aucune direction n'en ressort : c'est une tension concentrique.[513]
On retrouverait le point dans tous les arts. En sculpture et en architecture, il est la rencontre de plusieurs lignes ou de plusieurs plans : il se matérialise par un angle. Les plans se dirigent vers lui et partent de lui. Il est bref et précis. Ainsi, dans les constructions asiatiques, il est consciemment mis en œuvre : pointe = point. En danse, dans le ballet : on parle de « pointes ». Il s'agit de l'étirement du volume ou du corps jusqu'à une pointe extrême, selon Vassily Kandinsky.[514]
En musique, le point est réalisable avec toutes sortes d'instruments : triangle, tambour.... Le piano ne permettrait des compostions que par la succession de points sonores. Ainsi, Kandinsky s'est attaché à traduire des passages de Beethoven avec des points (avec l'aide de F.-V. Hoesslin). Graphiquement, le point dépend de trois facteurs : la nature du support, la nature de l'outil et la touche.

La ligne vient du mouvement du point, elle est le passage du statique au dynamique. La ligne introduit la temporalité dans la création mais aussi dans la lecture de l'œuvre. La diversité de la ligne vient des forces qui s'appliquent sur le point : une force en action (une droite) ou plusieurs (une courbe). La ligne horizontale serait froide alors que la verticale serait chaude.[515]
Ainsi la ligne existe en musique, elle correspond au volume du son et son épaisseur à l'amplitude des instruments : un violoncelle ou une trompette aura une épaisseur plus conséquente qu'une clarinette. L'orgue relèverait de la ligne, le piano davantage du point.[516]
La ligne courbe constitue avec la ligne droite la « *paire de lignes*

513 V. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 25.
514 *Ibid.*, p. 46.
515 *Ibid.*, p. 67.
516 *Ibid.*, p. 118.

originellement opposées ».[517] La ligne droite étant la naissance de la ligne, la brisée est sa jeunesse et la courbe, sa maturité. Selon Kandinsky, si la ligne droite est la négation du plan, la courbe « *porte en elle, la substance du plan »*. Si les forces appliquées pour une courbe sont maintenues, le tracé forme un cercle : le plus solide des plans. Il existe plusieurs types de courbes : les courbes ondulées géométriques, les courbes libres, les courbes libres accentuées et enfin les courbes libres accentuées par un épaississement.[518] Ainsi le triangle et le cercle constituent la paire de surfaces originellement opposées. Les trois paires opposées ligne-plan-couleur sont :

ligne droite	-	triangle	-	Jaune
ligne courbe	-	cercle	-	Bleu
ligne brisée	-	carré / losange	-	Rouge

Les limites entre la courbe (comme c'était le cas avec le point) et la surface sont imprécises et fluides surtout dans le cas de l'épaississement. Comme pour le point, il est encore question de proportion et d'intuition. Selon Kandinsky, « *cette limite entre ligne et plan possède une capacité expressive considérable* […] *dans la conception de la composition.* »[519]

Toujours dans cette idée d'association culturelle et psycho-sensorielle des formes, Le Corbusier dans sa revue *L'esprit Nouveau* assure que la plastique n'est pas passive mais engendre des réactions psycho-physiologiques.[520] La ligne droite, par exemple, impose un mouvement rectiligne de l'œil, une circulation régulière et, continue du sang, un effort continu. La ligne brisée provoque à chaque changement de direction, des tensions musculaires, le sang ne circulerait plus de manière fluide mais se heurterait contre les vaisseaux : « *son cours est modifié : brisure, irrégularité ou cadence. »*[521] Le cercle, évoque une continuité de la courbe, un recommencement, un « massage onctueux ». Les lignes irrégulières évoqueraient incohérence, violence et déséquilibre ; les lignes rythmées, régulières, diverses sensations ; et les géométries simples, les volumes clairs : cohérence, détermination, équilibre et bien-être. L'idée de Le Corbusier est de créer un vocabulaire plastique universel rattaché à des sensations.

L'angle possède des propriétés et caractéristiques que l'on associe à différents concepts. La modernité en architecture, est par exemple assimilée à l'angle droit. On peut remarquer l'importance de cet angle droit dans la pensée corbuséenne : rencontre de la verticale et de l'horizontal, il est stable, un repère pour l'homme en recherche de constantes. Il dédiera notamment un essai graphique à cet angle : *Le poème de l'angle droit.* L'oblique au contraire

517 *Ibid.*, p. 97.
518 *Ibid.*, p. 101.
519 *Ibid.*, p. 108.
520 Jeanneret Charles-Edouard (Le Corbusier) et Amédée Ozenfant, *Sur la plastique*, n°1, octobre 1920, p. 38.
521 *Ibid*.

est instable, inconstante, passagère, mobile.[522]

Les autres angles ne sont pas dénués d'associations culturelles. Ainsi, l'angle aigu serait, selon Kandinsky, chaud (du jaune au rouge), l'angle obtus serait froid (du rouge jusqu'au bleu dans le cercle chromatique). C'est de cette manière qu'il établit les relations ligne-plan-couleur. Le triangle aux angles aigus serait donc jaune, le carré aux angles droits serait rouge et le cercle sans angle mais proche de l'obtus serait bleu.[523]

De la forme au formalisme

Si tous les architectes et les artistes-plasticiens se mettent d'accord sur le fait que la forme est une composante essentielle à leur discipline, beaucoup pensent que focaliser leur recherches et conceptions sur ce paramètre (et sur l'approche plastique en général) revient à appauvrir sa pratique et à faire abstraction des autres propriétés fondamentales de l'art (de son aspect conceptuel, spirituel, poétique et des facteurs extérieurs entre-autres).

L'approche purement formelle de l'art est largement critiquée dans certaines disciplines. C'est notamment le cas en architecture car celle-ci n'est pas uniquement relative à l'art, elle est également utile et au service de l'Homme : on l'habite. Ce qui n'est pas le cas de la peinture, de la sculpture ou de la musique. Ainsi lorsque l'architecte centre sa démarche sur cet aspect formel et que l'architecture qu'il produit ne répond plus à ses besoins, on qualifie son approche de formaliste. Mais aujourd'hui, dans un contexte économique et social parfois compliqué avec les tendances minimalistes héritées du *Less Is More* de Mies Van Der Rohe, la surcharge d'éléments décoratifs, la conception de formes complexes et singulières qui demandent souvent davantage de moyens ou de temps pour leur réalisation matérielle que les formes élémentaires (géométriques) simples, sont encore largement critiquées : elles sont aussi qualifiées de « formalistes ». On oppose d'ailleurs généralement le formalisme au fonctionnalisme.

Ceci n'est pas un problème relatif à l'architecture car, avec l'intellectualisation de l'art, les peintres ayant une approche technique de leur pratique ou les peintres qui ne cherchent qu'à représenter (copier) ce qu'ils voient sont régulièrement dévalorisés. A la Renaissance, c'est d'ailleurs cet aspect qui différenciait les peintres des artisans. Ces œuvres sont fréquemment qualifiées d'ornementales. L'extrait suivant illustre la fragilité de la frontière entre l'art Abstrait (composition de formes géométriques) et le formalisme aussi qualifié d'art ornemental à l'époque :

522 P. Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 60.
523 V. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 89.

> « […] *l'application intégralement abstraite totalement émancipée de la couleur sous une forme « géométrique » (danger de la dégénérescence dans un art ornemental extérieur)* […] *est celui plus réel, trop paralysé par les formes extérieures, de l'application de la couleur sous des formes « corporelles ». »*[524]

Si l'on pousse à l'extrême le processus d'abstraction, et que l'on retire le spirituel de l'œuvre, comme l'a fait l'art Concret, alors on rentre dans une démarche formaliste.

La couleur

Parmi ces propriétés poïétiques qui participent à la compréhension du processus de création et au décloisonnement disciplinaire, nous retrouvons également la couleur. La couleur a la particularité de se présenter sous différentes formes selon les disciplines artistiques. En arts plastiques et en architecture, lorsque l'on parle de la couleur nous faisons référence à la même chose, par contre elle caractérise d'autres phénomènes en musique par exemple.
Nous ne nous attarderons pas sur les caractéristiques de la couleur et sur sa mise en regard dans les différentes pratiques artistiques car nous l'avons déjà évoqué dans la première partie et nous y reviendrons notamment dans la dernière partie de ce chapitre « *La couleur, révèle la part subjective de l'art* » mais aussi dans la première partie du chapitre III.C. « *La sensibilité, un phénomène subjectif ».*

Les couleurs « optiques » et « chimiques » ne sont pas de même nature. Pour la couleur projetée, (l'arc-en-ciel ou l'écran par exemple), le mélange de toutes les couleurs donne du blanc, les couleurs primaires sont le rouge, le vert et le bleu alors que pour la couleur chimique (le pigment) la somme des couleurs donne du noir et les primaires sont le jaune, le rouge et le bleu. On parle de synthèse additive pour le mélange optique des couleurs et de synthèse soustractive pour le mélange chimique. Dans les deux cas, elles possèdent une infinité de nuances, mais aussi de valeurs. Les nuances d'une couleur sont obtenues par ajout et mélange d'une seconde couleur alors que les valeurs sont des variations de luminosité de la couleur créées par ajout de blanc, de noir, d'eau ou de pigment de la même couleur (pour lui donner plus d'éclat, d'intensité) : il s'agit de la densité du pigment.

524 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 185.

Les couleurs peuvent avoir la même valeur avec des tons complémentaires : elles auront alors une intensité lumineuse équivalente. Dans ce cas, la forme, la limite et la frontière entre ces couleurs se lit mal, elle vibre et se multiplie : c'est une sensation désagréable à la vue.[525] On peut ainsi faire disparaître les frontières entre deux couleurs aux valeurs égales mais uniquement avec des couleurs adjacentes.

La valeur permet de donner du « poids » à la couleur c'est à dire une présence plus ou moins prononcée. Le jaune même très foncé n'aura jamais le même poids qu'un violet foncé et inversement, le violet même très clair, ne sera jamais aussi léger qu'un jaune clair.

Pour finir cette petite introduction de la couleur, il existe des couleurs chaudes et froides : du jaune au rouge, il s'agit des couleurs chaudes et les couleurs froides tirent sur le bleu.

Ce qui est intéressant de noter à travers l'étude de la couleur, c'est le lien qu'elle entretient avec les autres propriétés poïétiques : l'étude de la couleur montre que les différentes propriétés plastiques telles que la forme, l'espace, le volume, la couleur, etc, sont intrinsèquement liées. Selon Le Corbusier, couleur et forme entretiennent un lien particulier. Jusqu'en 1945 la forme domine ses compositions et dicte la couleur. Dans sa pratique architecturale, elle est souvent dépendante des éléments architectoniques : des systèmes, des trames qui se superposent. Ce n'est qu'après cette date, que la couleur acquiert une certaine autonomie.[526]

A travers ses recherches, le peintre Josef Albers note que la juxtaposition de plusieurs couleurs peut notamment créer des illusions de profondeur et donc d'espace. Suite aux expériences qu'il effectue avec ses étudiants sur ce rapport entre espace et couleur, il remarque que le contraste a tendance à jouer sur les effets d'espace et de profondeur. Plus les valeurs des couleurs s'éloignent (plus il y a de contraste) plus l'effet de profondeur est important. Plus les frontières sont nettes entre deux couleurs juxtaposées, plus l'effet de profondeur est renforcé : « *une frontière plus douce révèle la proximité (qui implique une connexité), des frontières plus dures indiquent l'éloignement, la séparation* »[527] dessus-dessous, espace.

Josef Albers constate également que la couleur peut produire des effets de volume. Ses expériences visent à montrer comment des couleurs moins intenses, légèrement décalées créent un effet d'optique de volume : la même couleur semble plus claire lorsqu'elle est positionnée à côté d'une couleur plus foncée et plus foncée lorsqu'elle est placée à côté d'une plus claire, ce qui leur donne un volume dit « cannelé » (comme le fût des colonnes).

525 *Ibid.*, p. 66.
526 F. Ducros, D. Le Couëdic, S. von Moos et C. de Smet, *Le Corbusier, l'œuvre plastique*, *op. cit.*, p. 156.
527 Josef Albers, *L'interaction des couleurs*, Hazan, Paris, 2008, p. 38.

Illustration 64: Josef Albers, *Variation XI*.
(source : Josef Albers, *L'interaction des couleurs*, Hazan, Paris, 2008, 152 p.)

Effet d'optique, illusion d'espace créés par un jeu de contrastes. En haut à droite les bandes verticales rouges semblent être renvoyées à l'arrière plan (derrière la bande jaune) alors qu'à gauche (là où le contraste est plus prononcé) les bandes rouges semblent passer devant la bande horizontale jaune.

Illustration 65: Josef Albers, L'effet « cannelé », *Variation XIV.*
(source : *Ibid.*)

La lumière

La lumière que l'on retrouve dans la couleur est également une propriété poïétique transdisciplinaire, commune aux arts plastiques et à l'architecture. Il existe trois types de lumière en art : intrinsèque (lumière crée dans l'œuvre), naturelle (le soleil) et artificielle (la lumière artificielle, l'électricité).[528]

Elle est fondamentale en architecture et pourrait sembler, de prime abord, moins importante en peinture. Cependant le peintre comme l'architecte révèle ses formes, ses scènes par la lumière même si elles ne sont pas de même nature. La luminosité d'un tableau est à la fois réelle et illusoire : le peintre créé une ambiance lumineuse avec des pigments, des couleurs et notamment des valeurs qui génèrent ombres et lumières. En peinture, l'Impressionnisme se focalise sur ces ambiances lumineuses, sur l'instantanéité de leur œuvre : la lumière révèle l'instant. Claude Monet qui s'inscrit dans cette démarche réalise des séries de toiles en reprenant toujours le même modèle mais à différentes heures de la journée ou périodes de l'année : il peint notamment une série de falaises, de jardins et de cathédrales... A Rouen il réalisera neuf fois la même cathédrale. Selon lui, ce n'est pas le respect, la fidélité représentative qui fait un paysage mais l'heure qui le révèle : l'instantanéité.

L'artiste n'est pas non plus indifférent aux problèmes que peuvent poser la lumière naturelle ou artificielle. Pour cette raison il existe des peintures mates, satinées ou brillantes, des vernis, des médiums transparents ou iridescents qui réagissent tous différemment à la lumière. L'artiste-peintre peut intervenir dans la disposition voire l'éclairage de son exposition mais l'essence de son art ne consiste pas à gérer la lumière de cet espace, il s'agit ici de la nature de l'architecture. C'est la lumière qui révèle les volumes architecturaux. Elle est donc fondamentale dans le processus de conception de l'architecte qui doit prendre en compte ses variations alors que le peintre cherche à figer l'éclairage de son œuvre, pour ainsi l'exposer sous son meilleur « jour » (ce qui peut également être le cas d'une mise en scène architecturale).

• Les spécificités disciplinaires exacerbent certaines propriétés poïétiques

« Chercher une correspondance des arts entre l'œil et l'oreille mènerait à une impasse. La correspondance entre les arts vivants se noue d'abord par cette respiration créatrice. »[529]

528 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 9.
529 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.*

Pour envisager un enrichissement interdisciplinaire, il faut considérer les spécificités des différentes disciplines artistiques. Si elles possèdent de nombreux points communs, certaines pratiques sont dans leur essence plus à même de développer certains aspects de la conception.
Dans cette partie, nous nous attacherons donc à montrer quelles sont les caractéristiques propres à chaque art-plastique, et quels aspects, peinture ou sculpture permettent-elles d'explorer particulièrement.

Ainsi que nous venons de le voir, la création artistique, que ce soit en poésie, en peinture, en architecture, etc, obéit très souvent aux mêmes principes (aux mêmes « opérations de conception ») : il existe certaines propriétés transdisciplinaires voire une « poïétique » universelle. A ceci près, que chaque discipline possède ses propres spécificités et que selon son essence et sa nature, elle mettra davantage l'accent sur certaines de ces propriétés. Dans ce cas, l'objet artistique (la matérialité de l'œuvre d'art) influence l'activité créatrice : sa poïétique. Ainsi la peinture a la particularité de sensibiliser celui qui la pratique à la couleur, la sculpture à la matière et au volume, l'architecture à l'espace, la musique au rythme, etc. En musique, le rythme est un élément constitutif fondamental, ce qui n'est pas toujours le cas en architecture. Or, bien qu'il soit un principe présent dans les deux disciplines, la pratique de la musique en permettra une compréhension plus rapide et aisée que l'architecture.

Chaque art, avec ses propriétés qui lui sont propres, peut influencer ou puiser ses références et richesses dans une autre pratique artistique. Ainsi une avancée artistique qui « bouscule » le monde de l'art, par glissement ou effet de vases communicants, affecte souvent les autres pratiques artistiques. L'invention de la perspective par l'architecte Filippo Brunelleschi au Quattrocento affecta, par exemple, la peinture et la sculpture de l'époque. Or, l'enrichissement mutuel des arts s'opère rarement par des emprunts directs. Certaines formes d'art sont plus propices à retranscrire ces avancées et à pouvoir les rendre accessibles à l'ensemble des pratiques artistiques. En effet, les transpositions formelles qui ont lieu d'un art à l'autre peuvent ouvrir de nouvelles voies. L'artiste Vassili Kandinsky écrit à ce propos :

> *« Cette comparaison des moyens des différents arts et cet enseignement réciproque entre les différentes branches de l'art ne peuvent être fructueux que si cet enseignement dépasse l'extériorité et porte sur les principes. Cela veut dire qu'un art doit apprendre d'un autre comme il utilise ses moyens afin d'utiliser ensuite ses propres moyens selon les mêmes principes, c'est à dire selon le principe qui lui est propre. Lors de cet apprentissage l'artiste ne doit pas oublier que chaque moyen implique un mode d'utilisation particulier et que c'est ce mode qui est à découvrir. »*[530]

530 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 96.

Lui, qui s'influença de sa pratique musicale, était convaincu que la « forme » musicale n'apporterait rien à la peinture. Elle permet cependant de montrer les avantages de la peinture qui peut livrer tout son contenu en un instant alors que la musique ne le peut pas.

> « *Ainsi l'approfondissement en soi-même sépare-t-il les arts les uns des autres, cependant que la comparaison les rapproche dans la recherche intérieure. On s'aperçoit que chaque art a ses propres forces qui ne sauraient être remplacées par celles d'un autre. On en vient finalement à l'unification des forces propres des différents arts. De cette unification naîtra avec le temps l'art que nous pouvons déjà entrevoir, le véritable art monumental*. »[531]

Ce qui différenciait peinture et musique, qui en constituait la limite, était selon Kandinsky, ce qu'il tend à détruire, son support et objet : l'espace (plan) pour la peinture, le temps pour la musique. Or, les expressionnistes et Kandinsky donnent au point une valeur temporelle (concision extrême) et tendent ainsi à détruire ces valeurs conventionnelles.[532]

Rythme & composition musicale

-En peinture

L'étude des rapports entre musique-peinture et musique-architecture est intéressante dans le cas de nos recherches car certains principes issus de la musique ont autant influencé la peinture que l'architecture. Nous allons voir que ces échanges ne se sont pas systématiquement réalisés simultanément en peinture et en architecture. Il faut parfois qu'ils transitent par une tierce discipline pour qu'il soient adoptés et adaptés à une pratique.

La musique a eu un rôle majeur dans le processus d'abstraction du peintre Vassili Kandinsky. Alors que la peinture restait figurative et l'architecture avait une vocation utilitaire, ces principes hérités de la musique ont permis à la peinture de s'émanciper du réalisme.[533] La musique émancipée de la nature a apporté cette caractéristique à la peinture qui restait à son époque quasi intégralement liée aux formes naturelles ou empruntées à la nature. Kandinsky voulait développer ce langage qu'a su créer la musique en peinture.
Il a donc enrichi sa pratique de peintre de son expérience musicale. Sans la musique il n'aurait peut-être jamais fait de sa peinture une abstraction. Sa synopsie[534] lui a facilité la tâche lorsqu'il s'agissait de rapprocher ses deux pratiques car il associait naturellement un son à une couleur. Si la musique lui a enseigné « indirectement » certains principes (dont l'abstraction), elle avait pour lui un rapport évident et direct à la peinture. Avec la publication de son

531 *Ibid.*, p. 99.
532 V. Kandinsky, *Point et ligne sur plan: contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, *op. cit.*, p. 40.
533 *Ibid.*, p. 16.
534 Les individus atteints de synopsie associent les couleurs à des sons.

ouvrage *Du Spirituel Dans L'Art*[535] en 1908, Vassili Kandinsky était à l'époque « accusé » de vouloir identifier la peinture à la musique tellement les influences et les emprunts sont présents.[536] Suite à ces critiques, d'autres éditions dont les écrits ont été modifiés, furent publiées par le peintre.

L'abstraction musicale permit à Vassili Kandinsky de faire de la peinture, un laboratoire formel, au sein duquel il chercha à révéler les propriétés expressives de la forme et de la couleur. La musique lui permit également de développer de nouvelles méthodes de composition. En associant chaque couleur et forme à un son, il composait ses toiles comme il composait ses musiques : une sorte de partition constituée de couleurs, de rythmes, de formes et de sonorités.

-En architecture

Le rythme est une propriété compositionnelle que l'on retrouve sous différentes formes dans toutes les disciplines artistiques, que ce soit dans la répétition d'éléments graphiques sur un plan, voire d'objets à des intervalles réguliers ou la répétition de sons en musique, de rimes ou de mots dans un texte. La composition mélodique, la rythmique et l'arythmique sont des formes de composition qui empruntent à la musique. Le rythme structure l'œuvre. Le Corbusier écrit à ce propos :

> *« le rythme est un état d'équilibre procédant de symétries simples ou complexes ou procédant de compositions savantes. Le rythme est une équation : égalisation (symétrie, répétition) ; compensation (mouvement des contraires)(Acropole d'Athènes) ; modulation (développement d'une invention plastique initiale)(Sainte-Sophie). »*[537]

Le rythme apporte une dimension temporelle à la composition graphique, sculpturale ou architecturale : une temporalité de lecture. Il induit le mouvement et le déplacement de l'œil.

> *« Un ordre structurel détermine l'organisation des parties dans cette totalité, permettant de constituer des rapports explicites dans l'espace et dans le temps. »*[538]

Il a également la particularité de faire ressortir tout élément qui ne s'inscrit pas dans une trame régulière, dans la répétition : ses variations. Si en musique, le rythme est un retour à intervalles réguliers d'un repère constant, en architecture, le module incarne ce repère : le fragment, l'unité de mesure qui déterminera le rythme. Dans l'architecture et la peinture rythme engendre une « *interdépendance singulière et intentionnelle des différents éléments* ».[539]

535 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*
536 *Ibid.*
537 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Flammarion, Paris, 2008, p. 55.
538 P. Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 81.
539 *Ibid.*, p. 84.

Dans les réalisations architecturales de Max Bill, par exemple, les éléments préfabriqués comme les panneaux en fibrociment font office de modules pour les grilles compositionnelles des plans qu'il conçoit. Ces recherches rythmiques se rapprochent de la vision traditionnelle japonaise où les modules du sol (comme des tatamis) constituent la fraction des dimensions de chaque pièce. Le centre d'art contemporain de Lausanne [illustration 61], qu'il réalise en 1992, est aussi déterminé par une suite logique et progressive de rythmes chromatiques.[540] Dans ses peintures, Max Bill développe encore davantage ces jeux rythmiques et ces déclinaisons en se tournant vers les mathématiques et notamment les algorithmes. Il compose notamment ses réalisations *gelbe neuntel* de 1959 à 1969 avec un jeu tonal (1+2=3).

Une sensibilité plastique acquise par la pratique de la peinture

Avec l'art Abstrait, la toile est devenue le lieu d'expression idéal des formes et couleurs. Avec le développement de la photographie, la fidélité de la reproduction a progressivement perdu de son importance en peinture et a déplacé ses enjeux. Dès lors, elle n'est plus uniquement envisagée comme une performance technique ou une maîtrise consistant à restituer un modèle : elle acquiert une valeur conceptuelle et spirituelle et devient un jeu de composition purement plastique. Pour les peintres-abstraits l'imitation, la déformation de la réalité et la représentation ne suffisent plus en art : pour qu'une réalisation acquiert son statut d'œuvre elle doit s'exprimer « *au travers et à partir de ses seuls moyens plastiques.* »[541]

Comme nous avons déjà commencé à l'évoquer, les peintres ont une sensibilité particulière à la couleur. Nombre d'entre-eux se sont d'ailleurs essayé à écrire sur les propriétés plastiques. La pratique de la peinture permet notamment à l'architecte et à l'étudiant de découvrir, d'expérimenter directement et simplement les propriétés physiques, psychologiques de la couleur ainsi que ses différentes associations. Le peintre Josef Albers réalise avec ses étudiants des expériences dans l'objectif d'affiner leur sensibilité à la couleur. Avec l'entraînement, un individu est capable de percevoir des nuances très légères, il peut ainsi déterminer si une couleur est plus sombre ou claire qu'une autre. Les démonstrations suivantes sont très efficaces pour montrer les différentes illusions et jeux d'optiques que l'on peut réaliser avec la couleur : dans les documents suivants, une couleur se fait passer pour une autre, et se confond avec le fond...

La couleur est une propriété transdisciplinaire qui présente ses spécificités selon l'approche disciplinaire.

540 R. Fabbri, *Max Bill. Espaces*, *op. cit.*, p. 100.
541 T. Van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, *op.cit.*, p. 28.

Illustration 66: Josef Albers, *Variation IV*.
(Source : Josef Albers, L'interaction des couleurs, Hazan, Paris, 2008, 152 p.)

Si l'on observe les deux carrés orange voire marron à gauche et à droite, celui de droite semble plus clair ou lumineux que celui de gauche. Dans l'expérience originale en papier, les bandes verticales jaunes et bleu-violette au centre peuvent se relever et révèlent une seule et même bande horizontale orange foncé voire marron : les deux carrés sont donc en fait de la même couleur.
C'est entre autres à travers cette expérience que Josef Albers tente de montrer comment le fond et les rapports entre différentes couleurs, juxtaposées, superposées, influencent et modifient leur perception.

Illustration 67: Josef Albers, *Variation VI*.
(Source : *Ibid.*)

Principe de l'illusion : la croix grise à gauche semble de la même couleur que le fond gris à droite et la croix jaune à droite de la même couleur que le fond jaune à gauche. Or, on s'aperçoit en observant plus en détail que les deux croix sont en fait une seule forme d'une même couleur reliée en haut, au centre de l'image. A travers cette expérience, Josef Albers montre comment une couleur peut en feindre une autre, en fonction de son environnement.

Selon Le Corbusier, lorsqu'un peintre réalise une fresque sur un mur, il ne lui apporte pas de qualité supplémentaire ni ne le valorise : il le détruit. La polychromie en architecture doit, selon lui, s'attacher à ce qu'un mur soit à lui seul, une masse de couleur.[542] La polychromie « déplace » les murs : le rouge tient sa place, le bleu fuit. L'architecte reprend les théories de Michel-Eugène Chevreul sur l'association optique des couleurs pour une modification de leur perception. Le Corbusier voit la polychromie comme un élément fédérateur de l'espace, qui le hiérarchise : « *La polychromie, élément même du plan, et de la coupe ».*[543] Si nous devions citer un architecte connu pour cette approche colorée de l'architecture, nous évoquerions le Mexicain Luis Barragán.

Matière & matériaux

Pour en finir avec ces propriétés plastiques et poïétiques transdisciplinaires, nous évoquerons la matière[544] et le matériau. Si un art plastique en particulier est en mesure d'explorer ces notions de matière ou de matériau, il s'agit de la sculpture. Les architectes pratiquant la sculpture y développent une sensibilité particulière.

Déjà à la Renaissance, les artistes cherchent à sublimer les matériaux. Le *non-finito* est un concept que l'on doit notamment à Michel-Ange. En laissant ses sculptures inachevées avec des parties laissées à leur état brut, il révèle et sublime le matériau et crée ainsi un fort contraste avec la maîtrise technique de la mise en œuvre des parties achevées.

Pour Jean-Luc Nancy, en art, il doit y avoir un accord entre le matériau et sa représentation pour qu'ils se subliment réciproquement.[545] Le réalisme tend au contraire à effacer la matérialité et les traces des matériaux. Il renvoie à l'arrière plan le matériau comme un vulgaire moyen de reproduction.

En architecture, les matériaux nobles sont souvent laissés apparents avec ou sans traitement plastique particulier alors que les matériaux bon marché sont dans la plupart des cas dissimulés et recouverts par un enduit, des parements pierres, bois, briques, etc. Cette tendance qui consiste à laisser les matériaux à l'état brut se développe notamment avec le minimalisme de Mies Van Der Rohe. Le *Centre Pompidou* de Paris conçu par les architectes Renzo Piano et Richard Rogers constitue un exemple intéressant car tout est mis à nu, la structure et les gaines, les conduits, etc. Cette extériorisation des matériaux au centre de Paris est à l'époque très mal reçu.

542 P. Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 199.

543 Le Corbusier, « *Peinture, sculpture et architecture rationaliste* » in *Le Corbusier, Savina, Dessins et sculptures*, Philippe Sers éditeur, 1984, p. 19.

544 *« La matière, s'il faut la nommer pour faire couple avec la « forme », est le nom de la résistance d'une forme à sa déformation. »* J.-L. Nancy, Le plaisir au dessin, op. cit., p. 15.

545 *Ibid.*

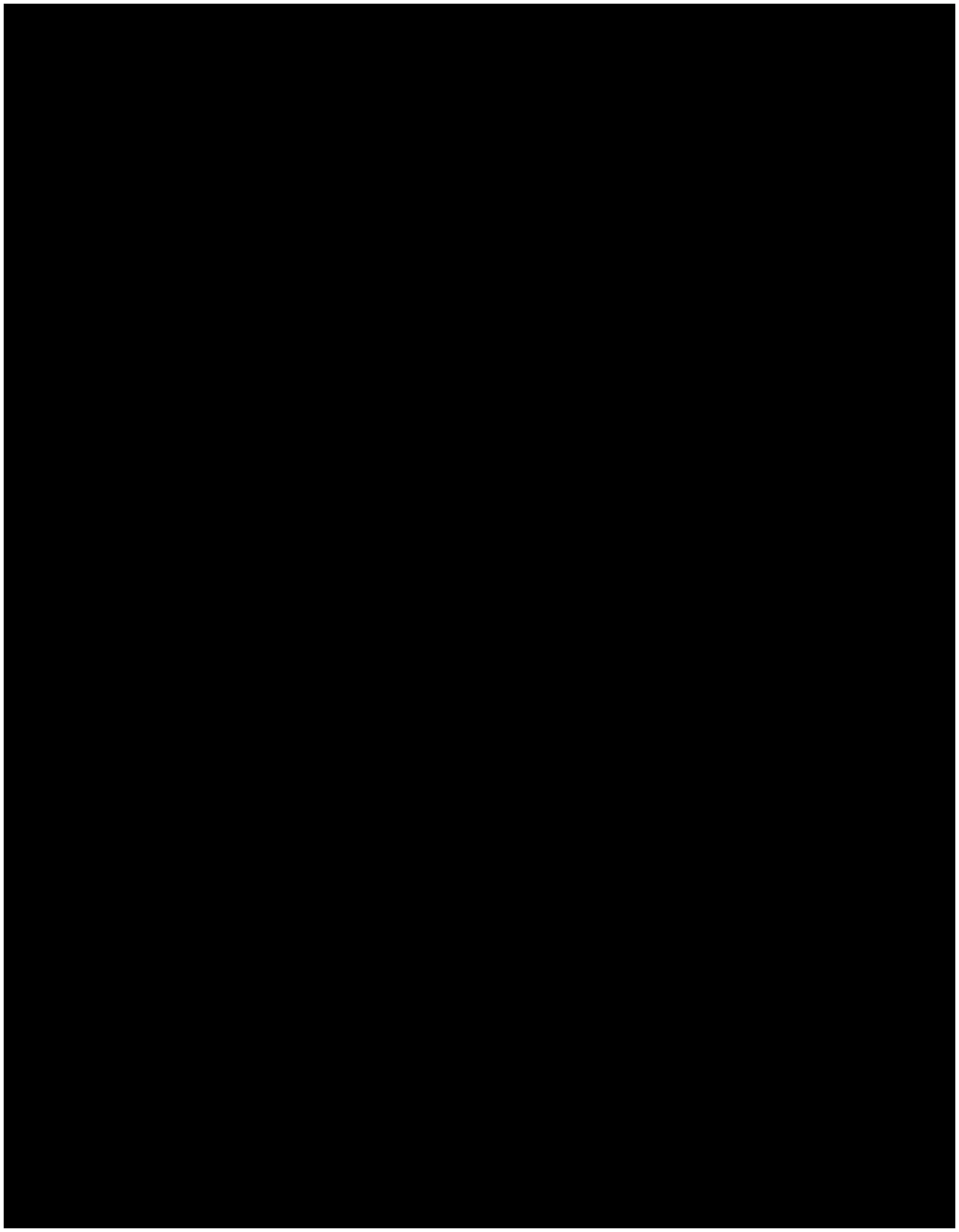


Illustration 68: Michel-Ange Buonarroti, *L'esclave Atlas*, 1530.
(Url : https://www.e-venise.com/pics/musees-florence/accademia/michel-ange-atlas-prisonnier-galerie-accademia-florence-italie-04.jpg)

Ainsi, l'analyse des propriétés poïétiques qui régissent le processus de conception en art révèle leur caractère transdisciplinaire. Elle révèle aussi plus largement, la transdisciplinarité de la création plastique.

Nous avons également vu que les spécificités disciplinaires exacerbent certaines propriétés poïétiques. Chaque pratique, médium, présente des propriétés qui leur sont propres. Ces propriétés permettent d'explorer et de développer des aspects spécifiques. C'est notamment le cas du rythme en musique, de la couleur en peinture, du volume en sculpture, de l'espace en architecture... La pratique de certaines formes d'art permet donc de se familiariser, de développer une sensibilité avec certaines de ces propriétés plastiques. Si ces propriétés ne peuvent en aucun cas définir à elles-seules ces pratiques, elles permettent toutefois d'expérimenter un aspect de la conception et participent à la compréhension de la création artistique en général. Ces propriétés plastiques transversales en art contribuent ainsi, comme nous l'avons démontré, à l'enrichissement mutuel des différentes pratiques artistiques que ce soit par des transferts interdisciplinaires directs ou indirects.

C'est pourquoi des écoles d'art et d'architecture abordent la création par une pratique pluridisciplinaire voire transdisciplinaire de l'art, qui permet notamment aux étudiants de se familiariser avec la création artistique et de développer une démarche créatrice personnelle en expérimentant la conception plastique à travers différents supports.

• L'architecture enseignée par une pratique pluridisciplinaire / La découverte de la création artistique à travers la pratique des arts plastiques

Les Beaux-Arts étaient, et restent encore aujourd'hui, des écoles d'arts pluridisciplinaires au sein desquelles sont enseignées différentes pratiques artistiques, dont l'architecture jusqu'en 1968 avant sa spécialisation et la création des unités pédagogiques (aujourd'hui devenues les ENSA : Écoles Nationales Supérieures d'Architecture). Bien qu'il existait déjà une spécialisation architecture aux Beaux-Arts avant 1968, le fait que les arts plastiques et l'architecture étaient enseignés au sein du même établissement, les glissements et les échanges interdisciplinaires étaient facilités. Aujourd'hui les étudiants en architecture sont isolés. Il est plus difficile pour eux d'observer la production de leurs confrères artistes voire de changer de cursus.

Des architectes, tels Michel Denès, pensent que la diversité de l'enseignement dispensé aux Beaux-Arts constitue la faiblesse de l'orientation pédagogique de ces établissements ne formant « que des généralistes ». Dans son ouvrage *Le Fantôme des Beaux-Arts*, il parle de « la fragilité » des orientations pédagogiques, mais ne s'agit-il au contraire d'une qualité? D'autres pensent, dans ce sens, que cette variété constitue la richesse de ces écoles car elle offre

de nombreuses possibilités, une personnalisation importante du parcours des étudiants, et une diversité de combinaisons d'échanges interdisciplinaires.

Vers un enseignement de l'architecture centré sur une pratique pluridisciplinaire de l'art (sur une approche transdisciplinaire de la création artistique) : Bauhaus et Black Mountain College

Au début du XXe siècle, le Bauhaus a fait ce choix d'enseigner l'architecture à travers la pratique des arts plastiques. Walter Gropius voulait à l'époque réformer l'enseignement de l'architecture et se débarrasser de l'académisme qui a longtemps formaté les artistes. « *Gropius pense que la grande transformation des arts du XXe siècle provient de la peinture* »[546], le mouvement cubiste, etc, c'est pourquoi il confie la recherche plastique et formelle du Bauhaus aux artistes et notamment aux peintres d'avant-garde.

Dans cette école d'architecture, les projets artistiques vont jusqu'à remplacer la pratique architecturale. Les étudiants expérimentent ou élaborent différentes méthodologies et la diversité du support appelle à les renouveler. Par la pratique de la création et la conception artistique, ils se familiarisent au projet artistique en général et donc à l'architecture. Une fois celui-ci maîtrisé, ils peuvent naturellement s'exprimer à travers différentes formes d'art. Cette approche pluridisciplinaire de l'art permet d'enrichir la pratique architecturale de ces autres expériences.

Sur 14 ans d'existence, l'architecture n'a été enseignée au Bauhaus qu'à partir de la huitième année. Ainsi, seulement quatre promotions d'élèves ont suivi entièrement ce cursus.[547] Dans la théorie, le Bauhaus est une école d'architecture mais dans la pratique, l'architecture de Walter Gropius représentera pendant longtemps, à elle seule, l'architecture du Bauhaus. Ce n'est que dans un second temps que les étudiants travailleront sur les commandes personnelles de Walter Gropius. Ces commandes constituent les premiers prototypes architecturaux du Bauhaus. Cependant Walter Gropius était encore à l'époque le seul architecte responsable du plan de ces édifices. Ce n'est qu'en 1923, pour la réalisation de la maison *Haus am Horn* [illustrations 7-9], qui constituait la première grande exposition du Bauhaus, que le directeur de l'école (W. Gropius), sous la pression de Dörte Helm et d'autres étudiants, accepta d'ouvrir au concours la réalisation de cette maison.

Pour l'historien de la culture allemande Lionel Richard, « *Le Bauhaus n'était pas une école d'architecture ».*[548] C'est la conception de l'architecture de Walter Gropius qui est particulière car il la considérait comme un art total. Il envisageait une suppression des arts mineurs et majeurs mais aussi de mettre fin à l'assujettissement de disciplines à d'autres au profit de la participation de tous les arts à un « *élan fondateur, une inspiration. »*[549]

546 Perrine Kervran*, « Le Bauhaus a 100 ans ! Artistes et artisans, unissez-vous ! »* in *LSD, La série documentaire* [émission de radio]*,* France Culture, 17'. Url : https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/architecture-design-le-bauhaus-a-100-ans-14-artistes-et-artisans-unissez-vous

547 C. Schnaidt, « *Ce qu'on sait savoir et ignore du Bauhaus »,* in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, *art. cit.*, p. 30

548 P. Kervran*, « Le Bauhaus a 100 ans ! Artistes et artisans, unissez-vous ! »* [émission de radio], *op. cit.*, 12'.

549 *Ibid*.

Avec la montée du nazisme et la fermeture du Bauhaus en Allemagne, des étudiants et enseignants se sont réfugiés au Black Mountain College aux États-Unis pour poursuivre leurs études. Cette école est connue pour avoir poussé le concept d'enseignement pluri- voire trans-disciplinaire de l'art à son paroxysme. Au Black Mountain College, les enseignants John Cage (poète-plasticien) et Buckminster Fuller (architecte) encouragent et recommandent un décloisonnement disciplinaire afin d'établir une meilleure communication entre les différentes disciplines qui y sont enseignées : ils cherchent à renouveler les interférences et les connexions entre celles-ci. Ce décloisonnement n'est pas une suppression totale des contingences propres à chaque discipline ou une négation de leurs spécificités mais une recherche d'organisation qui n'est pas imposée par les rouages professionnels, académiques et traditionnels : pour l'invention de nouvelles potentialités.[550] Pour le poète et directeur du Black Mountain College, Charles Olson, la priorité est de rechercher et d'établir des connexions. Ainsi l'école cesse de fonctionner sur un système clivant et disciplinaire fondé sur la division professionnelle. C'est ainsi que John Cage introduit le « multimédia » : les pratiques hybrides.

Le poète décrira dans ses correspondances l'importance des échanges et de la porosité entre les différentes pratiques artistiques qui se nourrissent les unes des autres. Les objectifs sont clairement énoncés sous la direction d'Olson : décloisonner les pratiques artistiques pour une redéfinition de celles-ci, l'ouverture de nouvelles perspectives et de nouveaux modes d'éducation, de rapports sociaux voire politiques.[551]

Selon l'auteur, si le Bauhaus avait engagé cette démarche de décloisonnement en relativisant les frontières entre les arts et les métiers, le Black Mountain College est allé encore plus loin en cherchant à combler le fossé entre l'art et la vie pratique.[552] « *Ici le décloisonnement se confond avec la pratique du transdisciplinaire, distinct de l'interdisciplinaire. »*[553] Les ateliers s'ouvrent les uns aux autres. Les professeurs dont les spécialités sont différentes interviennent ensemble. La suppression des frontières a pour seul objectif que les différentes activités et pensées interagissent, interfèrent parce qu'elles en produisent de nouvelles, rappelle J. Cage.

Comme institution, l'art reste divisé mais comme expérimentation, l'art transcende les pratiques :

> *« L'expérience du Black Mountain College fut celle d'un art et d'un enseignement débarrassés des divisions et des distinctions qui minent les démocraties , sans qu'on s'en rende toujours suffisamment compte, partout où les individus sont privés de leur faculté d'initiative et de décision, dans la cité, dans l'enseignement, voire au regard de leurs goûts et choix culturels. »*[554]

550 *Ibid.*, p. 23.
551 *Ibid.*, p. 38.
552 *Ibid.*, p. 44.
553 *Ibid.*, p. 24.
554 *Ibid.*, p. 46.

Le « théâtre total » reprend également l'idée d'œuvre d'art totale et de décloisonnement disciplinaire dans un atelier de théâtre. Enseignants et étudiants organisaient également des événements qui n'étaient pas sans rappeler les soirées et journées organisées par le Bauhaus. *La Theater Piece n°1* de 1952, qui en faisait partie, était un happening, une œuvre transdisciplinaire.[555]
La spécialité était envisagée au Black Mountain College, non pas dans son sens académique et traditionnel, mais comme l'activité spécifique d'un individu dont il est le seul à en développer l'idée.

L'enseignement pluri et transdisciplinaire de l'art et de l'architecture à l'époque contemporaine

Aujourd'hui, bien que la pratique des arts plastiques au sein des écoles d'architecture semble de plus en plus perdre son sens au vu de la tendance que prend la pratique architecturale professionnelle, certaines écoles contemporaines ou professeurs-architectes plus ou moins isolés recommandent et/ou pratiquent cet enseignement et découverte de la conception architecturale par une approche pluridisciplinaire.

Juhani Pallasmaa, fait partie de ces architectes contemporains qui militent pour un enseignement transversal et pluridisciplinaire de l'architecture comme cela pouvait être le cas au Bauhaus ou au Black Mountain College, à travers d'autres formes artistiques. Ainsi que Gaston Bachelard ou Jan Hendrick Van Den Berg, il assure que les peintres sont très intéressants lorsqu'il s'agit d'enseigner l'art car ils seraient des phénoménologues nés. Il prend pour exemple Henri Matisse qui faisait remarquer à ses élèves-peintres : « *Qui veut se donner à la peinture doit commencer par se faire couper la langue, parce que votre décision vous enlève le droit de vous exprimer autrement qu'avec vos pinceaux* »[556]
Parmi ces architectes qui revendiquent cette approche pluridisciplinaire de l'enseignement nous pourrions également citer l'historien Jean Castex et l'architecte-urbaniste Philippe Panerai. Ceux-ci tentent également d'enseigner l'architecture sans faire de projet, avec des exercices ayant pour objectif d'acquérir une dextérité, une aisance avec la composition et la représentation des espaces : « *Une familiarité avec la manipulation des schémas spatiaux, avec des références imposées et des opérations explicites.* »[557]

Dans l'enseignement de l'art, la pluridisciplinarité est restée plus ancrée dans les mœurs qu'en architecture. Nous avions commencé à parler des Beaux-Arts, nous pourrions également évoquer le cas des Arts-Déco, (la HEAR, Hautes

555 J. Fiedler et U. Ackermann, *Bauhaus*, *op. cit.*, p. 62.
556 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 138.
557 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 166.

Ecoles d'Art du Rhin, à Strasbourg) au sein desquelles les étudiants y réalisent plus ou moins librement leur recherche avant de définir, dans un second temps, leur « spécialité » : la pratique avec laquelle ils souhaitent pousser ces recherches. Dans le même ordre d'idée, Le Fresnoy, initié par Alain Fleischer dans les années 1990, se dit être un studio mais c'est une école : un lieu d'échanges et de réflexions, organisé en petits comités autour de la création artistique. Sur son site internet, Le Fresnoy met en avant sa dimension expérimentale, il se présente comme un « *groupe restreint de chercheurs* » ayant pour projet pédagogique la « *mise en regard de toutes les disciplines artistiques* » :

> «[Il s'agit d'un enseignement transmédial dont] *le projet pédagogique repose sur les concepts de « transdisciplinarité, multidisciplinarité, mixité, hybridation, impureté ».*
>
> [il doit conduire à la production] *d'œuvres émancipées des classifications traditionnelles, où plusieurs disciplines, plusieurs savoir-faire, sont mis en regard et mis en œuvre simultanément, accompagnant ainsi, et peut être anticipant, l'évolution des formes d'expression artistique à l'approche du XXIe siècle. »*[558]

Ainsi, l'enseignement pluridisciplinaire de l'art permet une compréhension transversale, globale, transdisciplinaire de la création artistique. Il permet notamment de créer une filiation plastique et conceptuelle entre les différentes pratiques de l'artiste que nous avions commencé à entrevoir dans l'approche et l'unité artistique de certaines œuvres de la Renaissance (le *disegno*), notamment dans le traitement des décors, peintures, détails, moulures, sculptures et architectures. Cette filiation est encore plus claire, visible et présente chez les artistes-architectes d'avant-garde modernes qui élaborent leurs théories formelles et picturales dans leurs pratiques artistiques et que l'on retrouve ensuite dans leurs réalisations architectures.

558 *Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains*, https://www.lefresnoy.net/fr, (consulté le 21 novembre 2018).

4. Filiations plastiques à l'époque contemporaine

Si on trouve dans les arts plastiques (et notamment la peinture) les germes de la plastique architecturale moderne et que la pratique artistique perd de son importance en architecture contemporaine, où les architectes empruntent-ils désormais leur vocabulaire formel et architectural ? Où peut-on chercher les origines et influences plastiques de l'architecture contemporaine ?

Nous avons évoqué dans la partie précédente comment l'art abstrait avait influencé le style international puis l'esthétique de l'architecture minimale. Mais de nouvelles formes architecturales ont vu le jour et empruntent soit aux pratiques artistiques, soit aux nouveaux moyens de conception. C'est notamment le cas des architectes Déconstructivistes ou l'architecture High-Tech.

La transversalité plastique à l'époque contemporaine

Si la filiation plastique caractérise l'art et l'architecture des avant-gardes modernes, elle existe encore en architecture contemporaine mais de manière beaucoup plus ponctuelle et marginale, comme le rappelle Audrey Jeanroy, spécialiste de la production artistique et architecturale de Claude Parent et Paul Virilio. Cependant ces productions isolées offrent des exemples remarquables de pluridisciplinarité ou de transdisciplinarité.

Avec leurs pratiques artistiques (peintures et dessins), Friedensreich Hundertwasser et Claude Parent engagent des recherches plastiques et conceptuelles que l'on retrouve dans leurs réalisations architecturales. L'artiste Friedensreich Hundertwasser propose une vision complète et utopique balayant une multiplicité de médias de la peinture à l'architecture. Ses peintures inspirent directement son architecture et elles constituent pour lui la « *récolte de ses rêves* ».[559] Ses réalisations architecturales présentent un caractère unique comme celle de l'*Hundertwasserhaus* à Vienne, réalisée en 1983-1986.

Les intérieurs obliques de Claude Parent relèvent, quant à eux, une volonté de conception intégrale de l'espace d'habitation : de l'immeuble à la petite cuillère, que ce soit pour le mobilier ou pour l'espace habitable. Il étend alors son principe plastique et conceptuel de l'oblique du meuble à la ville : sa théorie transdisciplinaire touche toutes les échelles de l'habitat.

559 L. Reynès, *Les artistes qui construisent, op. cit.*, p. 90.

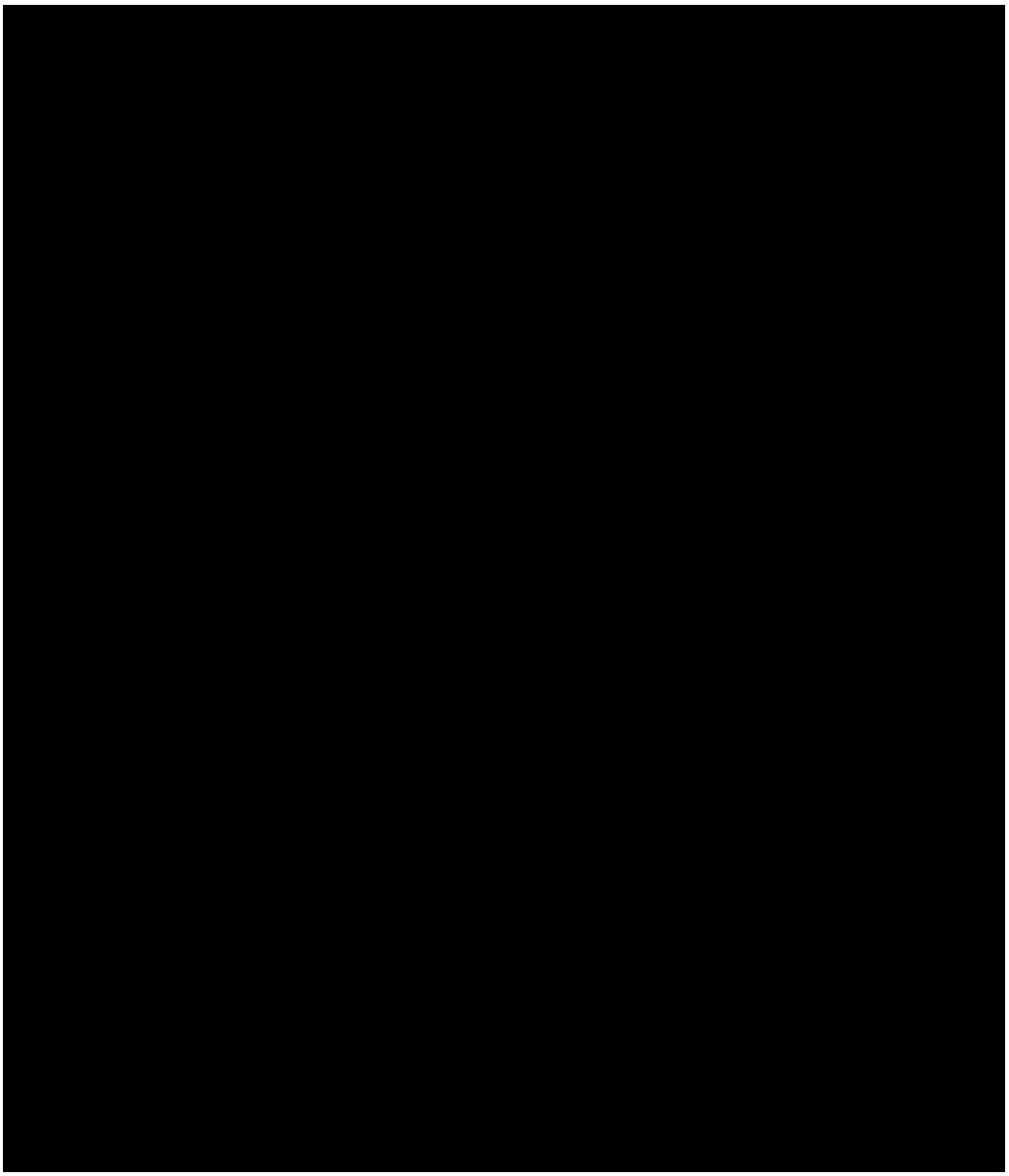


Illustration 69: Friedensreich Hundertwasser, *Hundertwasserhaus*, Vienne, 1983.
(Source : © Bwag . Url : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien_-_Hundertwasserhaus_(03).JPG)

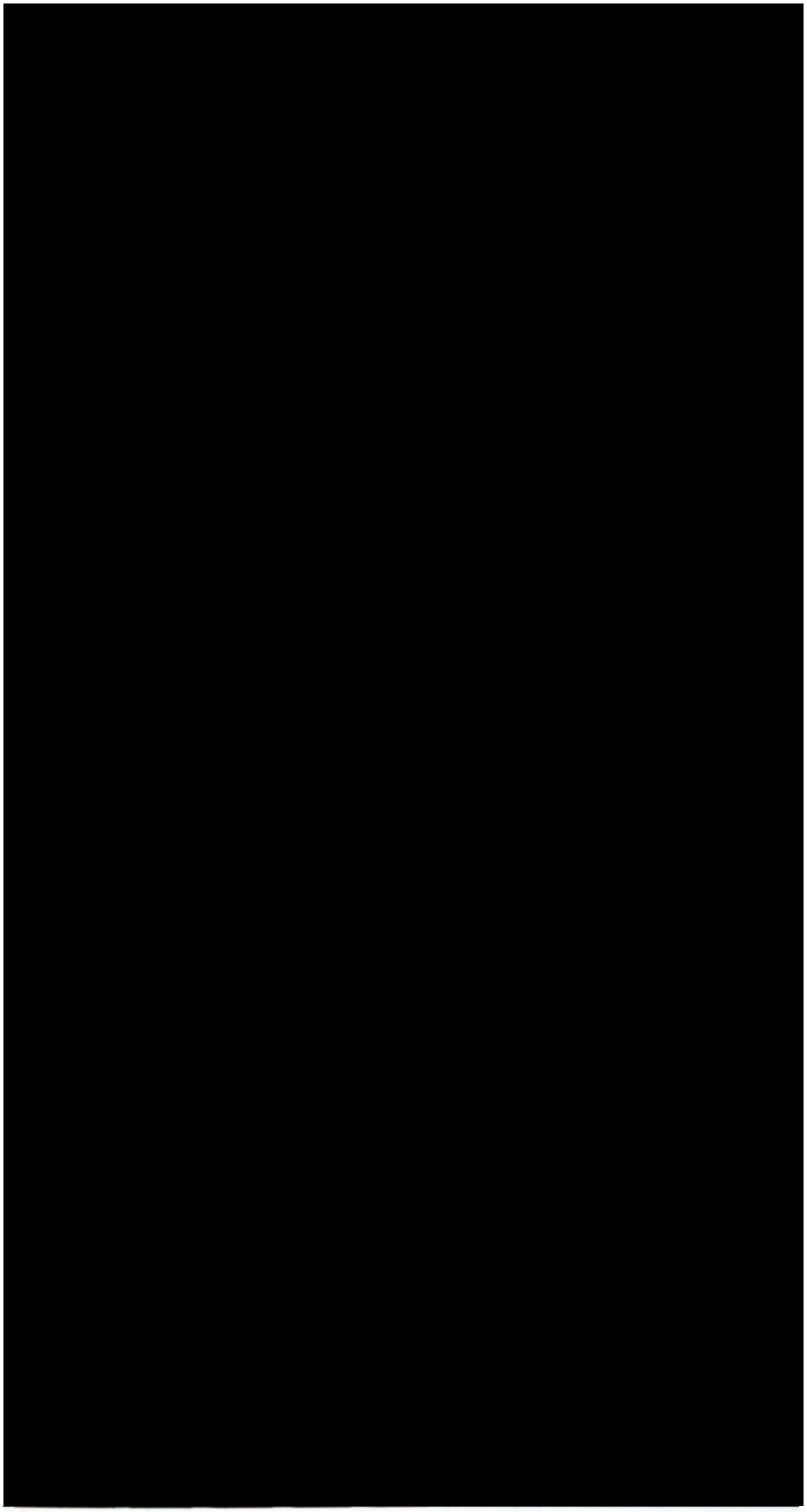


Illustration 71: Claude Parent, *Appartement d'Andrée Bellaguet*, Neuilly sur Seine, 1971. *(Source : Ibid.)*

Le premier test d'intérieur oblique de Claude Parent est l'appartement de la plasticienne Andrée Bellaguet. Le meuble intérieur qui fait office de table peut également faire office de banquette. Les peintures d'Andrée Bellaguet font partie intégrante de l'architecture. Avec cet aménagement, Claude Parent cherche à valider sa théorie pour la ville oblique (qu'il met en œuvre à travers l'étude pour un habitat en ville moyenne réalisé en 1973-74). Cette oblique est très certainement influencée par la diagonale de Theo Van Doesburg.

Claude Parent élabore sa théorie avec la lecture de Paul Virilio. Selon Audrey Jeanroy, ces intérieurs révèlent rapidement leur limite : ils sont plus proches du showroom que de l'espace d'habitation. Tout est organisé pour commercialiser ses idées. Ce concept théorique aurait du mal à se plier à la réalité, comme en témoigne la cuisine : la standardisation de ses éléments (meubles, lave-vaisselle, four, hotte...) empêche Claude Parent de les traiter comme le reste de son projet. L'œuvre d'art totale a une telle ambition que l'usager doit s'y plier dans l'usage. Il faut adhérer aux idées de l'artiste pour y habiter. Notamment, pour ces raisons, Michel Ragon n'a jamais considéré Claude Parent comme un architecte et l'a toujours qualifié d'artiste. D'après Audrey Jeanroy : il n'irait jamais au bout de ses idées.[560]

En conclusion du colloque « *De l'immeuble à la petite cuillère* » organisé à l'université de Strasbourg en mars 2019, la conservatrice du patrimoine Anne-Laure Sol déclarait que ces œuvres d'art total dont les conceptions touchent à toutes les échelles (édifice, mobilier, ustensiles...) sont produites par des architectes-designers en marge : ils ont laissé très peu de productions et sont exclus des réseaux officiels. Les études de cas présentées n'ont jamais réussi à se vendre. Nous pouvons donc sérieusement nous interroger sur le modèle architectural professionnel contemporain qui exclut ces pratiques, et font de ces architectes des artistes marginaux.

Au vu de ces productions transdisciplinaires nous nous questionnons également sur les villes utopiques : seraient-elles l'aboutissement d'une pratique artistico-architecturale transdisciplinaire ? Nous avançons cette hypothèse car de nombreux architectes-plasticiens ou mouvements artistiques pluridisciplinaires, tels que Le Corbusier, le Constructivisme Russe, le Bauhaus, De Stijl (s'ils en avaient eu l'occasion), le Futurisme, Archigram, Superstudio, les Métabolistes japonais, Claude Parent, Friedensreich Hunderwasser, etc, tendent vers la structuration architecturale et urbaine de l'environnement à partir de principes plastiques et conceptuels développés dans leurs pratiques artistiques.

560 Audrey Jeanroy, *« Les intérieurs obliques de Claude Parent ou la démonstration d'un projet architectural impossible »* in *De l'immeuble à la petite cuillère*, Université de Strasbourg, 21/03/2019

• Lorsque les architectes pratiquent les arts plastiques

La peinture, aujourd'hui encore envisagée comme laboratoire formel

Parmi les architectes-peintres contemporains, dont les productions s'influencent réciproquement, qui tirent leur plastique architecturale d'une pratique picturale, nous pourrions citer l'anglais Will Alsop ou l'espagnol Juan Navarro Baldeweg. Un peu à la manière des avant-gardes modernes, ces architectes-peintres envisagent leur pratique artistique comme leur laboratoire plastique.
Will Alsop est un célèbre architecte anglais qui puise son inspiration dans sa pratique artistique et son univers coloré, enchanté et ludique :

> *« Peindre est pour moi une façon d'explorer l'architecture. C'est exactement la même chose, quand je suis dans mon atelier en train de créer quelque-chose sur une feuille de papier, le sentiment que je ressens est presque aussi agréable que si j'avais réellement construit un bâtiment. Il ne s'agit pas tant de concevoir que de découvrir ce que quelque-chose pourrait être, et je pense que c'est là une distinction très importante. »*

La plastique picturale de l'artiste ressort clairement de ses architectures. Will Alsop fait « *fusionner art et architecture »*[561] écrit Will Jones à ce propos. Il considère que l'art est inséparable de l'architecture. Ses projets architecturaux sont d'ailleurs souvent présentés au côté de ses peintures. L'intégration de l'architecture dans son environnement ne suffit pas à Will Alsop. Avec ses réalisation architecturales, il cherche à marquer le lieu : à lui insuffler une identité qui lui est propre.

D'une autre façon, les dessins de l'architecte Massimiliano Fuksas sont révélateurs d'une recherche plastique propre à l'outil utilisé. La craie grasse et les crayons de couleur, qui lui permettent de réaliser des recherches colorées, avec une forte luminosité, sont notamment caractéristiques du revêtement employé pour son projet de Zenith de Strasbourg.[562] C'est également le cas des dessins ou peintures de Zaha Hadid, au graphisme minimal, réalisés à l'acrylique blanche sur fond noir (pour les rendus), afin de faire ressortir les plateaux saillants, les strates et les angles [illustration 73]. Ces dessins sont d'ailleurs très représentatifs du déconstructivisme que l'on connaît.[563]

561 W. Jones, *Carnets d'architectes*, *op. cit.*, p. 39-45.
562 Natascha Meuser, *Construction & Design Manual : Architectural Drawings*, Édition DOM, 2012, p. 116.
563 *Ibid.*, p. 122.

Will Alsop, *Colorium,* 2001. (source: © Courtesy of all design)

Will Alsop, *Toronto Series,* non daté.

Will Alsop, *Toronto Series,* non daté.

Will Asop, Sharp Centre for Design at the Ontario College of Art and Design, 2004. (source: © Courtesy of all design)

Will Asop, Sharp Centre for Design at the Ontario College of Art and Design, 2004. (source: © Thomas Hawk)

Will Alsop, *Toronto Series,* non daté.

Will Alsop, *Toronto Series,* non daté.

Will Alsop, Fawood Children's Centre, 2004. (source: © Rod Coyne)

Illustration 72: Will Alsop [artiste-architecte],
planche iconographique *« Intéractions et influences entre les différentes pratiques artistiques de Will Alsop »*, 2021.

Illustration 73: Zaha Hadid, *Cardiff Bay Opera House*, 1994-1996.
(source : Meuser Natascha, Construction & Design Manual : Architectural Drawings, Éditions DOM, 2012, 272 p.)

Une approche picturale de l'architecture

Si les peintres d'avant-garde modernes, cubistes et abstraits, ont largement participé au bouleversement architectural de l'époque, aujourd'hui encore ils interrogent la pratique et la discipline architecturale mais de manière beaucoup plus subtile et ponctuelle. Ces pratiques n'ont plus de conséquences majeures sur les théories et la plastiques architecturale à échelle mondiale. Cependant elles peuvent ponctuellement avoir une influence essentielle sur certaines pratiques architecturales.

Le peintre Frank Stella, par exemple, ami et proche de l'architecte Richard Meier questionne la discipline architecturale avec sa peinture. Il s'interroge sur cette question d'un point de vue multiple, du déplacement du spectateur mais aussi sur les outils de l'architecture. Il est notamment connu pour avoir poussé l'échelle (la dimension) de la peinture dans ses retranchements. Les échanges réguliers qu'il entretient avec Richard Meier les amèneront à collaborer ensemble à plusieurs reprises pour la réalisation d'œuvres picturales et architecturales.

Un article[564] sur le regard croisé entre les œuvres de cet architecte et de ce peintre nous permet de comprendre comment ils enrichirent leurs pratiques respectives dans l'expérimentation, pour le premier, de la peinture et pour le second de l'architecture. Frank Stella rencontre Richard Meier alors que ce dernier prend des cours de peinture avec Stephen (qui fut quelques années plus tôt le professeur de Frank Stella) à New-York. Le peintre prêtait son atelier à ses amis ou à d'autres artistes lorsqu'il n'y était pas présent. C'est ainsi que Richard Meier connut avant tout le monde la production du peintre. Lorsqu'ils se croisaient à l'atelier, ils échangeaient à propos de leur peinture et ceci pendant plus de vingt ans. Richard Meier présente Frank Stella comme un peintre dont le travail s'apparente à celui l'architecte. Par exemple, il commence toujours son travail par un « plan ». Dans ses peintures, « *Sa pensée conceptuelle s'élabore grâce à des dessins de plans* »[565] tel un architecte. C'est en 1970, lorsqu'il se heurte à la troisième dimension que ses œuvres se rapprochent réellement des problématiques de l'architecture. Ses peintures prennent une nouvelle dimension et l'artiste s'intéresse dès lors au support lui-même ainsi qu'à l'espace entre le spectateur et l'œuvre. Ses nombreuses couches l'amènent à envisager la multiplicité des points de vue de la peinture qu'il considérait comme unique [illustration 76]. La multiplicité de ces points de vue et donc le déplacement du spectateur qu'implique l'œuvre rapproche le travail du peintre de celui de l'architecte.

Ainsi cette notion d'espace qui touche à « *la lumière (couleur), l'échelle humaine (le volume) et à la culture de l'architecte (l'art) »*[566] préoccupe autant le peintre Frank Stella que l'architecte Richard Meier.[567] Pour cette raison, ils collaboreront à plusieurs reprises pour la réalisation de collages et d'architectures : la maison *Giovannitti*, conçue entre 1979-1983 par exemple [illustrations 74-75]. Les plans de cette maison, ses élévations et ses coupes sont si abstraites et graphiques que l'on pourrait les confondre avec des peintures ou des dessins libres. Cette maison fait l'objet d'une collaboration directe, à quatre mains entre le peintre et l'architecte.

Pour finir, Frank Stella qui utilise les outils de l'architecte (perroquets, rapporteurs et patrons) pour la réalisation de ses peintures, interroge l'outil architectural : il ne voit « *pas de relation spéciale* » entre ces objets et l'architecture, « *si ce n'est que les architectes les utilisent.* »[568] Ils sont pour lui aussi utiles au peintre qu'à l'architecte.

564 « *Œuvres croisées : Frank Stella – Richard Meier* » in *Techniques et architecture : Images, figurations, tracés,* n°358, février-mars 1985, 168 p.
565 *Ibid.*, p. 82.
566 *Ibid.*
567 Les réalisations *Wolfeboro* et *Hiragla I* sont révélatrices de l'intérêt que Frank Stella porte à l'espace et à son expérimentation.
568 « *Œuvres croisées : Frank Stella – Richard Meier* » in *Techniques et architecture : Images, figurations, tracés, art. cit.*, p. 90.

Illustration 75: Richard Meier, Elevation Sud, *Giovannitti House*, Pittsburgh, 1979-1983.

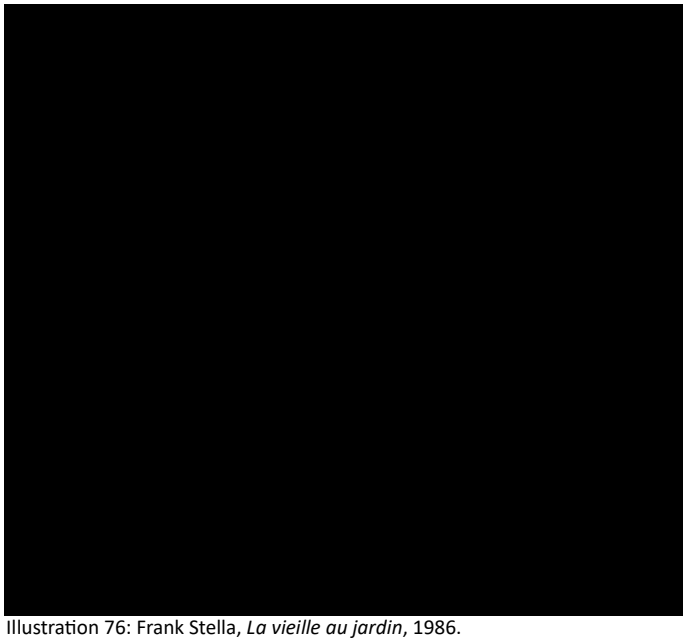
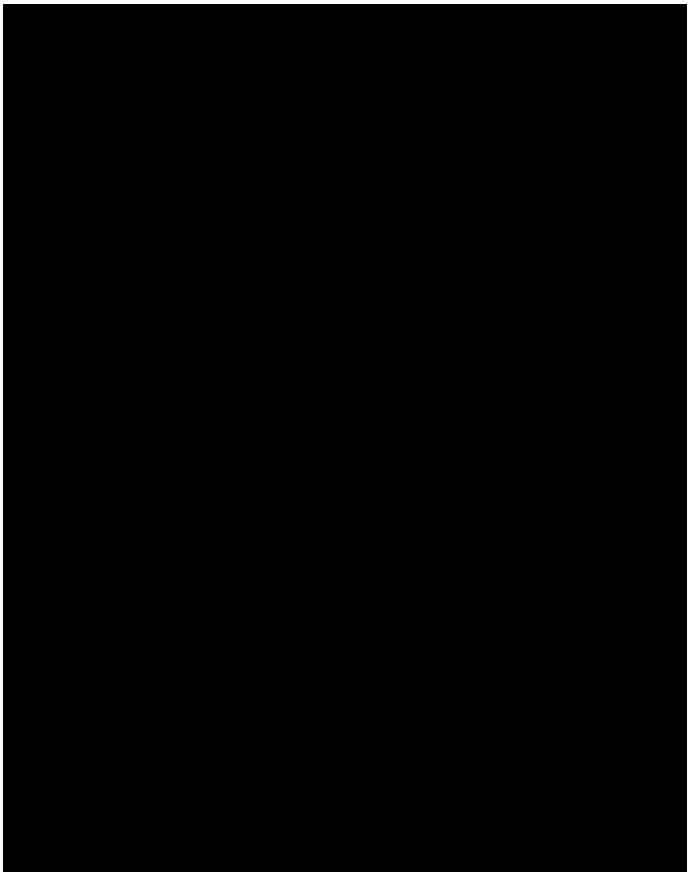


Illustration 76: Frank Stella, *La vieille au jardin*, 1986.

(source : © ADAGP.
Url : https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/caj44qq)



(Source : © Ezra Stoller.
Url : https://www.richardmeier.com/?projects=giovannitti-house-2)

Ainsi, Frank Stella, lorsqu'il analyse ses expérimentations architecturales et Richard Meier ses peintures, expliquent nourrir leur activité principale de ces expériences, ceci leur permet de considérer le problème qu'ils traitent avec une conception différente, c'est à dire avec un nouveau regard. Ils enrichissent leur pratique principale de ces expérimentations :

> « *Aussi, je crois bien que j'utilise un peu du monde extérieur en introduisant l'architecture comme une manière de considérer ces problèmes, comme un moyen de les développer. Mais je pense que ma peinture reste distinctement picturale et qu'elle n'est pas une expérience architecturale.* »[569]

D'autres peintres se sont également intéressés à l'architecture et ont quant à eux littéralement retranscrits leur univers pictural par la conception d'espace architectural. Parmi eux nous pourrions notamment citer le peintre Jean Dubuffet avec la *Villa Falbala* construite en 1975 à Perigny-sur-erres, Olivier Debré avec la pièce d'*opéra Signe* à Paris en 2000 qui tente de recréer l'espace gestuel et informel du peintre pour y baigner le spectateur (le résultat est très coloré et l'environnement pictural),[570] Miquel Barceló avec la chapelle de Palma de Mallorca (2001-2006) qui reflète la matérialité de ses œuvres picturales, etc.

Approche sculpturale de l'architecture

Parmi les architectes contemporains les plus médiatisés, nous avons remarqué qu'un certain nombre d'entre-eux se tournent vers la pratique de la sculpture pour effectuer leurs recherches artistiques. Ce média leur permet d'expérimenter, entre-autres, la spatialité de certains volumes, la matérialité et les propriétés plastiques, physiques et structurelles des matériaux, le jeu et le comportement de la lumière dans l'espace, etc. La sculpture, comme l'architecture, est d'abord et avant tout une œuvre spatiale. N'ayant pas les contingences de l'architecte, le sculpteur, plus libre, serait donc plus apte à proposer de nouvelles conceptions spatiales.[571] Pourtant, durant les siècles précédents, la dimension sculpturale de l'architecture se limitait à son application académique : la réalisation de moulures, frontons, linteaux, médaillons, etc. Aujourd'hui l'approche sculpturale en architecture vient en amont : avec une réflexion sur la forme architecturale que l'on retrouve notamment chez Frank Gehry ou Owen Moss voire sur la matérialité chez Edmond Lay. Cette approche formelle, matérielle et sensible se reflète souvent, chez ces architectes pratiquant la sculpture, dans leur démarche et la plastique architecturale qui en résulte.

569 *Ibid.*
570 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 117.
571 *Ibid.*, p. 109.

Dans certains cas, nous pourrions également nous interroger sur les limites disciplinaires qui distinguent l'architecture de la sculpture. En effet, dès lors que l'architecture fait l'objet d'une recherche formelle singulière et qu'elle perd son rôle utilitaire, elle tend à se confondre avec la sculpture. Sou Fujimoto, par exemple, est un architecte qui construit des œuvres hybrides (entre sculptures et architectures) qui oscillent entre éléments purement plastiques, libres (qui n'ont aucune vocation utilitaire) et usage, fonctionnalité. Ceci nous amène à considérer et à questionner les typologies architecturales du pavillon et de l'installation en tant que performance : en tant qu'approche artistique et sculpturale de l'architecture. Nous développerons plus en détail cette question dans la partie III.A « *Une volonté d'émancipation du cadre pratique donne de nouvelles formes d'art ».*

-Une approche structurelle de la sculpture :
pour une architecture de la performance

La dimension artistique picturale et sculpturale est omniprésente dans l'architecture de l'espagnol Santiago Calatrava. On retrouve dans sa pratique des références à l'approche de la création pluridisciplinaire de la Renaissance que ce soit dans sa démarche analytique de l'anatomie que l'on pourrait rapprocher de celles des peintres-sculpteurs comme dans les différents concepts plastiques qu'il développe.[572] L'architecture de Santiago Calatrava, est tirée de ses recherches : ses croquis, d'analyse et d'observation, mais aussi de ses sculptures expérimentales.

Santiago Calatrava cherche dans l'anatomie des systèmes structurels et des harmonies formelles qu'il observe, mûrit dans ses dessins ou qu'il expérimente dans ses sculptures. Son architecture suit la leçon de ses études anatomiques : de l'œil pour la *gare Saint-Exupéry* à Lyon, de la tête et de ses mouvements multidirectionnels pour sa sculpture au cube noir suspendu. Ses dessins analytiques de colonne vertébrale et de ses torsions le mèneront également à réaliser une autre sculpture dont les cubes représentent le mouvement des vertèbres. Le corps représente pour lui harmonie et sensualité ;[573] l'anatomie, l'idée de lecture des structures du corps humain. Elle était déjà largement étudiée à la Renaissance, mais Santiago Calatrava nous rappelle que pour les avant-gardes modernes, elle fait aussi l'objet de « *la base des règles et des systèmes de proportion* » avec le modulor.[574]

572 Santiago Calatrava, *Force, mouvement, forme: entretiens*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2016, p. 16.
573 *Ibid.*, p. 37.
574 *Ibid.*, p. 64.

Santiago Calatrava, Croquis pour *la gare Saint-Exupéry*, non daté.

Santiago Calatrava, la *Gare Saint-Exupéry,* Lyon, 1994.
(source : © Patrick Guyennon.)

Santiago Calatrava, *Turning Torso*, Malmö, 2005.
(source : © Väsk.)

Santiago Calatrava, croquis d'analyse pour le projet *Turning Torso*, non daté.

Santiago Calatrava, Croquis du projet *El hemisferico*, Lyon , non daté.

Santiago Calatrava, *El Hemisférico*, Valence (Espagne), 1998.
(source : © Diego Delso)

Illustration 77: Santiago Calatrava [artiste-architecte],
planche iconographique « Les recherches plastiques de Santiago Calatrava », 2021.

Santiago Calatrava considère l'ingénierie comme un art et nous rappelle qu'architecture et ingénierie ne constituaient qu'une seule discipline dans le passé.[575] A travers ses sculptures, il expérimente différents rapports de force qu'il met parfois en pratique dans ses architectures.[576] Son *pont de l'Alamillo* [illustration 5] à Séville illustre architecturalement une application de ses recherches structurelles sculpturales. Ses sculptures expérimentent et illustrent des forces « cristallisées », c'est à dire un instant d'équilibre : force de forme – mouvement et forme.[577] C'est l'échelle qui caractérise la différence entre ses sculptures et son architecture, non l'accomplissement esthétique.[578]
Ses recherches et notamment sa thèse portant sur le pliage des structures à partir d'un polyèdre et donc sur le changement de forme ont fortement influencé son travail.

-Une sensibilité à la matérialité

La sculpture, comme déjà envisagé avec les recherches de Santiago Calatrava, constitue souvent la charnière entre la peinture et l'architecture. Elle permet de mettre en œuvre et en espace, des propriétés plastiques (matières, couleurs, formes, etc) et donc de se rapprocher de l'architecture sans pour autant avoir affaire à ses contingences :

> *« Le champ artistique ouvre une multitude de possibles interdits par les règles traditionnelles et quotidiennes du fonctionnement de notre société. »*

Santiago Calatrava attache également une grande importance à la plastique de la mise en œuvre des matériaux. En référence à la peinture, le « pintoresque », comme il l'appelle, est un thème qui lui tient particulièrement à cœur : il s'agit des variations plastiques d'un même matériau. C'est à dire mettre en œuvre ce matériau de manière à créer différentes plastiques. Un traitement, une mise en œuvre particulière permet d'obtenir divers résultats à partir du même matériau : la première basique, étant ses caractéristiques plastiques brutes. Il donne par exemple une forme et une matérialité particulière (sinusoïdale) à la tôle ondulée dans son projet pour l'*entrepôt de Ernsting*. Pour créer une plastique singulière Santiago Calatrava se raconte généralement une histoire. Dans ce projet d'entrepôt, le traitement des tôles ondulées lui rappelle les camions qui entrent et ressortent de la bouche d'une baleine : le thème de l'avalement. C'est avec cette métaphore, à priori simple, qu'il engage sa réflexion et qu'elle trouve toute sa complexité. Avec ces histoires, il passe du « pintoresque » au textuel et donne vie à l'ensemble.[579]

575 *Ibid.*, p. 41.
576 *Ibid.*, p. 43.
577 *Ibid.*, p. 64.
578 *Ibid.*, p. 72.
579 *Ibid.*, p. 29.

« Il est important de reconnaître l'existence dans le phénomène de l'architecture son aspect purement plastique ou sculptural. Ceci ne s'oppose pas à ses aspects fonctionnels ou structurels. »

La pratique de la sculpture de Santiago Calatrava prend parfois les apparences de la réalisation de maquette. Nous pourrions d'ailleurs nous interroger sur le statut de la maquette qui, comme le dessin, est en architecture un objet expérimental artistique-plastique de recherche. Il est parfois difficile de distinguer les propriétés plastiques qui lui sont propres et qui la différencient de la sculpture, si ce n'est le fait que la maquette représente souvent le modèle réduit d'une architecture potentielle.

On retrouve cette sensibilité et passion du matériau chez l'architecte-sculpteur Edmond Lay, ayant reçu le grand prix d'architecture de 1984. Son approche sculpturale, manuelle et expérimentale se ressent dans ses réalisations auxquelles il participe régulièrement. Il contribue notamment à la construction des édifices qu'il a préalablement conçus : à la sélection des pierres (en carrière) utilisées pour la maison Auriol mais aussi à la définition in situ des différentes ouvertures (fenêtres, portes...). Ses clients contribuent parfois également à l'édification de leur commande. Pour ce qui est de sa propre maison, il l'a intégralement édifiée lui-même.[580]

Une approche artistique de l'architecture par la subversion des outils de conception informatique : la cohabitation art & technologie à l'époque contemporaine

Si nous venons de présenter de nombreux exemples d'interactions entre les arts plastiques et l'architecture, ces enrichissement mutuels ne représentent qu'un fragment de la production architecturale mondiale. Il est souvent difficile voire impossible d'établir un lien entre les réalisations d'un architecte et une pratique ou des références artistiques : une grande partie de cette production architecturale ne trouve pas ses fondements plastiques et/ou conceptuels dans une pratique artistique.
A l'époque contemporaine, il faut parfois chercher la filiation plastique et conceptuelle de l'architecture dans la technologie et notamment dans les nouveaux outils de conception architecturaux. Si l'objectif des avant-gardes modernes était de s'approprier et subvertir la production industrielle pour démocratiser l'art et produire rapidement de nombreux logements, aujourd'hui, alors que les technologies et l'informatique dominent, le nouvel enjeu est de subvertir les outils de conception informatique pour ne plus les subir. L'aspect expérimental et sensible de l'approche artistique doit prendre le dessus.

580 *« Expressionnisme et abstraction »* in *Techniques et architecture*, art cit, p. 98.

Les Déconstructivistes s'y sont notamment essayés. Ces architectes ont, à leur manière, fait cohabiter art et technologie (notamment les nouveaux moyens de production de l'architecture). C'est un des courants architecturaux les plus récents à faire de la technologie et des nouvelles méthodes de conception le moyen par lequel ils vont tenter de transformer l'architecture, les modes de vies et donc la société.

L'architecte déconstructiviste Daniel Libeskind, artiste résidant à la Canbrook Academy of Art de 1978 à 1985, réalise des dessins qui empruntent à la représentation architecturale et notamment à ses outils de production informatique. Il reprend les éléments de la DAO (Dessin Assisté par Ordinateur) pour en faire des recherches abstraites : les lignes, les pointillés, les diagonales, de différentes épaisseurs, esquissent des plans qui flottent dans un espace chargé, structuré par de grandes lignes droites. Les courbes présentes donnent du mouvement (sans pour autant devenir l'élément majeur de la composition) dans ce chaos apparent de débris. Les différentes épaisseurs des lignes et leurs inclinaisons créent de la profondeur, avec une logique de plans superposés parfois bafouée par l'interruption de l'une d'entre-elles. Déjà dans ses dessins, nous ressentons l'identité artistique qu'il mettra en œuvre dans ses architectures : des angles saillants, des lignes-brisées, une accentuation de la perspective. Ces dessins annoncent les diagrammes dans lesquels cohabitent différentes vues et représentations de l'espace architectural. Au premier regard ses réalisations peuvent ressembler à des schémas de montage très complexes auxquels on retire toutes les informations superflues : textes, symboles : un espace déconstruit.[581] Les dessins *The Burrow Laws*, *The garden* et la série *Micromegas, Leakage* (de 1979) partent d'une réflexion sur la qualité des traits et des constructions qu'ils génèrent, faisant référence aux constructions utopiques de Boullée ou de Piranèse. A propos de ces dessins, Peter Eisenman écrira : « *Les dessins de Libeskind sont une critique du dessin architectural traditionnel. »*[582] Dans la continuité de ces œuvres Daniel Libeskind réalisera des maquettes qui entretiennent l'ambiguïté entre sculptures et architectures. *Micromegas* réalisée en 1980 reflète et anticipe son identité plastique architecturale.

Avec d'autres architectes, il réalisera également un coffret, intitulé *Chamberworks*, contenant deux séries de quatorze dessins. Daniel Libeskind est un de ces réalisateurs parmi lesquels on retrouvera Peter Eisenman, Kurt Foster, John Hejduk ou Aldo Rossi. Dans ses collages, en assemblant des papiers avec des coupures de journaux et des dessins d'architecture formant différentes trames superposées se rapprochant d'un plan, il pousse l'ambiguïté entre l'œuvre d'art et la réalisation architecturale encore plus loin.

581 Peter Eisenman, *« Les traces de l'invisible »* in *Techniques et architecture : « Images, figurations, tracés »*, art cit.
582 *Ibid.*, p. 63.

Illustration 78: Daniel Libeskind, *Micromegas Leakage*, 1979.

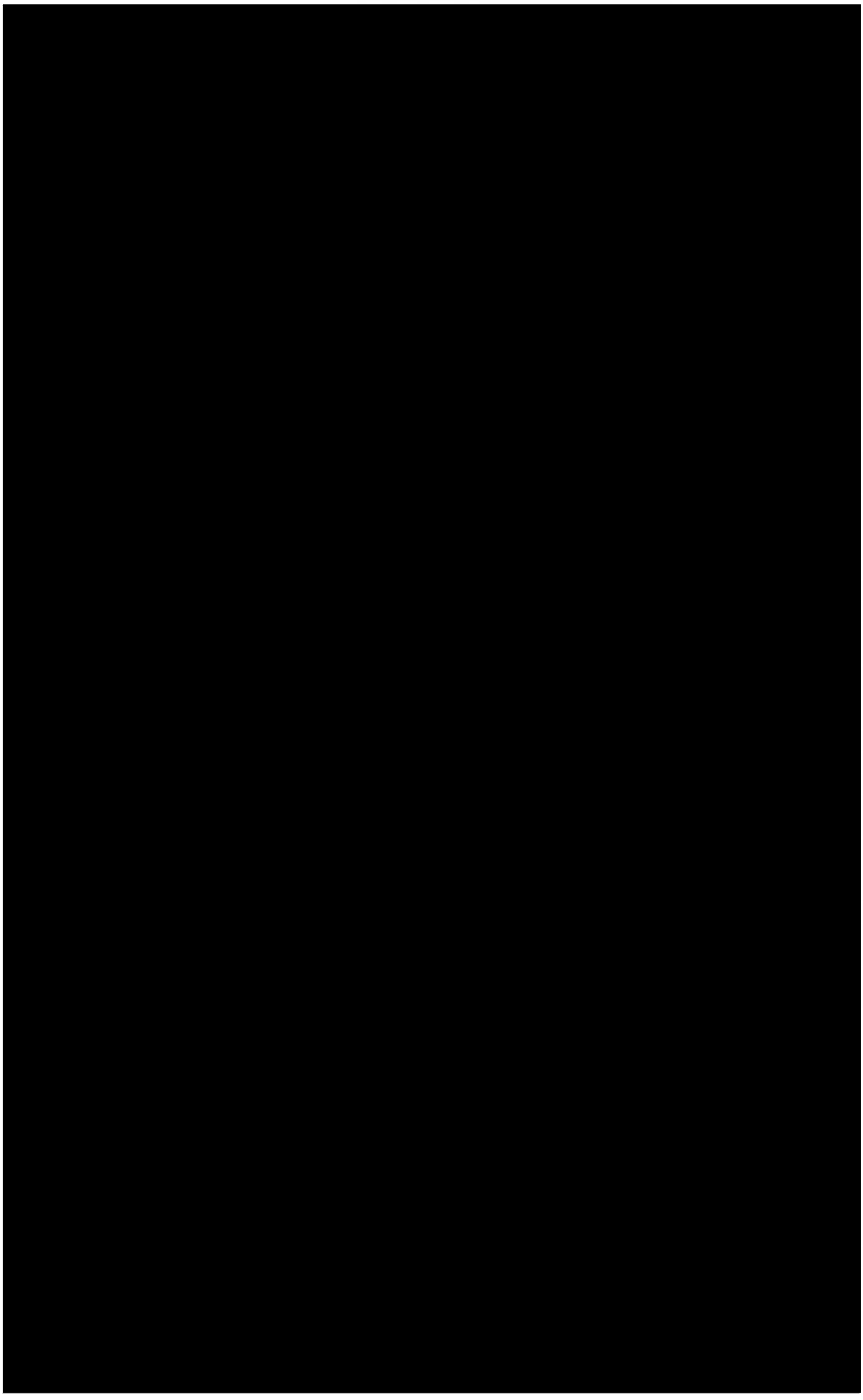


Illustration 79: Daniel Libeskind, *Chamberworks IV*, 1983.

Peter Eisenman, lui, pour ses dessins de la série *Chamberworks*, réalise aussi des compositions picturales à partir d'éléments architecturaux. Celles-ci se rapprochent des *contre-constructions* de Théo Van Doesburg [iillustration 53], elles, empruntent à l'axonométrie, à l'écorché, c'est à dire à des modes de représentation architecturale. Ce qui différencie les *contre-constructions* de ses travaux est l'introduction de plans verticaux comme des murs qui occupent et se déroulent dans l'espace pictural. Nous retrouvons également les poteaux ronds ou en croix ainsi que des surfaces qui définissent soit des zones tramées qui peuvent s'apparenter alors à un sol, un toit, etc.[583] Peter Eisenman soulignera l'importance de lire ses dessins ainsi que ceux de Daniel Libeskind comme des *non-architectures* même si leur parenté, leur référence est incontestable : « *libre jeu avec les signes* ». Peter Eisenman souligne l'importance de la *non-architecture* dans le travail de Daniel Libeskind mais il est conscient de l'ambiguïté de ces réalisations : sont-elles considérées comme des œuvres architecturales, picturales ? Il exprime cette ambiguïté entre sa pratique d'artiste et d'architecte à travers l'analogie suivante :

> *« Une autre question du même ordre : à quel moment un abri devient-il une maison et une structure, une architecture et non plus simplement une construction ? Ou dans quel contexte une ligne tracée sur le sol ou des traits sur une feuille de papier sont-ils architecturaux plutôt que graphiques ou sculpturaux ?* »[584]

A travers ses dessins, Peter Eisenman et Daniel Libeskind sont à la recherche d'une manière de dessiner, d'une méthodologie qui se passerait de la composition pour atteindre « *l'harmonie, la hiérarchie, l'ordonnance ou la fermeture* », et ceci dans un esprit critique du dessin traditionnel.

Ainsi nous pourrions nous interroger à propos des recherches plastiques de Daniel Libeskind : le dessin assisté par ordinateur est-il révélateur de la plastique architecturale de Daniel Libeskind ? En tout cas, c'est ce que ses réalisations laissent penser. L'architecture de Daniel Libeskind serait alors le produit d'une plastique (issue d'un dessin) « informatique » subvertie et assumée.

• Lorsque les artistes-plasticiens se tournent vers l'architecture, ils réinventent la pratique architecturale

Si les architectes d'avant-garde modernes avaient tendance à tirer leur vocabulaire formel de pratiques artistiques, ce qui semble caractériser notre époque ce sont les artistes qui se tournent vers l'architecture : les artistes-peintres ou sculpteurs qui construisent et réinterrogent l'espace architectural. De nombreuses pratiques artistiques hybrides voient le jour, entre arts plastiques et architecture, questionnent la discipline architecturale et les missions de l'architecte, comme le land art, l'installation, etc.

583 *Ibid.*, p. 62.
584 *Ibid.*

Laurent Reynès ayant réalisé sa thèse d'Habilitation à Diriger des Recherches sur les artistes qui construisent au XXème siècle relève qu'ils le font spontanément, dans la plupart des cas : sans même établir de plan ou coupe, ils se lancent, façonnent et détruisent, aux antipodes de la conception architecturale académique. Ainsi, il distingue autant de langages architecturaux que d'artistes qui construisent[585] :

_certains artistes comme Mark Rothko digressent naturellement de la peinture vers l'architecture en réalisant l'environnement de leurs œuvres picturales. Ces artistes se sont souvent émancipés des différentes tendances architecturales de leur époque, on pourrait citer parmi eux le Facteur Cheval, Kurt Schwitters, Jean Tinguely et Nikki De Saint Phalle.[586]

_Une autre catégorie d'artistes, beaucoup plus sobres, se rapprochent du minimalisme comme Constantin Brancusi, Michael Heizer mais aussi Jean-Pierre Raynaud, Richard Serra, ou Edouardo Chillida.[587]

_La troisième famille est constituée d'originalités et de travaux singuliers : structures temporaires, modifications éphémères de l'espace comme Christo qui emballe les architectures (avec des bâches entre autres) telle une « *performance architecturale, urbaine et paysagère* ».[588]

Ainsi, ces artistes qui s'émancipent des contingences architecturales, créent des univers singuliers ou utopiques, plastiquement surprenants. C'est notamment le cas du sculpteur Jean-Pierre Raynaud qui édifie sa maison avec son propre style (*maison de la Celle-Saint-Cloud*). Elle devient une sculpture habitable régie par le carreau (le carrelage), assez proche des inventions architecturales de Superstudio: les joints des faïences trament l'ensemble. C'est également le cas de Philippe Prost et de son *mémorial pour la paix* à Calais, mais aussi de Joep Van Lieshout avec *l'Absence* de Nantes [illustration 18], d'Olafur Eliasson et ses maisons qui s'inspirent des courbes fluides de l'eau à Fjordenhus au Danemark ou encore des *cellules* d'Absalon réalisées en 1992,[589 & 590] du *Jardin des Tarots* de Niki De Saint Phalle à Capalbio en Italie (composé comme un paysage dans lequel sont disposées des sculptures habitables, illustrations 16-17)...[591]

585 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 77.
586 *Ibid.*, p. 80.
587 *Ibid.*, p. 81.
588 *Ibid.*, p. 82.
589 Ces cellules sont des lieux de vie, des modules de 9m², il en existe six versions et elles sont très spartiates, dominées par une esthétique du blanc et répondent seulement aux exigences minimum de l'artiste et de son mode de vie.
590 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 156.
591 *Ibid.*, p. 73.

Illustration 80: Jean Pierre Raynaud, *maison de la Celle-Saint-Cloud*, 1974.

Illustration 81: Superstudio, *Monument Continu*, 1969.

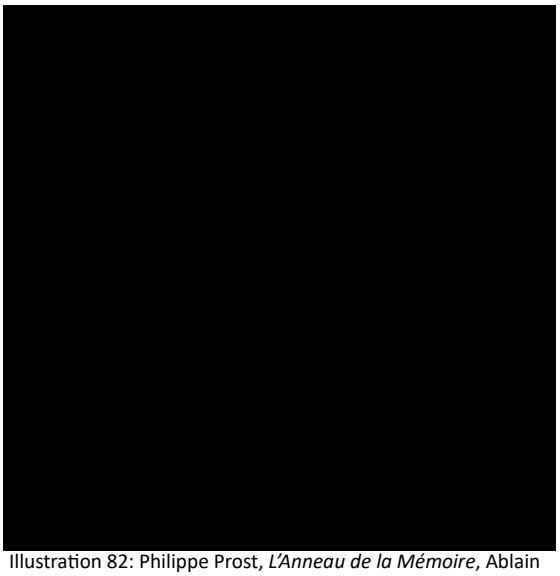


Illustration 82: Philippe Prost, *L'Anneau de la Mémoire*, Ablain Saint-Nazaire, 2012-2014.

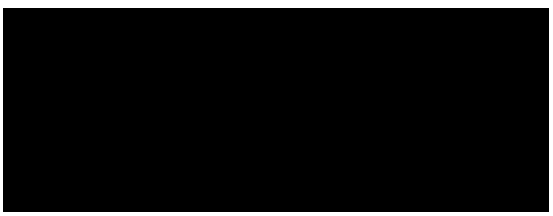


Illustration 83: Eshel Meir dit Absalon, Maquette des *Cellules d'habitations*, exposition Berlin Kunst-Werke, 2010-11.

La subversion architecturale : donner à voir l'espace architectural différemment

Parmi ces artistes qui interagissent et prennent comme support l'espace architectural, nous retrouvons Gordon Matta Clarck. Architecte de formation, il ne travaillera jamais en tant que tel car, selon lui, l'architecture moderniste qu'on lui enseigne ne correspond pas à l'attente que les gens ont de l'architecte. C'est en rencontrant Robert Smithson et quelques autres artistes issus du Land Art qu'il envisage alors se tourner vers l'architecture. Le Bronx, après la crise de 1975 qui touche New-York, devient son terrain d'expérimentation. Au début l'objet qu'il dispose est l'œuvre d'art puis c'est son « viol » qui devient l'œuvre.[592] Ses œuvres *Conical Intersect* sont typiquement des œuvres inclassables qui réinterrogent les pratiques de la sculpture et de l'architecture : une forme d'hybridation. Avec ses œuvres qu'il qualifie d'*anarchitectures,* il bouleverse la perception conventionnelle de l'espace architectural : il rend visible l'invisible par la subversion de cet espace. Simultanément, il détruit l'espace architectural tel qu'il existe pour en proposer une nouvelle forme et une autre lecture.

Les anamorphoses architecturales de Georges Rousse se rapprochent de la démarche artistique de Gordon Matta Clarck, à la différence que le premier est parfois amené à construire cet espace architectural. Ses réalisations empruntent autant à la peinture qu'à l'architecture. Georges Rousse construit/déconstruit, architecture l'espace, pour créer ses anamorphoses, qu'il immortalise ensuite avec son appareil photo pour tirer des impressions en grand format. L'architecture du lieu est sa « matière » artistique. Il cherche à mettre à plat l'espace dans un certain champ de vision, à réduire la profondeur de champ. Il construit des images à partir de l'architecture.[593] Laurie Gleizes ayant réalisé sa thèse sur Georges Rousse nous rapporte que ses réalisations sont très instinctives. Il travaille sans rétroprojecteur, avec, comme seuls outils, des règles, des fils tendus, et ses outils. Il doit donc régulièrement prendre du recul pour vérifier si tout est cohérent depuis le point de vue unique.

De la même manière que Gordon Matta Clarck, ou Georges Rousse les artistes Daniel Buren, Mark Rothko ou James Turrell construisent ou modifient l'architecture en fonction de leur œuvre. L'espace d'exposition devient l'œuvre ou fait partie intégrante de celle-ci. D'autres artistes encore tels que Per Kirkeby ou Laurent Pariente utilisent et détournent des éléments architecturaux pour réaliser leurs sculptures

592 Marc Petitjean [réalisateur], *Intersection conique de Gordon Matta-Clark* [documentaire], Mirage illimité [production], 2001, 11'.

593 Laurie Gleizes, *« Des processus à l'œuvre plastique. Le projet, une vision sensible de l'espace chez Georges Rousse »* in *La plastique dans la conception architecturale, Acte du colloque*, Éditions universitaires européennes, 2020, 108p.

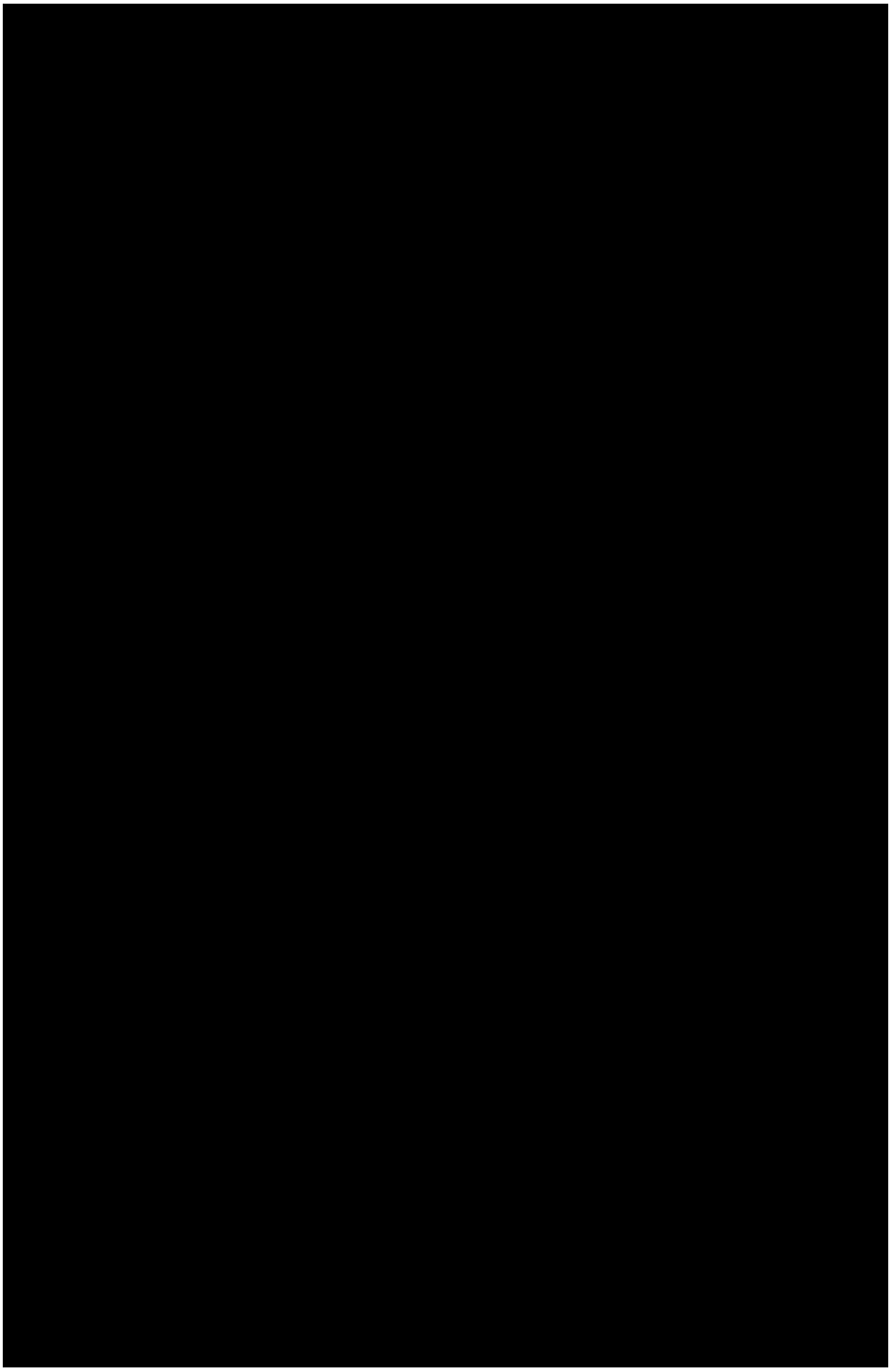


Illustration 84: Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*,1975
(source : © Marc Petitjean. Url : https://publicdelivery.org/matta-clark-conical-intersect)

Ces différentes pratiques artistiques hybrides nous interrogent sur la définition même de la discipline et de la pratique architecturale : où commence t-elle, où s'arrête-t-elle ? Elles questionnent le monument, l'installation, la performance architecturale, etc, ces typologies d'édifices, ces pratiques architecturales libres, en tant que renouvellement artistique de l'architecture.

Quand l'échelle entretient la confusion et donne des œuvres hybrides

Parmi ces facteurs qui entretiennent l'ambiguïté entre la pratique artistique et architecturale, on retrouve l'échelle. Un simple changement d'échelle suffit parfois pour conférer à la sculpture une dimension architecturale.

En effet, l'architecture a dans l'inconscient collectif une dimension minimale et maximale déterminée par le corps humain. Une sculpture, quant à elle, peut-être de très petite taille, aussi bien qu'elle peut exister à des échelles urbaines et paysagères. Mais lorsque l'on évoque les échelles monumentales, les œuvres peuvent appartenir soit au domaine de l'architecture, soit à celui de la sculpture. Par changement d'échelle, certaines sculptures peuvent alors adopter une échelle monumentale et donc des caractéristiques architecturales.[594] C'est notamment le cas des sculptures de Richard Serra ou d'Eduardo Chillida qui se trouvent aux frontières disciplinaires entre Land Art, architecture et sculpture. Michael Heizer qui fait une ligne dans le paysage désertique en extrayant une partie du sol structure le paysage avec une sculpture aux dimensions paysagères : *Double Negative* dans le Nevada en 1970 ou *City* en 1990. Les œuvres de Christo, presque à la même échelle, s'expriment également aux « *frontières de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage. »*[595]

De la même manière que le Land Art et que certaines sculptures aux dimensions paysagères, l'harmonie architecturale vient de l'unité qu'elle réussit à créer entre l'architecture et son environnement, affirme l'architecte Frank Lloyd Wright. Une ville idéale devrait être édifiée en fonction de son environnement et notamment de son sol : « *Le relief naturel est la forme d'architecture la plus simple ».*[596] Cette démarche architecturale à laquelle certains architectes adhèrent est la même que celle engagée par de nombreux land artistes qui structurent le paysage tout en s'y intégrant.

Enfin, lorsque l'architecture et la sculpture sont à la même échelle, l'ambiguïté se crée. Cette ambiguïté est d'autant plus grande lorsqu'il s'agit d'un monument, d'une fontaine massive, d'un pavillon ou d'une architecture sans véritable usage. Une question se pose alors : l'usage permettrait-il de différencier l'architecture de la sculpture à l'échelle monumentale ?

594 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 191.
595 *Ibid.*, p. 125.
596 F-L. Wright, *L'avenir de l'architecture*, *op.cit.*, p. 25.

Illustration 85 : Richard Serra, *Te Tuhirangi*, Gibbs Farm, Nouvelle-Zélande, 1999-2001.
(source : © Edward Tufte. Url : https://www.trackdesign.net)

Illustration 86: Michael Heizer, *Double Negative,* Mormon mesa, Nevada, 1969-1970.
(source : © Amwelladmin. Url : https://jollycontrarian.com/images/4/44/Double_negative.jpg)

Illustration 87: Christo et Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, Miami, 1980-1983.
(source : © Wolfgang Volz. Url : https://www.pamm.org)

Lorsqu'un édifice est en ruine, l'architecture se libère également de son usage. La ruine ne confère pas pour autant une dimension sculpturale à l'architecture. Ainsi l'usage (l'aspect fonctionnel et utilitaire) ne permet pas de définir à lui seul l'architecture ni de la distinguer de la sculpture. Cet aspect n'est donc pas non plus l'unique propriété qui crée cette ambiguïté entre la sculpture et l'architecture. Une autre question s'impose alors : lorsque l'architecture perd son usage, redevient-elle purement artistique ? Pour l'architecte Alfred Berger, c'est le cas car une belle architecture doit donner une belle ruine.[597]

597 *L'Art et la manière* [série documantaire], ARTE France, 156'.

c. Limites et dérives d'une approche poïétique de l'art

1. Vers une rationalisation de la forme et de la création

Avec la rédaction de traités de composition et l'analyse poïétique, certains artistes, architectes tentent « d'objectiver » ou de « rationaliser » la conception plastique, ils s'inscrivent dans une tendance de scientifisation de la création.

• Critique des « manuels » de conception et limite de la poïétique : vers une dévalorisation de l'expérience subjective et sensible en art

Une science qui fait parfois abstraction de l'aspect sensible & subjectif de l'art

L'art est une expérience subjective que l'on doit vivre pour tenter de comprendre. On peut chercher à décrire cette expérience mais elle reste relativement personnelle. Il est réducteur de résumer l'art en une suite de procédures ou de mécanismes. La création commence lorsque que l'on s'éloigne et s'émancipe de ces manuels pour prendre une voie poétique et personnelle.
L'étude poïétique tend à faire abstraction de tout un aspect, un penchant de la création artistique qui lui est essentiel : la subjectivité, la sensibilité et la poésie de la création.

Dans les parties précédentes, nous avons tenté d'identifier les différents phénomènes et les propriétés transdisciplinaires mises en jeu dans la conception artistique à travers une approche poïétique. Or des artistes et des théoriciens critiquent cette « science » de l'art. L'historien Jacques Guillerme, par exemple, trouve cette approche réductrice et pense que ces études n'aboutissent qu'à « *l'expression de généralités plates* » :

> *« Du point de vue scientifique, il serait présomptueux d'espérer pour la poïétique une formalisation plus claire et plus impérieuse que celle de la discipline qui la subordonne, à savoir la « science » du comportement. »*[598]

598 J. Guillerme, *L'art du projet*, *op. cit.*, p. 162.

L'« architecturologie » de Philippe Boudon, est une étude poïétique qui illustre cette réduction car l'architecte limite son analyse du processus de conception aux « opérations de conception »[599] : il exclut ce qu'il nomme la « création ». Pour lui, création et conception sont deux choses différentes mais elles vont souvent de pair et comme il l'affirme en citant Kant, l'une est ineffable et l'autre relève du descriptible. Le « Ready-made » serait en théorie la seule typologie d'œuvre d'art n'incluant aucune conception. Même l'œuvre la plus « ratée », d'un point de vue artistique, a quand même du être conçue, remarque Philippe Boudon.[600] Par souci d'objectivité scientifique, il écarte la création et décompose le processus de conception en architecture pour l'analyser. Avec son concept d'architecturologie et son livre *Enseigner la conception architecturale*, il tente ainsi de rationaliser et de décomposer (scientifiquement) le processus de conception en opérations dissociables, discontinues, segmentées.

Ainsi, nous pouvons identifier deux types de phénomènes qui composent la création : poïétique et poétique. Les premiers sont identifiables, quantifiables et d'ordre logique. Ce sont entre autre des protocoles, des canons, des « opérations de conception » scientifiquement analysables. Les seconds sont d'ordre sensible et spirituel, c'est à dire subjectifs et scientifiquement difficilement abordables puisqu'ils sont quasiment du registre de l'indicible, de l'émotion.

Paul Valéry condamne fermement les études qui tendent à dissocier dans l'analyse des poèmes la poïétique (structure et composition technique de l'œuvre) de sa poétique (son expression et son interprétation sensible). Cela va bien au delà d'un exercice de style ; ces œuvres « […] *ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes, et absolument à rien d'autre »*[601]. Ainsi, les différentes interprétations poétiques (les différentes résonances) que provoque le poème chez les lecteurs « […] *est la marque même de l'esprit »*[602] dans l'œuvre :

> *« Elle correspond, d'ailleurs, à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production. C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible. »*[603]

Paul Valéry explique qu'il y a un langage poétique dans lequel les mots ne sont plus les mots de l'usage pratique et libre.

> *« Ils ne s'associent plus selon les mêmes attractions ; ils sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importance équivalente : leur son et leur effet psychique instantané. »*[604]

599 P. Boudon, *Conception*, *op. cit.*
600 *Ibid.*, p. 28.
601 P. Valéry, « Première leçon du cours de poétique », art cit, p. 12.
602 *Ibid.*
603 *Ibid.*
604 *Ibid.*, p. 16.

Ce passage est révélateur d'un conflit entre signification personnelle, pur produit de la sensibilité (de la poésie) et leur sémantique commune, dite « conventionnelle ». Il parle de variable phonétique et de variable sémantique.
Ainsi, la poïétique, sortie de son contexte scientifique, n'est pas déconnectée de la poétique. Au contraire, poétique et poïétique sont souvent complémentaires et indissociables. Il y a toujours dans l'œuvre, même la plus objective qui soit, une marque de l'expérience sensible et subjective, bien que certaines formes d'art cherchent à s'en débarrasser : comme le *Ready Made*, l'art Concret ou l'art Minimal, qui tendent vers une approche purement poïétique de l'art, dénuée de spiritualité et de sensibilité.

Ainsi, le caractère scientifique constitue simultanément la force et la faiblesse de l'approche poïétique de l'art :
_sa force : on peut difficilement la remettre en cause car elle est fondée sur des preuves tangibles et des manifestations concrètes.
_sa faiblesse : elle fait abstraction de toute la dimension subjective de la création qui est incompatible et échappe aux méthodes d'études scientifiques. En effet, d'un point de vue physiologique, la manifestation de l'inconscient ou du surmoi dans la création artistique reste floue malgré quelques pistes neuro-scientifiques et neuro-psychologiques.[605]
Nous ne réduirons pas notre étude de la création artistique à l'analyse de la poïétique, même si nous risquons de nous aventurer sur un terrain difficilement palpable, parfois irrationnel et souvent subjectif, car une partie conséquente des phénomènes qui concourent aux échanges transdisciplinaires relève du domaine de la subjectivité, de l'arbitraire et/ou du sensible voire du spirituel. Nous développerons notamment cet aspect de la création artistique dans les parties suivantes.

Le couple poétique - poïétique, révélateur de la complémentarité et de la dualité âme - esprit ?

Bien que Paul Valéry et René Passeron, spécialistes de la poïétique tentent de décrire les phénomènes et paramètres qui rentrent en jeu dans le processus de création, ils restent très prudents et généraux lorsqu'il s'agit de la manifestation de l'inconscient et du surmoi dans la création. En effet, d'après Kant,[606] l'artiste lui-même ignore le fonctionnement de ces mécanismes et donc ne peut l'enseigner à personne d'autre. Nous pouvons, par exemple, trouver quelques pistes concernant le fonctionnement de ces mécanismes dans les théories de Michel Cornuéjols :

605 Cécile Denjean et Amine Mestari [réalisateurs], *Notre intelligence dévoilée* [documentaire], ARTE France, 2016, 50'.
Url : https://www.youtube.com/watch?v=HkuCMGeDyhc&t=2712s
606 P. Boudon, *Conception*, *op. cit.*

« L'invention proprement dite, caractérisée par le « moment d'inspiration », reste essentiellement un phénomène personnel, porté par un état ludique de rêve ou d'errance permettant certaines liaisons métaphoriques. Les métaphores génératrices semblent avoir leur origine dans une activité sublimante dont nous ne sommes pas entièrement conscients au moment où elle a lieu : l'association métaphorique est un phénomène somatique. »[607]

Dans la création, l'âme est à distinguer de l'esprit : l'esprit relève davantage du conscient, des opérations de conception et donc de la poïétique alors que l'âme, quant à elle, est plus du registre de l'être, de l'inconscient et du spirituel. A ce propos, Louis I. Kahn affirme que ce qui est relatif à l'esprit est du domaine du cerveau, de l'intelligence et du mesurable alors que l'âme est au centre du non-mesurable. C'est pourquoi selon lui, une machine, ni des manifestes de composition ne seront jamais capables de composer du Bach.[608]

A ce sujet, Vassili Kandinsky critiquait l'école française (les peintres de son époque) qui par souci d'esthétisme, répartissaient d'une manière quasi scientifique les tons, valeurs et composants : il qualifiait leurs œuvres, « d'œuvres de l'esprit ». Il faisait alors référence à des œuvres sans âmes : sans spiritualité ni sensibilité. D'après lui, la création artistique consiste à transgresser ces conventions par nécessité de servir son but spirituel : relatif à l'âme.

La couleur, révèle la part subjective de l'art. Elle illustre parfaitement la double dimension poétique et poïétique de l'art.

Si une propriété poïétique est particulièrement en mesure de révéler la double dimension poïétique et poétique, objective et subjective de l'art, il s'agit de la couleur. Cette dimension sensible et subjective de la couleur en art, montre à quel point il est difficile de réduire une propriété poïétique (un aspect plastique de l'art) à une analyse objective et « scientifique » : il est, par exemple, réducteur d'étudier ou d'utiliser la couleur sans considérer son aspect sensible, culturel et subjectif.

La couleur est une propriété plastique étudiée et analysée par de nombreux scientifiques à travers une approche poïétique. Ces analyses révèlent la limite de cette approche poïétique puisque la création est aussi bien du domaine sensible et subjectif, (psychologique) et donc du non-mesurable, que du domaine scientifique concret et quantifiable : la physique et la chimie.

La succession des différentes études et considérations physiques, artistiques, philosophiques... ont dans l'histoire régulièrement remis en cause les différentes considérations artistiques et scientifiques de la couleur. Une discipline, à elle seule, est insuffisante pour cerner la complexité de ce concept.

607 Michel Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 32.
608 Louis Kahn, Silence et Lumière, Éditions Du Linteau, 1996, p. 160.

Les remises en cause successives scientifiques, artistiques...

En effet, la couleur pose de nombreux problèmes à la science, car à chaque nouveau traité, de nouvelles théories font table-rase des anciennes et de ce qui était déjà connu pour les remplacer par de nouvelles hypothèses, perceptions ou systèmes d'association. De plus, la couleur est fondamentalement différente pour le physicien et pour le peintre. En ce qui concerne le premier, le blanc est la somme de toutes les couleurs (synthèse additive) alors que pour le second, la somme des couleurs est noire (synthèse soustractive). Pour le peintre-coloriste, le mélange chimique de couleurs ne sera jamais plus clair que la plus claire des couleurs du couple d'origine et jamais aussi foncée que la plus foncée des couleurs d'origine. Idem pour l'intensité des couleurs. C'est exactement l'inverse pour la synthèse additive : le mélange optique des couleurs (de la lumière).[609]

Pendant longtemps les philosophes, artistes et scientifiques ont confondu synthèse additive et soustractive, ce qui permettait la coexistence de différentes hypothèses partiellement justes et fausses selon le type de couleur qu'elles traitaient. Quatre siècles av. J-C, Aristote pensait que la luminosité liée aux levers et couchers de soleil synthétisait la couleur : le jaune étant la luminosité la plus forte, le bleu la plus sombre.[610] Au moyen-âge, il en est de même sauf que le rouge est considéré comme la parfaite adéquation entre ombre et lumière : la luminosité médiane : à mi-chemin entre le noir et le blanc. Le vert étant proche du rouge, le jaune entre le rouge et le blanc, le bleu entre le rouge et le noir. Les couleurs étaient classées et définies par leur niveau de luminosité et leurs associations étaient principalement symboliques à cette époque.[611]

C'est en 1672, qu'Isaac Newton décompose scientifiquement la lumière en couleurs à travers un prisme. Goethe contestera ce point de vue mécaniste et publiera en 1810 *Théorie de la couleur* où il apporte la notion de couleurs complémentaires. Selon lui, la couleur naît de la rencontre de la lumière et de l'obscurité (il partage la même théorie que celle d'Aristote) : le jaune est proche du blanc, le bleu du noir, les autres couleurs s'organisent en un cercle et s'opposent. Goethe envisage également le contexte ambiant, le fantôme d'une couleur qui « appelle » sa complémentaire. Ces couples sont ceux que l'œil produit physiologiquement spontanément. Il introduit également le principe de persistance : il s'agit, par exemple, du vert créé par l'œil lorsqu'on détourne le regard après avoir observé et persisté sur l'orange iridescent de l'acier forgé. Les ombres colorées obéissent au même principe : en effet, une ombre propre ou portée n'est jamais parfaitement noire et est ainsi définie par la couleur complémentaire de la luminosité et de la couleur ambiante.

609 J. Albers, *L'interaction des couleurs*, *op. cit.*, p. 34.
610 Marie-Christine De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction,* Ellipses, 2016, p. 77.
611 *Ibid.*

Goethe s'attache également à définir l'aspect psychologique et mystique de celles-ci.[612]

En 1879, le traité de Michel-Eugène Chevreul, chimiste-teinturier, crée la loi du contraste simultané qui conditionne la manière dont les couleurs sont perçues selon leurs associations avec d'autres couleurs lorsqu'elles sont juxtaposées : mariées. Il dit des couleurs qu'elles se « contaminent ». Sa théorie des couleurs « dissemblables » obéit plus ou moins au même principe que celle des couleurs complémentaires de Goethe. Pour modifier une couleur perçue, ces théories préconisent donc de modifier le fond qui l'entoure. Un bleu projettera une aura orangée sur les couleurs contiguës : à coté du bleu, le jaune paraîtra jaune-orangé, le rouge semblera rouge-orangé. Il s'agit du mélange optique des couleurs : une petite touche de jaune à côté d'une touche de bleu donnera une touche de vert. Bezold démontra cet effet en jouant sur un motif entouré de noir qu'il substitua par du blanc. L'ensemble des couleurs semblait plus clair. Ceci révolutionna notamment les méthodes d'impression par l'invention tri et quadrichromie mais aussi pour le noir et blanc ainsi que les trames.[613]

Le Pointillisme est une tendance picturale issue de l'Impressionnisme qui reprend ce principe d'association optique des couleurs et donc de synthèse additive pour la réalisation de ses œuvres. Le peintre Georges Seurat, à l'initiative de cette tendance, peint « *L'île de la grande Jatte* » selon ce procédé. Les pointillistes utilisaient ce phénomène d'association optique des couleurs en jouant sur des taches de couleurs plus ou moins grosses avec un éloignement variable. Paul Signac reprend par exemple la même méthodologie que Georges Seurat mais avec des touches plus imposantes. Avec cette utilisation, les pointillistes cherchent à exalter les couleurs. Ils remarquent que les complémentaires créent entre-elles de forts contrastes qui avivent les couleurs, alors que les couleur non complémentaires se nuisent, elles apparaissent ternies ou salies créant une dissonance optique.[614]

Ainsi, le chimiste-teinturier, Michel-Eugène Chevreul habitué au mélange chimique des couleurs (synthèse soustractive) s'intéresse également en même temps au mélange optique des couleurs (synthèse additive). Il fait converger ces deux approches et ses traités inciteront les artistes à en faire de même. Lui et les artistes pointillistes réunissent simultanément les connaissances et le savoir-faire artistiques et scientifiques, ce qui donne des œuvres aux techniques particulièrement complexes.

612 *Ibid.*
613 *Ibid.*, p. 40.
614 *Ibid.,* p. 88.

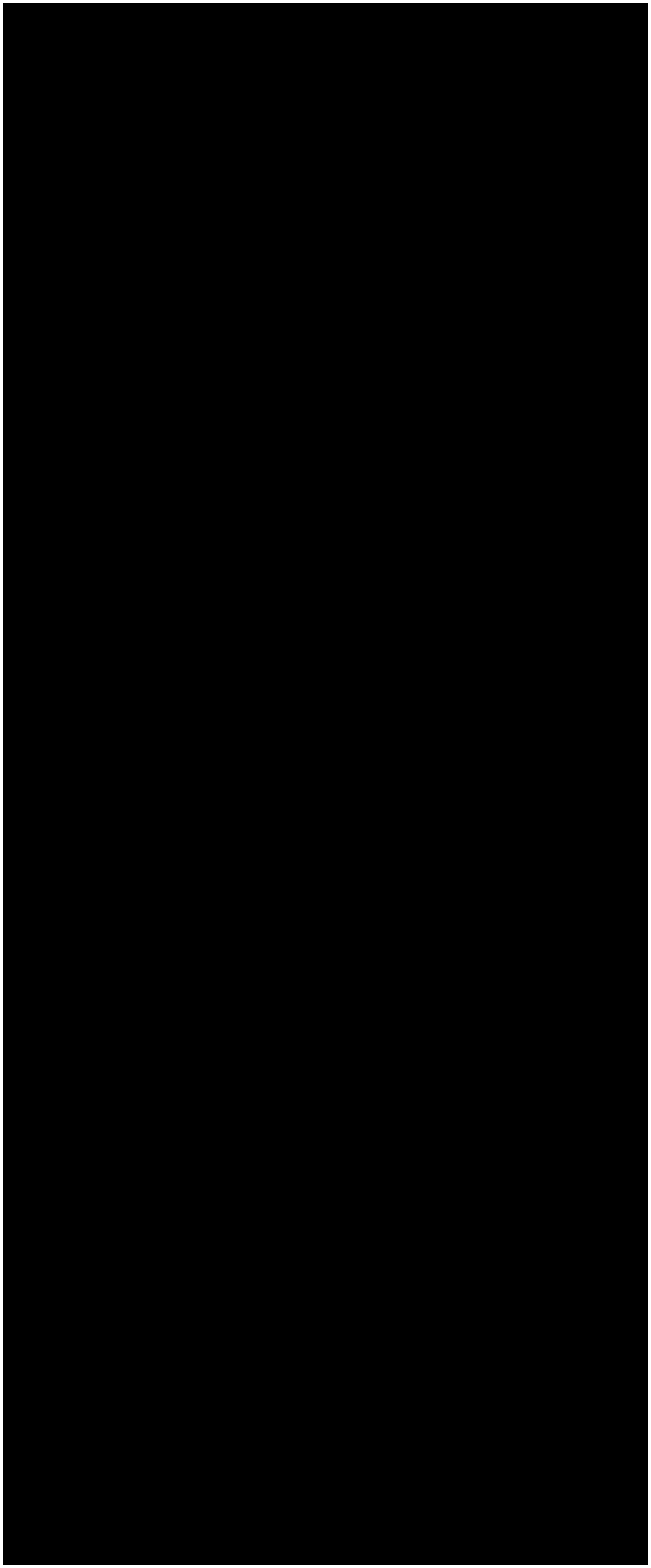


Illustration 88: Georges Seurat, ensemble puis différents niveaux de détails de la touche pointilliste de l'œuvre *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1886.

Au début du XXe siècle, les artistes d'avant-garde modernes, tels que Vassili Kandinsky et Johannes Itten, s'intéresseront dans leur pratique et écrits théoriques à l'aspect sensible et spirituel de la couleur : ses associations personnelles, culturelles (subconscientes), etc. Pour Vassili Kandinsky, la couleur nous enseigne la part spirituelle de l'art : « *La couleur peut-être un élément du langage de l'âme* ».[615]

C'est notamment parce que la couleur est fondamentalement spirituelle en art que les artistes ayant une démarche quasi scientifique, tels que Max Bill, jugent la couleur trop subjective voire incontrôlable. Il en fait d'ailleurs le dernier élément de composition, car il la considère comme : « *moins mesurable et moins contrôlable scientifiquement. »*[616]

Poïétique et poétique sont connectées : l'approche physiologique et l'harmonie naturelle, la complémentarité des couleurs

Certains principes artistiques fondamentaux qui régissent l'usage de la couleur, dans une grande partie de l'art, de la publicité et dans bien d'autres domaines sont hérités de son étude scientifique. C'est notamment le cas des couleurs complémentaires, comme nous avons commencé à l'évoquer, qui trouvent leur explication physiologique (scientifique) dans leur utilisation artistique.

L'étude physiologique de l'œil révèle par exemple le fonctionnement des couleurs complémentaires. En effet, lorsque l'on fixe une forme ou une étendue rouge pendant un certain temps, puis lorsque l'on retire cette forme ou étendue colorée, le fond blanc semble vert : il s'agit de l'image rémanente. De nombreux tests et illusions d'optique suivent ce principe. Ce phénomène viendrait du fait que la rétine et ses terminaisons nerveuses captent trois couleurs primaires et lorsque l'œil serait « fatigué » à la vue persistante de l'une d'entre elles, il y deviendrait moins sensible. Moins sensible au rouge, l'équilibre de l'œil est perturbé, il est alors plus sensible au mélange des deux autres couleurs primaires : le vert, c'est à dire le mélange du jaune et du bleu.[617] Le contraste simultané est un système d'association coloré des couleurs en art qui se base sur ces couleurs complémentaires.[618]

Si la couleur révèle qu'approche poïétique (scientifique) et poétique (subjective) sont intimement liées en art, elle révèle aussi que l'on ne peut la réduire à aucune de ces approches. L'explication scientifique des couleurs complémentaires, ne permet pas de justifier leur emploi pour une grande quantité d'œuvres. L'utilisation de ces couleurs est très souvent issue d'un choix purement subjectif.

615 V. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. VI.
616 R. Fabbri, *Max Bill. Espaces*, *op. cit.*, p. 82.
617 *Ibid.*, p. 30.
618 *Ibid.*, p. 46.

Les artistes ont démontré que la physique est parfois déconnectée de l'effet psychologique produit par la couleur

L'artiste-peintre Josef Albers a montré à travers ses recherches que l'effet physique/chimique et psychologique des couleurs est déconnecté. Il exprime cette relativité à travers une expérience analogique réalisée avec de l'eau.

Trois bacs d'eau sont remplis de gauche à droite d'eau chaude, puis tiède et enfin froide. Les mains sont trempées simultanément dans le bac chaud (main gauche) et froid (main droite). Après quelques minutes, les deux mains sont trempées dans le bac tiède. Alors que l'eau est à la même température, deux sensations se font ressentir. La main qui était trempée dans le bac d'eau chaude ressent la chaleur, l'autre, le froid. Lorsque les deux sont ensuite dans le bac d'eau tiède, la perception s'inverse. La main qui était dans l'eau chaude a froid et l'autre dans l'eau froide a chaud alors qu'elles sont dans le même bac. Ceci révèle un écart entre « *le fait physique et l'effet psychique qu'on appelle dans ce cas une illusion tactile.* »[619] Il en est de même pour les illusions optiques que peuvent créer les interactions des couleurs. Il met en pratique sa première expérimentation pour démontrer ce phénomène : un long morceau de papier recouvert au milieu par des bandes de couleurs différentes, sur des fonds différents aux différentes couleurs semble être deux morceaux de couleurs différentes [illustration 67].

Ainsi, la couleur est une propriété plastique qui témoigne de la dualité, c'est à dire de la complémentarité et parfois d'une forme d'incompatibilité, de l'approche poétique (sensible et subjective) et poïétique (rationnelle et objective) en art. Cette analyse de la couleur montre également qu'il est impossible de réduire la création à l'analyse poïétique, qu'elle ferait abstraction de la complexité de ce concept et plus généralement de la poétique en art.

619 *Ibid.*, p. 18.

2. De l'exploration plastique, à l'obsession plastique : canons & formalisme

• De la recherche et l'exploration plastique aux canons et nouvelles formes d'académisme

Les manifestes de composition hérités des avant-gardes modernes ou l'étude poïétique démontrent d'autres limites : ils définissent et dictent parfois les nouveaux canons de l'art. C'est pourtant ce contre quoi se sont soulevés les artistes et architectes d'avant-gardes modernes.

De la poïétique, au manuel de conception, vers le canon

Vassily Kandinsky comme Philippe Boudon, qui ont des approches très différentes de la création/conception, s'accordent tout de même sur le fait que la poïétique est une manière de créer/concevoir dictée par des canons, érigés et hérités des élites artistiques. Vassily Kandinsky distingue deux types de créations : celles qui ont une très grande vie intérieure parce qu'elles sont nées d'une impulsion intérieure très forte, d'une personnalité marquée (il cite notamment les œuvres d'Henri Matisse), et d'autres qui n'ont qu'une vie extérieure car elles sont le résultat de stimulations extérieures (il cite les œuvres d'Édouard Manet). Il affirme que l'œuvre d'Édouard Manet est purement mélodique : elle s'inscrit dans un courant, une époque, une pensée, etc, qui existent déjà avec ou sans l'artiste. Elle est façonnée dans le respect des canons. La beauté en est glacée, « objective » écrit Vassily Kandinsky.[620] Bien qu'il ne fasse jamais directement référence à la poïétique, il qualifie ce type d'œuvres purement poïétiques de créations purement « mélodiques ». Quant à Philippe Boudon, ces œuvres ne répondant qu'aux protocoles ou « opérations de conception », sont de l'ordre du canon alors que ce qui est poétique en est complètement émancipé.

> « *On avait reconnu, de très bonne heure, qu'il y avait dans chacun des arts des pratiques à recommander, des observances et des restrictions favorables au meilleur succès du dessein de l'artiste, et qu'il était de son intérêt de connaître et de respecter.* »[621]

Cette citation de Paul Valéry révèle les mécanismes qui tendent à instaurer une poïétique universelle. Les règles et les canons, dictés par l'élite artistique, nous servent de références pour juger rapidement et facilement la qualité d'une œuvre. Ces règles, selon Paul Valéry, permettraient également de dispenser l'artiste d'une quantité de décisions des plus délicates et de bien des responsabilités en terme de formes.

620 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 90.
621 P. Valéry, « Première leçon du cours de poétique », art cit, p. 4.

La recherche d'universalisme est incompatible avec le caractère subjectif, donc personnel et relatif de l'art

Bien que Vassili Kandinsky soit un artiste conscient de l'importance de la part sensible et spirituelle de l'art, son analyse plastique qui ne s'attache qu'à décrire ses composantes matérielles (*dans son livre Point et Ligne sur Plan*) est tout de même réductrice, affirme Jean-Luc Nancy.[622] L'art ne peut être décomposé en notions graphiques car il n'y aurait pas de sensibilité universelle, et donc, il y aurait autant de « lignes », « points » et « plans » que de sensibilités. Ainsi l'auteur, relève que l'on ne peut pas réduire la peinture à la poïétique : elle est indissociable de la poésie de l'artiste. La subjectivité de son analyse plastique la rend relative.

Dans ce sens, Philippe Boudon souligne également ce problème lié à la singularité de chaque processus pour l'analyse de la conception. Le processus est tellement large, confus et parfois contradictoire qu'il est difficile d'en faire une généralité. René Passeron tente, quant à lui, de faire de ces singularités des constantes théoriques : sa méthodologie consiste à ne jamais rentrer dans le détail technique. Ces différents auteurs témoignent de la relativité et la subjectivité des analyses poïétiques et des manifestes de composition.

D'autres manifestes de composition hérités des avant-gardes modernes, tels que les *écrits* de Mondrian ou *Principes fondamentaux de l'art néoplastique* de Theo Van Doesburg, qui cherchent à définir une plastique universelle, sont qualifiés de dogmatiques par Walter Gropius. La recherche d'une plastique universelle universelle est-elle compatible avec l'art et notamment son essence subjective ? Le rationalisme et l'élémentarisme du style international, en entrant dans les mœurs et les conventions architecturales, sont-ils devenus une forme d'académisme : le carcan de nombreux architectes contemporains ? Dans ce sens, l'architecte Nikos Angelos Salingaros reproche aux avant-gardes modernes un « *fondamentalisme géométrique* » qui a contribué à la création d'un monde inhumain. Plusieurs mouvements se sont opposés à cette approche architecturale : Le Post-modernisme et le Déconstructivisme sont des tendances architecturales contemporaines, en recherche d'émancipation plastique, qui s'inscrivent en rupture avec cette esthétique et ses principes fonctionnalistes.

• Le Déconstructivisme : du rejet des conventions architecturales, de l'anticonformisme au formalisme

De l'émancipation plastique au formalisme

Bien que les outils de conception informatiques participent aujourd'hui à la standardisation de l'architecture contemporaine, c'est avec eux et notamment l'architecture paramétrique que le Déconstructivisme s'émancipe du

622 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 24.

« *fondamentalisme géométrique* »[623] moderne. Il propose des formes architecturales exubérantes, libres voire chaotiques : elles s'érigent contre les tendances de l'époque. Les angles droits laissent place à des angles saillants, les surfaces planes et les trames orthonormées à des plans inclinés ou des surfaces courbes, les éléments standardisés de l'architecture tels que les fenêtres, les portes, etc, sont réalisés sur-mesure, la façade est indépendante du plan, les plans ne répondent plus à des logiques fonctionnelles, etc. Avec le Déconstructivisme l'approche plastique architecturale est proche d'une démarche sculpturale. La quasi totalité des principes fondamentaux de l'architecture moderne sont remis en cause. L'architecture déconstructiviste affirme son rôle d'élément perturbateur dans la plastique architecturale du tissu urbain existant.

Ces mouvements en recherche d'émancipation plastique ou de nouveaux paradigmes architecturaux basculent parfois dans le formalisme, bien qu'ils appuient leur démarche conceptuelle sur des écrits théoriques et philosophiques.[624] En effet, lorsque la recherche plastique est poussée au point qu'elle devient le but même de la démarche, elle s'apparente au formalisme. C'est ce qui est régulièrement reproché aux Déconstructivistes : la recherche d'un esthétisme architectural exubérant déconnecté de la réalité, l'amour du « geste » architectural, la recherche de performance technique pure, froide et déshumanisée, etc. Les Déconstructivistes ce seraient-ils perdus dans leurs recherches plastiques et seraient-ils devenus une nouvelle forme de formalisme ?

Peter Eisenman, par exemple, rejette les principes de composition classique et moderne fondés sur la représentation, le relevé et la technologie. Il considère que depuis cette époque, la composition sert uniquement l'effet qu'elle produit sur son usager. Pour cette raison il se tourne vers la « *logique profonde* » de la composition : la « cause ».[625] Ainsi la composition architecturale n'est plus fondée sur l'Homme (la fin architecturale) mais sur l'objet architectural lui-même (la cause) : « *L'objet,* [l'architecture] *gagne en autonomie ce qu'il perd en humanité.* »[626] Au fondement de sa démarche architecturale, la composition remplace l'Homme : elle devient l'objet principal de cette démarche.

Le mathématicien Nikos Angelos Salingaros a notamment publié un livre (*Anti-architecture et deconstruction*) plaidant le refus généralisé de l'architecture Déconstructiviste qu'il juge irrationnelle et inhumaine.[627]

623 Nikos Angelos Salingaros, *Anti-architecture et déconstruction*, Éditions Umbau-Verl, Solingen, 2005, p. 29.
624 Les théories de la déconstruction du philosophe français Jacques Derrida constitueront les fondements théoriques de cette pensée architecturale.
625 A. Meier, *Peter Eisenman: machine critique de l'architecture*, *op. cit.*, p. 65.
626 *Ibid.*
627 N.A. Salingaros, *Anti-architecture et déconstruction*, *op. cit.*, 203 p.

De la banalisation de l'anticonformisme au style architectural

Le Déconstructivisme reproduit et poursuit indirectement ce qu'il dénonce du modernisme. En effet, en généralisant une nouvelle plastique architecturale facilement identifiable (par l'utilisation de techniques et matériaux high-tech), il s'inscrit dans la démarche qu'il critique : il banalise une nouvelle tendance architecturale, une forme d'architecture à l'origine anticonformiste. Après avoir réussi à démembrer art et architecture traditionnels en démocratisant leur mouvement, le Déconstructivisme perd son intention initiale car il devient lui même un style, une nouvelle esthétique. Cette esthétique anticonformiste a renforcé la « spectacularisation » de l'architecture de ces dernières années et le nombre de ces constructions refusant toute forme académique lui a fait perdre son caractère d'anti-conformisme.

L'architecte Alexis Meier interrogeant le déconstructiviste Peter Eisenman avoue à ce dernier qu'après la réalisation du musée de Bilbao par Frank Gehry, le déconstructivisme fut considéré par de nombreux architectes comme un simple jeu formel dès lors dépassé. Peter Eisenman lui répond par la question suivante : « *Qu'est ce qu'un jeu formel ? L'architecture n'en est-elle pas un ? Quand l'architecture n'a plus de lien avec la fonction ?* »[628]

Ainsi, si les manifestes de composition et les études poïétiques, permettent une compréhension de la conception picturale et architecturale et une mise en regard voire un enrichissement mutuel de ces différentes pratiques, ils participent également, parfois (avec leur approche scientifique et matérielle de l'art), à un appauvrissement considérable de la création artistique. Ils peuvent notamment tendre vers une certaine forme de formalisme comme nous l'avons vu et ils font souvent abstraction de la dimension sensible et subjective de la création alors que comme nous allons l'abordé cette dimension sensible et subjective constitue une part essentielle de l'art et de l'architecture.

Si la technologie et les nouveaux outils de conception informatique (DAO, logiciel paramétriques, etc) ont permis aux Déconstructivistes de s'émanciper plastiquement des conventions architecturales classiques et modernes, ces outils ne constituent-ils pas en même temps le nouveau carcan des architectes contemporains ? Participent-ils également à une nouvelle forme de standardisation architecturale ? La pratique artistique manuelle, sensible et subjective permet-elle quant-à-elle de nous libérer de ce carcan ? Constitue-t-elle une potentielle réponse à ces problématiques ?

628 A. Meier, *Peter Eisenman*, *op. cit.*, p. 211.

3.

La pratique artistique en architecture à l'heure de la standardisation (et de la spécialisation) architecturale contemporaine

Aujourd'hui, quelle est la place (le rôle) des arts plastiques en architecture ? Quelle position doivent adopter les arts plastiques vis à vis de la pratique et de l'enseignement de l'architecture ? Comment arts et architecture pourraient-ils à nouveau converger, cohabiter et interagir ? Qu'est ce que ces rencontres pourraient apporter ?

A. Les arts plastiques, une pratique libre & émancipatrice

Au cours de cette partie, nous verrons que la liberté, aussi malmenée qu'elle soit par les contingences professionnelles et architecturales, est indispensable à la création artistique. Dans la pratique professionnelle et dans les écoles d'architecture, cette liberté expérimentale et émancipatrice est notamment assurée par la pratique du dessin et des arts plastiques. Les arts plastiques apportent cette liberté nécessaire à la création que notre modèle productiviste et rationnel tend à faire disparaître dans la pratique professionnelle de l'architecture.

I. la dualité de la création artistique

Raison et inconscient, discipline et essai, contrôle et liberté sont quelques aspects illustrant la dualité[629] qui caractérisent le processus de création artistique.

Dans un premier temps, intéressons nous au rôle et à la place qu'occupent la raison et l'éthique dans la création et notamment dans l'esthétique artistique et architecturale.

• La raison dans le processus de création

Selon l'historien Kenneth Frampton, la raison est l'activité consciente qui caractérise la civilisation humaine et la culture en serait l'expression.[630] En art, la raison sert l'ordre et la convention ainsi que le rappellent l'artiste minimaliste Donald Judd ou Le Corbusier. Ordre et convention trouvent notamment leur matérialisation dans les proportions[631] et ils se manifestent dans l'esprit et la géométrie.[632] D'après Le Corbusier, l'ordre serait l'essence de l'Homme : pour créer, l'artiste met de l'ordre, un ordre géométrique « *permettant de connaître, d'appréhender, de créer le milieu par lequel il s'affirme* ».[633] La raison ne doit pas être un frein à la créativité : « *la conscience, au lieu d'être un piège ou une prison, devient la porte d'observation des événements et de l'imprévisible.* »[634]

Le philosophe Jacques Derrida lorsqu'il s'intéresse à l'esthétique assure que la raison influence et déforme notre manière de percevoir la réalité. Elle « aveugle » l'homme et l'empêche de percevoir la réalité dans sa totalité. La raison agit donc sur l'esthétique. A ce propos Jacques Derrida reprend Merleau-Ponty : « *l'invisible est donc présent, toujours « là ».*[635]

La raison est une manifestation consciente qui s'exprime également dans l'éthique en art. Elle est donc absolument nécessaire à la création architecturale, car l'architecture répond à des besoins et l'architecte construit pour l'Homme : à la différence des autres arts, elle a des fins utilitaires. Raison et éthique limitent donc les désirs irrationnels. A ce propos, Nicolas Bourriaud écrit que l'éthique de l'œuvre d'art est une stratégie élaborée par son créateur pour la positionner entre le « regarde moi » et le « regarde ça ». Pour Jean-Luc Nancy, raison et éthique constituent les moteurs de l'art car ils définissent, par le jugement de l'artiste, son esthétique.

629 Ce sont des éléments à la fois contradictoires et complémentaires dans le processus de création.

630 Laurent Viala et Lambert Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création,* Éditions de l'Espérou, 2016, 128 p.

631 John Pawson, *Minimum*, Phaidon, Paris 2006, p. 34.

632 Pierre Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier: étude du projet du palais du gouverneur du Capitole à Chandigarh*, Economica - Anthropos, Paris, 2005, p. 67.

633 *Ibid.*, p. 71.

634 Eric Giraud et Jean-Pierre Cometti, *Black Mountain College: art, démocratie, utopie,* Presses Universitaires de Rennes, Rennes,

2. la liberté créatrice et l'indépendance des méthodes de conception architecturale menacée

• L'autocensure ou « l'esthétique de la raison »

La raison et l'éthique sont essentielles à la création artistique mais elles peuvent également devenir un frein à la créativité lorsqu'elles prennent le pas sur son autre aspect qui comprend entre autre : liberté d'expérimentation, le tâtonnement et la subjectivité. Dans notre société qui valorise les approches scientifiques et rationnelles, au détriment des approches subjectives et expérimentales, l'excès rationaliste et éthique peut prendre des formes d'autocensure. Cette atrophie de la liberté expérimentale appauvrit considérablement la création.

Lorsque raison et éthique servent la convention, la popularité, la considération ou l'égard de l'œuvre voire de l'artiste, elles deviennent souvent nuisible à la création. Ceci même s'il s'agit d'égards ou de considérations louables car elles tendent à limiter la créativité et peuvent inciter l'artiste à s'enfermer dans un style ou dans des conventions. La raison bride l'artiste ou l'architecte dès lors qu'il anticipe et crée avec le regard de ses commanditaires, de ses spectateurs ou de ses usagers : en somme lorsqu'il crée par convention, pour plaire ou de manière à être considéré.

Nombre d'artistes ou d'architectes ne se sont-ils pas, au moins une fois, conventionnellement ou éthiquement interdits d'user d'une forme, d'un concept, d'une couleur… par peur d'être assimilés à des individus ou un groupe, un symbolisme auquel ils ne souhaitent pas être identifiés ? Nombre d'artistes ou architectes ne se sont-ils pas, encore au moins une fois, interdits de s'essayer à de nouvelles formes de peur qu'on les juge incohérents ou opportunistes ? Il est nécessaire de se tourner vers cette liberté créatrice car l'artiste qui la refuse agit comme un servile « correcteur » écrit l'architecte Frank Lloyd Wright. Il faut encourager l'émancipation artistique quitte à se tourner vers le romantisme et ses dérives : « *les artifices entretenus par la Renaissance* », ajoute-t-il.[636]

La société encourage la constance et de nombreux clients font appels à des architectes pour leurs références, leur identité plastique : leur « patte ». Des architectes reconnus ont témoigné sur ce phénomène. Frank Gehry, par exemple, avoue s'être enfermé dans son style et être parfois fatigué à l'idée de devoir faire du « Gehry ». Pendant le tournage du documentaire autobiographique *Esquisse de Frank Gehry,*[637] il va jusqu'à envisager

2014, p. 25.

635 Nathalie Roelens*, Jacques Derrida et l'esthétique*, l'Harmattan, Paris, 2000, 117 p.

636 Frank Lloyd Wright, *L'avenir de l'architecture*, traduit par Marie-Françoise Bonardi, Gonthier, Paris, 1966, p. 97.

637 Sydney Pollack et Frank Owen Gehry, *Esquisses de Frank Gehry*, Pathé distribution, 2007, 83'.

l'ouverture d'une seconde agence « anonyme » qui le libérerait de cette charge et qui lui permettrait ainsi d'explorer de nouvelles pistes.

L'universalisation, les styles artistiques et architecturaux, par effet de mode, maintiennent une pression consciente ou inconsciente sur la production plastique d'une époque donnée.

Paul Valéry, dans son ouvrage *Première leçon du cours de poétique,* décrit ce phénomène : l'artiste combine ce qu'il a au plus profond de lui avec une quantité de facteurs fondamentalement extérieurs à la création.[638] Il en résulte une anticipation de la réception de l'œuvre par le public : d'un « souci conscient de l'effet » que produira cette œuvre et de ses conséquences sur l'artiste en retour. L'artiste pendant qu'il crée se projette constamment du « Même à l'Autre » (de lui-même au spectateur). Il imagine ce qu'en dira son ami, ses collègues, son public, son marchand, le critique... Cette projection influence profondément sa conception, son être intérieur, par la raison, le jugement, l'autocensure et l'autocritique. L'artiste se dédouble, il est capable d'adopter l'œil et la réflexion de son public pour replacer sa propre réflexion afin d'emmener son public là où il le souhaite, et afin que son public le valorise à son tour comme il le souhaite. Cette projection et l'expression de l'être intérieur s'excluent dans la création et Paul Valéry conseille de bien les discerner voire de les dissocier car l'une de ces attitudes relève de la génération de l'œuvre (elle en est l'origine) et l'autre de ses effets, c'est à dire de sa production de valeur.[639]

D'autres poussent cette idée encore plus loin, c'est notamment le cas du spécialiste de la conscience Riccardo Manzotti, qui considère la « création » comme un phénomène purement extérieur : la création venant de l'être intérieur n'existe pas, selon lui. Il reprend les propos de Pablo Picasso pour développer cette idée: « *Je ne crée pas, je trouve. »*[640] De nombreux architectes, dont Louis I. Kahn regrettent, que les phénomènes extérieurs tels que la pression exercée par les clients, le programme, les réglementations... exercent davantage d'influence sur les architectes et les artistes que leurs préoccupations pourtant fondamentales.

C'est entre-autres pour ces raisons que le philosophe Jacques Derrida, s'interroge sur l'émergence d'une forme d'auto-censure : la dimension esthétique rencontre-t-elle aussi la dimension d'un interdit qui pourrait la conditionner ? Raison, éthique et convention interviennent-elles dans ces exemples comme une forme d'autocensure bridant la liberté expérimentale et la créativité ?

638 Paul Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », Gallimard, Paris, 1944, p. 17.
639 *Ibid.*, p. 8.
640 Ricardo Manzotti, « *The Spread Mind* » [conférence], MISHA, Strasbourg, 12.12.2018.

• La création au regard des conventions

La société et les consommateurs d'art influencent, directement ou indirectement, la production de l'artiste. Ce sont des pressions qui peuvent alimenter ou appauvrir sa réflexion et donc ses réalisations. La création est d'ailleurs régulièrement envisagée comme un phénomène social voire sociétal car la personnalité de l'artiste est influencée par son milieu et par la société dans laquelle il évolue. Ceci est encore plus vrai en architecture, une pratique réglementée, régie par des lois, des codes et des conventions propres à une époque. Le poète Victor Hugo écrit d'ailleurs à ce propos que l'art est la manifestation, la traduction des effets de mode d'une époque, le reflet de son temps, mais aussi que, paradoxalement, que le « […] *chef-d'œuvre d'aujourd'hui sera le chef-d'œuvre de demain*. »[641]

Michel Cornuéjols,[642] pour son étude de la création, divise le processus de conception en deux champs d'interactions : le premier se penche sur les interactions entre le créateur et son œuvre. Le second, qui nous intéresse dans cette partie, envisage la conception comme un phénomène social : il prend en compte l'ensemble des acteurs concernés par le projet dans un couple créateur – société. Michel Cornuéjols distingue deux phases dans la création artistique :

_ soit l'artiste est dans une dynamique instauratrice d'un nouvel univers

_ soit l'univers agit sur l'artiste qui subit une hyper-sensibilisation et devient à son tour recréateur en agissant comme un résonateur de l'univers.

La réception de l'œuvre et les retours du public, des amis, des confrères, etc, influencent toujours, plus ou moins directement, l'artiste dans ses prises de décisions ultérieures. Dans ce sens, Michel Cornuéjols envisageait la création comme un phénomène social : la position, l'engagement politique de l'artiste ou son désintéressement. A ce sujet, Jean-Louis Cohen révèle, dans son documentaire *Esquisses de Frank Gehry,*[643] comment l'architecte qui a longtemps cherché sa voie (en réalisant des constructions basiques qui n'ont rien à voir avec l'architecture qu'il réalise actuellement), s'est peu à peu construit au contact de ses amis artistes.[644] Le rapport qu'il entretient avec sa formation de céramiste et sa proximité avec ces artistes l'ont mené avec le temps à une pratique presque hybride de l'architecture : son architecture est traitée comme une sculpture.

Dans le même ordre d'idées, Vassily Kandinsky relève que l'artiste naît de l'union de trois facteurs : d'un art pur et éternel, du positionnement qu'il adopte face à la société (à l'époque dans laquelle il vit), et enfin d'une volonté d'exprimer son être dans son œuvre. En d'autres termes, l'artiste, en tant qu'enfant de son époque, exprime de manière personnelle ce qui la

641 Marie-Christine De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction,* Ellipses, 2016, p. 5.
642 Michel Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 11.
643 S. Pollack et F. Gehry, *Esquisses de Frank Gehry*, *op. cit.*
644 Jean-Louis Cohen, *L'invention de Franck Gehry* [conférence], ENSA Strasbourg, 22 05.2018.

caractérise : élément de style, langage de l'époque...[645] L'art serait l'œuvre de la société dans laquelle il s'inscrit, il en serait son reflet : « *à chaque ère culturelle naît un art qui lui est propre et qui ne saurait être répété* ».[646] Copier des œuvres d'une époque donnée, c'est en retirer l'âme.

> *« Le développement de l'artiste réside dans une certaine mesure dans le détachement de l'élément de l'art pur et éternel, de l'élément de la personnalité et de l'élément du style de l'époque. Ainsi ces deux éléments contribuent-ils à l'œuvre, tout en l'entravant.* […] *Ces deux éléments sont de nature subjective. L'époque toute entière veut se reproduire, exprimer sa vie de l'art. De même l'artiste veut s'exprimer lui même et il ne choisit que les formes qui lui sont proches. »*[647]

Kandinsky regroupe ensuite les artistes selon les attitudes (positionnement politique) qu'ils adoptent généralement envers l'époque dans laquelle ils s'inscrivent :

_La première, lorsque l'art est complice d'une époque « forte » et dense (fortement marquée par les évolutions et les progrès sociaux, industriels ou technologiques), mais décadente. L'art s'exprime alors, sans entrave, « fort et dense ».

_L'art peut également s'inscrire en opposition (en rupture) avec son époque. Il la dénonce pour une raison bien précise : « *ainsi, il exprime des possibilités opposées* ».[648]

_Enfin, la dernière option : l'art s'affranchit du temps, de son époque et veut exprimer l'avenir.

Ainsi les différentes théories de Victor Hugo, Michel Cornuéjols, Sydney Pollack, Frank Gehry ou encore Vassily Kandinsky et Paul Valéry ... confirment que l'art est en grande partie conditionné par son époque, mais aussi que l'artiste est largement influencé par le milieu dans lequel il évolue et donc par les conventions plastiques, morales, conceptuelles de cette époque et de ce milieu.

Dans la pratique artistique, la raison et notre subconscient expriment inconsciemment ces conventions collectives[649] : des valeurs et principes héritées dès le plus jeune âge.

La stigmatisation du style

En architecture, penser, c'est pourtant dépasser l'état de conformité lié à la commande, nous rappelle Michel Cornuéjols,[650] c'est aller au delà des conventions. L'art qui se contente de respecter les conventions n'est plus dans

645 Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard, Paris, 2006, p. 128.
646 *Ibid.*, p. 52.
647 *Ibid.*, p. 131.
648 Vassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan: contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Gallimard, Paris, 2006, p. 166.
649 Partie développée dans *l'esthétique de la raison,* p.
650 M. Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, *op. cit.*, 272 p.

la création, est du registre de l'imitation. Penser se distingue d'imiter : de reprendre une méthodologie, d'emprunter une forme, un style à d'autres architectures ou encore de respecter un programme à la lettre. Pourtant, c'est ce que se contente de faire la grande majorité des architectes qui « prennent la vague » ou « rentrent dans le moule » : ils s'inscrivent dans une tendance formelle générale et respectent des conventions d'une époque qui deviennent la norme. Ils espèrent ainsi éviter la critique voire les commentaires négatifs, car tout ce qui s'écarte de ces normes, de ces conventions ou qui n'est pas considéré comme soutenable par les institutions, les écoles et les critiques est alors taxé de fantaisie ou de formalisme. Or, dans l'architecture contemporaine, qui réfute souvent cette notion de style, les formes conventionnelles et les architectures « soutenables » incarnent les nouveaux canons, même si elles prétendent ne pas s'inscrire dans une approche formelle. Elles se sont inspirées ou sont héritées de principes, de formes singulières, identifiables, caractéristiques de notre époque : un nouveau style en somme. La tendance générale de l'architecture contemporaine s'inscrit dans le rejet de l'ornementation et du maniérisme, elle-même héritée des avant-gardes modernes. Ce style est-il véritablement rationnel ou « raisonnable » ? L'est-il dans le sens qu'il le prétend ? Ne reproduit-il pas ce qu'il dénonce ? Ces nouvelles formes d'architecture ne répondent-elles pas à des arguments stylistiques qu'elles condamnent ? Une architecture fondée sur le rejet du formalisme et du style n'est elle pas elle-même formaliste ? Ceci revient à se démarquer de la forme par la forme. Le rejet d'une approche formaliste ostentatoire ou bornée à la forme est aujourd'hui complètement justifié mais il ne doit pas entraîner avec lui le rejet de l'approche formelle qui est essentielle en architecture. C'est l'approche uniquement centrée sur la forme, qui fait abstraction de toutes les autres problématiques qui pose question. Le rejet de la forme n'est-il pas incohérent en architecture : un art jugé « *plastique »* par *le* Le Corbusier ?[651] L'architecture est d'abord selon lui, un événement plastique qui touche ses usagers par leur mesure d'éléments visuels. Les formes ont leurs « *propriétés émotives individuelles* ».[652]

La question du style se pose ici : somme nous véritablement libres de nos choix plastiques ? Le contexte impose des conventions qui lui sont propres. Le style et les conventions de l'époque dans laquelle l'artiste évolue forment, en quelque-sorte, le terreau et le carcan de sa créativité. Dans le processus de création artistique, ces conventions agissent plus ou moins comme des filtres. Ces filtres s'ils ne sont pas innés, deviennent toutefois presque naturels pour l'Homme qui se construit au contact de ces conventions qu'on lui impose dès l'enfance jusqu'à sa mort : il est toujours, au moins en partie, conditionné par la société dans laquelle il évolue. C'est notamment pour s'émanciper de ces filtres, de ces conventions, que les Surréalistes cherchaient à créer en état

651 Jeanneret Charles-Edouard (Le Corbusier) et Amédée Ozenfant, *Sur la plastique*, n°1, octobre 1920, p. 42.
652 *Ibid.*

d'ivresse ou de transe : des états secondaires.

Aujourd'hui, une lourde pression pèse sur la forme et le style architectural. Cette pression s'exprime autour de la notion de style. Cette notion de style est très controversée en architecture moderne et contemporaine comme en témoignent les débats ayant lieu autour du style « international » ou « déconstructiviste » que refusent de nombreux architectes y appartenant. Cette question fit également débat lors des tables rondes du colloque organisé pour les 100 ans du Bauhaus à l'ENSAS. Pourtant en balayant les styles d'alors le Bauhaus impose une nouvelle plastique épurée. Bien que les architectes-artistes qui en sont issus refusent parfois, pour certains d'entre-eux de l'admettre, cette nouvelle plastique qui caractérise leur architecture pourrait être qualifiée de « style ». C'est pour cette raison que l'on rassemble différents mouvements d'avant-gardes modernes, dont l'architecture du Bauhaus, de Le Corbusier, du constructivisme russe et De Stijl, sous l'étiquette de style international. Selon Le Corbusier « l*es styles sont des mensonges* »*,* le style international quant à lui, fonctionne sur un même système esthétique et culturel universel. Ainsi, le style architectural adopté ne correspond plus à une culture ou à un régionalisme particulier, il est mondial : universel. Selon Frank Lloyd Wright et Walter Gropius, l'architecte devrait opter, tout au long de son œuvre pour un style unique. L'éclectisme est une forme d'opportunisme et un manque de conviction. Ces revendications font abstraction de l'évolution de l'identité plastique de l'artiste.

Avec l'arrivée des ces avant-gardes modernes au début du XXème siècle, cette question du style est quasiment devenue « taboue » dans les écoles d'architecture. Depuis, le style évoque une approche purement plastique. Tout ce que l'on rapporte au style est donc à notre époque systématiquement décrédibilisé, alors que si l'on fait référence à d'autres périodes plus anciennes, cette question du style est acceptée. Il y a, aujourd'hui, une forme de dictât du rationalisme et de l'utilitarisme qui participe à l'autocensure, à la standardisation et qui tend à décourager tout architecte à renouveler les formes de l'architecture. Michel Ragon attribue au fonctionnalisme la négation de l'invention formelle libre, il pense qu'elle a largement participé à la stigmatisation de la morphologie en la qualifiant de formalisme.[653]

Même certains architectes ayant participé à l'essor du fonctionnalisme, comme Le Corbusier avec sa *Machine à habiter,* ont parfois tenté d'y échapper. La chapelle de Ronchamp [illustration 14] et le Pavillon Philips sont des œuvres de Le Corbusier qui incarnent l'invention formelle libre et la libération de l'architecture du fonctionnalisme de l'époque.[654]

653 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes : De Brasilia au post-modernisme 1940-1991*, Points, Paris, 2010, volume 3/3, p. 257.

654 *Ibid.*, p. 24.

Illustration 89: Le Corbusier et Iannis Xenakis [architectes], le *Pavillon Philips*, Bruxelles, 1958.
(source : © ADAGP. Url : http://www.fondationlecorbusier.fr)

Déplacer la question du style et de la forme permet d'éviter le débat. L'architecte qui balaie la question du style et de la forme s'exempte par la même de toute justification sur ses propres choix plastiques. C'est exactement ce qui s'est passé avec les architectes d'avant-gardes modernes qui ont, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, puisé leur vocabulaire formel dans l'abstraction ou dans leurs recherches plastiques personnelles : des facteurs purement subjectifs. De Stijl, qui a largement participé à l'élaboration d'une plastique élémentariste, reprise par l'ensemble des avant-gardes modernes, est aussi qualifié de dogmatique[655] par Walter Gropius (fondateur et directeur du Bauhaus à Weimar). Le même architecte reprendra ce principe plastique pour lui donner sa forme personnelle. Les avant-gardes modernes qui cherchent à s'émanciper des conventions stylistiques de l'époque, de ce qu'ils qualifient de formaliste, imposent, à leur tour, une nouvelle contrainte formelle : le rejet de l'ornementation fait place à une nouvelle forme de dogmatisme stylistique, cette fois-ci élémentariste voire minimaliste. Guy Debord, qui cherche à montrer la différence entre la théorie révolutionnaire, et l'idéologie révolutionnaire écrira : *« l'organisation révolutionnaire ne peut pas combattre l'aliénation sous des formes aliénées »*.[656] L'idéologie est une forme d'aliénation à la différence de la

655 C'est l'argument que Walter Gropius utilisera pour refuser d'intégrer Théo Van Doesburg comme enseignant au Bauhaus.
656 Guy Debord, *La société du spectacle*, Éditions Nachdr, Paris, Gallimard, 2008, p. 203.

théorie qui demande à chaque individu d'inscrire sa pensée dans sa pratique. Le dogmatisme et l'idéologie moderniste reproduisent les schémas qu'ils dénoncent.

Vient alors la question des choix des formes qu'emploie l'architecte réfutant l'approche formelle. Qu'est ce que l'absence de style ? Où l'architecte emprunte-t-il ses formes, pourquoi celles-ci en particulier ?

Le rejet du style et de l'approche formelle permet-il aux architectes et professeurs de stigmatiser certaines formes d'architectures ? Permet-il d'expérimenter et d'emprunter librement des formes en les dissociant de leur concept ou mouvement originel ? Finalement, ce rejet du style et de la forme n'est-il pas davantage plus contraignant qu'émancipateur ?

La stigmatisation du style en architecture, participe à la dévalorisation de l'approche formelle et plastique. Elle instaure une forme d'autocensure, un climat de conformisme propice à l'appauvrissement formel de la production architecturale. En école d'architecture, la pratique des arts plastiques offre cette liberté d'expérimentation et d'exploration formelle que les débats pesant sur l'approche formelle et stylistique limitent en atelier de projet.

Contexte propice à l'émergence de nouvelles formes d'art, ou à l'évolution artistique

Si la société et l'époque sont propices à l'autocensure, si elles peuvent limiter la liberté créatrice de l'artiste et de l'architecte, elles peuvent également encourager l'émergence de nouvelles formes d'art. Nous verrons que l'évolution disciplinaire et artistique est intrinsèquement liée à son contexte. Michel Ragon démontre, par exemple, que le contexte politique, économique et artistique est souvent un facteur essentiel à ces évolutions : sans ce contexte, nombre d'entre-elles n'auraient, tout simplement, pas pu avoir lieu.[657] Son analyse historique et critique met notamment en lumière l'enrichissement mutuel des arts : un phénomène de vases communicants. « Les progrès » ou l'évolution d'un art amènent souvent le développement d'autres disciplines artistiques. Pour ne citer que quelques exemples :

_Le Cubisme influencera, dix ans plus tard, les avant-gardes modernes architecturaux.

_Les artistes russes (peintres, poètes, sculpteurs...) inspirèrent, également une dizaine d'années plus tard, l'architecture constructiviste.

_Les idées et les principes du Pop'Art enrichirent, presque deux décennies plus tard, l'architecte Robert Venturi dans sa rédaction du manifeste de l'architecture post-moderne : « *L'enseignement de Las Vegas* ».

_Les principes et la plastique de peinture abstraite (Art Abstrait) ont également permis le développement du style international en architecture et du minimalisme contemporain comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre.

657 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, Éditions du Seuil, Paris, 2010, volume 2/3, 352 p.

Des artistes et architectes considèrent que le contexte disciplinaire et conventionnel de leur époque ne leur offre pas la liberté nécessaire pour exprimer leur art. Ils considèrent que la spécialisation disciplinaire est un carcan qui leur est imposé. Les artistes de l'Art Minimal et Conceptuel vont chercher à redéfinir l'art de leur époque, au delà des conventions disciplinaires qui ne leur conviennent pas.

• La transmédialité pratiquée comme le rejet d'un isolement et d'une approche disciplinaire

Ces mouvements artistiques, tels que l'Art Minimal, tentent de proposer un nouvelle définition de l'œuvre d'art : leur approche et leur production ne correspondent à aucun champ disciplinaire traditionnel. Leurs œuvres sont hybrides, elles ne peuvent être identifiées ou rapportées à aucune catégorie artistique. En 1965 le critique d'art Clement Greenberg identifie ces artistes, avec l'exposition « *Primary Structures* ».[658] Cette dernière regroupe des œuvres de Donald Judd, Robert Morris et Robert Grosvenor. Les œuvres présentées sont neutres : des figures géométriques simples. Elles sont à mi-chemin entre l'objet, la sculpture et le monument : une échelle intermédiaire.

Illustration 90: Robert Morris, exposition *Primary Structures*, Jewish Museum, New-York, 1966
(source : © The Jewish Museum)

658 Guitemie Maldonado, *Histoire d'un cube. Regards croisés sur l'art minimal* [conférence], École nationale supérieure des Beaux Arts, Paris, 2015, 59'. Url : https://www.youtube.com/watch?v=cw7RJVNKe2Q

Les artistes de l'Art Minimal, jouent de l'ambiguïté des limites (définitions) disciplinaires: entre peinture, sculpture et objet. L'Art Minimal s'attaque, par exemple, à l'objet qu'est la peinture : une toile tendue est déjà une œuvre. Un objet réel est pour Donald Judd, fondamentalement plus fort que l'illusionnisme pictural de la peinture.[659]

L'Art Conceptuel va encore plus loin en interrogeant la définition même de l'œuvre d'art : l'objet qui était revendiqué par Donald Judd disparaît. La remise en cause de la production artistique est inhérente au mouvement. L'Art Conceptuel s'exprime au delà des champs disciplinaires traditionnels : les œuvres produites ne sont ni peinture, ni sculpture. On ne peut plus les appréhender en tant que telles. Ceci se reflète notamment dans le nom des œuvres de Donald Judd : « *Specific Objects ».*[660]

Une volonté d'émancipation du cadre pratique donne de nouvelles formes d'art

Si le refus du cadre disciplinaire s'exprime dans le refus de la définition de l'« œuvre d'art » conventionnelle, il s'exprime également dans le mélange des genres.

Dans les années 1960-1970, le développement de ce mélange des genres amené par Dada puis Fluxus a également contribué à la destruction des frontières disciplinaires artistiques traditionnelles. Les liens créés entre les différents arts-plastiques et l'architecture vont mener à la création d'œuvres hybrides et d'inventions « débridées », comme l'installation, la performance ou le Land Art.[661] Ces nouvelles formes d'art hybrides ont toute un caractère éphémère. Seuls les reportages photographiques, vidéos, les catalogues d'expositions permettent d'en conserver une trace.

L'installation nous intéresse particulièrement car, en architecture, elle prend souvent la forme d'une pratique libre, hybride, émancipée de ses contingences (telles que la durabilité, les normes...) et de son cadre professionnel. Laurent Reynès qualifie cette pratique de « performance » architecturale.[662] Elle est en quelque-sorte la rencontre des arts (peinture, sculpture, danse, théâtre) et de l'architecture. C'est son caractère éphémère et surtout événementiel qui permet à l'architecture de prendre une certaine liberté à travers cette pratique. L'architecture qui était faite pour durer est dès lors envisagée comme éphémère, transformable voire événementielle. L'installation architecturale emprunte notamment ces principes à l'événementiel et aux performances qui se développent dans les arts-plastiques des années 1970.[663] Les termes « *In situ, installation,*

659 Erik Verhagen, Jacinto Lageira et Catherine Millet, « *Minimal et Conceptuel Art* », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultée le 24/05/2021.
660 *Ibid.*
661 Laurent Reynès, *Les artistes qui construisent*, HDR, université de Strasbourg - Faculté des Arts, Strasbourg, 2015, p. 145.
662 *Ibid.*, p. 168.
663 *Ibid*.

performances »[664] sont des termes empruntés aux arts plastiques.
L'introduction de l'événement et de la performance en architecture rend parfois l'étiquetage de l'œuvre compliqué : qu'est ce que l'architecture ? Les installations de Pariente, Buren, Absalon pour ne citer qu'elles, n'appartiennent-elles pas autant au domaine de l'art que de l'architecture ? Elles rendent les limites disciplinaires désuètes et questionnent aussi bien le domaine artistique qu'architectural. *« Architistes et architectes »* illustrent « *l'ambiguïté et l'ambivalence des architectes actuels et de nombreux artistes contemporains. »*[665] Ceci renforce l'hypothèse émise lors de notre comité de suivi de thèse de 2019. Nous avancions que l'architecture contemporaine conventionnelle qui se détourne de son aspect artistique laisse un vide, que les artistes cherchent parfois à combler en se tournant vers l'architecture. Les architectes qui essaient d'échapper aux contingences contemporaines qui pèsent sur le cadre professionnel de l'architecture, se tournent souvent vers l'installation ou l'événementiel. De ce fait, deux voies s'ouvrent en architecture :
_la première est alternative, éphémère, moins contingente et dite événementielle ; elle prend source dans la performance, l'émancipation, l'exploration, l'expérimentation...
_la seconde, plus conventionnelle, est celle qui constitue la ville pérenne, « durable », dont les réglementations cherchent à en faire des édifices énergétiquement et architecturalement autonomes, intemporels. Celle-ci est beaucoup moins sujette à l'expérimentation ; au contraire, elle est de plus en plus standardisée, normée.
L'installation architecturale est donc une pratique hybride, entre art et architecture, née d'une volonté d'émancipation du cadre disciplinaire et professionnel. La collectionneuse d'art Balzwick, avouera à Sarah Thornton (lors de la biennale de Venise de 2007), adorer les pavillons pour leur potentiel utopique : « *ils sont à part, n'ont aucune fonction, ce qui veut dire que les artistes sont libres de créer quelque-chose d'autonome. »*[666]

Frédérique Villemur, enseignante et chercheuse au laboratoire LIFAM à Montpellier a travaillé sur cette question de la transdisciplinarité et plus précisément de la transmédialité. Elle a eu l'occasion de documenter et notamment d'écrire un article sur la rencontre et la performance réalisées entre un peintre, Dominique Figarella, et une chorégraphe-danseuse, Mathilde Monnier. L'objectif et l'origine de leur rencontre est d'abord de faire interagir deux disciplines artistiques qui cohabitent souvent sous un rapport de sujet / décor. Cette collaboration veut transgresser le cadre disciplinaire mais aussi le rapport d'assujettissement d'une pratique à l'autre (de hiérarchie) pour réaliser une œuvre hybride. Mathilde Monnier explique que

664 *Ibid.*, p. 188.
665 *Ibid.*, p. 187.
666 Sarah Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris, Autrement, 2009, p. 251.

lorsqu'elle a découvert le travail et notamment les peintures de Dominique Figarella, tout un espace se déployait devant elle, nous rapporte Frédérique Villemur, tel : « […] *un plateau nu habité par un geste peint ».*[667]. Le grand format, le choix des matériaux et des techniques traduisaient à ses yeux le mouvement dans son élan, son énergie, son éclat, voire son rapport gestuel, sa spontanéité. « *De la peinture en danse, il faudrait retenir ce geste premier qui porte le processus d'un mouvement en train de se réaliser »*[668]. On note là une approche poïétique, c'est à dire du processus de conception, d'une performance plus que du résultat produit.

Ni D. Figarella, ni M. Monnier ne voulaient faire se rencontrer leur art dans un rapport traditionnel d'assujettissement de la fonction de décor d'un art à un autre. F. Villemur explique notamment :

> *« Que l'on songe au travail de Picasso pour Diaghilev et les Ballets russes, aux scénographies de Robert Rauschenberg pour Merce Cunningham, si la peinture et la danse se sont accompagnées l'une l'autre, elles se sont rarement rencontrées jusqu'au point de se confondre dans un médium commun. »*[669]

Pour ce faire, M. Monnier et D. Figarella partent de l'origine de la production des deux pratiques artistiques : l'atelier et la salle de répétition. Ils ont cherché à comprendre l'un et l'autre la pratique de leur binôme pour confondre les deux manières de produire: le rapport touche – geste - respiration – modelage du matériau ; telle une archéologie du mouvement. Temps – matière – mouvement qui font la chorégraphie et produisent l'œuvre. La collaboration fut d'autant plus aisée que D. Figarella s'intéresse dans son travail à la « […] *physicalité du corps au travail, à la lutte avec la matière. »*[670]

Ainsi, nous avons vu que le contexte est caractérisé par un cadre professionnel plus ou moins défini et conventionné qui limite parfois la liberté créatrice de l'architecte. Les tendances stylistiques, formelles, conceptuelles de l'époque, peuvent également inciter une forme d'autocensure.

La pratique libre de l'art s'émancipe, quant à elle, de ce cadre disciplinaire et conventionnel. Elle limite également ce phénomène d'autocensure, en relativisant et modérant les influences extérieures sur la production de l'artiste. Elle se libère de l'aspect rationnel et raisonné de l'architecture.

667 Frédérique Villemur, *Soapéra de Mathilde Monnier et Dominique Figarella*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2560 , 2015, (consulté le 27 avril 2018).
668 *Ibid*.
669 *Ibid.*
670 *Ibid.*

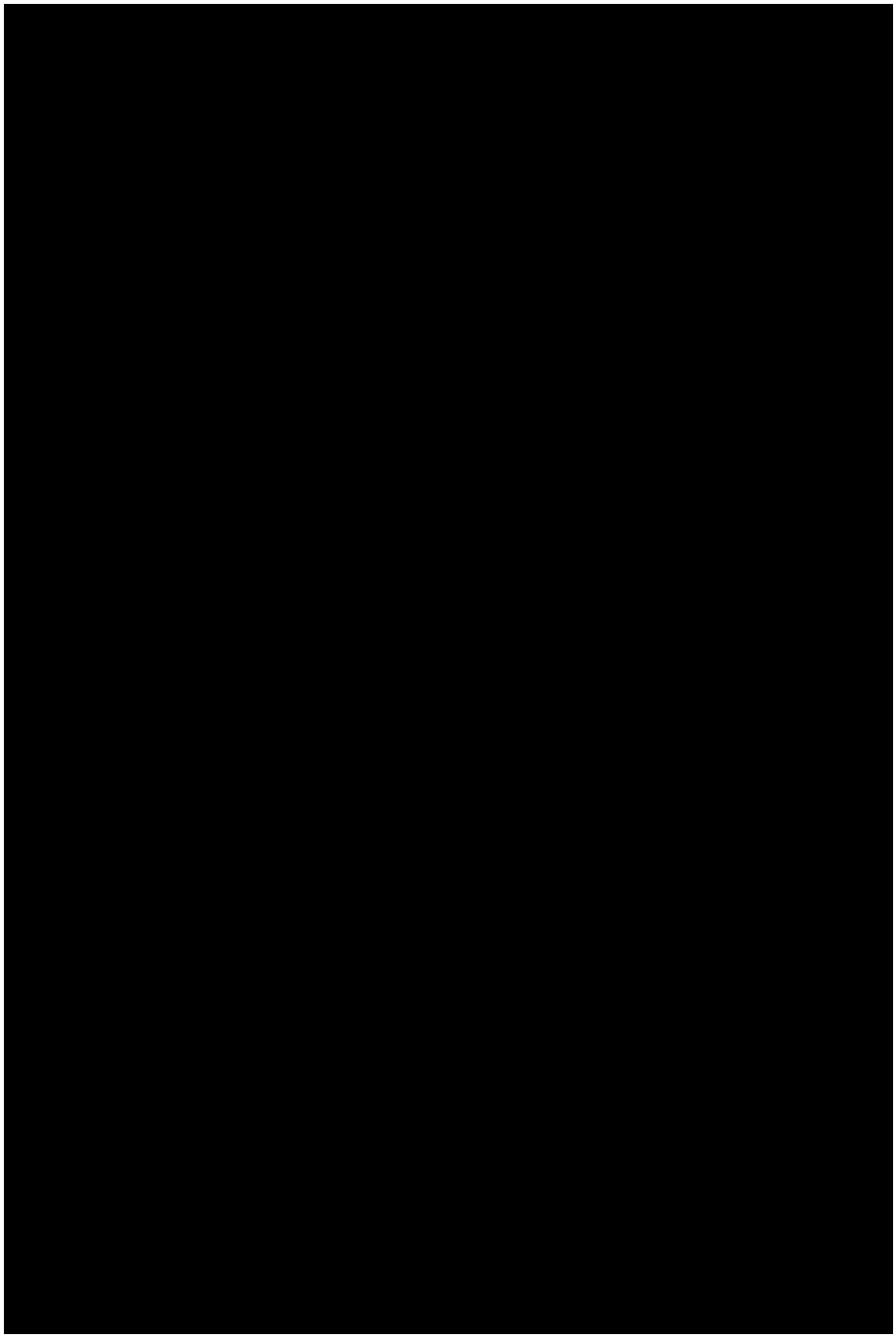


Illustration 91: Dominique Figarella et Mathilde Monnier [metteurs en scène], *Soapéra,* Festival de Danse, Montpellier, 2010.

(source : © Marc Coudrais, Url : https://journals.openedition.org/agon/2560)

3. Expression et rôle de l'inconscient dans la création

En architecture, l'expérience subjective a du mal à trouver sa place car elle n'est pas considérée comme une approche scientifique (elle n'est pas rationnelle), alors l'intervention de l'inconscient, qui l'est encore moins, pose davantage question. Pourtant, l'inconscient a une très grande influence sur nos rêves, nos intuitions, notre identité et donc sur nos réalisations. Selon les enseignants et les directeurs du Black Mountain College, comme Buckminster Fuller, Cage ou encore Olson, l'expression de l'inconscient, du rêve et des pulsions de l'artiste n'est pas un problème majeur. Au contraire, ils considèrent que le moteur de l'art et de la création est la jonction entre ces pulsions et l'observation.[671]

• Le couple conscient / inconscient

La création artistique est caractérisée par la dualité et la succession de deux phases : active et passive. La phase passive, décrite par le poète Paul Valéry, serait reposante et « désordonnée », il la qualifie « d'indifférence dispersive ».[672] Cette attitude (phase) est caractérisée par un « écart de l'esprit » qui l'orienterait vers d'autres problèmes analogues. L'autre phase serait, quant à elle, plus terre à terre, elle découlerait directement des problèmes que posent les contingences de l'œuvre : les moyens qui s'opposent à la fin. Le travail, la réflexion, le développement et l'élaboration marquent cette phase. L'esprit se « choque » à l'action au prix d'une fatigue rapidement insupportable.

> « *Je trouve un peu partout, dans les esprits, de l'attention, des tâtonnements, de la clarté inattendue et des nuits obscures, des improvisations et des essais, ou des reprises très pressantes. Il y a, dans tous les foyers de l'esprit, du feu et des cendres ; la prudence et l'imprudence ; la méthode et son contraire ; le hasard sous mille formes. Artistes, savants, tous s'identifient dans le détail de cette vie étrange de la pensée.* »[673]

Les phases « passives », marquées par des moments d'inattention et de paresse interstitielle sont en fait bien plus productives qu'elles en ont l'air. Elles mûrissent les actes successifs de la phase active. Il s'agit d'une sorte de méditation créatrice qui prépare une intervention énergique. A partir de là, ne rien faire et divaguer est aussi important que de passer à l'action. Si l'on reprend les théories de Gaston Bachelard, la détente de l'esprit correspond, dans la rêverie poétique,[674] à la veille de l'âme, ou plutôt à son activité reposante et sans tension.[675]

671 E. Giraud et J.-P. Cometti, *Black Mountain College*, *op. cit.*, p. 28.
672 P. Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », *art. cit*, p. 15.
673 *Ibid*.
674 Il s'agit de l'imagination, l'inspiration.
675 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012, p. 6.

Le Corbusier, écrira à ce propos que la création artistique est « […] *un fait de la sensibilité »*[676], il tient plus de la poétique que de la raison même si cette dernière « […] *s'attache à confectionner l'œuvre, à la mûrir ».*[677] La poésie habite l'artiste. Nous nous enrichissons de la vie et l'inconscient, lui, travaille activement, en silence, à notre insu. Quand vous vous exprimez, « […] *vous exprimez un fruit dont la saveur est l'aboutissement d'un itinéraire inouï! ».*[678] Le Corbusier connecte directement l'inconscient à l'orientation, la construction de la personnalité de l'artiste.

Le philosophe Jacques Derrida, dans son analyse de la création artistique, identifie également ces deux phases, deux attitudes qui se manifestent chez l'artiste lorsqu'il crée : une caractérisée par une « puissance aveugle » qui travaille intérieurement l'artiste et l'autre marquée par la représentation ou la thématisation de cette force aveugle. Ces deux attitudes constituent « la structure croisée » ou la « ressource quasi transcendantale » de la création et du dessin.[679]

• Intuitions & révélations, fruits du travail de l'inconscient

Nous avons parfois été désorientés au vu de l'abondance du vocabulaire employé par les théoriciens de la création pour signifier un même phénomène à l'origine de la création. Nous avons retenu le mot *intuition* pour rassembler et exprimer ce que ces auteurs entendent par inspiration, aspiration, pulsion intérieure, illumination, révélation, désir d'expression, voire dans certains cas imagination. Que ce soit dans l'élaboration d'un concept ou d'une image, Michel Cornuéjols décrit la création comme la succession de raisonnements et d'*intuitions* : *« La magie du monde se trouve peut-être dans ce liant fait de raisonnement et d'intuition, de conscient et d'inconscient. »*[680] Ce mot *intuition* incarne la complexité du rôle de l'inconscient dans la création. Il peut prendre différents sens selon son contexte. L'*intuition* est à la fois ponctuelle et continue : continue sous forme de savoir existentiel (issu d'expériences vécues) et ponctuelle lorsqu'elle s'exprime sous forme de pulsion : de révélation. Avoir une intuition peut donc à la fois signifier avoir une révélation ou un savoir existentiel. Nous distinguerons donc deux types d'*intuition* : le *savoir existentiel* et la *révélation*. Les deux ne sont pas tout à fait déconnectées car la révélation est souvent l'expression d'un savoir existentiel qui ne s'exprime que ponctuellement.

676 Françoise Ducros, Daniel Le Couëdic, Stanilaus von Moos et Catherine de Smet, *Le Corbusier, l'œuvre plastique,* Editions de La Villette, Paris, 2005, p. 102.
677 *Ibid.*
678 *Ibid.*
679 N. Roelens, *Jacques Derrida et l'esthétique*, *op. cit.*, p. 50.
680 *Ibid.*, p. 73.

La connaissance intuitive, un savoir profond & inconscient, fruit de l'expérience vécue

Dans le cas du savoir existentiel (de la connaissance intuitive) l'intuition serait à l'origine du processus de connaissance nous rappelle l'architecte Imre Makovicz Steiner, qui reprend la théorie de Goethe qui l'a lui-même empruntée de Spinoza. C'est par un processus d'expérience vécue que l'on découvre la réalité : « [...] *par la pensée du vécu et non par l'abstraction. Le plus haut degré de cette pensée dans le processus de connaissance est l'intuition. »*[681] L'intuition est la connaissance personnelle, immédiate et certaine de l'essence d'une chose. Elle s'oppose à la connaissance vague acquise par le langage ou par procuration.

La pulsion intuitive, une forme de révélation

La pulsion intuitive, quant à elle, se manifeste comme une révélation : elle s'impose comme la résolution d'un problème qui tombe à pic et sous le sens. Cette pulsion s'exprime, dans la plupart des cas, lorsqu'on prend du recul sur son travail, après une phase dite « passive » : elle en est le fruit. Lorsque l'intuition s'exprime sous cette forme, spontanément, elle suggère que le travail, l'activité ou la réflexion se poursuivent inconsciemment. Elle est alors le fruit d'une réflexion inconsciente, d'un mûrissement silencieux : une forme de savoir profond dont on ignore parfois l'origine et le fonctionnement ; tel un théorème vérifié dont on ne saurait effectuer la démonstration. En amont, le travail préalable, les études réalisées, l'expérience et les compétences acquises (lors des phases dites *actives*) alimentent les phases passives qui digèrent et préparent silencieusement ces *intuitions*.[682]

L'intuition lorsqu'elle prend la forme d'une *révélation* se traduit par une prise de conscience spontanée de la résolution inconsciente de conflits ou de problèmes. Ces pulsions intuitives sont aléatoires, leur fréquence est variable et ces intuitions ont lieu « de temps à autre ». Ce terme de « temps à autre » transcrit l'incertitude et l'inégalité de ces manifestations selon les individus. Selon la légende, dans l'euphorie de sa découverte, Archimède, criait sur le coup « eurêka » pour exprimer verbalement cette pulsion. Paul Valéry confirme la nature aléatoire ou incontrôlable de l'intuition :

> « *Car cette exactitude, ce résultat que nous espérons et notre désir, sont de même substance mentale et peut-être se gênent-ils l'un l'autre par leur activité simultanée. On sait qu'il arrive assez souvent que la solution désirée nous vienne après un temps de désintéressement du problème, et comme la récompense de la liberté rendue à notre esprit*. »[683]

681 *« Expressionnisme et abstraction »* in *Techniques et architecture*, Juin-Juillet 1985, n° 360, p. 110.
682 M. Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, *op. cit.*, p. 30.
683 P. Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », *art. cit*, p. 14.

Sean Godsell écrira que le talent de l'artiste, du poète ou de l'architecte, dépend de sa capacité à capturer et à retranscrire ce moment d'inspiration.[684]

Les pulsions intuitives lorsqu'elles jaillissent ne reflètent pas exclusivement notre inconscient. Elles ont déjà été filtrées par notre subconscient ou notre raison. Michel Cornuéjols s'essaie à décrire ce passage du rêve fugace de l'inconscient au conscient et sa transformation en idée. La pulsion passe d'abord de l'inconscient au semi-conscient, explique-t-il, c'est à ce moment qu'elle devient perceptible et que l'on peut la ressentir : qu'elle prend la forme d'une *intuition*.[685] Elle entre ensuite dans le domaine de l'activité consciente et réfléchie. Dans sa forme la plus spontanée elle est encore dans l'« *image »* et dans sa forme la plus réfléchie, dans l' « *idée* ». Cette prise de conscience implique des choix et représentations schématiques qui eux-mêmes impliquent une conceptualisation.

Exemple d'enseignements aux approches intuitives

Si, l'artiste abstrait et maître de la forme du Bauhaus, Paul Klee avait élaboré ses théories personnelles à partir de l'étude de la nature et de l'art, ces dernières n'étaient pas essentielles dans ses cours. Dans sa pratique artistique comme dans ses enseignements, « *il mettait au contraire l'accent sur l'aspect intuitif* ». Pour lui, l'artiste ne fonctionne que par intuition, c'est elle qui le guide. L'étudiant et son développement personnel étaient mis au premier plan, sa théorie était renvoyée en arrière plan. Au Bauhaus, Kandinsky faisait également passer l'intervention individuelle de l'artiste avant ce qui était enseigné, contrairement à Moholy-Nagy.

La recherche d'une doctrine universelle et rationnelle qui marqua le Bauhaus, constituait Vassily Kandinsky comme pour Johannes Itten, « *le risque de perdre la part intuitive de la créativité.* »[686] Ainsi, Klee relativisera sa théorie de la forme pour éviter de faire de son enseignement un élément trop contraignant. De la même manière, Johannes Itten cherchait plus à sensibiliser les étudiants aux propriétés expressives de la forme, des couleurs et de leurs effets qu'à ériger des règles.

Lors de nos études d'architecture à Nancy, en atelier de projet, les enseignants tendaient à décourager les propositions intuitives d'étudiants qui semblaient emportés dans leur élan créatif. Les raisons bien que parfois discutables des enseignants, fondées sur des arguments purement stylistiques ou personnels (donc éléments totalement subjectifs que seule la hiérarchie permet de juger) déstabilisent l'étudiant et ses intuitions. Adolf Hölzel, le maître qui forma le professeur et peintre du Bauhaus Johannes Itten affirmait que la critique et la

684 Will Jones, *Carnets d'architectes*, Thames & Hudson, Paris, 2011, p. 13.
685 M. Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, *op. cit.*, p. 36.
686 Jeannine Fiedler et Ute Ackermann, *Bauhaus*, Editions Place des Victoires, Paris, 2006, p. 389.

correction étaient offensantes ou destructrices de la confiance en soi et de la part intuitive.[687] Ceci a pour effet d'inhiber, d'une certaine manière, ou de modérer ses intuitions, ses sensations. Au sein d'une formation artistique, cela semble contre-productif de par la tendance à limiter voir bloquer l'imagination, l'intuition et surtout la sensibilité des étudiants. Comment ces derniers après cette étape, peuvent-ils sentir ou non la pertinence de leurs choix s'ils sont « désabusés », voire interrompus dans leur élan de créativité et d'intuition. Ces instants déjà rares risquent de l'être encore davantage si nous dévalorisons cette connaissance intuitive et que l'on réprime ses pulsions.

Adolf Hölzel préférait l'encouragement et l'approbation d'un travail accompli qui, au contraire de la critique et de la correction, auraient tendance à stimuler les forces créatrices.[688]

Si ces révélations peuvent parfois sembler arbitraires et gratuites, elles émergent dans la plupart des cas comme la résolution d'un problème ayant sollicité une réflexion ou un travail laborieux ainsi que le remarquent les architectes J. Pallasmaa et René Passeron.[689]

Limite d'une approche intuitive

Cette connaissance intuitive, lorsqu'elle prend trop de place peut toutefois poser problème car elle peut sembler si évidente, logique et naturelle, qu'elle peut lever toute incertitude. Or, nous verrons que l'incertitude et la curiosité sont essentielles dans la création artistique.

• Rêverie poétique & disjonction : l'expression de l'inconscient par des états proches de la transe

Parmi les deux phases / attitudes identifiées dans la création artistique, celle *passive* caractérisée par l'expression de l'inconscient est souvent qualifiée de *rêverie poétique*. La seconde phase est donc comme nous venons de le voir davantage du domaine de l'inconscient et de l'indéterminé, que de l'ordre et du rationnel.

Si la productivité, la rentabilité et les contingences de la pratique architecturale professionnelle tendent à optimiser, limiter les temps de conception et la part créative ou expérimentale de l'architecture, les temps dédiés à l'expérimentation, à l'exploration, à l'égarement et à la rêverie poétique sont essentiels à la création artistique. Nous nous attacherons à montrer dans cette partie, comment les artistes cherchent à stimuler et à exprimer, cette forme de sensibilité qui s'exprime notamment dans la rêverie poétique.

687 Claude Schnaidt, « *Ce qu'on sait savoir et ignore du Bauhaus* », in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 1976, p. 30
688 *Ibid.*
689 Juhani Pallasmaa, *La main qui pense,* Actes sud, Arles, 2013, p. 105.

Les Surréalistes ne se sont pas penchés sur l'expression du rêve sans raison précise. En effet, le rêve permettrait à l'inconscient d'émerger et c'est précisément ce qu'ils recherchaient. Le philosophe Pierre Kaufmann confirme cette théorie : l'inconscient s'exprimerait dans les rêves, et plus précisément dans leur écriture, « […] *il tend à s'exprimer dans le fantasme.* »[690] Le rêve est l'expression du désir et une volonté de le réaliser. La pensée romantique, par exemple, est faite de pulsions inconscientes. D'après Freud, c'est le désir et le fantasme qui sont à l'origine du rêve, lui-même à l'origine de sa théorie des images et de l'imaginaire.[691] L'interprétation des rêves en psychanalyse, par exemple, repose sur la distinction et la liaison entre le besoin et le désir : « *L'Interprétation des rêves apporte en effet la preuve que le rêve est la « réalisation » d'un désir.* »[692] De la même manière, le plaisir de créer, la « pulsion créatrice », serait du même ordre que la pulsion sexuelle et donc du domaine de l'inconscient d'après Jean-Luc Nancy qui reprend les théories de Freud. Il fait notamment le lien entre le plaisir sexuel et le plaisir esthétique dans le sens où le dessin ne serait que tension qui s'accumulerait et qui appellerait à une libération : une « jouissance » qui pousserait ainsi l'artiste jusqu'à cette fin. Cette théorie défend l'idée que le plaisir perdure seulement parce que cette fin existe et donc que l'élaboration du dessin, comme les préliminaires (dans l'acte sexuel) ne feraient qu'accroître la tension : la décharge de cette tension serait le but de l'opération. Pour Georges Braque le désir, qui est l'origine du dessin, soit se transforme en satisfaction avec laquelle il s'éteint ; soit il s'entretient et appelle la force d'une formation nouvelle.[693]

Les Surréalistes cherchent à libérer leur art du contrôle exercé par la raison, ils réactualisent la dimension poétique de l'art en réaction à un excès de rationalisme. Ils désirent faire de l'artiste « *un « simple appareil enregistreur » de pulsions intérieures* ».[694] Le Surréalisme consiste à « […] *peindre l'invisible, les rêves, les visions...* »[695] Le groupe est à la recherche d'automatismes permettant d'exprimer verbalement, graphiquement, ou de n'importe quelle autre manière le fonctionnement réel de la pensée. C'est notamment avec l'*écriture* et le *dessin automatique,* que les Surréalistes cherchent à exprimer inconscient et pulsions. Le mouvement est influencé par les théories psychanalytiques de Freud.

Certains artistes qualifient ce phénomène de rêverie poétique, automatique et quasi inconsciente, de *disjoint*. Le poète Henri Michaux, qui pratique la calligraphie dit parfois être « *possédé de mouvements, tout tendu par ces*

690 Pierre Kaufman, « *Imaginaire et Imagination* », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26/09/2018
691 *Ibid.*
692 *Ibid.*
693 Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin: carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan, Paris, 2007, p. 20.
694 René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Éditions Klincksieck, Paris, 1989, p. 19.
695 M-C. De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, *op. cit.*, p. 142.

formes qui m'arrivent à toute vitesse et rythmées, […] *Je lui* [à la forme] *infusais une inouïe mobilité, dont j'étais le double et le moteur quoique immobile et fainéant.* » Il fait référence au disjoint comme à son double : le poète explique qu'il est disjoint de ce qu'il produit lui-même, une forme de dépersonnalisation.[696] L'esprit lâche prise, son corps prend le relais et s'anime par automatisme. Ann Van Sevenant, auteure-philosophe, qualifie également de *disjoint* ce mécanisme de dédoublement : « *Celle-ci reflète l'état double, disjoint, entre l'auteur et l'auteur, ou encore entre l'auteur et ce qui se produit par l'intermédiaire de sa main.* »[697] Henri Focillon, en observant la main, qui successivement divague et s'actionne, écrira qu'elle a ses « propres rêves ». Ces rêves préparent l'efficacité de sa prochaine intervention :

> *« Regardez vivre librement les mains, sans l'appel de la fonction, sans la surcharge d'un mystère – au repos, les doigts légèrement repliés, comme si elles s'abandonnaient à quelque songe, ou bien dans l'élégante vivacité des gestes purs, des gestes inutiles : il semble alors qu'elles dessinent gratuitement dans l'air la multiplicité des possibles et que, jouant avec elles-mêmes, elles se préparent à quelque prochaine intervention efficace. »*[698]

Pour décrire ce mécanisme, Ann Van Sevenant reprend d'ailleurs les théories d'Henri Focillon, développées dans son ouvrage l'*Éloge de la main* mais aussi *La Logique de la sensation* de Gilles Deleuze. « *Chez Michaux, les signes disjoints sont appelés des « libérateurs » ».* Le philosophe Jacques Derrida assure que Michaux recherchait cette perte de contrôle émancipatrice qui lui permet d'échapper aux mots.

En atelier de « Crit », au Cal'Arts (prestigieuse école d'art de Los Angeles) on cherche également à produire une ambiance singulière qui susciterait la « libération » des étudiants : un état psychologique qui se rapproche de la transe, qui favorise la créativité par la désinhibition et l'expression de l'inconscient. Sarah Thornton, auteure et sociologue, ayant assisté à l'une de ces séances explique que les journées de « Crit » sont extrêmement longues. Elles durent jusque très tard dans la nuit et l'ambiance singulière crée un microcosme unique déconnecté de la réalité qui se rapproche des artistes bohèmes et écrivains « *qui ne fermaient pas l'œil de la nuit et refusaient les pressions du monde industriel »*[699]*:* une forme d'indépendance à mille lieues de *Beverly Hills*. Ces sessions ont en fait pour objectif d'aller au fond du questionnement et ce n'est que lorsque la question « pourquoi? » apparaît que *« la discussion prend tout son intérêt.* [...] *Cette atmosphère de production constructive en donnerait la meilleure définition : nécessité d'aller*

696 *Ibid.*, p. 73.
697 N. Roelens, *Jacques Derrida et l'esthétique*, *op. cit.*
698 Henri Focillon, *Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris, 1934, p. 5.
699 S. Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, *op. cit.*, p. 86.

au fond des choses ; de faire preuve d'endurance. »[700] A 00h00 tous les étudiants sont exténués, dans un état quelque-peu secondaire, pourtant le cours ne s'achève pas, au contraire c'est dans cette forme de « délire » que les esprits s'ouvrent, que les langues se délient et s'émancipent du cadre scolaire conventionnel. Les charrettes, en architecture, ou les cours nocturnes des Hautes Écoles d'Art du Rhin à Strasbourg, s'inscrivent dans cette mouvance.

• Limite d'une recherche d'expression de l'inconscient

Les artistes qui modèrent la place du raisonné et du contrôle dans le processus de création laissent davantage de place à l'expression de l'inconscient et de l'indéterminé dans leurs réalisations. Avec cette approche, certains d'entre-eux recherchent, la surprise, l'inattendu ; d'autres la liberté : une expression plus naturelle et spontanée, davantage sensible.
Bien que ces approches possèdent de nombreuses qualités, au vu des excès de la rationalisation, elles présentent également leurs défauts.

Se tourner vers l'inconscient, l'intuition c'est risquer de se perdre et de procrastiner. Se pencher uniquement vers l'intuition revient à ne rien faire, écrit Louis I. Kahn. Le rêve a pourtant une volonté d'existence.
Se tourner vers l'inconscient et l'indéterminé, c'est aussi s'orienter vers le désordre, le chaos ou l'anarchie et l'architecture, qui est d'intérêt et de nécessité publique, ne peut pas s'y résumer. L'approche raisonnée, rationnelle en est complémentaire, elle limite les tentations excessivement irrationnelles de l'artiste.

D'autres théoriciens, dont l'architecte Louis I. Kahn, critiquent les démarches surréalistes centrées sur l'expression du rêve. Selon eux, il est impossible d'exprimer fidèlement ses rêves car, dès lors qu'on tente de les représenter, ils perdent en « véracité » et se dérobent : ils deviennent réels. « *Quand je trace sur le papier la première ligne pour capturer mon rêve, le rêve s'affadit*. »[701] D'ailleurs, certains artistes-peintres surréalistes seront expulsés du groupe par André Breton pour avoir créé des « […] *images trop calculées pour se prétendre filles des rêves* ».[702] C'est notamment le cas de Giorgio De Chirico en 1936 puis de Salvador Dalí en 1939. Paul Valéry qualifiera ces artistes de romantiques et d'artificiels, jouant de « *simulation, d'exagération (qui est simulation par l'intensité de l'expression) et que selon lui aurait choisi la facilité en cherchant à « produire des sensations immédiates ». »*[703]
Cette impossibilité de représenter fidèlement le rêve est liée au principe de *réduction*. D'après Freud, l'objet pictural comme le rêve « *est pensé selon la*

700 *Ibid.*
701 Louis Kahn, Silence et Lumière, Éditions Du Linteau, 1996, p. 41.
702 M-C. De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, *op. cit.*, p. 102.
703 Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Gallimard, Paris, 1983, p. 122.

fonction de représentation hallucinatoire et de leurre. »[704] Le décrire et chercher à en comprendre son sens reviendrait à le « dissiper ».

Selon L. I. Kahn, la nature est *mesurable* alors qu'au contraire le sentiment, le rêve appartiennent au domaine du *non-mesurable*. On ne peut exprimer le non-mesurable (les rêves) par quelque-chose de mesurable (dessin, peinture, architecture, musique, etc.). Pour cette raison :

> *« L'homme est toujours plus grand que ses œuvres parce qu'il n'arrive jamais à exprimer pleinement ses aspirations. Car s'exprimer en musique ou en architecture se fait par les moyens mesurables de la composition ou du projet. La première ligne sur le papier est déjà une mesure de ce qu'on ne peut exprimer pleinement. La première ligne sur le papier c'est moins »*[705]

Ainsi, le principe de *réduction* pourrait se résumer à matérialiser une idée, une image poétique revient à faire des choix et en appauvrir le sens.

• La liberté de déconstruire essentielle pour construire

Pour créer en architecture, l'esprit a besoin d'un minimum de liberté car la morphogenèse n'est pas un processus linéaire. Le tâtonnement, l'accident, la remise en cause ou le désordre font partie intégrante de son fonctionnement. Ce processus n'est pas sans aléas et nous pouvons même ajouter que ces aléas alimentent le processus. C'est souvent parmi les essais, imprécis, incontrôlés, le « hasard », voire les « accidents », les aléas ou les erreurs, qui peuvent qui plus est émerger de notre inconscient, que notre esprit parvient à discerner des pistes intéressantes voire des solutions. Si l'on offre à l'architecte ce degré de liberté, il se tournera naturellement davantage vers l'expérimentation et l'essai.

Les couples essentiels conscience-inconscience, morale (surmoi)-moi, perception-rêverie, esprit-âme propres à l'Homme et la création semblent caractérisés par les dualités ordre-désordre, logique-chaos, rationalité-irrationalité, conjonction-disjonction.[706] On peut donc deviner l'importance de l'aléatoire et de l'indéterminé[707] dans la création artistique.

Pour René Passeron comme Vincent Bontems,[708] la création fonctionne par la prise de connaissances et leur destruction/déconstruction. L'esprit déconstruit pour reconstruire, il est en mouvement continu. Les « techniques » d'invention consistent d'abord à « démolir », déconstruire, nous rappelle Michel Cornuéjols. L'indifférence de l'inconscient à la raison et aux

704 Jean-François Lyotard, « *Psychanalyse et Peinture* » ,Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 27/09/2018

705 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 42.

706 Philippe Boudon, *Conception*, Éditions de la Villette, Paris, 2004, p. 50.

707 Le terme indéterminé fait également référence au termes « désordre », « chaos », « imprécision » que nous pourrons également employer plus tard en référence à cet autre aspect de la création qui s'oppose au raisonnement, à l'éthique, la discipline, la rigueurr, etc.

708 Vincent Bontems, « *Désordre et créativité : l'innovation technique et artistique* » [conférence], in *Le Marathon des Sciences 2016,* Conférence n°10, Fleurance, 06/06/2016.

conventions a cette capacité de former « *des combinaisons nouvelles à partir de contextes qui semblent incompatibles.»*[709] Ainsi, le désordre est essentiel pour créer affirme Paul Valéry : il est source et condition de fécondité. L'instabilité, l'incohérence, l'inconséquence sont des trésors de possibilités.

> *« Dès que l'esprit est en cause, tout est en cause ; tout est désordre, et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C'est que ce désordre est d'ailleurs la condition de sa fécondité : il en contient la promesse, puisque cette fécondité dépend de l'inattendu plutôt que de l'attendu, et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l'ignorons, que de ce que nous savons. Comment en serait-il autrement ? »*[710]

Jean Leppien, peintre et élève d'Albers au Bauhaus explique que l'enseignement de ce dernier avait plus en vue de déconstruire la connaissance afin d'ouvrir l'élève à de nouvelles perceptions par la redécouverte des matériaux notamment.[711]

Lars Spuybroeck, artiste-architecte-chercheur, ayant conscience de la complémentarité de ces approches et de la fécondité de la phase désordonnée, cherche sans cesse à être déstabilisé : soit par de nouvelles rencontres, soit par de nouvelles idées. L'architecte fait en sorte que l'entourage, le contexte dans lequel il évolue soit fertile, émulateur, et qu'il lui ouvre de nouvelles perspectives (il est dans une dynamique d'exploration et de découverte) : son père était peintre et lui-même continue de côtoyer de nombreux artistes et architectes. Il fait en sorte que ses conditions de vie restent quelque-peu chaotiques, cela lui permet d'alimenter sa créativité ou son travail. Il se met ainsi volontairement « sous pression » afin d'« organiser le désordre ». Cette pression est une forme de discipline et de rigueur qui l'incite à « élaguer » des réalisations imparfaites, à mettre de l'ordre dans toutes ses idées : c'est à dire, une attitude (mise en situation) qui engage un processus de réduction. On voit dans cette approche de la création, se mêler les deux aspects qui caractérisent le processus de création que nous venons d'évoquer.

Si le cadre de conception n'offre pas ce degré de liberté essentiel et nécessaire au bon déroulement de la morphogenèse et du processus de création, la création est impossible ou considérablement appauvrie. Cet environnement devient alors contre-productif et plus précisément contre-créatif car de fortes contraintes et une grosse pression tendent à limiter la créativité et décourager les nouvelles initiatives ou les prises de risques. La dynamique professionnelle et les agences d'architecture tendent pourtant à évincer cette part de déconstruction, de désordre, d'aléatoire, de chaos, ou d'irrationalité.

709 M. Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, *op. cit.*, p. 30.

710 P. Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », *art. cit*, p. 18.

711 Perrine Kervran, « *Le Bauhaus a 100 ans ! Des objets à la chaîne* », in *LSD, La série documentaire* [émission de radio], France Culture, 14'. Url : https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/architecture-design-le-bauhaus-a-100-ans-14-artistes-et-artisans-unissez-vous

1. L'ébauche et la rature au centre de la morphogenèse

La rature, l'erreur ou l'imprécision offrent deux possibilités :
_la correction par l'amélioration ou le peaufinement de l'œuvre, qui rejoint les principes de réduction et de déterminisme en art.
_ l'exploration d'une erreur riche en nouvelles possibilités.
Dans cette première partie nous traiterons du premier aspect : de la richesse de l'imprécision ou de la rature dans l'ébauche.

Eric Pagliano, en reprenant un extrait du *traité de la peinture* de Léonard De Vinci montre tout l'intérêt de l'ébauche et de la rature, un processus de recherche et d'expérimentation chez les artistes-plasticiens (peintres, sculpteurs, architectes). Il réalise une analogie analogie avec l'écriture-rature des poètes qui devaient, selon Horace, « *élaguer, repolir* »[712] une vingtaine de fois leur ouvrage telle la mère de l'ours qui « forme » l'ourson en le léchant durant une trentaine de jours : d'où l'expression « lis tes ratures ». C'est dans la lecture de l'ébauche que l'on aperçoit l'œuvre finale. Le peintre Edgar Degas, comme le rapporte Paul Valéry, travaillait ainsi, en multipliant les brouillons, les ratures, et en avançant par reprises lorsqu'il peignait ses danseuses. Certains de ses amis, à qui il avait donné l'une de ses œuvres, la cachait, car il était capable de la reprendre pour lui apporter des modifications. Et, parfois ses toiles ne revenaient jamais de son atelier.[713] Un critique écrivait de lui lors d'un compte rendu : « *Incertitude constante dans les proportions. »*[714] Était-ce un commentaire négatif ?
Léonard De Vinci explique quant-à-lui, qu'il faut d'abord trouver la structure générale, la bonne dynamique du sujet avant de la revêtir d'une apparence parfaite quitte à revenir, reprendre une partie que le peintre juge bien réalisée car c'est la pensée de l'artiste qui primera toujours sur une réalisation techniquement satisfaisante.[715] De l'image de la friche aux champs, les ratures appellent à la correction ou à la modification, elles suggèrent de nouvelles formes.

Comme nous l'avons déjà écrit, la nature de l'imaginaire et de l'idée est fugace et volatile, c'est pourquoi elle peine souvent à s'exprimer pleinement, dans le monde concret, dans toute sa richesse. Pour cette raison, entre autre, on parle du principe de réduction : l'idée perd de sa richesse, lorsqu'elle est concrétisée car sa matérialisation engage une précision, des choix. On peut donc dire que

712 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 193.
713 P. Valéry, *Degas, danse, dessin*, *op. cit.*, p. 58.
714 *Ibid.*, p. 104.
715 Sophie Chauveau, *L'obsession Vinci*, Gallimard, Paris, 2009, 528 p.

l'essence de l'idée (fugace, vague, mouvante, floue, etc) s'exprime naturellement dans l'imprécision de sa réalisation matérielle. Certains artistes cherchent à conserver au maximum la richesse de cette idée initiale en faisant de l'imprécision leur méthode. Ils laissent davantage de place à l'imprévu, à l'aléatoire ou à l'imprécision, une flexibilité qui tend à stimuler l'esprit et l'invite à poursuivre, à réinterpréter ou à créer de nouvelles possibilités.

Cette approche artistique nous rappelle le *non-finito* de Michel-Ange où seule une partie détaillée et terminée est mise en valeur dans la masse de son matériau laissé brut ou simplement esquissé (dégrossi), tel un dégradé au sein duquel l'élément fini suggère l'ensemble de l'œuvre à peine esquissée : elle stimule l'esprit du spectateur et le met à la place du sculpteur [illustration 69].

Léonard De Vinci va encore plus loin dans cette démarche. De retour à Florence, alors qu'il cherche de nouvelles commandes, son ami le peintre Filippino Lippi lui cède celle de l'église de l'Annunziatti : deux panneaux de 3,33 mètres par 2,18 chacun. Bien connu pour ne jamais terminer ses commandes il produit un immense carton (une ébauche) en moins de huit jours : un chef-d'œuvre salué par les Florentins qui pourront l'apprécier deux jours durant, une révolution selon les peintres Sandro Botticelli et Filippino Lippi. Un chef-d'œuvre que Léonard refusera d'achever ! « *La main peut-elle jamais atteindre la perfection qu'on a rêvée ?* »[716] Il décide de s'arrêter là, comment pourrait-il produire plus d'effet qu'avec ce carton, maintenant que le sentiment qu'il cherchait à faire naître s'est déjà manifesté, avant même qu'il l'ait achevé ?

Si pour les panneaux de l'Annunziatti de De Vinci, le *non-finito* vient à posteriori, d'autres concepteurs anticipent et mettent intentionnellement ce principe en œuvre.

En architecture, la *Shadow House* [illustration 92] de Peter Cook résulte de cette démarche. Ses enveloppes disparaissent progressivement de l'intérieur vers l'extérieur et dans l'autre sens, cloisonnent l'espace en étant de plus en plus opaques : du cocon architectural ordonnancé vers une nature laissée sauvage. L'architecte contemporain Glenn Murcutt poursuit cette démarche : dans plusieurs de ses projets, le principe est toujours le même, l'enveloppe architecturale courre alors que l'espace intérieur s'interrompt. Pour Glenn Murcutt, le plan qui sert de toit devient successivement le plafond dans l'espace fermé, l'abri dans l'espace ouvert mais couvert, et enfin le pare-soleil ajouré filtrant la lumière mais n'étant pas étanche à la pluie : il se dématérialise.

716 *Ibid.*, p. 206.

Illustration 92: Peter Cook, plan de la *Shadow House*, 1983
(Url : https://rndrd.com/n/345)

• Accepter la rature c'est accepter l'exploration

Si les brouillons, les erreurs et les ratures sont indispensables à la création artistique, ils sont parfois difficilement acceptés. Cette phase d'ébauches et de recherches, pleine d'incertitude, a pendant longtemps été dissimulée au public car elle aurait pu être interprétée comme un aveu de « faiblesse », un manque de technique, de maîtrise, de savoir-faire... Eric Pagliano et son équipe, qui ont dépouillé la quasi totalité des monographies de la Renaissance pour en faire une exposition, assurent que les esquisses raturées et les brouillons d'artistes sont rares.[717] Ceci serait dû à la destruction des esquisses « ratées ». Il rapporte également de Vasari que Michel-Ange comme de nombreux autres artistes de la Renaissance ont détruit la quasi totalité de leur production et n'ont laissé qu'une partie infime (bien que conséquente pour un artiste) de celle-ci qu'ils jugeaient présentable. Michel-Ange voulait « *n'être connu que dans sa perfection. »*[718] Baltasar Garcían écrivait qu'il ne fallait rien montrer d'une œuvre inachevée au risque que : « *Le souvenir d'avoir vu un ouvrage imparfait ne laisse pas la liberté de le trouver beau, quand il est fait.* »[719]

717 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, 239 p.
718 *Ibid.*, p. 203.
719 *Ibid.*, p. 203.

« Saisissons l'intérêt qui s'attache aux études préalables, aux croquis d'intention, aux recherches de « parti ». Ce sont souvent des œuvres d'art en soi. Or, sauf quelques exceptions, les architectes pensent que l'œuvre architecturale, dès lors qu'elle est réalisée, n'appelle pas la conservation des différentes étapes de la recherche. Leur réflexe est de détruire à chacune de ces étapes, pour lutter contre l'encombrement, des croquis et des dessins plus poussés. Ces premiers jets, ces esquisses, sont pourtant révélateurs du processus de création. Ils devraient être pour eux comme il en est pour les dessins des peintres ou des sculpteurs, les partitions originales des musiques et manuscrits d'écrivains. Ils sont recherchés, collectionnés, font l'objet d'exégèses poussées. [...] *De nos jours, on a tendance, de façon beaucoup plus large, à voir en lui* [le croquis] *une expression d'art, au sens Beaux-Arts, à l'égal des dessins de peintres ou de sculpteurs.* [...] *ces documents permettent de retrouver l'enchaînement des idées qui, partant de croquis d'intention, aboutit à la réalisation. »*[720]

Seul le résultat importait pour les peintres de la Renaissance. C'est Marcel Duchamp qui a rompu avec cette idée, mettant en avant le processus plutôt qu'en l'achevant complètement (*Ready Made*).

Encore aujourd'hui, dans notre société qui n'accepte pas l'échec (à l'image de la rature) et qui refuse de le considérer comme un élément fondamental au développement et à l'amélioration, les étudiants de première année ne sont pas fières de leurs esquisses. Ils cherchent à effacer, rattraper ou dissimuler leurs ratures, refusent même parfois de montrer leur carnet de croquis dont ils ont une certaine honte. Leur manque d'expérience et de maîtrise technique, qu'ils jugent comme un échec tend à les décourager de la pratique du dessin manuel. Il faut absolument décomplexer l'ébauche, la rature et la pratique du dessin chez les étudiants en architecture.

• L'incertitude et le tâtonnement comme exploration méthodique

Comme nous avons déjà commencé à l'évoquer, de nombreux artistes mettent en place des méthodologies pour faire entrer cet aléatoire dans leur pratique : ils se tournent davantage vers l'expérimentation.

René Passeron et Paul Valéry dans l'étude poïétique font d'ailleurs référence à l'expérimentation comme : *« le processus de recherche constructive,* […] *le processus chercheur du tâtonnement, le doute méthodique* ».[721] En architecture contemporaine, Frank Gehry travaille de la sorte avec ses associés. Le documentaire *Esquisse de Frank Gehry*[722] réalisé par son ami

720 Paul Dufournet, *Le Dessin et l'architecte: excursion dans les collections de l'Académie d'Architecture*, Demi-cercle, Paris, 1992, p.11

721 Sylvie Boulanger, Marie-Ange Brayer, Caroline Cros et Jean-Philippe Vassal, *Blvd Garibaldi variations sur Yona Friedman*, A.P.R.E.S. éditions., s.l., 2014, p. 27.

722 S. Pollack et F. Gehry, *Esquisses de Frank Gehry, op. cit.*

Sydney Pollack, est révélateur de cette démarche expérimentale. Dans l'une des premières scènes du film, nous sommes en présence de Frank Gehry et Craig Webb, son collaborateur (*design partner*), qui réfléchissent sur les volumes d'une maquette : ils expérimentent, se « cassent la tête », ils déplacent un volume, en ajoutent un autre, en suppriment un pour en mettre deux plus petits, se tournent vers une solution antérieure, reprennent tout à zéro, etc, etc... Ils jugent intuitivement : par satisfaction ou insatisfaction esthétique (perception émotionnelle). Ils tâtonnent littéralement, hésitent, procèdent par essais-erreurs, modifient de nouveau... Le projet se métamorphose de la même manière que les esquisses des tableaux de Picasso[723] se superposent et disparaissent, pour former l'œuvre finale. Un des commanditaires de F. Gehry témoigne :

> *« On parle, il absorbe tout ce qui se passe dans la pièce. Il travaille sur les maquettes, n'arrête pas de les tripoter..., de déchirer ci ou ça. C'est presque du modelage, du travail sur de l'argile. C'est une démarche très créatrice. Ça ne ressemble à aucun projet de construction que j'aie connu. Mais si on prend son petit gribouillis d'origine. […] Enfin bref, tout y est déjà. »*[724]

F. Gehry privilégie le travail manuel : il a un atelier de maquettes conséquent. Il se dit proche des peintres et ne fut pas toujours bien accepté par ses confrères (les architectes).[725] Il s'apparente plus au milieu de la peinture que de celui de l'architecture. Il « bricole » comme les peintres peuvent le faire et prétend penser l'architecture différemment des architectes de son époque.

Henri Focillon dit de la main du peintre et du dessinateur qu'elle sait autant exploiter son adresse (sa dextérité) que l'imprécision (l'imprévisible):

> *« La main semble bondir en liberté et se délecter de son adresse : elle exploite avec une sécurité inouïe les ressources d'une longue science, mais elle exploite aussi cet imprévisible, qui est en dehors du champ de l'esprit, l'accident »*[726].

Jean-Louis Cohen explique[727] que Gehry pratiquait également le dessin à 4 mains avec son collaborateur Walsh, c'est à dire que chacun d'un côté de la table dessine sur une même feuille. Ceci permet d'envisager davantage de possibilités car il y a deux esprits, donc deux fois plus d'idées, pour un même projet qui devient dynamique. En effet, lorsqu'un architecte dessine seul, il faut parfois un certain temps de réflexion entre deux dessins alors qu'à deux, le collaborateur peut prendre le relais ; le dessin initial est alors remis en cause et le projet est mouvant voire déstabilisant pour une personne qui voudrait le contrôler.

La liberté expérimentale rend l'artiste plus réceptif et sensible aux potentialités soulevées dans l'aléatoire et l'indéterminé.

723 Henri-George Clouzot [réalisateur] et Pablo Picasso [acteur], *Le mystère Picasso* [documentaire], Arte éditions, 2000, 78'.
724 S. Pollack et F. Gehry, *Esquisses de Frank Gehry*, *op. cit.,* 60'.
725 *Ibid.*
726 H. Focillon, *Éloge de la main*, *op. cit.*, p. 13.
727 J.-L. Cohen, *L'invention de Franck Gehry* [conférence], *op. cit.*

• Lorsque la démarche expérimentale se reflète dans l'œuvre

Si l'imprécision méthodologique permet à l'artiste d'enrichir son propre travail de recherche, elle est parfois également mise en œuvre dans le résultat final laissant ainsi une interprétation plus libre de l'usager ou du spectateur. En architecture, l'imprécision programmatique (de l'usage d'un lieu) vise à provoquer l'inattendu et témoigne d'une ouverture d'un lieu à son appropriation.

Selon Jean-Louis Cohen, l'agencement du studio d'architecture de Frank Gehry incarne la critique des bureaux d'études et de la rationalisation en plan : c'est un hangar expérimental, un espace ouvert et libre. Seul le bureau de Frank Gehry, situé sur une mezzanine a la vue sur l'ensemble de l'atelier. Les employés occupent l'espace comme ils le souhaitent. On retrouve cette imprécision programmatique avec le siège de Facebook construit entre 2012 et 2015 où les bureaux sont disposés de manière aléatoire de sorte que Mark Zuckerberg puisse faire ses réunions en déambulant dans l'espace ouvert.[728]

Pour le centre d'Arts visuels de l'université d'Ohio, le jury n'hésite pas non plus à sélectionner un programme, marqué par l'incertitude généralisée.[729]

L'architecte utopiste et sociologue Yona Friedman est un fervent adepte de ce processus qu'il qualifie d'imprécision voire d'improvisation. Il développe une méthodologie fondée sur l'improvisation, c'est à dire la recherche, le tâtonnement, l'expérimentation, la spontanéité et l'essai. Il s'inscrit contre la « trop grande précision » de l'architecture contemporaine.[730] Au contraire des fonctionnalistes, il dit qu'il ne connaît pas ce que veulent les gens qui habiteront ses projets, il les laisse donc libres : d'où l'imprécision programmatique. Il s'oppose fermement à la conception architecturale de Le Corbusier, qu'il rencontra et qui lui relatait : « *On doit apprendre comment marche mon bâtiment pour y vivre* ».[731] Yona Friedman s'inspire de l'architecture populaire et traditionnelle : « *L'architecture traditionnelle n'est pas du tout régulière.* […] *dès que l'imprécision est permise, les gens sont beaucoup plus libres.* »[732]

Les architectes français Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal revendiquent également cette flexibilité architecturale. Ils cherchent à ce que les habitants s'approprient les lieux, à leur manière. Jean-Philippe Vassal illustre cette poïétique avec pour référence les bidonvilles bien qu'il soit conscient de l'improvisation, de la pauvreté et de l'insalubrité qu'ils incarnent : « [les bidonvilles] *disent plus aussi ; la capacité créative des individus. C'est sur cet aspect qu'il faut travailler.* »[733].

On retrouve également cette approche dans l'architecture et l'urbanisme

728 *Ibid.*
729 *« Expressionnisme et abstraction »* in *Techniques et architecture*, *art. cit.*, p. 48.
730 Sylvie Boulanger, Marie-Ange Brayer et Caroline Cros, *Blvd Garibaldi variations sur Yona Friedman*, A.P.R.E.S éditions, 2014. 11'
731 *Ibid.*
732 S. Boulanger, M.-A. Brayer et C. Cros et J-P. Vassal, *Blvd Garibaldi variations sur Yona Friedman*, *op. cit.,* 12'
733 S. Boulanger, M-A. Brayer, C. Cros et J-P. Vassal, *Blvd Garibaldi variations sur Yona Friedman, op. cit*, p. 50.

nippon. Les villes japonaises, aux antipodes des villes européennes sont caractérisées par « *l'absence totale d'ordre, leur empilement d'objets architecturaux hétéroclites, leur éclectisme absolu.* »[734] Ceci forme un environnement saturé. Toyo Ito réagit contre cet environnement en traitant ses maisons par l'intériorité.

Ce refus du contrôle spatial et architectural est récurrent et toujours remis sous cloche. Le déconstructivisme, l'architecture de récupération, d'occupation et de revendication (type ZAD) sont, entre autres, les derniers mouvements à en avoir fait leur principe bien qu'ils expriment très différemment leur volonté émancipatrice.
Le Déconstructivisme est identifié à l'exposition *deconstructivist architecture* qui eut lieu au MoMa, à New-York, en 1988. Cette exposition rassemblait sept architectes dont Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, et Coop Himmelblau autour des théories développées par le philosophe Jacques Derrida. Même si certains d'entre eux rejetèrent par la suite cette affiliation. Selon Jean-Louis Cohen, Frank Gehry, par exemple, n'est ni un post-moderne comme l'avait affirmé la biennale de Venise, ni un déconstructiviste comme l'avait affirmé d'autre part l'exposition du MoMa *Deconstructivist Architecture* de 1988.[735]
Cependant, ce qui rassembla ces architectes est leur volonté d'émancipation des conventions formelles, le registre non conventionnel de leurs réalisations, emprunté aux Constructivistes qui engageaient les notions d'instabilité, de mouvement et de chaos organisé. L'avant-garde polonaise pionnière du Déconstructivisme dont l'esthétique se rapproche formellement du Néoplasticisme : Wladyslaw Cstrzeminski (artiste-peintre) et Kataryna Kobro (sculptrice).[736]
Le Déconstructivisme interroge les limites de l'architecture moderne et sa rationalité exacerbée. Il cherche à déconstruire « l'ordre » et la discipline moderniste en prenant la voie du « désordre » architectural et de la déconstruction. Ces architectes cherchent à s'émanciper du modèle (et des canons) plastique et conceptuel que nous lègue le modernisme, du carcan que constituent le rationalisme et le fonctionnalisme. On peut remarquer une certaine cohérence plastique entre certains d'entre-eux : notamment des similarités chez Rem Koolhaas et Peter Eisenman, également chez Daniel Libeskind et Zaha Hadid. Les Déconstructivistes, à la manière de Yona Friedman, font de l'imprécision un de leurs principes théoriques fondamentaux. Ceci se traduit par exemple avec une grande attention accordée au vide par Rem Koolhaas. Les espaces résiduels, les « vides de fonction » font partie intégrante des critiques envers l'architecture fonctionnaliste. Les Déconstructivistes regrettent que les architectes veuillent

734 *« Expressionnisme et abstraction »* in *Techniques et architecture*, *art. cit.*, p. 57.
735 Jean-Louis Cohen, *L'invention de Franck Gehry*, ENSA Strasbourg, 2018.
736 Nathalie De Pasquier, « Beaux-Arts Magazine », décembre 2018, p. 94.

tout déterminer de la plus petite à la plus grande échelle : «*Notre profession est endoctrinée pour ne jamais laisser quelque-chose, de non vide, de non décidé, de non déterminé.* »[737] En résulte, selon R. Koolhaas, un sentiment de pression par les usagers.

A l'origine, le déconstructivisme philosophique consistait en l'analyse du langage des textes philosophiques « hors d'atteinte et de remises en cause ». J. Derrida s'est attaché à chercher les incohérences pour déconstruire ces théories. Il remarque notamment des glissements de sens et la variation des mots selon le contexte dans lequel ils évoluent. Ainsi il appelle l'écart entre le signifiant et le signifié : la différence. Derrida met à mal la théorie « *logocentrique d'un sens inaltérable* ».[738]

> « *Derrida voit dans la déconstruction architecturale la possibilité de questionner à nouveau les systèmes que l'architecture est supposée affirmer dans et par sa forme.* […] *Derrida avance alors qu'un travail « déconstructif » sur la structure de l'environnement spatial permettrait de réformer ou du moins d'éviter l'enfermement de l'expression architecturale dans la répétition du même, donc du « modèle » ou du « type architectural » qui tend à limiter la créativité ».*[739]

La déconstruction n'est pas une négation de la société dans laquelle nous vivons, elle cherche à provoquer les figures aliénantes : une alternative à ce qui se fait. Peter Eisenman, par exemple, veut échapper à l'aliénation avec le déconstructivisme qui constitue justement ce moyen d'y échapper.

> *« La forme « libérée » de certaines prédéterminations induites par les automatismes conceptuels permet alors à une infinité de dispositifs architecturaux d'émerger à fortiori avec l'avènement des processus de modélisation digitaux. » « Diagramme comme processus critique ». «Architecture comme résistance à l'aliénation. »*[740]

Rem Koolhaas pense, quant à lui, que le modernisme n'a fait que suivre et surfer sur les phénomènes positifs de la société de l'époque. Il y voit une certaine forme de déterminisme imposé par la société alors en transformation, une forme d'aliénation que rejettent les Déconstructivistes.[741] Il expérimente une architecture de « l'extrême » car il agit à la limite de sa connaissance, de son expérience et de son intuition. Il considère qu' il prend des risques par l'expérimentation. Il refuse d'être prévisible et cherche à éviter tout comportement répétitif et régulier : *« Comment s'échapper de l'espace dans lequel vous êtes intégralement plongé* […] *Exploser dans toutes les dimensions sur le champ.* »[742] A cette occasion, il assure que « *l'art est supérieur à la science dans les environnements les plus extrêmes.* »

737 Rem Koolhaas, *Vers une architecture extrême : Entretiens*, Éditions Parenthèses, 2016, p. 59.
738 Peter Eisenman in Alexis Meier, *Peter Eisenman: machine critique de l'architecture*, Gollion : Infolio, 2019, p. 71.
739 *Ibid.*, p. 73.
740 *Ibid.*, p. 200.
741 Rem Koolhaas, *Vers une architecture extrême : Entretiens*, *op. cit.*, p. 65.
742 *Ibid.*, p. 75.

Peter Eisenman, en architecte déconstructiviste, s'est lui aussi attaché à libérer l'architecture du fonctionnalisme « *dans lequel la modernité l'avait aliéné* ».[743]

> *« La rationalité est finie. La rationalité est ce qui a envoyé les gens dans les chambres à gaz. Mon mémorial à Berlin évoque cette rationalité qui déraille, c'est à dire : trop de rationalité, trop de croyance en la rationalité mène à la destruction. »*[744]

Il s'inscrit donc en rupture avec le fonctionnalisme[745] et le rationalisme industriel hérité des avant-gardes modernes encore présent dans les années 1960 en engageant une réflexion sur la forme tournée vers les structuralistes et les post-structuralistes. Il se penche vers une « *augmentation de la sensibilité du sujet à l'égard de la dimension profonde qui structure notre relation à l'environnement. »*[746] Il a développé plus d'une cinquantaine de projets en majorité expérimentaux autour de cette problématique.[747]

Comme nous venons de le voir, la rature, l'erreur ou l'imprécision sont essentielles dans le processus de création. Elles renouvellent les possibilités, interrogent l'artiste, l'appellent à corriger son œuvre, etc. La richesse du projet dépend de la liberté d'expérimentation de l'artiste.

743 A. Meier, *Peter Eisenman*, *op. cit.*, p. 75.
744 *Ibid.*, p. 207.
745 *Ibid.*, p. 10.
746 *Ibid.*, p. 23.
747 *Ibid.*, p. 17.

5. La pratique des arts plastiques : une émancipation formelle

La pratique des arts plastiques offre cette liberté d'expérimentation que le contexte professionnel ne permet pas.

Nous avons commencé à évoquer comment l'excès de rationalisme, les conventions stylistiques et les différents phénomènes aliénants constituent des formes d'autocensure qui brident la création architecturale. En architecture, le cadre disciplinaire, professionnel, bureaucratique et les outils de conception limitent parfois la spontanéité et la liberté créative. En effet, les logiciels informatiques sont aujourd'hui devenus incontournables dans la pratique professionnelle. Ces outils s'imposent progressivement et encadrent encore davantage la conception architecturale de par leur généralisation et la volonté du gouvernement d'achever cette transition informatique. Avec l'obligation du BIM, les architectes devront nécessairement passer par des logiciels compatibles. La création en architecture perd progressivement son indépendance et sa liberté créative comme en témoignent de nombreux architectes. Ils s'insurgent notamment contre la disparition progressive du dessin, de la maquette et de la pratique des arts plastiques en architecture.

Le croquis offre pourtant une liberté d'expression qui marque tout travail de conception, confirme l'académie d'architecture. Il traduit les premières inspirations de l'architecte en « […] *fébriles certitudes fixées sur le papier* »[748]. Il est évident que le dessin d'architecture prend des formes plus ou moins créatives ou plus ou moins démonstratives. C'est pourquoi nous nous intéresserons surtout au croquis car pour de nombreux architectes, dont Philippe Gazeau, le croquis est « *le seul dessin d'architecte que l'on pourrait relier à une création artistique* […] *Le croquis est une discussion avec soi-même, pas un mode de représentation ».*[749] « *Le croquis est la sincérité du créateur. En dessinant, je concrétise les images qui jaillissent de mon corps* […] »[750] écrit, quant à lui, l'architecte contemporain Antoine Stinco.

La pratique du dessin et des arts-plastiques permet d'explorer et de développer librement une plastique architecturale que les logiciels et les contingences de l'architecture contemporaine contraignent. Pénélope Haralambidou et Ana Rocha, architectes et professeures à la prestigieuse école d'architecture anglaise Bartlett School, assurent que le dessin est un moyen d'échapper à la réalité professionnelle et aux contraintes qui y sont liées.[751] En effet, les arts-plastiques dans les écoles d'architecture et dans la pratique architecturale offrent une liberté d'expression et d'exploration que les

748 Paul Dufournet, *Le Dessin et l'architecte: excursion dans les collections de l'Académie d'Architecture*, *op.cit.*, p. 11.
749 Philippe Gazeau, *Le Dessin et l'architecte: excursion dans les collections de l'Académie d'Architecture*, *op.cit.*, p .33.
750 Antoine Stinco, *Le Dessin et l'architecte: excursion dans les collections de l'Académie d'Architecture*, Paris, Demi-cercle , 1992, p.43
751 W. Jones, *Carnets d'architectes*, *op. cit.,* p. 13.

contingences de l'architecture (programme, budget, lois physiques, règles structurelles et constructives, normes PMR, incendies, PLU, attentes relatives au rendu, exigences des clients ou des professeurs, etc) tendent à limiter. L'ouvrage *Le Dessin et l'Architecte*, publié par l'académie d'architecture est entièrement constitué de témoignages d'architectes reconnus qui plaident pour la pratique du dessin et de la maquette en architecture. Ces écrits étayent et confirment le potentiel réflexif et expérimental que constitue le dessin et les arts plastiques : dessiner est un échange avec soi-même, une manière de construire une réflexion, une forme de penser. Les seuls logiciels sur le marché capables de reproduire cette spontanéité sont ceux dont la prise en main est directe et intuitive. En effet, un outil qui manque d'intuitivité et dont la prise en main est complexe peut constituer un obstacle à la spontanéité du créateur. En somme la réflexion se trouve limitée, handicapée voire interrompue dans son élan par l'outil.

Les architectes sont au quotidien plongés dans la contrainte, une forme d'autocensure quotidienne face aux attentes, budgets et réglementations qu'on leur impose. Face à cette montagne de contingences, nombre d'entre eux ont abandonné la « lutte » qui les pousse à concevoir selon leurs idéaux. Ils sont encouragés à se « ranger », à s'inscrire dans le mouvement général et à participer au bon fonctionnement du système en place. Il est dur de résister car le système est fait en sorte que c'est par la renonciation que l'on trouve du répit, que l'on s'installe dans une zone de confort et que l'on s'inscrit donc dans une forme de routine. L'architecte, lorsqu'il est entré dans celle-ci et lorsqu'il se trouve dans sa zone de confort, perd progressivement sa liberté, son recul critique, sa force de renouvellement, et donc sa force innovatrice et créatrice. Beaucoup d'architectes abandonnent cette lutte et se tournent vers des institutions publiques (tel que le CAUE), pour devenir architectes conseils, vers la maîtrise d'ouvrage ou vers d'autres professions qui leur offrent davantage de tranquillité et de stabilité.

Lorsque l'architecte est indépendant financièrement de sa pratique architecturale

D'autres, pour pratiquer plus librement et sereinement, cherchent à être indépendants financièrement de leur pratique architecturale : leur subsistance ne dépendant plus de l'offre et de la demande. Ils sont ainsi libres de refuser des commandes qui iraient contre leurs principes, ce qui est loin d'être le cas de toutes les agences qui doivent parfois produire et vendre pour subsister. Cette stratégie permettait, par exemple, à l'architecte tessinois Livio Vacchini, de construire peu mais à sa guise. En sélectionnant des commandes avec un certain confort budgétaire, adéquat à ses attentes, il assurait ainsi la qualité architecturale des édifices construits. Il pouvait ainsi écarter les commandes qui lui auraient demandé trop de compromis véhiculant de nombreux

problèmes extra-architecturaux : des programmes, des commanditaires ou des règlements d'urbanisme trop rigides ou exigeants.

Les architectes qui consultent des artistes pour renouveler leur conception architecturale

Parfois, les architectes, dépendant financièrement de leur pratique architecturale et conscients des phénomènes d'aliénation, font appel à la liberté émancipatrice de l'artiste pour renouveler leurs conceptions théoriques et pratiques de l'architecture. L'architecte Corinne Vezzoni, par exemple, témoigne : lorsqu'elle juge qu'un retour critique est nécessaire, elle fait appel à la liberté émancipatrice des artistes. De par leur liberté, ils peuvent ouvrir de nouvelles perspectives car, assure-t-elle, ils n'ont de compte à rendre à personne, à l'inverse des architectes.[752] Lorsque les artistes-plasticiens s'intéressent et se tournent vers l'architecture, bien souvent, ils bousculent et interrogent ses archétypes.[753] Les artistes plasticiens qui viennent sur le domaine de l'architecture ont une approche décomplexée, puisqu'ils n'ont pas toujours conscience des contingences qu'elle implique. En effet, même si les architectes ont une pratique artistique et qu'ils cherchent à pratiquer l'architecture avec leur regard d'artiste, ils ne présentent plus la naïveté et la pureté du néophyte. Ils intègrent inconsciemment les contingences architecturales qu'ils connaissent. Selon l'architecte Louis I. Kahn, en architecture, l'espace, la gravité et la réalité constructive donnent le ton.[754] La peinture, par exemple, n'a pas à se soucier de ces problèmes. Le peintre a le pouvoir de s'exprimer contre ces règles et en réaction à la nature humaine.[755] Un architecte doit avoir expérimenté cette liberté qu'offre la peinture ou la sculpture, il doit connaître ces outils et cette liberté. « *Apprendre cela, le comprendre, c'est donner à l'Homme des outils pour faire le merveilleux, ce que la nature ne peut faire. »* [756] Pour Louis I. Kahn, cette force est psychologique : elle met le choix face au déterminisme de la nature.

Si les architectes ont certaines attentes des artistes, et notamment qu'ils expriment librement leurs pensées et leurs critiques qu'ils jugent inspirantes et émulatrices, les artistes attendent également des architectes qu'ils pratiquent avec passion. Car ce sont eux qui conçoivent nos habitations, nos villes qui, elles-mêmes, conditionnent notre existence. Avec le documentaire réalisé par A. Gigon et M. Guyer, sur la collaboration entre artistes et architectes dans le cadre du 1% artistique, on peut ressentir l'émotion que l'architecture est capable de générer : lors de sa visite de la fondation *Albers Honegger*, l'artiste-peintre Traquandi, très ému, qualifie l'édifice de « havre de paix ». Après avoir construit les cathédrales, les architectes ont pour mission

752 Françoise Arnold [réalisatrice], *Artistes et architectes* [documentaire], EFFA- Mav PACA [distributeur], 2007, 21'.
753 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 210.
754 Louis Kahn, *Silence et Lumière*, 2e édition revue et Augmentée., s.l., Linteau, 2006, p. 46.
755 *Ibid.*, p. 49.
756 *Ibid.*, p. 70.

de poursuivre la construction de ces « havres de paix », déclare-t-il. Il ajoute, « *si les architectes comptent parfois sur les artistes, les artistes, quant à eux, comptent sur les architectes car l'architecture reste l'art majeur* ».[757]

Nous retrouvons, dans l'histoire moderne, des écoles d'architecture qui cherchaient à stimuler cette liberté créatrice et émancipatrice par la pratique des arts plastiques. C'est notamment le cas du Bauhaus en Allemagne et plus tard du Black Mountain College aux Etats-Unis.

Walter Gropius, architecte-fondateur du Bauhaus, voulait que l'architecture (l'édifice) soit le but ultime de cette école, l'ensemble des enseignements dispensés venait nourrir « une œuvre d'art unitaire ». Ainsi peinture, sculpture, arts-plastiques et artisanat étaient des composantes indissociables. La « peinture libre » (c'est-à-dire pratiquer sans autre objectif que sa propre réalisation) a toujours joué un rôle très important au Bauhaus. Si les directeurs du Bauhaus ont toujours été des architectes, la responsabilité de la formation plastique était confiée à des peintres ou à des sculpteurs. Walter Gropius ne voulait pas de spécialistes d'arts-appliqués ou d'architecture mais « *des adeptes des arts-plastiques « libres »* »[758], des maîtres. Il était persuadé que ce qui comptait, c'était la conception fondamentale que l'on avait de l'art. Il n'y avait donc pas de distinction entre art dit « libre » et art appliqué. Par contre, il y avait deux types de maîtres au Bauhaus : les « maîtres artisans » responsables de l'enseignement technique et les « maîtres de la forme » enseignants les principes de la conception formelle.

Cependant la présence d'arts libres, notamment en peinture déclencha parfois des tensions car certains professeurs du Bauhaus ne voulaient plus du modèle pédagogique égocentré et bourgeois hérités des écoles d'art du XIXe siècle qu'ils considéraient comme contraire au rationalisme et fonctionnalisme : les arts libres n'avaient pas de fonction immédiate. Le départ de Johannes Itten, maître de la forme et peintre abstrait, du Bauhaus marqua le paroxysme de ces divergences. Ce dernier envisageait l'avenir du Bauhaus dans le développement des pulsions créatives des étudiants, « *loin des influences de l'économie et de l'industrie* »[759] qui étaient pourtant selon Walter Gropius indispensables au Bauhaus. Son départ marqua également un recentrement sur la production plutôt que sur l'individu.

Temps libre et travaux informels, lorsque vie privée et travail se rencontrent

Cette conception pédagogique de l'art *libre,* évoque, au Bauhaus, un enseignement individualisé, une liberté d'exploration et d'expérimentation artistique, mais aussi un microcosme libéré de la commande et des contraintes financières. On trouve son extension dans la vie du Bauhaus, dans

757 F. Arnold [réalisatrice], *Artistes et architectes* [documentaire], *op. cit.*, 21'.
758 J. Fiedler et U. Ackermann, *Bauhaus*, *op. cit.*, p. 160.
759 M. Siebenbrodt et S. Lutz, *Bauhaus*, *op. cit.*, p. 217.

ses temps *libres,* et notamment dans l'organisation de ses fêtes, de ses événements qui rythmaient les différentes saisons. Les étudiants devaient participer mais au delà de cette contrainte, il s'agissait, cette fois-ci de créations et d'expérimentations, encore plus intimes, qui ponctuaient leur vie estudiantine, sociale et personnelle : la création de costumes, de décors, d'objets, de cerfs-volants, de compositions musicales, de représentations, etc, et leur présence à ces fêtes et événements bien-sûr...

Ces considérations nous amène à nous interroger sur la place et le rôle des temps « *libres »* dans la formation artistique. Lors de la préparation de ces événements, le rapport hiérarchique disparaît. Ces temps libres occasionnaient naturellement la rencontre, le partage mais aussi la confrontation entre différentes approches, individualités. Ils produisaient également une émulation de groupe, une émancipation individuelle, et contribuaient à un épanouissement des étudiants qui s'impliquaient personnellement et artistiquement dans la vie du Bauhaus.

Cela nous rappelle l'extension des ateliers des Beaux-Arts à la vie estudiantine, ou les différentes associations d'étudiants en art ou en architecture, au sein desquels la pratique se confond parfois avec la vie sociale et personnelle, qui leur offrent l'opportunité d'expérimenter autrement, sans attente ni pressions : librement. Les étudiants considèrent certains de leurs temps libres comme des recherches artistiques (libres) et inversement. Ce sont des travaux informels mais tout aussi intéressants du point de vue pédagogique car ces activités que l'on pourrait qualifier « d'extra-scolaires » (car elles ne sont pas systématiquement dirigées ou encadrées par un professeur) permettent aux étudiants d'expérimenter concrètement de nouvelles pistes ou d'appliquer et développer ce qu'ils ont pu découvrir dans leurs ateliers, c'est à dire d'étendre leur pratique artistique à d'autres domaines (disciplines).

Le maintien de ces ateliers trouve son dynamisme dans la succession des promotions d'étudiants : les jeunes apprennent des anciens et reprennent la succession. L'atelier mélange les promotions, les jeunes sont au contact des anciens. Dans cette idée, l'ENSA de Nancy s'essaie depuis 2016 à de nouvelles expériences pédagogiques transversales permettant aux étudiants de Master 1 et 2 de se retrouver au sein du même atelier de projet : seule l'évaluation des compétences requises diffère.

Absence de hiérarchie, transmission directe

L'absence de hiérarchie est ce qui semble garantir, dans ces exemples, la liberté expérimentale mais aussi la responsabilisation ou l'investissement des étudiants dans ces associations, ces modes de productions et de rencontres informels. Cette absence de hiérarchie est peut-être ce qui distinguera et caractérisera le Black Mountain College du Bauhaus, qui s'inscrit dans sa continuité.

A la fermeture du Bauhaus par les nazis, de nombreux professeurs et étudiants s'exilèrent aux États-Unis et intégrèrent le Black Mountain College, université

artistique expérimentale centrée sur la liberté et l'émancipation de l'individu. Le Black Mountain College s'inspire des théories pédagogiques de Rudolf Steiner[760] et María Montessori.[761] En Europe, ces pédagogues émettent leur critique d'un enseignement et des dispositifs sociaux qui cherchent la « docilité ». Buckminster Fuller dénonce également, aux États-Unis, un système éducatif qui tend à faire des étudiants des « *êtres dociles et utiles à la société* »[762] plutôt que de produire des individualités libres.

Dans ce contexte, le Black Mountain College, souvent considéré comme l'extension du Bauhaus aux États-Unis, oppose son système éducatif à l'éducation conservatrice. John Dewey qui faisait partie du conseil scientifique du Black Mountain College pensait qu'il n'y avait de canon académique que pour une société qui éduque dans l'objectif d'assurer sa survie. Comme pour le Bauhaus, l'éducation dépend de « *l'implication du sujet dans l'objet de sa connaissance ».*[763] Le Black Mountain College est à la fois marqué par cette volonté d'émancipation et une approche expérimentale.

John Cage, artiste membre du conseil pédagogique, anarchiste, marqué par la pensée de John Dewey, a préféré instaurer une liberté favorisant une révolution tranquille et souterraine plutôt que de réunir des noms prestigieux comme c'était le cas au Bauhaus. Il veut ainsi en finir avec les clivages et la hiérarchie car, pour lui comme pour John Dewey, la démocratie commence avec l'éducation. Aucun cursus n'est imposé, ni obligatoire. Les étudiants composaient le leur. Les délégués pouvaient influencer l'orientation pédagogique, ils intégraient les réunions du corps enseignant. Les questions importantes étaient débattues lors de conférences entre enseignants et étudiants.

Même si l'école voit finalement des personnalités marquantes défiler, c'est surtout sa liberté, sa mouvance plus diffuse qui la caractérise : « *Le hasard, l'indéterminé, les procédures performatives réversibles, la liberté interprétative, la sociabilité qui participe à la création.* »[764] Les arts sont mis au centre de l'enseignement pour lutter et neutraliser les paralysies ou les mutilations dont l'éducation peut être responsable.[765]

John Andrew Rice, le directeur de l'époque, était très ouvert et il ne se réclamait d'aucune doctrine, il installa ainsi un climat propice aux initiatives plurielles, et un « esprit d'improvisation ». Sans réelle hiérarchie, l'étudiant était investi totalement dans sa formation.[766] La participation à la vie de l'école était encouragée voire obligatoire. Les frontières entre activités scolaires et extrascolaires disparaissaient. La pratique communautaire même de l'agriculture et l'entretien de l'école faisaient partie intégrante des tâches du

760 Les écoles Steiner s'orientent davantage vers la pratique de l'art et d'activités créatives que vers la connaissance académique.
761 Les écoles Montessori centrent leur pédagogie sur l'expérimentation (l'action et la découverte) en cherchant à créer un environnement stimulant pour l'enfant à travers un matériel adapté. Il passe ainsi facilement du monde concret au monde abstrait.
762 E. Giraud et J.-P. Cometti, *Black Mountain College*, *op. cit.*, p. 17.
763 *Ibid.*, p. 19.
764 *Ibid.*, p. 164.
765 *Ibid.,* p. 10.

Black Mountain College.

L'enseignement commençait par une recherche de maturité intellectuelle et psychologique : abandon de « *« l'imitation et du maniérisme » au profit « du développement de l'indépendance », de l'aptitude à la critique de la discipline* ».[767]

La résonance du Black Mountain College va bien au delà de la sphère artistique et de sa production. Son modèle remettra en cause les conventions pédagogiques et démocratiques du milieu scolaire de l'époque en les réinventant, en supprimant toute forme de hiérarchie et par une « *remise en question permanente des divisions qui traversent traditionnellement le champ artistique* ».[768] Le Black Mountain College fermera ses portes sous la direction du poète Charles Olson alors que la créativité atteignait son paroxysme, mais son organisation devenue totalement anarchique fit face à des problèmes financiers de plus en plus importants auxquels elle ne put résister. A cette époque où l'accent était mis sur l'art en action et la performance, l'utopie démocratique et éducative du Black Mountain College était déterminante sur la production qui en résultait.

766 *Ibid.*, p. 10.
767 *Ibid.*
768 E. Giraud et J.-P. Cometti, *Black Mountain College*, *op. cit.*, p. 46.

6. L'exploration par le rêve et l'imaginaire

• L'exploration du rêve par le dessin (dessin libre)

La pratique des arts plastiques et notamment du dessin dit « libre » permet à cette rêverie poétique de s'exprimer. Elle offre cette liberté aux architectes que les contingences professionnelles (bureaucratiques, administratives, financières, législatives, etc) limitent. Le *dessin libre* fait référence à la pratique et théorie de Jean-Luc Nancy, qui consiste au « *plaisir de l'abandon ».*[769] Cette démarche s'est nourrie de celles des peintres surréalistes.

Dessiner est le moyen d'exprimer son imaginaire, ses rêves, de les explorer, voire de chercher l'inspiration quand il ne s'agit pas de développer une idée : Stephen Hawking, par exemple, avouait dessiner pour retrouver l'inspiration lorsqu'il était en « *panne créative ».*[770]

Caleb Crawford est un architecte qui dessine « librement » et qui apprécie dans le dessin comme dans l'architecture la capacité qu'ils ont de nous étonner. Selon lui, « *dessiner implique de se perdre pour découvrir. »*[771] Avec ses dessins, aux techniques mixtes qui reprennent des modes de représentations architecturales (comme des projections orthogonales, des perspectives, des axonométries, etc) il crée des espaces qui n'ont pas forcément d'utilité immédiate.[772] Ses réalisations se trouvent entre compositions géométriques abstraites et architectures inspirées des œuvres de Mondrian, Ernst, Miró, Klee, Duchamp ou encore Lewitt. Il accorde une place importante à cette pratique influencée du *dessin automatique* mise au point par les artistes surréalistes.

769 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 24.
770 W. Jones, *Carnets d'architectes*, *op. cit.,* p. 169.
771 *Ibid.*, p. 104-109.
772 *Ibid.*

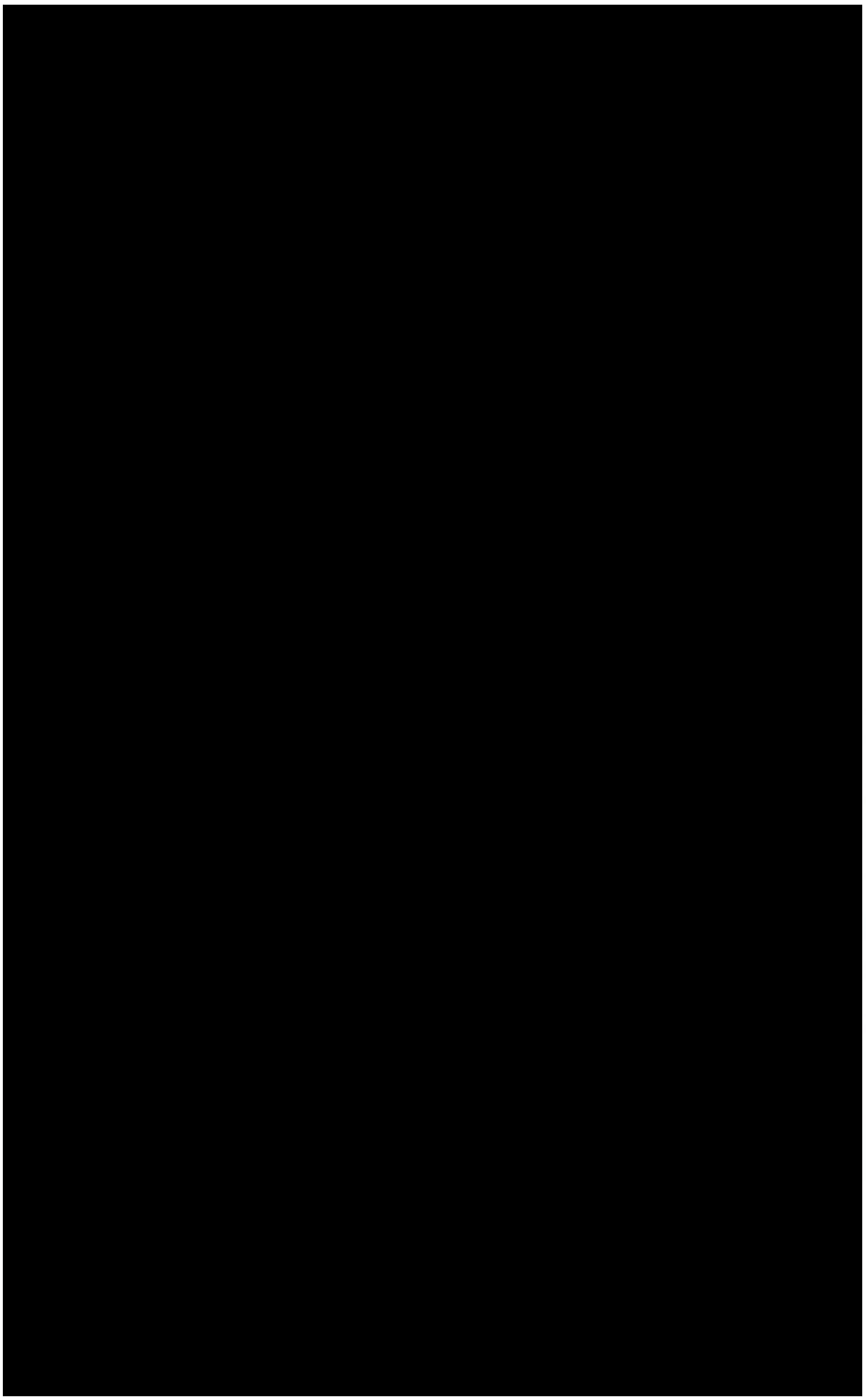


Illustration 93: Caleb Crawford, Dessins, sans titres ni dates.
(source : Jones Will Jones, Carnets d'architectes, Thames & Hudson, Paris, 2011, 351 p.)

Pour retrouver une liberté créatrice qui s'exprime au delà des contingences et des conventions, d'autres architectes se tournent vers le *dessin automatique*. Coop Himmelblau, une agence d'architecture fondée à Vienne en 1960 par trois architectes, détourne cette méthodologie du *dessin automatique* pour en faire de l'architecture. Leur méthode consiste à se bander les yeux et à laisser le crayon aller.[773] Avec celle-ci, ils réalisèrent notamment *la Open House* de 1983. Une autre de leurs méthodes de dessin consiste à superposer coupes et élévations sur un même support. Ces dessins forment des diagrammes qu'ils baptisèrent *architectures ouvertes*. Ils se penchèrent également sur la spontanéité de leurs réalisations architecturales. Ils voulaient que leurs architectures (ou sculptures) soient les plus spontanées possibles, c'est à dire qu'elles se rapprochent le plus fidèlement possible de l'expression de leurs idées.[774]

Les architectes Tadao Ando, Kisho Kurokawa, Fernando Montes, ou Norman Foster, entre autres, se rapprochent de l'idée que se font les surréalistes de la peinture sans pour autant se prêter au *dessin automatique*. Pour eux, le croquis, interprète de leurs pulsions et de leur instinct, est une source d'inspiration fondamentale, lorsqu'il n'est pas instrumentalisé ou au service de l'architecture. Norman Foster écrit à ce propos : « *On ne dessine pas une idée qu'on aurait eu préalablement. L'idée vient en dessinant : on pense avec la main.* »[775] Sa conception de la pratique rejoint celle du *Designo*, c'est à dire que l'idée vient par la pratique en art.

Edmond Lay évoque l'importance du rêve dans la création artistique et architecturale, que ce soit pour le créateur lui-même comme dans la relation qu'il entretient avec ses spectateurs ou clients. Il avoue vouloir faire rêver ses clients en exécutant des maquettes ou des esquisses car de cette manière, ils peuvent se projeter et devenir actifs dans le processus de création. Ainsi, lors du démarrage du chantier, lorsqu'ils découvrent la présence physique du projet, ils s'attachent à leur maison.[776]

Le dessin, même s'il est architectural, possède des qualités plastiques qui aspirent à la rêverie. Le problème étant que ces qualités peuvent être détournées à des fins commerciales. Dans les perspectives et les rendus de concours, par exemple, ce sont souvent les qualités extra-architecturales qui nous attirent. Pour les différents auteurs de l'ouvrage *Le Dessin et l'architecte*[777], c'est notamment en raison de ces qualités extra-architecturales et en réaction à la décadence académique qu'il a subi aux Beaux-Arts que le dessin a perdu de son influence en architecture à partir de 1968.

773 « *Pour une géométrie singulière* » in *Techniques et architecture : Images, figurations, tracés*, *art. cit.*, n°358, Février-Mars 1985, p. 68.
774 *Ibid.*, p. 69.
775 Edith Girarg, *Le Dessin et l'architecte: excursion dans les collections de l'Académie d'Architecture*, *op. cit.*, p.83
776 *« Expressionnisme et abstraction »* in *Techniques et architecture*, *art. cit.*, p. 104.
777 Académie d'Architecture [éditeur], *Le Dessin et l'architecte: excursion dans les collections de l'Académie d'Architecture,* Demi-Cercle, Paris, 1992, 161 p.

Illustration 94 *:* Coop Himmeblau, plans et coupes superposées du croquis dont ils sont tirés, *Open House*, 1983.
(Url : https://archello.com/story/42383/attachments/photos-videos/6)

Illustration 95: Coop Himmeblau, maquette de la *Open House*, 1983.
(source : © Tom Bonner. Url : https://archello.com/story/42383/attachments/photos-videos/2)1

• Les architectes de papier et l'utopie

Pour certains architectes contemporains, la pratique professionnelle ne leur offre pas la liberté nécessaire à l'élaboration d'architectures ou d'urbanismes qu'ils jugent qualitatifs. C'est donc à travers le dessin qu'ils s'expriment librement, au delà des conventions et qu'ils militent pour une architecture et une pratique alternative.
Ces architectes de papier, qui s'éloignent de la pratique professionnelle, usent de cette liberté émancipatrice propre au dessin pour définir leurs utopies.

Cette autre catégorie d'architectes explore des univers fantastiques et imaginaires à travers leurs dessins. Ils s'approchent de l'architecture d'une manière décomplexée et informelle qui en fait une source d'inspiration comme en témoigne l'architecte-designer Laurie Chetwood.[778] Lui-même dessine des villes imaginaires aux caractères utopiques comme sa *Paper City of Urban Utopie.* Pour cet architecte qui dessine sur tablette, peu importe l'outil, l'important, c'est l'expressivité et la spontanéité du dessin qui compte : sa liberté.
D'autres préfèrent le papier, pour se laisser aller à la rêverie, comme l'architecte-dessinateur Casagrande Laboratory. Dans ses réalisations il préfère commencer par « rêver » pour ensuite parfois « construire ».[779] *S*on imagination l'emporte souvent comme le laisse transparaître son *Cityzen Garden*. La majeure partie de ses recherches ne sont pas réalisées mais ce ne sont pas leur but. Il s'agit de « *protéger son foyer initial de créativité ».*

D'autres pratiques usent de la liberté de cette approche pour proposer des alternatives à des modèles architecturaux et urbanistiques qu'elles jugent obsolètes. L'architecture prospective, par exemple, que l'on peut rapprocher de l'architecture de papier, est une tendance architecturale qui regroupe des architectes-chercheurs qui tentent d'imaginer et élaborer les villes du futur et donc de nouveaux modes de vie. L'architecture produite propose souvent de nouveaux modes de vies et d'interactions. Cette tendance architecturale émerge face à l'impasse que constituent les dérives rationalistes et fonctionnalistes du modernisme qui dictent l'urbanisme de l'époque.[780] L'architecture prospective propose d'autres éventualités, d'autres modèles avec l'élaboration de nouvelles utopies architecturales susceptibles d'influencer les modèles urbains de demain. En 1965, l'historien Michel

778 *Ibid.*, p. 84.
779 *Ibid.*, p. 74-78.
780 Richard Leeman et Hélène Jannière, *Michel Ragon ; Critique d'art et d'architecture*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 212.

Ragon, le designer Georges Patrix, l'artiste-plasticien Nicolas Schöffer ainsi que les architectes Yona Friedman et Paul Maymont se réunissent pour fonder le GIAP : Groupe International d'Architecture Prospective. Ils sont parmi les premiers à explorer d'autres voies que celles proposées par l'architecture moderne. Michel Ragon, qui se dit « *critique dans le feu de l'action »*[781] mettra tout en œuvre pour défendre leurs projets en intégrant au sein du GIAP des sociologues et des artistes (dont Victor Vasarely). Ce groupe d'architecture prospective se revendique être « *l'expression d'une culture contemporaine. »*[782]

Cependant les architectes prospectivistes restent sceptiques face à certaines propositions du GIAP qui peinent à se démarquer du principe moderniste : la forme suit encore la fonction. Même la *ville spatiale* de Friedman suit ces principes. Pourtant Yona Friedman, l'architecte de cette ville utopique, s'était focalisé sur le caractère éphémère et imprévisible des besoins et des désirs de ses habitants. Il en a fait ses fondements : appropriation, évolution constante, fluidité et extensibilité. Sa proposition utopique de *ville spatiale* s'inscrit dans la continuité du GEAM[783].

Yona Friedman fera appel au cinéma pour illustrer ses principes et à travers ses dessins il mettra en avant l'aspect technique de son projet pour s'adresser aux professionnels.[784] Devant l'intérêt croissant du public, il utilisera un nouveau moyen de mise en scène permettant d'associer fictif et réalisme : le photo-collage.[785] Ce mode de représentation utilise un vocabulaire emprunté à la haute technologie, à la science-fiction ou encore à la conquête spatiale. Dans les années 1960, cette technique se répand chez les architectes de papier comme Eva Jiricna, Superstudio [illustration 82], Archizoom Associati, etc. Aujourd'hui encore utilisé, il sert WAI Think Tank dans ses utopies ou encore Alain Bublex qui réalise des images de villes en constante évolution : en perpétuel chantier.

Des architectes comme Louis I. Kahn considèrent que rechercher à ancrer ce type d'architecture dans la réalité constitue souvent la limite et la faiblesse de ces utopies. En cherchant à s'ancrer dans le réel, pour trouver des alternatives, ces architectures se limitent aux moyens techniques, aux connaissances de l'architecte et de l'époque dans laquelle elles évoluent. Celles-ci se trouvent quasi systématiquement obsolètes et dépassées dans le futur qu'elles dépeignent.[786]

781 *Ibid.*, p. 210.
782 *Ibid.*, p. 212.
783 GEAM : Groupe d'Etudes d'Architecture Mobile
784 R. Leeman et H. Jannière, *Michel Ragon ; Critique d'art et d'architecture*, *op. cit.*, p. 216.
785 *Ibid.*, p. 220.
786 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 73.

Illustration 96: Yona Friedman, *Paris Spatial : La Seine, la tour Eiffel, une structure suspendue*, 1960.
(Url : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cbqkrA9)

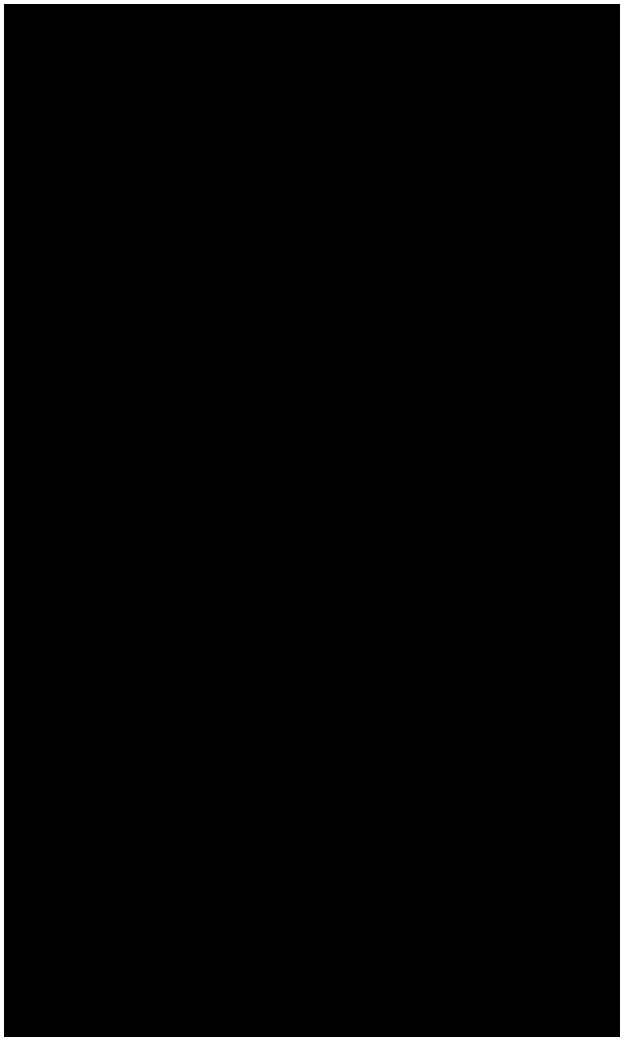


Illustration 98: Alain Bublex, *Plug In City, Moscou Bleue*, 2000
(Url : http://alainbublex.fr/fr/plug#Plug_SaoPaulo_93.JPG)

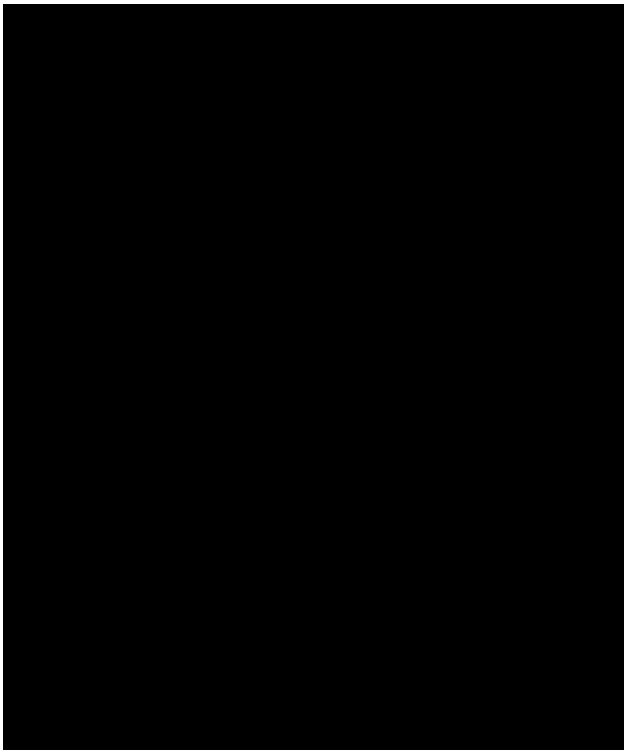


Illustration 97: Paul Maymont, *Étude pour une ville astrale ou ville lunaire, Elevation et perspective*, 1961-1962.
(Url : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9j5qza)

D'autres architectes du GIAP ont compris que les utopies urbaines, lorsqu'elles revendiquent de nouveaux modes de vie, échouent en tant qu'utopie lorsqu'elles cherchent à s'ancrer dans la réalité. Elles s'exposent alors à la critique, et pire encore, à l'autocritique (au raisonné), à la faisabilité. Les architectes de papier se tourneront donc vers des lieux d'habitation eux-mêmes utopiques : dans l'espace. Ces milieux inaccessibles imposent directement le décor : on entre dans le domaine du rêve. Désormais, la forme (les collages) et le fond collent parfaitement. En effet, les moyens de représentation empruntent leur vocabulaire à l'imaginaire, à la science-fiction, à la conquête spatiale ou à la haute-technologie car ce sont elles qui pourraient éventuellement un jour en permettre la réalisation. Paul Maymont, pour exemple, architecte du GIAP, a dessiné des villes lunaires qui se rapprochent et s'inspirent des Métabolistes qu'il rencontra au Japon. La construction de villes sur la lune, encore inaccessible à l'époque, est un exercice intéressant. En effet, la lune est un nouveau territoire, un monde vierge, sans histoire et sans civilisation sur lequel tout est à inventer et où l'architecte peut tout s'autoriser. Depuis 2019, à Strasbourg, le laboratoire RST ARCHES organise des workshops, et propose des exercices similaires à ceux de Paul Maymont. Il invite architectes, astronautes, sociologues, etc, à se réunir et à imaginer, des colonies lunaires, des architectures spatiales, dans des environnements et conditions extrêmes où tout est à inventer.

Certains architectes contemporains comme Lucas Merlini, OMA ou encore WAI Think Tank pratiquent également le dessin critique voire politique, non plus comme outil de production de nouvelles formes ou concepts urbains, mais pour interroger la pratique architecturale contemporaine. Nous pourrions citer des ouvrages comme *S,M,L,XL* d'O.M.A, *What About It* (un essai critique d'architecture) de WAI Think Tank, ou encore *Le Xiq* de Lucas Merlini. WAI, dans leur ouvrage critique et politique *What About It,* « s'amuse » à réaliser des collages qui illustrent des dérives urbaines à la fois réelles et issues de romans dystopiques. Ils reprennent et mélangent, par exemple, fictif et réalité sous la forme de romans graphiques, inspirés de l'univers dystopique *1984* de Georges Orwell et de l'incendie du *CCTV* de Rem Koolhaas (un fait réel ayant eu lieu en 2009). La réalité se mêle à la dystopie, ou l'inverse, tout se mélange. Le *CCTV* incarne le *Big Brother* ou le *Big Brother* incarne le *CCTV* ? La frontière entre dystopie et réalité s'efface. La critique s'impose d'elle-même, le message politique est passé.

L'objectif ultime de l'architecture étant la construction, ces artistes n'ont pas toujours été considérés comme des architectes, notamment au regard de la profession. Aujourd'hui, au vu de l'influence de leurs réalisations, l'architecture de papier est reconnue comme partie intégrante de l'architecture car elle enrichit son univers. Ces dessins, ces architectures de papier nourrissent notre imaginaire collectif et influence consciemment ou inconsciemment la sphère architecturale. Ils participent à l'élaboration d'un inconscient collectif et notamment d'une culture architecturale sans pour autant être des œuvres construites. Les dessins de Piranèse, Escher ou encore Boullée, entre autres, ont largement influencé l'univers architectural. Souvent, les techniques constructives, les moyens disponibles ou la situation économique de l'époque ne permettent pas la réalisation de ces utopies urbaines, c'est pourquoi les artistes les expriment sur le papier. Dans la grande majorité des cas, ces formes architecturales utopiques resurgissent quelques décennies ou siècles plus tard, lorsque les avancées scientifiques et techniques le permettent. Les constructivistes russes, par exemple, dont l'architecte-artiste El Lissitzky ou l'architecte de papier des années 1930, Iakov Gueorgiévitch Tchernikhov, (qui réalisera des perspectives se rapprochant d'axonométries qu'il nomme « fantaisies architecturales »[787]) s'éloignent de la réalité technique de l'époque avec des propositions utopiques remarquables. Celles-ci donneront notamment naissance à de nouvelles typologies architecturales, comme ce fut par exemple le cas avec le gratte-ciel horizontal, tiré du *Cloud Iron* d'El Lissitzky. Cette typologie architecturale ne sera techniquement réalisable et reprise que le siècle suivant. Aujourd'hui, ces formes architecturales utopiques sont en passe de rentrer dans notre quotidien : des constructions emblématiques, comme la *Marina Bay Sands* de Singapour ou le *Raffles city* de Chongqing en Chine réalisé par l'architecte Moshe Safdie, reprennent cette typologie architecturale imaginée il y a presque un siècle.

787 « Beaux-Arts Magazine », avril 2019, p. 68-73.

Illustration 99: Safdie Architects, *Raffles City*, Chongqing, 2020.
(Source : © EJay. Url : https://www.archdaily.com/943495)

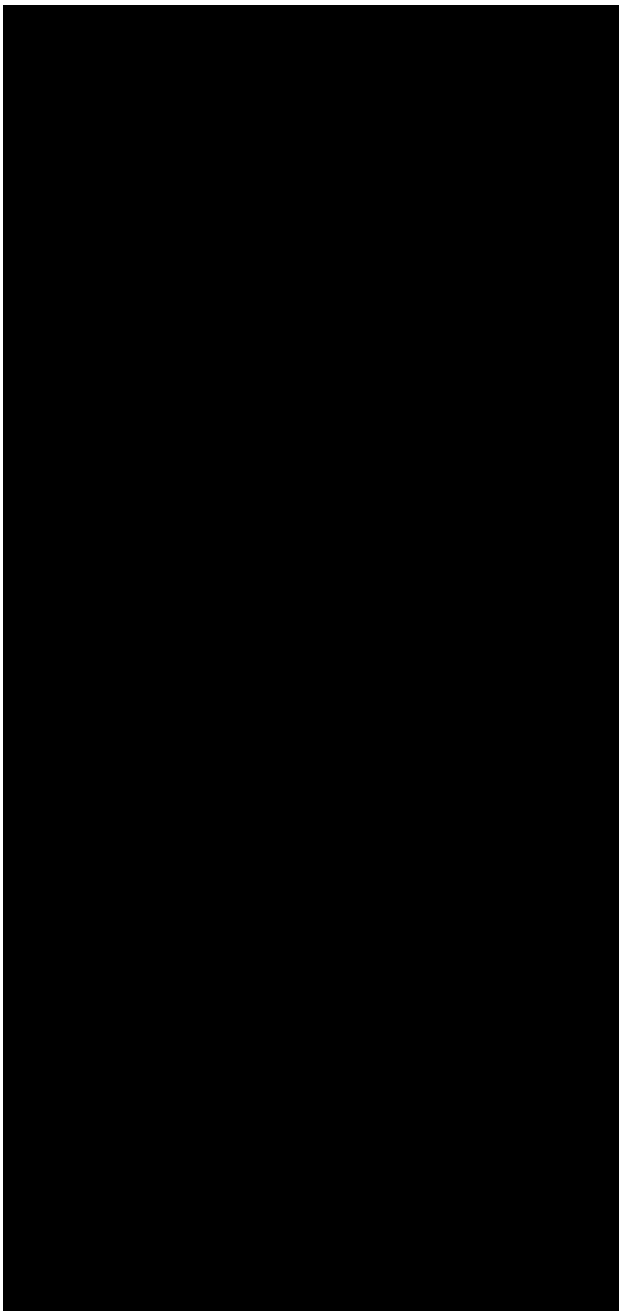


Illustration 101: Safdie Architects, *Marina Bay Sands*, Singapour, 2010
(Source : © Safdie Architects. Url : https://www.archdaily.com/70186

Illustration 100: El Lissitzky, *Could Iron*, 1925.

Cette liberté créatrice que s'autorisent les architectes de papier apporte de nouvelles formes (de nouvelles typologies architecturales) qui véhiculent de nouveaux concepts. Les années 1960-1970 sont propices à l'émergence de l'architecture de papier ou l'architecture prospective. Parmi ces architectes-artistes les plus connus, nous retrouvons notamment, Superstudio, Archizoom Associati ou encore Archigram. Peter Cook, le concepteur des travaux utopiques réalisés sous le nom d'Archigram, est à l'origine de nombreux concepts architecturaux qui sont aujourd'hui admis et enseignés en architecture contemporaine. Cet enseignant-théoricien mais aussi praticien eu une influence considérable dans la formation de nouveaux concepts architecturaux. Majoritairement considéré comme architecte de papier, ses dessins s'inscrivent dans la continuité des utopies architecturales comme Piranèse et Boullée [illustration 35]. [788]

Le projet du centre Pompidou, par exemple, de Renzo Piano et Richard Rogers se serait influencé de nombreux concepts introduits dans *Plug In City :* les escalators en façade forment de grandes diagonales qui servent de contreventement. Plus tard, ce seront ses recherches sur les façades écran (*Shadow House*, 1981), les secondes peaux, ou les enveloppes qui seront notamment reprises par Jean Nouvel pour ses projets du *Carrefour des Communications* de la Défense et de *l'Institut du Monde Arabe* à Paris.

Il engage ensuite une réflexion sur la superposition de trames décalées en 1981 avec *Layer City* et sur les structures de composition musicale et leur rapport à la ville (*Bloch City*, 1984). Ces idées seront notamment reprises pour le *parc de la Villette* réalisé par Bernard Tschumi. Idem dans *Skynoft City*, 1984, où il joue sur les relations, superpositions de différentes surfaces, trames.

Ces architectes, qui s'émancipent de la réalité physique et constructive de l'architecture par le dessin, portent un regard critique qu'ils partagent à travers leurs réalisations. A travers leur pratique, ils cherchent notamment à définir de nouvelles alternatives, de nouvelles utopies urbaines ou à mettre en œuvre les principes architecturaux qu'ils imaginent à travers leurs dessins.

Ces approches et pratiques du dessin s'émancipent de la réalité constructive et parfois sociale de l'architecture. Elles stimulent l'imaginaire et font appel à la rêverie mais n'ont plus grand chose d'inconscient. Dans la plupart des cas, elles sont l'aboutissement d'une réflexion et n'ont plus rien à voir avec la liberté créatrice au sens surréaliste du terme : cet exercice de l'esprit ne partage plus grand chose avec l'indéterminé du *dessin automatique*.

788 « *Le laboratoire d'image* » in *Techniques et architecture : Images, figurations, tracés*, *art. cit.*, n°358, Février-Mars 1985, p. 96.

Illustration 102: Renzo Piano et Richard Rogers, Façade du *Centre Pompidou* présentée pour le concours, 1971. (Url : https://www.flickr.com/photos/dalbera/2114581401/in/photostream)

Illustration 103: Peter Cook (Archigram), coupe du projet *Plug-in City: Maximum Pressure Area*,1964
(Url : https://www.moma.org/collection/works/797)

B. Une approche sensorielle et manuelle de l'architecture par la pratique des arts plastiques

« Tandis que par l'une de ses faces l'artiste représente peut-être le type le plus évolué, par l'autre il continue d'être l'homme préhistorique. Le monde lui est frais et neuf, il l'examine, il en jouit avec des sens plus aiguisés que ceux du civilisé, il a gardé le sentiment magique de l'inconnu, mais surtout la poétique et la technique de la main. Quelle que soit la puissance réceptive et inventive de l'esprit, elle n'aboutit qu'à un tumulte intérieur sans le concours de la main. L'homme qui rêve peut accueillir des visions de paysages extraordinaires, de visages parfaitement beaux, mais rien ne saurait fixer ces visions sans support et sans substance, et la mémoire ne les enregistre qu'à peine, comme le souvenir d'un souvenir. Ce qui distingue le rêve de la réalité, c'est que l'homme qui songe ne peut engendrer un art : ses mains sommeillent. L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance. Pour tout homme, je l'ai montré ; pour l'artiste, plus encore, et selon des voies particulières. C'est qu'il recommence toutes les expériences primitives : comme le Centaure, il tente les sources et les souffles. »[789]

789 H. Focillon, *Éloge de la main*, 18 p.

1. Informatisation – dématérialisation, industrialisation – mécanisation : une tendance à la décorporalisation

• La dématérialisation des processus de conception

La révolution technologique aussi appelée révolution numérique bouleverse profondément nos sociétés. Que ce soit dans les rapports humains, dans notre rapport au monde et à la conception. Nos tâches, nos métiers, nos interactions sociales, nos moyens de conception sont de plus en plus dématérialisés, informatisés au détriment d'une expérience sensorielle et de contacts de moins en moins valorisée .Le corps est pourtant au fondement de l'existence et de la connaissance incarnée, comme de la compréhension de la condition humaine, mais cette idée ne retient guerre l'attention regrettent le sculpteur Henry Moore et l'architecte Juhani Pallasmaa.[790] Les programmes pédagogiques de nos écoles d'architecture témoignent du manque de considération que l'on prête à ce corps humain et à la corporéité. Bien que les architectes construisent pour des êtres corporels les enseignements tels que l'anatomie, dispensés aux Beaux-arts, ont disparu en architecture, avec la scission de 1968 car il étaient associés à l'académisme décadent. La compréhension du corps humain, de ses mouvements, de son fonctionnement, de sa forme et de ses dimensions est pourtant essentielle lorsque l'on veut concevoir, une chaise, un lit, une porte, un escalier, un espace, une architecture, ou quoi que ce soit avec lequel il interagit.

L'enseignement continue également d'ignorer les multiples expériences sensorielles.

> *« Si le devoir de l'éducation est de cultiver et d'encourager les facultés humaines d'imagination et d'empathie, les valeurs dominantes de la culture actuelle tendent à décourager l'imagination, à ignorer les perceptions sensorielles et à figer les frontières entre le moi et le monde. Dans tous les domaines de la création, il importe donc que l'éducation commence par remettre en question l'absoluité du monde vécu et par rendre aux frontières du moi leur dimension sensible. »*[791]

Nous assistons à une perte de « proximité »,[792] c'est à dire une perte de contact physique, relève Kenneth Frampton, qui s'inscrit dans la pensée de Martin Heidegger. Dans une société tournée vers la dématérialisation, qui tend à la décorporéisation, l'expérience sensorielle, le tactile doit encore trouver sa place.

790 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 7.
791 *Ibid.*, p. 16.
792 Kenneth Frampton, « *Vers un régionalisme critique : pour une architecture de la résistance.* » in *Art, Architecture, Recherche : Regards croisés sur les processus de création*, Editions de l'Espérou, Montpellier, 2016, p. 128.

Frustration

La dématérialisation des liens sociaux, de nos tâches, de notre rapport au monde génère une frustration qui grandit à l'image de la dématérialisation qui s'intensifie. Ce phénomène bouleverse les interactions humaines, physiques qui s'adaptent et se redéfinissent. En février 2021, après un an de crise sanitaire, la distanciation sociale, physique et les relations dématérialisées touchent leur paroxysme et démontrent leur limite notamment chez les étudiants (qui font pourtant partie de la génération « réseaux sociaux ») comme en témoignent le mal-être généralisé, la détresse psychologique de nombre d'entre-eux voire même une série de suicides.

La généralisation d'une frustration grandissante préparerait-elle de nouveaux paradigmes artistiques, architecturaux ? D'après Nikos Angelos Salingaros, ce sont bien les frustrations partagées par la population qui alimentent ces changements de paradigmes, qui auraient lieu, selon lui, tous les deux ou trois siècles. Un nouvel ensemble d'idéaux naît alors lorsqu'une personne ou un mouvement est capable de rédiger, de définir pour la première fois « […] *une vision dans son ensemble, ensuite partagée par le reste de la population. »*[793]
Les grands artistes du passé auraient intuitivement compris ces propriétés qu'ils ont indirectement utilisées pour leurs œuvres d'art. Nicolas Bourriaud, avant la pandémie de la covid19, et la distanciation sociale, avait déjà identifié le lien social comme objet de frustrations collectives. A travers son essai *Esthétique relationnelle*[794], il tente de révéler comment se prépare ce nouveau paradigme qui vient s'opposer au système sociétal actuel et qui est encouragé par les frustrations partagées par la population. Certains artistes tenteraient, avec l'art (que ce dernier qualifie de « relationnel »), de faire face à l'isolement des individus, impulsé par notre société capitaliste, en créant des occasions et des lieux de rencontres ainsi que de nouvelles formes d'échanges.

A l'image de la société, la dimension manuelle de la conception architecturale tend également à disparaître. On dessine de moins en moins, les maquettes sont progressivement abandonnées, dématérialisées elles aussi.

La technologie et la dématérialisation des outils de conception engendrent aussi une déconnexion physique entre l'architecte et ce qu'il crée. L'architecte est de moins en moins manuel, de moins en moins en contact avec les matériaux. Avec la dématérialisation de ces outils, l'architecture est conçue comme une expérience exclusivement visuelle. Les perspectives déconnectées de l'expérience sensorielle, qui sont uniquement conçues à des fins marketing, s'attachent à flatter le sens de la vue pour de potentiels clients. La perspective prend son sens étymologique à la lettre, elle devient la « *vision rationalisée ou vue claire, et comme telle, elle présuppose la suppression délibérée des sens de l'olfaction, de l'audition, du goût, et par conséquent la mise à distance*

793 Nikos Angelos Salingaros, *Anti-architecture et déconstruction,* Éditions Umbau-Verl, Solingen, 2005, p. 185.
794 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, Dijon, 2001,

d'une expérience plus directe de notre environnement. »[795] Le dessin numérique (sur écran) qui se démocratise par exemple, n'a ni l'âme ni l'esprit d'un travail réalisé à la main, regrettent les architectes et professeurs Pénélope Haralambidou et Ana Rocha.[796] La nouvelle génération d'architectes perd cette pratique du dessin et l'intérêt pour les recherches matérielles (papier, crayon, maquette, etc) s'inquiètent Rafael Viñoly et Norman Foster[797] bien qu'ils aient largement conscience des avantages de la DAO qu'ils utilisent. Les seuls logiciels sur le marché capables de reproduire la spontanéité manuelle sont ceux dont la prise en main est directe et intuitive. Comme nous l'avons déjà évoqué dans la partie précédente, l'outil peut constituer un obstacle à la spontanéité créative. Dans la pratique architecturale informatisée, il est fréquent de devoir consulter les FAQ,[798] forums ou tutoriels, de suivre des formations pour se perfectionner à la maîtrise de l'outil ou pour réaliser certaines actions. Cet apprentissage sur le tas rompt l'élan de créativité, il focalise l'attention sur l'outil. Alors que l'outil a pour objectif, de faciliter certaines taches, de s'effacer pour devenir l'extension du corps. Dès lors qu'il est complexe, pour effectuer des tâches simples, il devient une tare : inefficace et problématique.

• La disparition de l'artisanat et des pratiques manuelles

L'industrialisation, l'automatisation, remplace le savoir-faire manuel, l'expérience incarnée, au nom du progrès.

Si la révolution numérique est récente, l'industrialisation plus ancienne a également participé à la disparition de nombreux savoir-faire. En soulageant l'humain de nombreuses servitudes et de tâches parfois ingrates, elle a aussi contribué à cette perte de « proximité ».

Bien que des mouvances artistiques et philosophiques, tels que le « design terroriste » ou le « design anti-Bauhaus »[799] de Gaetano Pesce, s'opposèrent à l'industrialisation, à la destruction de l'artisanat et à la perte du savoir-faire, les œuvres artisanales furent progressivement abandonnées. L'industrialisation, en mécanisant et en automatisant notre société, a détruit une grande part des métiers manuels, d'artisanat. A ce propos et en résistance à l'industrie, la convention de Palerme affirme que : « *l'industrie a détruit une culture artisanale accomplie et millénaire ».*[800]

Anatole Kopp ayant écrit sur la nécessité d'industrialiser la conception architecturale à l'époque des avant-gardes modernes affirme que les critiques

795 L. Viala et L. Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création.*, *op. cit.*, p. 39.
796 W. Jones, *Carnets d'architectes*, *op. cit.*, p. 13.
797 *Ibid.*
798 FAQ : Foires Aux Questions
799 Bruno Zevi, « *L'A-Historisme du Bauhaus et ses conséquences. »* in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, *op.cit.*, p. 93.
800 Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1988, p. 319.

du modernisme viennent majoritairement de « *principes académiques morts, au nom d'un passéisme nationaliste et rétrograde ».*[801] L'objectif critique du modernisme n'est pas d'étouffer ces pratiques et en empêcher l'application et le développement mais de les dépasser. Toutefois, il concède également que l'industrialisation a eu son lot d'« effets secondaires ». Le caractère humain des produits et marchandises, leur expression, sensibilité, leurs imperfections, entre autres, ont significativement disparu suite à ces évolutions.

801 *Ibid.*, p. 15.

2. L'humain, un être corporel

• L'expérience sensorielle

Les différents types d'expériences, et leurs manifestations

Avant même d'évoquer l'expérience incarnée ou la corporéité, nous distinguerons différents types d'expériences. Pour ce faire, nous emprunterons les théories de Théo Van Doesburg qui en distingue trois types :
_l'expérience sensorielle, issue des sens physiques tel que voir, entendre, sentir, toucher.
_l'expérience psychique, plus profonde, qui est vécue avec plus d'intensité et nous affecte émotionnellement.
_l'expérience spirituelle, la plus élaborée des trois car elle est consciente, raisonnée et déconnectée de l'expérience sensorielle.[802]

Nous nous permettrons d'en ajouter une que nous développerons plus tard : l'expérience incarnée que nous placerons entre l'expérience sensorielle et l'expérience psychique. Issue de l'expérience vécue, elle est innée, intuitive et s'exprime inconsciemment.

Ces expériences ne doivent pas être séparées de façon absolue. Certaines d'entre-elles engendrent une réaction, Théo Van Doesburg parle d'expérience active. Selon lui, l'essence de l'art réside dans « *cette réaction plastique à notre expérience de la réalité. L'œuvre d'art est l'expression, ou la mise en forme, de cette expérience spirituelle active de la réalité.* »[803] L'expérience spirituelle active est esthétique alors que l'expérience spirituelle passive est éthique. Nous évoquerons également l'expérience incarnée passive comme le savoir existentiel (relatif aux expériences vécues).

L'individu découvre par les sens, le corps interface entre esprit et environnement extérieur

L'expérience sensorielle est-elle dévalorisée par notre société bien qu'elle soit essentielle : l'humain est un être corporel ? C'est par ce corps qu'il découvre et appréhende les propriétés de son univers. Il prend la mesure, enregistre et fonctionne par intuition : mécanisme inconscient, mesure sensitive et corporelle que l'esprit est incapable de fournir.
Corps et esprit sont complémentaires, indissociables. La compréhension et l'intelligibilité, par exemple, s'opèrent par le mouvement, par la pratique des

802 Theo van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique,* Ecole des Beaux-Arts, Paris, 2008, p. 11.
803 *Ibid.,* p. 11.

sens : la découverte par le corps. La manipulation est une expérience sensorielle qui connecte le corps à l'esprit. Par la manipulation on se fait une idée d'un objet : on le conceptualise. La main, connectée à l'esprit, en permet la mesure. Le Corbusier, écrira à ce propos, que la pratique du dessin facilite la compréhension, car dessiner c'est pousser son observation, aller au delà de la passivité du regard. Par la mesure du corps et de la main, le dessin matérialise la pensée, il l'aide à « *se cristalliser et prendre corps, à se développer* ». Dans ce sens, Paul Valéry affirme que voir ne permet pas toujours de comprendre un objet. Le poète avoue parfois dessiner virtuellement pour transformer sa vision de l'objet qu'il pensait bien connaître. A la différence de l'observation, « *La volonté soutenue est essentielle au dessin.* »[804] Il explique que c'est la coordination des différents appareils indépendants : œil et main qui force l'attention car ces derniers ont vocation à errer ou arrondir.

> *« Pour assurer la liberté du dessin, par laquelle il pourra accomplir la volonté du dessinateur, il faut venir à bout des libertés locales... Pour rendre la main libre au sens de l'œil, il faut lui ôter sa liberté au sens des muscles* [...] *»*[805]

F. R. Wilson,[806] neurologue, nous explique que la main est indissociable du cerveau, interdépendante. Elle est tellement liée neurologiquement et bio-mécaniquement qu'expliquer son fonctionnement reviendrait à expliquer un impératif fondamental de la vie humaine. Selon lui, aucune discipline à elle seule ne peut l'expliquer. Toujours selon ses recherches,[807] la main aurait joué un rôle fondamental dans le développement de l'intelligence, du langage et de la pensée symbolique. L'évolution du cerveau serait liée à l'évolution de la main et non le contraire.

Pourtant, l'architecte Juhani Pallasmaa montre bien à quel point la société actuelle (occidentale) et ses orientations pédagogiques refoulent cette connaissance relative à l'expérience sensorielle et n'accorde de crédit qu'à l'intellect et à l'exercice de l'esprit : le raisonné.[808] Il remarque que l'intelligence est souvent associée à l'esprit (au cerveau), qui lui-même se loge dans la tête, alors qu'elle fait partie du corps tout entier. On amalgame à tort la conscience et la raison à l'intelligence.

Le rôle de l'expérience sensorielle dans le développement de la personnalité

La pratique des sens, l'expérience sensorielle est donc fondamentale à la compréhension et l'intelligibilité. Elle l'est également pour le développement de l'enfant : le développement personnel.

804 *Ibid.*, p. 54.
805 *Ibid.*
806 Frank R. Wilson, *The Hand How it use shapes*, the brain language and human culture , Pantheon Books, New-York, 1998, p.28
807 *Ibid.,* p.10
808 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 28.

Nous sommes avant tout des êtres sensibles et incarnés, nous rappelle Juhani Pallasmaa, et cette expérience sensorielle serait le fondement de la connaissance existentielle : « [...] *on estime que huit dixièmes de la connaissance humaine échappent au langage verbal et conceptuel. »*[809] Dès lors, l'apprentissage ne passe non plus par le discours mais par des actions sensorielles et corporelles. Il n'est pas difficile de constater que l'apprentissage se fait d'abord par l'expérience sensorielle et donc par le corps chez l'Homme : l'enfant acquiert en premier lieu l'usage de son corps qui lui permettra à son tour de découvrir son univers. L'enfance joue donc un rôle fondamental dans le développement des sens car, c'est par ces sens qu'enfant nous prenons contact avec le monde.[810] Les expériences sensorielles et la mémoire permettent « *un langage, une écriture, la constitution d'un univers personnel* »[811] et la « *la prise de conscience de son corps permet la prise de conscience de son esprit. Ce mécanisme permet de développer la sensibilité pour introduire un raisonnement.* »[812] La connaissance par le langage est un apprentissage indirect qui se fait beaucoup plus tard.

L'expérience sensorielle, construit la personnalité de l'artiste, qui à son tour, résonne dans ses œuvres.

Le poète Rainer Maria Rilke, affirme que ses vers ne sont ni des mots ni des sentiments : ils sont des expériences. Vécues, elles ont marqué le poète, qui les a ensuite oubliées, digérées. Dès lors, elles font désormais partie de son « sang », son regard, ses gestes et s'expriment parfois, par intuition, dans le premier mot d'un vers.[813] Juhani Pallasmaa appelle ce phénomène l'« introjection ». L'introjection a lieu, lorsque le souvenir (d'expériences vécues) s'associe aux sens, et dans le cas du poète, lorsqu'il peut vivre psychiquement l'expérience sensorielle de ses vers. La frontière entre le *moi* et le *monde* s'efface alors : le monde pénètre l'artiste et l'artiste pénètre le monde.[814] La pratique de l'art et de la pensée artistique « *implique une compréhension existentielle et une synthèse de l'expérience vécue, qui associe la perception, le souvenir et la réalité »* poursuit-il Juhani Pallasmaa.[815] La connaissance et le savoir ne sont utiles en art, qu'à partir du moment où nous les avons digérés : lorsque nous les avons intégrés et assimilés à notre propre pensée mais aussi à notre personnalité, c'est à dire à notre manière de créer.

> *« L'acte créatif doit faire abstraction de la conscience théorique ou intellectuelle, sinon l'oublier complètement.* […] *Seule la connaissance incarnée, séparée de la conscience, paraît utile au travail de création. »*[816]

809 *Ibid.*, p. 9.
810 L. Viala et L. Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création.*, *op. cit.*, p. 68.
811 *Ibid.*
812 *Ibid.*, p. 69.
813 *Ibid.*, p. 116.
814 *Ibid.*, p. 15.
815 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 112.
816 *Ibid.*, p. 139.

Les individus à la sensibilité développée, par le processus d'introjection (qui se rapproche de l'identification), ont la capacité de vivre intérieurement des expériences sensorielles.

Les individus ultra-sensibles peuvent également associer plusieurs sens : on parle alors de synesthésie. Vassily Kandinsky, par exemple, était atteint de synopsie (une forme de synesthésie), et par résonance, un son correspondait pour lui à une couleur. Il était donc capable d'associer le son produit par un instrument de musique à une couleur particulière. Il explique que le jaune est le son d'une trompette, l'orange d'un alto, le rouge d'un tuba, le bleu foncé du violoncelle...[817] Il cherchait à travers ses toiles à exprimer cette relation intime entre sons et couleurs provoquant aussi des expériences sensorielles. Le pianiste Alexandre Scriabine utilisa le procédé inverse pour la composition de ses « *symphonies en couleur* ».[818]

• Expérience incarnée & savoir existentiel

Expérience incarnée, un savoir existentiel et corporelle qui s'exprime sous forme d'intuition

L'expérience incarnée, est une expérience sensorielle intériorisée. C'est à dire une expérience dont le corps a pris la mesure : une connaissance corporelle. Celle-ci sort des circuits « classiques » envisagés par Théo Van Doesburg et son extrême manifestation n'est ni cérébrale, ni consciente. Elle est de l'ordre de l'intuition corporelle voire du réflexe.

La main qui pense[819] et *L'éloge de la main* sont des ouvrages qui nous ont permis d'envisager et considérer le corps non plus uniquement comme l'instrument de l'esprit mais comme créateur à part entière : nous ferons référence aux principes d'expérience incarnée. En effet, le corps est, dans la conception occidentale, le capteur sensible de l'être, véhicule de l'âme et de l'esprit. Pour Pallasmaa il est bien plus que cela : en travaillant de pair avec l'esprit, il l'alimente, le remet en question. Toujours selon lui, ses expressions, son imprécision, trahissent parfois l'esprit et ne sont pas moins révélatrices de l'être, de l'inconscient ou d'une autre forme de conscience auquel l'esprit n'a pas accès. Cette idée rejoint celle d'Henri Focillon qui considère que les mains sont de petits être animés qui, bien qu'elles soient souvent serviles, sont « *douées d'un génie énergique et libre, d'une physionomie* »[820]. Ce sont-elles qui sollicitent et stimulent l'esprit. Les mains et le corps en général sont des organes qui nous permettent d'appréhender mais aussi d'interagir sur le monde, ils sont récepteurs mais également émetteurs donc créateurs. Pour appuyer ce constat, Henri Focillon nous fait remarquer que les dessins trahissent quasi systématiquement l'analyse. Il nomme ce phénomène : « *le*

817 M-C. De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, *op. cit.*, p. 77.
818 *Ibid.*
819 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op.cit.*, 151 p.
820 H. Focillon, *Éloge de la main*, *op. cit.*, p. 3.

souci de l'unique. Ces mains toutes seules vivent avec intensité. »[821] C'est à dire que la main, au lieu de retranscrire fidèlement ce que les yeux voient, y incorpore sa marque (y laisse sa trace), ce que Pallasmaa nomme, son « expérience incarnée » ou son « savoir existentiel ».

> *« Je ne sépare la main ni du corps ni de l'esprit. Mais entre esprit et main les relations ne sont pas aussi simples que celles d'un chef obéi et d'un docile serviteur. L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. Le geste qui ne crée pas, le geste sans lendemain provoque et définit l'état de conscience. Le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure. La main arrache le toucher à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action. Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure. Éducatrice de l'homme, elle le multiplie dans l'espace et dans le temps. »*[822]

Le savoir existentiel de la main

Henri Focillon en faisant l'hypothèse que la main parle à l'esprit va jusqu'à imaginer que la main a une forme de pensée et donc que « *l'esprit parle à l'esprit »*[823] autrement dit que la main est un esprit.

Une expérience simple et facilement réalisable nous permet de révéler ce phénomène d'expérience incarnée : celle de dactylographier un texte à l'aveugle sur un clavier d'ordinateur. En général, nous sommes incapables de dire où se trouvent exactement toutes les touches du clavier ainsi que de les positionner. Et pourtant, l'expérience et la connaissance du clavier par notre corps nous indique intuitivement, dans l'action, où se trouvent les touches nécessaires à l'écriture d'un mot ou d'un texte. Sous cette forme, la mémoire est davantage physique et spatiale, le corps sait où trouver les lettres (ou du moins la zone où elles se situent) avant même que nous ayons besoin d'y penser ou d'y réfléchir.

Douée de réflexes, d'intuition et de ses formes de savoir qui lui sont propres, la main acquiert une certaine autonomie

La main devient alors l'organe qui « pense » à travers une série de réflexes, d'intuitions qui échappent à notre esprit. Une étude scientifique de M. Lapicque (1930) et M. Sherrington (1932)[824] révèle à ce sujet que les organes sont dotés d'une certaine autonomie et spontanéité et donc que le cerveau n'est pas systématiquement à l'origine des réflexes. « *Or c'est précisément*

821 *Ibid.*, p. 4.
822 *Ibid.*, p. 18.
823 H. Focillon, *Éloge de la main*, *op. cit.*, p. 13.
824 *M. Cornuéjols, Créativité et rationalisme en architecture, op. cit.,* p. 19.

cette spontanéité autonome qui caractérise l'imagination génératrice de la créativité et de l'inventivité ».[825] Bernard Rocher va même plus loin dans la réflexion :

> «[son voisin dans l'avion est un architecte qui dessine] *Arrivé à destination mon voisin me confia qu'il était très satisfait du résultat qui lui confirmait qu'il était sur une mauvaise voie et qu'il devait repartir à zéro, à la recherche d'une nouvelle approche. Cet exemple illustre, je crois assez bien le rôle souvent essentiel du dessin manuel dans la recherche de l'idée. La main commande et l'esprit suit. »*[826]

Ce récit nous rappelle les individus qui, lorsqu'ils hésitent, s'emparent de leur crayon pour vérifier intuitivement l'orthographe d'un mot.

Pour Henri Focillon la main a un don d'« intelligence », de mémoire, de sensibilité autonome : l'homme aurait libéré la main d'une antique et naturelle servitude, elle n'est plus seulement un outil assujetti à l'Homme.[827]

Même lorsque la main veut s'effacer, dans une démarche de modestie contemplative, Henri Focillon note qu'elle se fait ronde pour les arbres, légère pour le ciel... C'est à dire qu'elle vit ce qu'elle peint, à travers une touche particulière. Jean-Luc Nancy relèvera que tout artiste prenant du plaisir à dessiner ne se contente pas de reproduire un modèle, « *Il y incorpore à sa propre intention une dimension qui excède l'intention : une tension pour laisser la forme s'ouvrir à sa propre formation* […] *le plaisir du geste*. »[828]

• La touche, une identité corporelle

Le corps, témoin identitaire

Le corps est un révélateur (témoin) identitaire. Il est formé, déformé par les activités d'un individu qui se l'approprie plus ou moins, par des piercings, des boucles d'oreilles, des tatouages, des couleurs de cheveux, des cheveux plus ou moins courts, des ongles rognés, coupés, longs, vernis, par une musculature et une masse osseuse, graisseuse, entraînée, naturelle, conditionnée par certaines activités, maladies, par une taille, une couleur de peau, d'yeux, par des propriétés héréditaires, des gènes récessifs, dominants, mutants, etc.

La main, par exemple, intègre une personnalité, un caractère, une histoire. Les empreintes digitales, nous rappelle Juhani Pallasmaa, sont des hiéroglyphes secrets de l'individualité. Pour Henri Focillon, les mains sont les traces, « [...] *les mémoires de notre vie antérieure effacée, peut-être aussi quelque héritage plus lointain »*[829]. Dans le creux de celles-ci le travail y laisse ses marques, des

825 *Ibid.*
826 Académie d'Architecture [éditeur], *Le Dessin et l'architecte*, *op. cit.*
827 H. Focillon, *Éloge de la main*, *op. cit.*, p. 7.
828 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 24.
829 H. Focillon, *Éloge de la main*, *op. cit.*, p. 4.

lignes que l'on peut lire comme les symboles linéaires des choses passées et futures.

Le corps comme la main témoignent (passivement) et révèlent (activement) une identité. En effet, son expérience incarnée est subjective : elle est propre à l'expérience vécue d'un individu. Cette expérience incarnée révèle l'identité et l'attitude de son concepteur. André Wogenscky, le collaborateur de Le Corbusier, assurait, en parlant de ce dernier, qu'en ses paroles il était difficile de « cerner le personnage », ses idées et ses pensées, mais qu'en ses mains et ses expressions corporelles il pouvait lire en lui:

> *« Il était révélé par ses mains. Il semblait que ses mains le trahissaient. Elles disaient tous ses sentiments, toutes les vibrations de sa vie intérieure que son visage tentait de cacher. »*[830]

Dans l'art et notamment en peinture, lorsqu'on évoque cette identité corporelle, gestuelle, on parle de *touche.* La *touche* est façonnée par l'expérience de l'artiste. Elle exprime son expérience incarnée, et témoigne de son savoir-faire : c'est à dire de sa dextérité, sa maîtrise, sa pratique, sa technique, sa manière, etc. L'identité plastique est souvent associée à la touche, c'est à dire à la technique et la manière dont l'artiste peint : sa gestuelle. Lorsque l'on parle d'un dessin ou d'une toile de Rembrandt, on fait également référence à la « *manière propre avec laquelle Rembrandt dessine* » et donc sa singularité, son originalité, c'est à dire sa personnalité, note Jean-Luc Nancy.[831]

La touche révèle toujours, consciemment ou inconsciemment, l'identité de l'artiste. Le peintre Gustave Moreau assurait, à ce propos, qu'il était capable de reconnaître un confrère (qu'il connaît) par sa touche, à travers un tout petit échantillon de tableau.[832] Les touches sont toujours lisibles malgré une exécution des plus calmes et des plus unies, même chez les anciens maîtres dont la matière est polie ajoute Henri Focillon. Ce dernier rappelle que même les Davidiens, qui faisaient réaliser leurs toiles par des exécutants, ne pouvaient retirer la personnalité des mains de leurs serviteurs de l'œuvre. C'est à dire que même si l'œuvre n'est pas à l'origine de l'expérience de son exécutant, la main y introduit son expérience incarnée, sa vie (une forme de personnalité). Même l'hyperréalisme, qui tend vers l'objectivité et la neutralité absolue, intègre à l'œuvre la personnalité de son créateur : sa touche, sa main.

Dans la reproduction, la main trahit la copie. Elle y intègre sa singularité, son idée : « *l'émotion par laquelle cette vérité non seulement se signale, mais se marque, s'imprime et s'effectue. »*[833] Cette vérité personnelle qu'introduit la main à la reproduction, est un savoir doué de « plaisir », de poésie. C'est cet

830 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 22.
831 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 13.
832 *Ibid.*, p. 12.
833 *Ibid.*, p. 19.

aspect qui en fait une création, ou du moins une RE-présentation et qui le distingue de l'imitation-type, servile, note Jean-Luc Nancy.[834] Il parle alors de *mimesis*. Heidegger relève qu'on suppose toujours admis que l'œuvre soit une représentation, « *de l'invisible rendu sensible ou au contraire comme du visible rendu symbolique (Versinnbildlichung)* ».[835] L'œuvre, en plus de ce qu'elle est, « *dit autre chose* ».[836]

De la même manière que le peintre à travers sa touche, L'artisan qui travaille sur le chantier laisse une part de son expérience incarnée, de son identité, par la mise en œuvre des matériaux. En reprenant l'exemple de l'église de Saint-Marc de l'architecte Sigurd Lewerenty, Juhani Pallasmaa remarque que l'irrégularité de la taille et de l'appareillage de la pierre (de la maçonnerie en général) révèle la « corporéité »[837] de l'artisan.

834 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 31.
835 Martin Heidegger, *« De l'origine d'une œuvre d'art »* in *Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard*, Paris, 1962, p. 8.
836 *Ibid.*, p. 8.
837 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 58.

3. Lorsque l'expérience corporelle domine l'esprit : l'accident, le fruit d'une expérience incarnée ?

La disjonction, la dualité corps & esprit à l'image de la dualité entre approche raisonnée et intuitive

Jacques Derrida se démarque des concepts esthétiques traditionnels. Il envisage la création, non plus comme la conciliation entre corps et esprit, matière et idée mais il met en avant leur disjonction : cet écart entre ce que l'on attend et ce que l'on fait en serait le moteur[838]; la volonté de contrôle qui cherche à dompter la liberté du corps. Cette disjonction est à l'image de la dualité entre l'approche raisonnée propre à l'esprit et l'approche intuitive propre au corps. Cette disjonction, non coïncidente entre main (corps) et esprit (contrôle) semblerait être le moteur producteur de la création artistique car elle crée une sorte de dialogue qui a lieu entre les deux, remarque la philosophe Ann Van Sevenant.

Dans son essai *Eupalinos ou l'Architecte,*[839] Paul Valéry met en avant la fécondité de cette dualité voire disjonction entre le corps et l'esprit. Cet essai tente de révéler l'art de l'architecte à travers une approche poétique et lyrique. Lorsque Phèdre décrit Eupalinos (l'architecte), il oppose le corps à l'esprit qui sont en fait père et mère de l'œuvre d'art qui ne peut « *surgir uniquement de leur entente!* [...] *Qu'ils se concertent, qu'ils se comprennent au moyen de la matière de mon art! »* Car l'esprit, constitué de vastes rêveries qui ne demandent qu'à exister, est d'une impuissance illimitée.[840] Contrairement à Pallasmaa, cet auteur voit en l'esprit et en son corps, une certaine dualité et même parfois des contradictions entre ces derniers et pourtant, ô combien, complémentaires et difficilement dissociables. Sans cette dualité l'Homme n'existerait pas, l'art encore moins. En effet, ce qui relève de l'esprit relève de l'idée et du volatile, alors que ce qui relève du corps relève du sensible, de l'expérience incarnée et assure la pensée.

La main exprime un savoir existentiel inconscient. L'inconscient s'exprime par cette dimension intuitive.
L'accident : une expression inconsciente de l'expérience incarnée ?
Lorsque la main s'émancipe du contrôle de l'esprit, exprime-t-elle un savoir dont l'esprit n'a pas conscience ?

Comme nous l'avons vu plus haut, la main n'est pas toujours assujettie à l'esprit, elle est même douée d'une certaine autonomie. De par ses libertés,

838 N. Roelens, *Jacques Derrida et l'esthétique*, *op. cit.,* 117 p.
839 Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte : L'âme et la danse*, Gallimard, Paris, 1924, 91 p.
840 *Ibid.*, p. 29.

elle créé des accidents qui déstabilisent et stimule l'esprit. Dans son impatience elle crée la surprise, l'inattendue et bouscule l'esprit en y intégrant des éléments qu'il ne contrôle pas. Cette forme de hasard, est souvent une ouverture inattendu à un problème sans solutions apparentes note Henri Focillon:[841] ce processus est complètement indépendant du contrôle et de la raison. Pour de nombreux architectes,[842] ces accidents rendent le dessin intéressant car lorsqu'il est entièrement contrôlé, il ne nous apprend pas grand chose. Quant à lui, le peintre japonais Hokusaï semble parfois chercher à provoquer cet accident dans une forme d'impatience, analyse Henri Focillon :

> *« L'artiste reçoit avec gratitude ce don du hasard de sa main aussi. Il s'en empare avec prestesse pour en faire surgir quelque nouveau songe. C'est un prestidigitateur (j'aime ce long vieux mot) qui tirerait parti de ses fautes, de ses manques de touche pour en faire des tours, et jamais il n'a plus de grâce que lorsqu'il fait de l'adresse avec ses maladresses. »*[843]

L'artiste a l'ouverture et la sensibilité nécessaire pour laisser s'exprimer l'imprécision et surtout en déceler les qualités. Toujours selon lui, l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière et à mesure que la main exploite ce désastre, l'esprit s'éveille, juge son travail. Dans le cas du dessin et de l'expression d'une idée, l'indétermination reste entière tant qu'elle n'a pas pris forme. C'est la main qui ancre l'idée dans la réalité, c'est elle qui la synthétise et lui donne forme. Ses essais, ses ébauches tentent de la mettre en forme. Elle tranche et détermine la finalité de l'idée aussi mouvante et confuse soit-elle. Toute cette indétermination est finalement résolue par le geste.

> *« Cette fin est l'aboutissement, d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non. Or, cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état d'indétermination dont je parlais. »*[844]

Les mêmes mécaniques sont en jeu lorsqu'on esquisse un projet d' architecture. Des architectes invités à écrire sur leur pratique du croquis, pour éditer un recueil sur le dessin d'architecture,[845] affirment que l'imprécision, l'accident, la surprise, l'éveil de l'esprit par le dessin et donc la main, sont au cœur du processus de création architectural.

841 H. Focillon, *Éloge de la main*, *op. cit.*, p. 14.
842 *Ibid.*
843 *Ibid.*, p. 14.
844 P. Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », *art. cit*, p. 12.
845 Académie d'Architecture [éditeur], *Le Dessin et l'architecte*, *op. cit.*

Hypothèse, Origine de l'accident : qu'est ce qui pousserait cette perte de contrôle de la main ?

Lorsque l'on dessine, sculpte, découpe, etc, l'accident, ne serait pas systématiquement le fruit du hasard. Il traduirait la perte de contrôle de l'esprit sur la main. Serait-ce l'inconscient, le surmoi qui se manifeste à travers ces « gribouillis », ces traits incertains, comme l'affirment les Surréalistes ? René Passeron dit clairement que si l'acte instaurateur est, dans une certaine manière conscient, il engage beaucoup plus que la conscience :

> *« Il engage une capacité latente qui échappe à l'esthétique, à la logique, et certes à la morale même : une énergie obscurément vouée au projet du devant être »*[846]*. « A l'abondance stigmatisée de leurs tracés, incertains parce que le plus souvent inexpliqués, répond l'extrême minutie de tracés qui s'affirment cette fois, construits fondés et pratiqués »*[847]*.*

Pour Juhani Pallasmaa, l'accident, l'imprécision, n'est autre que l'expression inconsciente d'une connaissance existentielle, corporelle : de l'expérience incarnée.

> *« Dans le difficile processus de conception, la main prend souvent l'initiative de proposer une vision, une vague idée finissant par se matérialiser sous la forme d'un croquis. »*[848]

Ainsi, de par son autonomie, la main s'émancipe parfois du contrôle de l'esprit et s'autorise des libertés qui le stimulent. L'imprécision, l'accident, la disjonction, la vie indépendante et autonome de la main exprimeraient cette part de connaissance existentielle inconsciente, cette expérience incarnée façonnée par les expériences vécues.

846 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.* p.30
847 Michel Denès, *Le fantôme des beaux-arts: l'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Editions de la Villette, Paris , 1999, p. 155.
848 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 13.

4. la dimension manuelle de la pratique des arts-plastiques

La dimension manuelle et sensorielle des arts plastiques en regard de la dématérialisation architecturale

La pratique des arts plastiques apporte cette dimension manuelle et physique que la technologie tend à faire disparaître en architecture. Cette déconnexion physique s'inscrit dans une tendance générale de dévalorisation de l'expérience subjective et corporelle. Pourtant l'expérience sensorielle, sensible et humaine est riche d'enseignement. Nous sommes des êtres corporels et donc : comment concevoir un espace voué à héberger des corps, des êtres sensoriels si le concepteur lui-même n'a pas conscience de l'importance de cette sensibilité corporelle ?

En introduisant la subjectivité de l'expérience incarnée, la dimension manuelle, propre à la pratique des arts plastiques, apporte un caractère personnel et unique à la conception architecturale, qui fait cruellement défaut avec la standardisation architecturale. Quant à elle, l'expérience incarnée donne une touche d'humanité, de spontanéité, d'honnêteté, une forme d'unicité que la standardisation et l'informatisation tendent à faire disparaître en architecture.

La pratique des arts-plastiques, comme la peinture ou la sculpture, apporte cette expérimentation physique et manuelle que l'informatisation des outils de conception architecturaux tend à faire disparaître. La pratique des arts-plastiques et donc l'expérimentation manuelle pallie à cette dématérialisation croissante du processus contemporain de conception architecturale. Elle permet d'appréhender physiquement les différents matériaux, couleurs, et régule la déconnexion physique et sociale qui s'opère actuellement.

Les maquettes, par exemple, permettent de mettre en œuvre à échelle réduite des concepts ou des idées, de les mettre à l'épreuve, les conforter, les développer ou les réévaluer. Les arts-plastiques, de la même manière que les maquettes d'architecture, permettent une mise en œuvre quasi immédiate. La temporalité et les moyens ne sont pas les mêmes en arts plastique et en architecture. Entre la conception architecturale et la fabrication, beaucoup de temps peut s'écouler. La dimension et les moyens nécessaires à l'édification n'offrent pas la spontanéité de la réalisation d'une maquette ou d'une sculpture. En arts plastiques, la fabrication est donc plus intuitive qu'en architecture car la réflexion est souvent engagée en même temps que la réalisation.[849] Pour cette raison, Santiago Calatrava, Antoní Gaudi, Zaha Hadid, Frank Gehry ou Alvar Aalto, pour ne citer qu'eux, se tournent vers la sculpture. Les sculptures d'Alvar Aalto, par exemple, lui permettent, intuitivement, d'élaborer une réflexion formelle et structurelle autour du lamellé-collé. Ses

849 Laurent Reynès, *Les artistes qui construisent* [Thèse HDR], université de Strasbourg - Faculté des Arts, Strasbourg, 2015, p. 135.

recherches et expérimentations lui offrent les moyens de mettre rapidement en œuvre ses idées qui influencent, par la suite, son mobilier puis ses charpentes.

On ressent chez ces architectes, et surtout à travers leurs réalisations, ce besoin de toucher : de modeler l'espace à la manière qu'ils modèlent la matière. Ils travaillent cette matière à travers leurs sculptures. La filiation entre leur sculpture et leur architecture est évidente.

Les artistes-plasticiens et sculpteurs s'étant tournés vers l'architecture ont, dans la plupart des cas, naturellement cette approche manuelle et matérielle, comme en témoigne la singularité matérielle et plastique de leurs réalisations : nous pensons notamment au *Jardin des Tarots* de Niki De Saint Phalle [illustrations 16-17], au *Palais Idéal* du Facteur Cheval, aux *Cellules* d'Absalon [illustration 84], aux *Sculptures* (-architectures) *monumentales* d'André Bloc, à l'*Absence* de Joep Van Lieshout [illustration 18], à l'*Hundertwasserhaus* de Friedensreich Hundertwasser [illustration 70]...

Des écoles d'architecture et d'art centrées sur la dimension manuelle et expérimentale

Des pédagogues se sont penchés sur cette question du faire et de l'expérience vécue, voire incarnée. C'est notamment le cas de Maria Montessori, Georg Kerschensteiner puis John Dewey et John Andrew Rice, que nous avons déjà évoqué plus haut. Leurs théories pédagogiques ont ensuite été reprises par de nombreuses écoles d'art et d'architecture.

Le Bauhaus, par exemple, s'est inspiré des méthodes de Maria Montessori et Georg Kerschensteiner : les « écoles du faire » privilégiant la pratique et l'expérience à la théorie.[850] Leur principe part du fait que la classe est partout : c'est la vie. Il faut que l'enfant comprenne de lui-même l'intérêt d'une chose pour qu'il trouve lui-même la force et la volonté d'acquérir les connaissances nécessaires pour parvenir à une tâche.

Les différents directeurs du Bauhaus, ont donc tenté d'accorder davantage de place et d'importance à la corporéité et à l'expérience sensible. Que ce soit par l'expérimentation et la découverte sensorielle des matières, notamment avec les cours de Josef Albers ou encore avec l'élaboration d'une section sport et gymnastique. En nommant Gertrud Grunow comme professeur en 1919, les maîtres du Bauhaus affichèrent leur volonté d'intégrer les activités physiques au programme pédagogique. Désormais, les étudiants apprennent à connaître

850 C. Schnaidt, « *Ce qu'on sait savoir et ignore du Bauhaus* », in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, *art. cit.*, p. 26-27

les capacités et limites de leur corps par la pratique de l'activité physique. Gertrud Grunow cherche l'harmonisation de la personnalité par le son, la couleur et le mouvement. Johannes Itten, un autre maître du Bauhaus, imposait également quotidiennement, des exercices de gymnastique et de respiration dans son atelier.

Cette approche corporelle n'est pas nouvelle à cette époque puisque Léonard De Vinci était déjà un artiste complet sur le plan physique et spirituel. Athlétique, il cherchait toujours à être en parfaite communion avec son corps. Sa condition physique était souvent révélatrice de sa condition mentale.[851] Il a pendant très longtemps cherché à percer le mystère de la vie, celle qui anime les corps, notamment à travers ses nombreuses dissections et son étude de l'anatomie et de la nature.[852] Plusieurs fois dans sa vie, à la suite de crises existentielles, il s'est exilé à De Vinci, chez son oncle Francesco, pour se reprendre en main. Cette reprise en main consistait généralement par retrouver sa condition physique et communier avec la nature.

Si le Bauhaus avait pour objectif de réunir arts et artisanat en passant par la création d'un langage pictural, aussi bien applicable en peinture que dans l'industrie, la particularité du Black Mountain College était, en plus qu'il ne délivrait aucun diplôme, de fonder son enseignement sur l'expérience et non sur l'accumulation de connaissances et compétences, note Arnaud Labelle Rojoux. Le Black Mountain College a pour principe la « *remise en question des valeurs institutionnelles, cela en matière de pédagogie* ».[853] Cette école d'art située à Asheville, en Caroline du Nord, au sein de laquelle se retrouveront d'anciens maîtres et étudiants du Bauhaus, cherche à réaliser une synthèse entre progressisme américain et modernité européenne : elle s'inscrit dans la continuité pédagogique du Bauhaus en reprenant les théories du faire et de l'expérience de Maria Montessori et Georg Kerschensteiner que John Dewey et John Andrew Rice déclineront. John Andrew Rice, fondateur et premier directeur du Black Mountain College, est un enseignant contestataire de la philologie classique. Influencé par le pédagogue John Dewey, il met en avant la créativité de l'individu et notamment le principe du « Learning by doing » : apprendre par la pratique, l'observation et l'expérimentation. L'expérimentation est, d'après l'architecte américain Richard Buckminster Fuller, l'articulation, la coexistence de son expérience, c'est à dire du soi, avec le reste, le « non-soi ».[854] Une action expérimentale n'existe que si l'issue de l'action n'est pas prévue, selon John Cage, artiste-professeur au Black Mountain College.[855]

Josef Albers, lorsqu'il enseigne au Black Mountain College, encourage l'éducation par le vécu et l'acquisition personnelle. Les résultats sont discutés

851 S. Chauveau, *L'obsession Vinci*, *op. cit.,* 528 p.
852 *Ibid.*
853 E. Giraud et J.-P. Cometti, *Black Mountain College*, *op. cit.*, p. 160.
854 *Ibid.*, p. 29.
855 *Ibid.*, p. 23.

en commun car un élève transmet mieux son expérience à un autre élève de son âge qu'un maître distant et plus âgé.[856] Dans l'un de ses cours de première année, il fait, par exemple, manipuler les matériaux par les étudiants en retirant les outils pour qu'ils en découvrent leurs propriétés tactiles. Il n'aime pas l'argile car ce matériau n'aurait pas de limite et un matériau s'explore selon lui par ses limites. C'est pour cette raison qu'il en privilégie d'autres comme le papier, le fil de fer, etc.[857]

856 P. Kervran, « *Le Bauhaus a 100 ans ! Des objets à la chaîne* », *op. cit.*, 14'.
857 *Ibid.*, p. 28.

5. Les vertus « thérapeutiques » de l'expérience manuelle : une réappropriation des procédés de fabrication

Tappio Wirkkala,[858] designer et maître artisan, prête des vertus thérapeutiques au travail manuel des matériaux. L'artiste allemand, Joseph Beuys voit également en l'art, en ses *sculptures sociales*, des vertus thérapeutiques : l'œuvre de Joseph Beuys vise à guérir la société de ses maux. La *Stuhl mit Fett* (chaise avec graisse), de 1963, est représentative de son intention à réconcilier l'inconciliable en agissant comme un « chaman »[859]. A travers cette œuvre, il cherche notamment à donner forme à un matériau qui est fondamentalement informe : la graisse. Sa performance *I like america and america likes me* (au cours de laquelle il s'était enfermé trois jours avec un coyote) était également une *sculpture sociale* aux vertus « thérapeutiques »[860] qui engage une réflexion sur l'Homme : l'être, la raison, le corps et l'animal. Métaphoriquement le coyote représente l'inconscient, le sauvage et Joseph Beuys, l'être et la raison. Le coyote incarne également le spirituel des Amérindiens (un animal qu'ils vénèrent) face à Joseph Beuys, le colon européen issu d'une société marchande et technologique. Cette expérience métaphorique visait à révéler leur dualité, mais aussi à les réconcilier. Lors de leur rencontre, le choc est immédiat : le coyote, apeuré, est agressif. Il déchire l'enveloppe de feutre dans laquelle Joseph est arrivé emmitouflé. Puis les jours passant, ils s'apprivoisent progressivement. Le troisième jour, Joseph Beuys quitte la pièce dans laquelle il était enfermé avec l'animal, après l'avoir étreint : après s'être réconcilié.

Pouvons-nous attribuer à la pratique des arts plastiques, plus précisément à leur dimension manuelle, corporelle et sensible, une vertu thérapeutique : face à une société tournée vers la dématérialisation, la décorporéisation et la déshumanisation, pourrait-elle « réconcilier » le corporel et l'immatériel ?

Face à l'industrialisation, à la mécanisation et à l'automatisation des procédés de construction, à la dématérialisation des outils de conception, l'architecte cherche parfois à renouer avec l'essence de la construction, le matériau, la matière, les maquettes, le dessin : le concret et le palpable que l'on perd.Cette tendance n'est pas exclusivement architecturale. Elle reflète les limites de notre société et notamment de la spécialisation. Si l'on voit autant de gens se tourner vers les circuits courts, si l'on accorde autant de valeur à des produits fabriqués « maison » ou à la « main », c'est qu'il y a une volonté de contrôle de la production et de la qualité des produits. Avec la spécialisation et la

858 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 50.
859 Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys: is it about a bicycle?*, Éditions Marval, Paris-Vérone, 1985, 143 p.
860 *Ibid.*

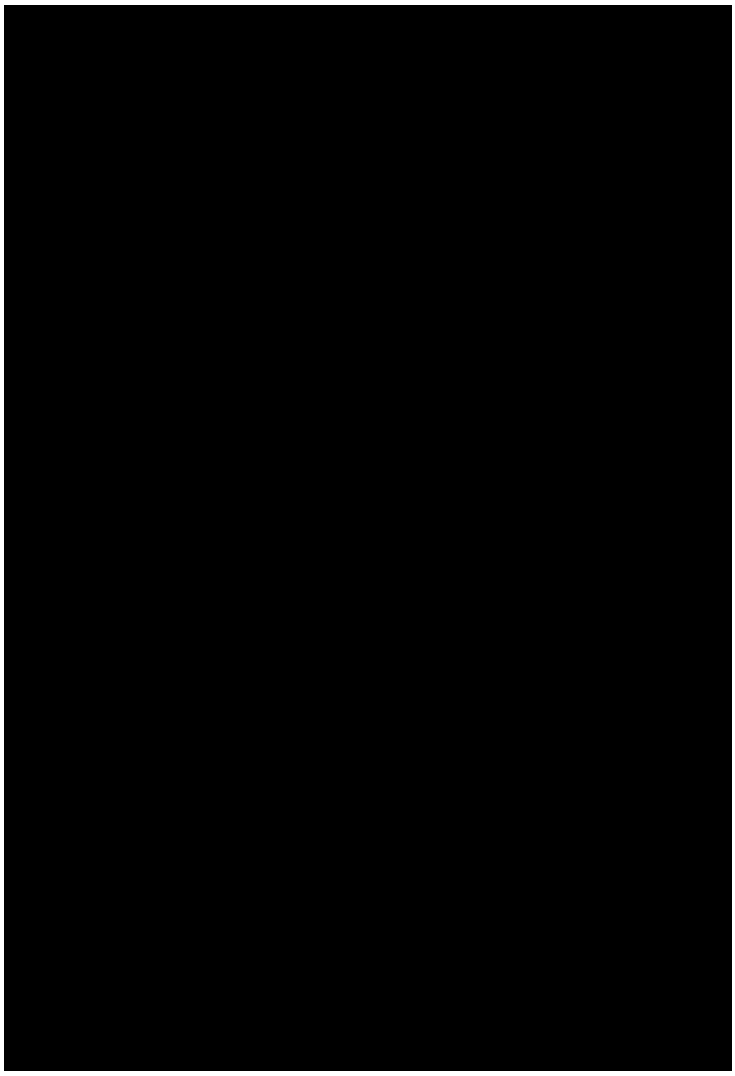


Illustration 104: Joseph Beuys, *Stuhl mit Fett*, 1963.
(Url : https://ilikethatart.tumblr.com/post/48618705733)

Illustration 105: Joseph Beuys, *I love America and America likes me*, New-York, 1974
(Url : https://leschroniquesdelart.fr/2016/09/10)

répartition des tâches, on s'éloigne de plus en plus de l'essence et de la nature des éléments, de la matière première et de ses procédés de fabrication. Dans la société actuelle, nous pouvons être affectés à une tâche, en être le spécialiste et nous désintéresser des autres. Ce sont les promesses du monde dans lequel nous vivons, voilà pourquoi nous perdons parfois la traçabilité, les compositions d'un produit, son processus de fabrication, le savoir-faire qui l'accompagne. Plus il y a de spécialisation, plus il y a d'intermédiaires, plus la production est mécanisée, automatisée, plus la déconnexion est grande, plus l'on perd conscience des procédés de fabrication, de transformation de la matière première. Nous en revenons à la perte de proximité, que Kenneth Frampton évoquait.[861] Certains individus, de plus en plus nombreux, à l'image d'une spécialisation industrielle qui s'intensifie cherchent à reprendre le contrôle, ou du moins à comprendre l'essence de l'environnement dans lequel ils vivent.

Citons quelques exemples simples :

_la vente en circuit court, de paniers-garnis composés d'aliments bios, locaux…

_de nombreux foyers cherchent à exercer le contrôle de la fabrication de produits « maison » tels que la lessive, le vinaigre blanc, dont la composition « basique » est plus rassurante que les produits ménagers transformés dont on ignore parfois l'essence de leurs composants même s'ils nous sont communiqués.

Ces quelques exemples témoignent d'une recherche de « proximité », c'est à dire d'une volonté de comprendre l'essence et la nature de l'environnement qui nous entoure, des produits que l'on consomme ou achète, et d'une certaine manière de devenir acteur de notre quotidien.

De la même manière, l'artiste s'interroge naturellement sur sa pratique, ses choix, ses inspirations comme une recherche de paternité et de sens, note Michel Denès.[862] Le chaos et l'instabilité de l'histoire de l'art formés par une succession d'adhésions, de contiguïtés et de ruptures conceptuelles encouragent l'artiste à retrouver « […] *les liens qui l'unissent à son passé »*, pour se construire sur des fondements stables.

> *« Comment après tant de ruptures et d'abandons s'étonner de ce travail de recherche de paternité? Car il semble bien que cette génération plusieurs fois orpheline, séduite et abandonnée n'ait eu de cesse que soient retrouvés et renforcés les liens qui l'unissent à son passé. Colin Rowe montre comment les œuvres des premiers modernes doivent à celles de leurs devanciers »*[863]

861 K. Frampton, « Vers un régionalisme critique : pour une architecture de la résistance. », art cit., p. 128.
862 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 216.
863 *Ibid*.

La recherche de sens et de repères est naturelle. Dans la conception dématérialisée, industrialisée, elle se manifeste notamment par un retour à la genèse, au savoir-faire et donc à la fabrication voire à la création manuelle.

C'est ce savoir-faire qui a assuré la survie de l'artisanat, une forme de production qui tendait à disparaître avec l'industrialisation. Ce mode de production, aujourd'hui alternatif, est un gage de qualité qui renforce le sentiment de proximité. L'artisanat a su trouver son marché face à la production industrielle, mécanisée, aux coûts de production que l'on ne peut concurrencer. Le procédé de fabrication, l'humain, le corps, le « fait à la main », la traçabilité du produit lui donne de la valeur. Dans un monde de plus en plus industrialisé, automatisé et dématérialisé on voit naître un intérêt croissant pour la tradition de l'artisanat : plus le savoir-faire tend à disparaître, plus il est valorisé.

En architecture, cette recherche de paternité et de sens peut passer par un retour à la manipulation des matériaux ou par une volonté de construire. Cette volonté se ressent dans une partie de la nouvelle génération d'architectes, notamment illustrée par les collectifs et l'autoconstruction, qui, en plus de maîtriser la conception, cherchent souvent à prendre en main la fabrication. Le succès du *Festival des Cabanes*, des collectifs Bellastock, Festen, Ciguë, Bruther ou Studio KO, pour n'en citer que quelques-uns, et des installations qui fleurissent un peu partout en témoignent.

L'autoconstruction, par exemple, est une incarnation contemporaine de cette volonté de construire ou concevoir de ses « propres » mains, pour ses propres besoins.

Le documentaire *Garbage Warrior,*[864] restitue l'histoire de l'auto-ecoconstruction de l'architecte américain Michael Reynolds et nous éclaire sur son combat idéologique et ses actes militants. Ils révèlent notamment le labyrinthe administratif, l'agressivité des professionnels et des lobbys de la construction qui peuvent se dresser face à ce type d'initiative. Dans les années 1960, Michael Reynolds et ses amis hippies s'installèrent dans le désert du Nouveau-Mexique pour y construire de leurs propres mains, plusieurs dizaines d'habitations essentiellement composées de déchets et objets de récupération : pneus, canette de soda en aluminium, bouteille de verre, de plastique... Avec ces maisons autonomes, ils revendiquaient une vie radicalement autosuffisante, qui leur a valu plusieurs procès. Bien que la parcelle sur laquelle ils construisirent ces habitations leur appartenait, le lobbying énergétique et foncier les a condamnés pour ne pas être raccordés à l'électricité, à l'eau potable et pour avoir illégalement construit sur leurs terrains.

864 Oliver Hodge [réalisateur] , *Garbage Warrior* [documentaire], Morningstar Entertainment [distributeur], 2007, 86'.

Michael Reynolds, ayant perdu son titre d'architecte à la suite de ce procès, repris des études en droit pour défendre l'intérêt de sa communauté et empêcher la destruction de leurs propriétés. Ce n'est qu'après de longues années de combat judiciaire qu'il remporta son procès.[865] Lui et ses amis purent rester sur leur terrain à condition qu'ils se raccordent à l'électricité et à l'eau courante : un comble pour une architecture dont le principe était de fonctionner de manière purement autonome. Cette expérience architecturale donna lieu à des architectures très atypiques, qui leur valurent le nom d'*Earthship*[866] (vaisseau de la terre en Français), dont les principes inspirèrent d'autres initiatives, un peu partout dans le monde, et même ici en Alsace, à Lembach. Ces maisons construites à la main sont facilement identifiables car elles intègrent souvent de grandes serres et leur plastique architecturale trouve, reflète, par la liberté de leurs courbes, leur édification manuelle et intuitive. Cet aspect leur donne un caractère vernaculaire et les différents matériaux utilisés génèrent une richesse de surfaces souvent rugueuses : aux antipodes de la planéité lisse du béton.

Ainsi, dans une société tournée vers l'esprit et le raisonnement, nous avons tendance à perdre l'usage ou, du moins, la finesse et la maîtrise de nos sens. En architecture, la mécanisation des procédés de fabrication et la dématérialisation des processus de conception nous privent également du rapport sensoriel à l'objet. Ils nous privent, de ce besoin de manipuler qui est essentiel à la compréhension, essentiel au développement d'une intelligence constructive : ce besoin de démonter, fabriquer, ou manipuler l'objet pour en acquérir sa pleine connaissance.

Au contraire, la société, l'enseignement, nous enferment dans l'abstraction du raisonnement et du spirituel. Le raisonnement abstrait a pourtant besoin de repères concrets qui jalonnent, appliquent, mettent à l'épreuve, vérifient ou confirment certaines idées dans l'optique de construire une pensée.

Les architectes qui se tournent vers l'expérimentation manuelle, à travers la pratique des arts plastiques ou la construction témoignent de cette volonté de réappropriation des procédés de fabrication : d'une volonté de manipuler, et peut être d'accorder davantage de place et d'importance à une approche intuitive. Les architectes et les citoyens qui se tournent vers l'autoconstruction, vers la fabrication de cabanes, d'installations, d'architectures alternatives, de ZAD, etc, entrent également dans une démarche de recherche de sens : le sens comme intelligence corporelle, intuitive et le sens comme l'essence de l'objet, sa nature et son dessein.

865 *Ibid.*
866 Michael Reynolds, *Earthship : How to build your own*, Edition Solar Survival Architecture, Taos, 1993, 229 p.

Illustration 106: Michael Reynolds, *Earthship*, Taos, Nouveau-Mexique, sans date. (Source : © Roxanne Guichard et Olivier Saretta. Url : https://www.mouvement-up.fr/articles/earthship-lovni-venu-des-grands-espaces/)

Illustration 107: Michael Reynolds, *Earthship*, Taos, Nouveau-Mexique, sans date. (Source : Ibid.)

c. L'approche subjective et sensible, une forme d'humanité pour une architecture de plus en plus rationnelle

Dans quelle mesure l'approche poétique et l'expérience subjective sont-elles capables de rendre la pratique architecturale et l'architecture plus humaine ? Cette approche (en lien avec le chapitre I.C) constitue une solution à la « déhumanisation » de l'architecture liée aux dérives de la standardisation.

1. L'art comme capteur *sensible*

Dans cette partie qui traite de l'approche subjective et sensible, nous allons d'abord nous attacher à définir les différents types de sensibilité. En effet, le terme et la notion de *sensible* en art peut porter à confusion.

Le philosophe Martin Heidegger explique que l'art est considéré comme sensible et spirituel car il a longtemps été associé, en occident, à la religion et notamment à la pensée chrétienne. Celle-ci considérait que le matériel était inférieur au spirituel : d'où son appellation *sensible inférieure*. L'idée, dans sa supériorité (le *sensible supérieur*), n'est pas sensible, dans les faits, mais doit dominer et dépasser cette matière. L'œuvre d'art, et l'art plus largement, incarne alors le triomphe de l'esprit (du spirituel) sur le sensible et « *l'aspiration vers le supérieur qu'elle représente* ».[867] Ces origines expliquent également pourquoi l'art est à ce point ancré dans l'idéel et le spirituel.

C'est pourquoi, paradoxalement, l'aspect *sensible* d'une œuvre représente souvent son contenu spirituel : il n'est pas sensoriel. Pour cette raison, la notion de *sensible* peut parfois être ambiguë. Ainsi pour simplifier la compréhension de nos analyses, nous dissocierons la sensibilité *émotionnelle* (de l'ordre du psychique et de l'esprit) et l'expérience *sensorielle* : la sensibilité physique.

Dans la partie précédente, nous nous sommes intéressés à l'expérience sensorielle, une forme de sensibilité corporelle et physique : matérielle. Dans cette partie, nous ferons référence à la sensibilité émotionnelle : immatérielle. Nous opérerons cette distinction en référence aux théories de Martin Heidegger qui dissociait donc :

867 M. Heidegger, *« De l'origine d'une œuvre d'art »* in *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 9.
Passage retranscrit **Annexe 4**

_la matière ou le « sensible *inférieur* »,[868] il s'agit de ce que nous qualifions de sensibilité physique.
_la sensibilité, que les religions considèrent comme, « *supérieure* »,[869] qui est définie par l'esprit et le psychique. Cette seconde sensibilité est à l'origine du spirituel : une forme de sensibilité immatérielle.

Si M. Heidegger distingue deux formes de sensibilité dont les mécanismes sont bien distincts, elles ne sont toutefois pas déconnectées : la sensibilité psychique peut parfois émerger d'une projection mentale d'expériences sensorielles et inversement. En reprenant les théories d'Aristote, Michel Cornuéjols considère que l'*imagination* (une expérience psychique) découle de la *sensation* (une expérience sensorielle) car : « *les idées, ou concepts, ne doivent pas être séparées de ce qu'elles évoquent, c'est à dire des choses sensibles. »*[870] « Avoir des frissons dans le dos rien qu'en y pensant », l'effet placebo, nocebo, « en vomir de dégoût » à la vue d'un évènement et bien d'autres exemples, illustrent ces phénomènes psycho-sensoriels.

• Résonance & retentissement

L'approche sensible, une approche émotionnelle ?

Nous allons présenter dans cette partie pourquoi nous envisageons l'approche sensible comme une approche émotionnelle, distincte des mécanismes de l'esprit.
Dans l'étude phénoménologique de l'œuvre d'art, Gaston Bachelard comme Paul Valéry fait référence à l'aspect sensible de cette œuvre comme à la « *poésie* » qui s'en dégage. La *poésie*, que nous nommerons plus fréquemment « poétique », en référence à l'étude phénoménologique de l'œuvre d'art de Gaston Bachelard et pour éviter toute confusion avec la pratique artistique du poète, est la sensibilité qui se dégage d'une œuvre. Elle est purement subjective car elle dépend à la fois de la sensibilité de l'artiste concepteur et de la sensibilité du spectateur qui l'interprète.
Dans la phénoménologie de l'âme, Gaston Bachelard distingue, deux formes de *poésie* : la résonance et le retentissement. La résonance est une adhésion sentimentale de l'œuvre en rapport avec la perception émotionnelle. Le retentissement, quant à lui, est la réflexion existentielle qu'elle déclenche. C'est à dire que la résonance est reçue (perçue) et engage une réaction : son retentissement. Ainsi nous identifierons deux formes poétiques, sensibles. L'une est perçue et vécue, telle une émotion ; l'autre est émise et se reflète parfois dans l'engagement et l'identité artistique (conceptuelle et plastique).
Gaston Bachelard, précise toutefois que la résonance (perception poétique) et

868 M. Heidegger, *« De l'origine d'une œuvre d'art » in Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 9.
869 *Ibid*.
870 M. Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture*, *op. cit.*, p. 16.

le retentissement (expression poétique) forment un doublet phénoménologique, c'est à dire qu'ils vont de pair mais sont deux phénomènes bien définis. Selon ce principe, lorsque le lecteur (ou le spectateur) rentre en résonance, il devient lui même artiste. G. Bachelard explique que tout lecteur passionné par sa lecture :

> *« nourrit et refoule, par la lecture, un désir d'être écrivain. Quand la page lue est trop belle, la modestie refoule ce désir. Mais le désir renaît. De toute façon, tout lecteur qui relit une œuvre qu'il aime sait que les pages aimées le concernent. »*

Nous pouvons déjà entrevoir, à travers cet exemple comment la perception poétique stimule l'être artistique, sa sensibilité et son expression poétique.

• Perception poétique & émerveillement : la résonance

L'approche sensible, une approche émotionnelle ?

La « beauté » qui émane d'une œuvre d'art, par exemple, un terme officieusement « proscrit » des écoles d'architectures, témoigne d'une adhérence et résonance émotionnelle à l'œuvre : un jugement purement subjectif et sensible qui n'a aucune valeur objective et scientifique. La beauté est l'émotion qui ressort d'une harmonie totale et d'une perception poétique, écrira Louis I. Kahn.[871] La beauté engendre l'émerveillement voire la révélation. « *La poésie serait dans la beauté* », dans la révélation, « *dans la première intuition des moyens d'expression* ».[872]

Selon Le Corbusier, la perception sensible, se manifeste également par une émotion satisfaisante, mais toujours selon lui, cette émotion est de l'ordre de la satisfaction intellectuelle. D'après lui, la *poésie* se manifeste par des rapports et non pas par des brumes ou des intentions informulables. La perception sensible, poétique, l'éloquence harmonieuse induit une capacité de juger et se manifeste par une satisfaction intellectuelle, un plaisir ou une émotion. Pierre Litzler conçoit la poésie des rapports comme une forme d'harmonie des rapports chez Le Corbusier.[873]

Les manifestation phénoménologique de la résonance

Pour la philosophe Ann Van Sevenant, le phénomène de résonance se manifeste dans « *le résidu qui subsiste à la lecture d'un poème ou d'un traité philosophique. On peut le désigner comme le parfum qui émane de l'œuvre et qui provoque écho chez le lecteur, spectateur ou auditeur. »*[874] Paul Valéry remarque également que lorsqu'une œuvre « nous parle », que l'on entre en résonance, une sensation de plénitude se manifeste chez le lecteur ou le spectateur et sa compréhension est immédiate.[875]

871 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 233.
872 *Ibid*.
873 P. Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 123.
874 N. Roelens, *Jacques Derrida et l'esthétique*, *op. cit.,* p. 74.
875 PP. Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », *art. cit*, p. 12.

« Le seul timbre du violoncelle exerce chez bien des personnes une véritable domination viscérale. Il y a des mots dont la fréquence, chez un auteur, nous révèle qu'ils sont en lui tout autrement doués de résonance, et, par conséquent, de puissance positivement créatrice, qu'ils ne le sont en général. C'est là un exemple de ces évaluations personnelles, de ces grandes valeurs pour un seul, qui jouent certainement un très beau rôle dans une production de l'esprit où la singularité est un élément de première importance. »[876]

Paul Valéry expose, à travers cet extrait, un exemple des effets que peuvent produire l'émerveillement lié à la résonance d'un auditeur. Il s'agit ici, d'une de ses manifestations les plus courantes mais nous pourrions également citer les « frissons » que peuvent procurer certaines œuvres littéraires, musicales, cinématographiques, architecturales, picturales, etc, haletantes. Le corps, lui-même, réagit à l'impact poétique (émotionnel) de l'œuvre qui « touche » son spectateur.

Le peintre Vassily Kandinsky explique que la capacité à entrer en résonance évolue au fil des expériences. L'enfant, s'il découvre tout intensément, par enchantement, ne connaît cependant pas ce phénomène de résonance. Plus il s'habitue à notre univers, plus le désenchantement est grand. Et c'est avec un développement continu de l'homme que « *le cercle des caractéristiques des différents objets, êtres, continue à s'élargir.* » C'est ensuite que les « *objets acquièrent une valeur intérieure et finalement une résonance et un être intérieur.* »[877] Avec l'expérience, on acquiert une valeur émotionnelle voire sentimentale (que Kandinsky qualifie d'*intérieure*) capable de nous faire entrer en résonance.

Les couleurs, par exemple, comme les numéros, acquièrent avec le temps et les expériences des valeurs émotionnelles et subjectives (différentes selon la sensibilité de l'individu) qui nous permettent de mettre en lumière ce principe de résonance.

Selon Kandinsky, l'étude de la couleur nous enseigne la part sensible et spirituelle de l'art : « *La couleur peut-être un élément du langage de l'âme ».*[878] Il consacre en grande partie ces ouvrages du *Spirituel dans l'art* et *Point et Ligne sur Plan* à son analyse. A propos des couleurs primaires, il en ressort, par association des différents sens et expériences, que le jaune excite voire énerve. Le bleu au contraire a tendance à calmer, il est céleste et suprasensible : il rappelle le ciel, l'océan et la pureté. Le vert évoque un calme terrestre.[879] Le jaune, étant la couleur du cercle chromatique la plus claire, la plus lumineuse, en terme de valeur de gris : celle qui se rapproche le plus de la lumière et du soleil. Au contraire le bleu est la couleur primaire la moins

876 *Ibid.*, p. 16.
877 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 104.
878 V. Kandinsky, *Point et ligne sur plan: contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, *op. cit.*, p. VI.
879 M-C. De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, *op. cit.*, p. 146.

lumineuse, la plus obscure, celle se rapprochant le plus de la nuit. Ces propriétés sont connues depuis le moyen âge, reprises et mises à jour par *le traité des couleurs*[880] de Goethe. Mais Vassily Kandinsky qui tente d'en révéler les propriétés intérieures pousse encore plus loin son analyse. Le jaune tend vers l'aigu, il n'est jamais très profond. Par association au citron, le jaune peut avoir un effet acide : le jaune citron blesse l'œil au bout d'un moment, comme le son aigu de la trompette blesse l'oreille.[881]Le bleu, au contraire atteint rarement l'aigu. Le vert est l'équilibre idéal de ces deux couleurs : il est neutre. Le vert absolu est donc le plus reposant car il est complètement neutre.

Toujours selon Vassily Kandinsky, ces couleurs ont un mouvement particulier. Le rouge respecte ses limites mais se meut en soi. Le jaune, lui, a tendance à s'étendre avec un mouvement légèrement excentrique alors que l'orange est la couleur qui a le plus grand mouvement excentrique. Au contraire le bleu a tendance à se rétracter légèrement en un mouvement concentrique et la couleur ayant ce mouvement le plus prononcé est le violet. Nous pourrions tenter de donner une explication objective aux théories du peintre et plus précisément des « effets » de la couleur et notamment de leur mouvement par leur valeur : plus les couleurs sont lumineuses plus elles tendent à s'étendre et, inversement, moins elles sont lumineuses, plus elles semblent se rétracter, par un mouvement concentrique.

Si nous pouvons parfois tenter de trouver des explications physiques aux théories de Vassily Kandinsky, ce n'est pas toujours le cas. En effet, d'autres pistes se trouvent dans son expérience vécue, et notamment dans son expérience personnelle de musicien mais aussi dans les conventions musicales de son époque, et dans bien d'autres associations émotionnelles et culturelles purement subjectives. Goethe et Kandinsky ont cherché à révéler cet inconscient collectif qui caractérise ces différentes couleurs. Plus récemment, c'est la publicité, le marketing et la communication qui ont repris et exploité ces codes.

Le blanc évoque, par exemple à Kandinsky, issu d'une société occidentale, le silence ou le néant mais jeune, c'est à dire avant la naissance ou alors en musique un silence momentané (pas mort) qui laisse place au développement de la phrase musicale suivante. Le noir au contraire évoque le néant sans espoir, le néant mort c'est à dire en terme musical un silence définitif, final : sans aucune sonorité, alors que le blanc laisse résonner ce qui venait avant.

Dans les codes sociaux occidentaux, ce qui n'est pas le cas dans le monde entier, le blanc évoque la pureté, le baptême et le mariage alors que le noir, la mort et le deuil. Dans l'Égypte antique le noir avait au contraire une symbolique positive : de renaissance et de régénération. Dans la langue des pharaons le verbe « kem » qui est tiré du mot « noir » veut dire « *mener à bien, s'élever à, accomplir, payer, compléter, servir à* ».[882] En Inde, le noir

880 Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs accompagné de trois essais théoriques*, Triades, Paris 2011.
881 *Ibid.*, p. 110.
882 G. Andreu, Les égyptiens au temps des pharaons, Hachette, 1997, p. 106-108.

symbole de pureté originelle : de l'immortel. Tandis que le mortel est associé au blanc.
A notre époque et dans notre société occidentale, le gris, entre le noir et le blanc est passif, neutre voire immobile mais sans espoir contrairement au vert. Le brun rappelle la modération entre le rouge et le noir. Le rouge sonne comme le tuba et de forts corps de timbale, l'orange comme une cloche de ton moyen qui sonne l'Angélus et le violet est un rouge maladif, associé aux vêtements des vieilles femmes, il s'éloigne de l'homme.[883]

Vassily Kandinsky relève également que les artistes ayant une grande sensibilité (perception poétique) peuvent être atteints de synopsie. La synopsie est, comme nous l'avons déjà vu, une forme d'associativité de plusieurs sens. En touchant l'âme, une sensation pourrait s'exprimer en réaction à travers d'autres organes chez des individus dont la sensibilité est particulièrement élevée. Il fait une analogie entre ces individus et les anciens violons de qualité dont toutes les cordes vibrent au moindre contact entre l'archet et une seule de ses cordes. Chez les synesthètes et les individus particulièrement sensibles, l'émotion peut provoquer des réactions corporelles. Dans son cas, la « *contemplation de la couleur provoque une vibration de l'âme* ».[884]

La sensibilité, un phénomène subjectif

Josef Albers, ayant également réalisé une analyse de la couleur a quant à lui révélé la subjectivité de la perception dans son ouvrage *L'interaction des couleurs*[885]. Il élabore avec ses étudiants différentes expériences colorées pour faire émerger ces différences de sensibilité [illustrations 65 à 68].
En leur demandant de réaliser, de tête, le fameux rouge *Coca-Cola*, ses étudiants constatent que chacun d'entre-eux a son idée, sa « vision », de cette couleur, mais aucun n'arrive précisément à la retranscrire. Les différentes teintes de rouge illustrent la diversité de la perception des couleurs. Qui plus est, au fur et à mesure que les expériences se compliquent, Josef Albers, montre comment le contexte (l'environnement et les conditions lumineuses) peuvent modifier la perception d'une même couleur : la rendre plus ou moins vive, lui donner une autre tonalité voire lui faire feinter une autre couleur. L'état physique et psychologique de l'étudiant, lui-même, influence également sa perception colorée. Ces différences de perception peuvent être plus ou moins importantes selon son état et ses dispositions physiologiques : s'il est daltonien (selon sa forme de daltonisme) et donc ses prédispositions héréditaires, s'il est fatigué, excité, en état d'ébriété, sous l'emprise de médicaments, de stupéfiants, etc. Dans la même idée et plus récemment, la photographie d'une robe blanche et dorée, selon certains, ou bleue et marron

883 M-C. De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, *op. cit.*.
884 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 106.
885 Josef Albers, *L'interaction des couleurs*, Hazan, Paris, 2008, 152 p.

d'après d'autres, a exacerbé ces différences de perception en créant le buzz sur les réseaux sociaux (en omettant le fait que les écrans eux-mêmes ont des calibrations différentes).

Nous pourrions pousser encore plus loin ce raisonnement : est-ce que le vert que vous percevez est le même vert que votre voisin perçoit ? Est-ce que vous ne le percevez pas de la même manière que votre voisin perçoit le rouge ? En effet, on associe un mot à une couleur dès l'enfance. Dans la société, peu importe la manière dont un individu perçoit une couleur, c'est le mot qui lui est associé qui prime : il vous permettra de vous mettre d'accord sur le fait qu'une couleur est la même, bien qu'elle soit perçue différemment chez deux individus.

Dans un autre exercice, Josef Albers demandait à ses étudiants de produire des harmonies colorées. Chaque réponse obtenue était encore une fois personnelle : subjective. On retrouve la même diversité de résultats avec les exercices de Johannes Itten qui demandait à ses élèves du Bauhaus d'exprimer des saisons par des harmonies de carrés colorés ou bien des auto-portraits qui reprennent le même procédé.

Selon Josef Albers, les systèmes dits harmoniques, d'associations colorées, établis par les différents théoriciens de la couleur sont purement subjectifs : ils n'ont aucune valeur universelle. La couleur présente d'innombrables associations, différentes en raison des diverses perceptions et de ses nombreuses nuances potentielles. « *Bien peindre, bien colorer, est comparable à bien cuisiner.* »[886] Il faut goûter à plusieurs reprises, même pour une bonne recette de cuisine. Et la meilleure façon de réussir « *est encore le goût du cuisiner* ». Pour lui une harmonie colorée est un rapport sensible et personnel entre quantité, intensité et poids des couleurs : il s'agit là de sa vision personnelle de l'harmonie.

• Esthétique

Nous pourrions donc rapprocher notre définition de la *résonance* à celle de l'esthétique : une perception *émotionnelle.* Une perception, « *qui renvoie à la fois à la sensation et à l'art* »,[887] avant tout personnelle et subjective, nous rappelle le philosophe Eric Clémens. Selon ses théories, fondées sur celles de Kant et Hegel, l'esthétique est un rapport entre l'objet perçu et un sujet. Il s'agit de l'intimité identitaire voire d'une « co-naissance », affirme-t-il en reprenant les termes de Merleau-Ponty.

A travers le passage suivant, Martin Heidegger résume assez bien l'idée que nous nous faisons de l'esthétique :

> *« Cet acte qu'est la prise de mesure trouve son expression poétique par les rapports qui déterminent une relation au monde et par là-même nous saisissent et nous font saisir la pensée qui conduit l'œuvre. »*[888]

886 J. Albers, *L'interaction des couleurs*, *op. cit.*, p. 48.
887 N. Roelens, *Jacques Derrida et l'esthétique*, *op. cit.*, p. 10.
888 P. Litzler, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 232.

L'esthétique, intimement liée à l'éthique, rend la réception sensible des œuvres purement subjective, précise le philosophe Jacques Derrida. *« Les textes n'ont pas de sens défini, leur interprétation est laissée aux choix des lecteurs ».*[889]

Ce que l'on pense d'une lecture (la lecture sensible) est aussi important voire plus que ce que l'auteur écrit, affirmera également l'architecte Louis I. Kahn.[890]

L'expérience subjective et l'esthétique (une perception singulière, une appréhension personnelle de l'art et de la vie) s'expriment consciemment ou inconsciemment dans l'identité plastique voire conceptuelle de l'artiste : par exemple, dans son expérience incarnée (développé dans la partie II.B).

889 N.A. Salingaros, *Anti-architecture et déconstruction*, *op. cit.*, p. 120.
890 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 281.

2. la pratique de l'art comme l'élaboration et l'exploration d'une identité et d'une *sensibilité*

• La création, une singularité introduite dans un processus de reproduction, d'imitation. L'expérience subjective, une sensibilité introduite dans un processus de reproduction

L'approche sensible émerge d'une approche subjective .

Dans cette partie, nous allons constater que les enseignants en art considèrent parfois la sensibilité comme une forme de singularité. Ils cherchent à faire émerger cette sensibilité par la singularité : par l'éveil et la construction d'une personnalité : une affirmation personnelle et subjective

René Passeron, par exemple, révèle que l'imitation et la répétition constituent chez l'enfant comme chez l'adulte et l'artiste un processus d'apprentissage, de construction et d'évolution personnelle. Il soutient que l'art n'est en fait que singularité introduite au sein d'un processus de répétition, « d'imitation ». L'œuvre n'atteindrait son statut d'œuvre d'art que lorsqu'elle devient singulière et donc lorsqu'elle abandonne son statut de copie, de répétition. « *Créer, c'est transgresser la répétition, quand elle va de soi* ».[891]

Au delà du processus de reproduction, lorsqu'un peintre peint à partir d'une référence réelle, il substitue la réalité sensible par sa propre réalité. Gaston Bachelard pour illustrer ce propos explique que lorsqu'un peintre peint une rose, il invente une nouvelle variété de rose : tel un horticulteur qui enrichirait la famille des roses.[892]

Ainsi, l'artiste figuratif (surtout le peintre hyperréaliste), comme l'architecte qui produit des images de rendus, doit acquérir un certain degré de connaissance de la nature et des lois qui la régissent pour reproduire ou créer des mondes fictifs mais vraisemblables, dans lesquels nous pourrions nous projeter. Pour comprendre et créer de nouvelles natures cohérentes, le travail d'observation, d'imitation et de répétition est nécessaire.

Un travail de rendu d'architecture (à la main) nous a amené à devoir verbaliser ce procédé afin de l'expliquer à des amis qui s'interrogeaient sur la manière dont nous avions créé des arbres et des environnements qui pourraient potentiellement exister. Pour réaliser ce travail, une analyse de la flore et une connaissance des caractéristiques morphologiques des différentes espèces végétales est nécessaire. Il y a donc un travail d'observation, voire de documentation : comment se comporte l'arbre au soleil, au vent, à la lumière,

891 R. Passeron, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.*, p. 58.
892 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 16.

quelles sont les différentes teintes de son feuillage selon la saison ou l'heure de la journée, quelle est la forme et la texture de son écorce, comment s'organise son branchage, quelle taille mesure-t-il, dans quel environnement peut-il vivre. Vient ensuite le travail de recherche : comment représenter synthétiquement cet arbre, le plus efficacement possible mais de la manière la plus convaincante. Les observations alimentent les essais. En dessinant, la main et son propriétaire se projettent, ils cherchent à incarner l'arbre qu'ils représentent, l'esprit juge, compare. Corps et mains se font rigides et statiques pour la représentation du tronc, souples et mouvantes pour les branches et feuillages animés par le vent. De même la main se fait légère pour les nuages et fluides pour l'eau nous rappelle H. Focillon.[893] L'artiste et sa main, incarnent conceptuellement l'élément qu'il souhaite représenter pour lui donner vie. Une fois la connaissance dépassée, il est en capacité à créer des environnements fantasmés mais cohérents.

La curiosité et la compréhension à l'origine d'une évolution de la sensibilité

La sensibilité artistique évolue au gré de la personnalité de l'artiste : de son ouverture d'esprit, de sa curiosité, de ses expériences vécues et de ses connaissances. Paul Valéry explique ceci par la nature de l'esprit : ce qui est relatif à l'esprit n'est jamais fini, l'évidence de l'événement spirituel qui achève notre pensée ou lève notre doute n'est jamais irrévocable. En effet, l'instant suivant a pouvoir absolu sur le produit de l'instant précédent, précise-t-il : l'esprit, réduit à sa seule substance, ne dispose pas du fini et ne peut absolument pas se lier lui-même.[894] Il est en mouvement, en perpétuelle évolution, remise en cause. Le milieu, l'environnement, les événements, les expériences de l'artiste renouvellent sa pensée artistique ou la confortent et aiguisent sa sensibilité. La curiosité est une motivation essentielle à l'exploration artistique, facteur d'évolution.

De nombreux théoriciens et pédagogues pensent que l'enseignement de l'art consiste à faire émerger une singularité

Limites de l'enseignement de l'art

En art, l'aspect sensible, à la différence de l'aspect technique, ne peut être « transmis » ou enseigné comme un savoir. L'architecte et enseignant Juhani Pallasmaa pense, par exemple, que l'enseignement en art consiste en l'éveil de la personnalité d'un individu mais paradoxalement, elle est le fruit d'une expérience accumulée : de la maturation d'une personnalité. Pour cette raison, l'architecte-enseignant Frank Lloyd Wright disait de l'art qu'il était impossible à « enseigner » au sens strict du terme. On peut toutefois créer une « *ambiance propice* » à la création artistique ou « en *donner le goût* »[895]

893 H. Focillon, *Éloge de la main, op. cit.*, p. 5.
894 P. Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », *art. cit*, p. 14.
895 F.L. Wright, *L'avenir de l'architecture, op. cit.*, p. 20.

voire servir d'exemple. L'architecte- enseignant, Louis I. Kahn écrivait également à ce propos : « *Pour moi, enseigner c'est arriver à donner à quelqu'un le sens de ce qui nous est commun à travers la singularité ».*[896] Louis I. Kahn sous-entend qu'une œuvre, même si elle semble spontanée, est l'aboutissement d'une quantité d'expériences et de réflexions maturées : « *Une œuvre est la fabrication d'une vie.*»[897] écrira-t-il. Ces expériences vécues et interprétées différemment selon l'individu constitueront sa sensibilité poétique. Le milieu (social et culturel) dans lequel il aura évolué influencera également en grande partie celle-ci. Nous en revenons aux deux éléments qui déterminent la création poétique : le couple créateur-création et le couple créateur-société (un phénomène social).

> « *Telle œuvre, par exemple, est le fruit de longs soins, et elle assemble une quantité d'essais, de reprises, d'éliminations et de choix. Elle a demandé des mois et même des années de réflexion, et elle peut supposer aussi l'expérience et les acquisitions de toute une vie. Or, l'effet de cette œuvre se déclarera en quelques instants. Un coup d'œil suffira à Paul Valéry, pour apprécier un monument considérable, à en ressentir le choc. En deux heures, tous les calculs du poète tragique, tout le labeur qu'il a dépensé pour ordonner sa pièce et en former un à un chaque vers ; ou bien toutes les combinaisons d'harmonie et d'orchestre qu'a construites le compositeur ; ou bien toutes les méditations du philosophe et les années pendant lesquelles il a retardé, retenu ses pensées, attendant qu'il en aperçoive et en accepte l'ordonnance définitive, tous ces actes de foi, tous ces actes de choix, toutes ces transactions mentales viennent enfin à l'état d'œuvre faite, frapper, étonner, éblouir ou déconcerter l'esprit de l'Autre, brusquement soumis à l'excitation de cette charge énorme de travail intellectuel. Il y a là une action de démesure.* »[898]

La pratique de l'art pour faire émerger une singularité et donc une personnalité douée d'une sensibilité

Les arts, lorsqu'ils sont pratiqués de manière libre (contrairement aux arts assujettis, « appliqués ») permettent également de développer une forme de sensibilité intellectuelle et plastique. Elle s'exprime au travers de l'expression poétique de l'œuvre : c'est une une marque d'humanité.

Louis I. Kahn pense qu'en architecture, la pratique de l'art est fondamentale pour faire émerger cette sensibilité architecturale. Il écrira à ce propos :

> *« Pour enseigner l'Homme, on est dans le domaine de la philosophie, dans le domaine de la foi, dans le domaine des autres arts. Je peux dire qu'il y a*

896 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 281.
897 *Ibid.*, p. 98.
898 *Ibid.*, p. 9.

une sorte de base pour l'enseignement. C'est lié au projet, à la peinture, à la sculpture, à tout ce que vous faites. C'est votre expression personnelle. Ce n'est pas seulement de la technique. »[899]

C'est d'ailleurs le parti-pris du Bauhaus, une école d'architecture dont l'enseignement est centré sur la pratique des arts. Cette pratique artistique avait pour but d'éveiller la sensibilité des étudiants par la singularité. Le Bauhaus comme le Black Mountain College (plus tard) cherche à faire émerger cette singularité par une individualisation du parcours scolaire. Les études devaient permettre aux étudiants de s'épanouir individuellement. Elles devaient leur offrir les moyens et les enseignants capables de les accompagner dans leurs recherches personnelles et leurs expérimentations : les professeurs accompagnent les initiatives personnelles. L'individualisation des parcours devait accentuer les singularités.

Le Bauhaus s'inspire des méthodes de Montessori et de Kerschensteiner qui ne se focalisent plus sur la formation d'un futur adulte mais sur l'enfant et ses propres intérêts. Ainsi l'élève devient acteur de sa propre éducation. Le Bauhaus innove dans la manière qu'il introduit ces principes dans l'enseignement supérieur.

« *Par delà leur différends, tous les maîtres du Bauhaus se sont retrouvés sur ce terrain* ». Ce sont les paroles de Walter Gropius, le premier directeur : « *Éviter toute rigidité ; privilégier la créativité ; libérer l'individualité ; mais étudier avec rigueur. »*[900] Ainsi il fallait libérer le temps nécessaire aux élèves et surtout leur offrir les moyens de s'épanouir personnellement pour qu'ils puissent poursuivre leur œuvre au sein de l'établissement. Hannes Meyer, l'architecte qui reprendra la direction du Bauhaus, dans la lignée de Walter Gropius, continuera d'encourager l'expérimentation individuelle : « *L'école nouvelle des constructeurs est une station d'essai des aptitudes. »*[901]

Pour le maître de la forme au Bauhaus, Johannes Itten, l'imitation est à bannir de l'enseignement, l'élève s'éduque avec «*l'éveil d'une contemplation de soi-même, la recherche de personnalité*. »[902] Ce maître de la forme était animé par une utopie romantique expressionniste qui voulait unir l'art à la vie. Son enseignement basé sur celui de son maître, Adolf Hölzel était fondé sur les pôles contraires : « loi » et « sensation ». C'est-à-dire entre les « règles objectivables » et « l'intuition subjective », ce que nous appelons poïétique et poétique. Ce qui peut être enseigné est ce que l'on ne peut pas apprendre par soi-même. Selon Johannes Itten qui reprend les théories pédagogiques d'Hölzel, une quantité de règles doivent être intégrées mais ce qui fait un artiste est l'expression de l'individu dans son originalité.[903]

899 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 82.
900 C. *Schnaidt, « Ce qu'on sait savoir et ignore du Bauhaus »*, in *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine, art. cit.*, p. 29
901 *Ibid.*
902 *Ibid.*, p. 30
903 J. Fiedler et U. Ackermann, *Bauhaus*, *op. cit.*, p. 360.

L'expérimentation et la pratique de la couleur, que nous avons abordée plus haut, permet par exemple au praticien ou à l'étudiant de construire une identité plastique mais aussi sa sensibilité. Un des exercices de Johannes Itten consistait à exprimer personnellement sa perception d'une saison, à travers une grille de carrés colorés [illustration 108].[904] Dans un autre de ses exercices, ses élèves devaient, en reprenant la même technique, réaliser leur autoportrait coloré (abstrait), exprimant leur être intérieur : leur personnalité, le tourbillon de leurs émotions. Les couleurs auraient cette résonance intérieure de l'artiste qui les associe à leurs expériences ou à leurs références culturelles et sociales. Cette identité plastique peut alors s'exprimer à travers différents médias, dans le dessin, la peinture, l'architecture, la sculpture, etc. Le caractère trans-médial de certaines propriétés poïétiques (forme, couleur, proportions, volume, lumière, etc) permet ensuite à l'artiste d'exprimer sa sensibilité à travers différentes pratiques : ses harmonies colorées, par exemple, peuvent aussi bien s'appliquer pour une œuvre picturale, qu'architecturale, créant ainsi une cohérence sensible entre ses différentes pratiques.

Faire émerger une identité (et une pensée artistique) d'une sensibilité

Dans cette idée, l'objectif de l'enseignement du Black Mountain College était de rendre l'étudiant conscient de ses capacités, c'est à dire de se connaître lui-même.[905] Cette école ne formait pas des artistes mais des « individus autonomes ». « *Les arts n'étaient pas enseignés pour eux-mêmes, mais comme des moyens de susciter chez les étudiants des qualités de créativité* ».[906]

Pour Josef Albers, artiste-peintre, étudiant puis enseignant du Bauhaus et enfin du Black Mountain College, les meilleurs professeurs seraient ceux dont la personnalité est la plus forte et qui défendent leur point de vue, car l'enseignement consisterait à « *approfondir l'individualité de l'étudiant et d'intensifier sa personnalité* ».[907] J. Albers aura, au Black Mountain College, l'occasion de poursuivre l'expérience qu'il avait entamée au Bauhaus. Si l'esprit du Bauhaus réapparaît au Black Mountain College, c'est, entre autres, de par sa présence. Il favorisait le développement de la perception propre de chaque individu. Selon lui, il n'y a pas de solution unique à un problème. Il se contentait du fait que ses étudiants aient une démarche particulière et personnelle.[908]

904 Johannes Itten, *Art de la couleur: approche subjective et description objective de l'art*, Édition Dessain Et Tolra, 2018, 96 p.
905 E. Giraud et J.-P. Cometti, *Black Mountain College*, *op. cit.*, p. 30.
906 *Ibid.*, p. 38.
907 *Ibid.*, p. 25.
908 *Ibid.*, p. 10-15.

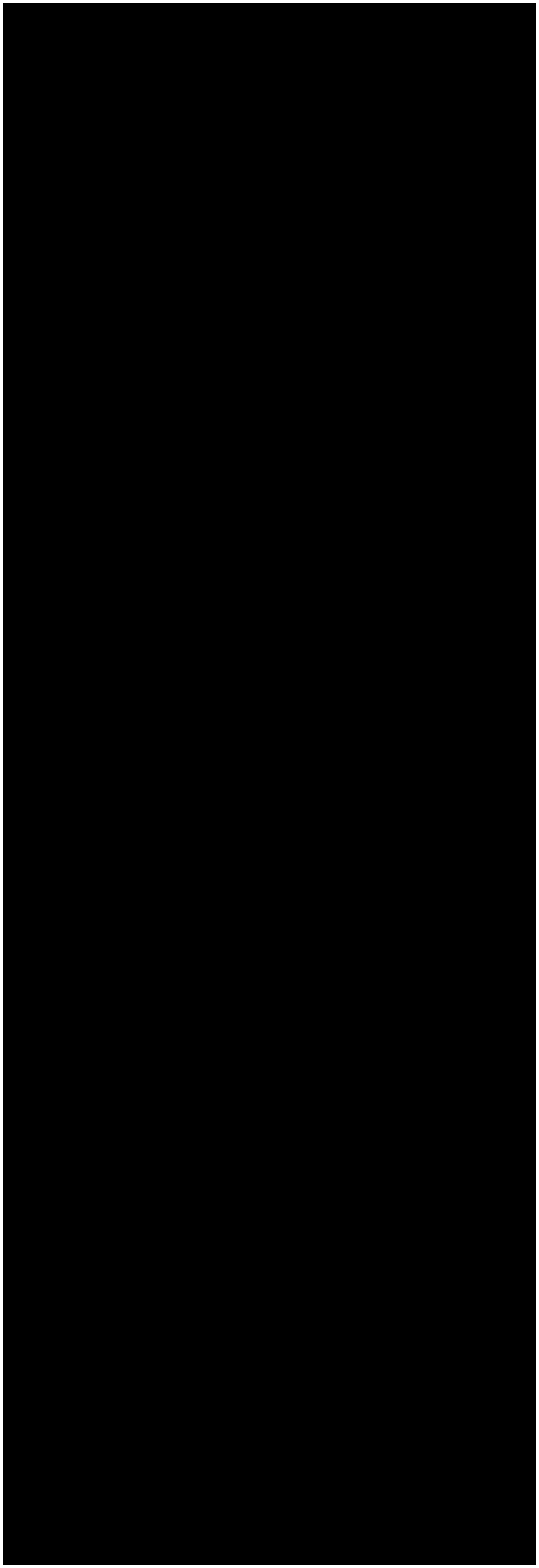


Illustration 108: Johannes Itten, les quatre saisons, exercices réalisés lorsqu'il enseignait au Bauhaus, sans date.

Des théories pédagogiques qui auront influencé l'enseignement de l'art et de l'architecture contemporaine

Ces théories pédagogiques issues du Bauhaus reprises par le Black Mountain College auront largement influencé les réformes d'après 1968 dans le domaine de l'art : celles définissant le cadre de l'enseignement de l'art dans les universités, aux Beaux-Arts et dans les écoles architectures. En France, après la scission des écoles d'architecture des Beaux-Arts en 1968, l'art entre à l'université en favorisant cette approche sensible et subjective :

> « […] *placé au centre d'un ensemble d'informations et de secteurs décloisonnés tels que la musique, le théâtre, la danse, l'expression corporelle, le cinéma, la photographie, la vidéo, les arts audiovisuels, l'architecture, l'urbanisme et l'environnement.* » Cette tendance correspondrait à une période « *marquée par la fin de la technicité.* »[909]

Aujourd'hui l'enseignement de l'art s'inscrit dans une logique de continuum : de l'école primaire jusqu'à l'université. L'étude de Jean-Jacques Passera sur les enseignements artistiques supérieurs en Europe[910] révèle que la tendance pédagogique générale vise à *«* […] *exprimer la créativité de l'enfant, puis de l'aider à développer ses idées et ses sentiments, à affiner une identité esthétique personnelle, à comprendre le monde visuel et la culture artistique, à maîtriser les techniques d'exécution. »*[911] C'est à dire à encourager l'éveil d'une sensibilité en permettant l'émancipation personnelle et l'épanouissement individuel, en développant la conscience et l'image de soi en relation avec la richesse des traditions artistiques et du monde vécu.

En Allemagne, les étudiants sont en auto-apprentissage, sous la direction d'un maître, artiste confirmé. C'est la réputation de l'artiste-directeur de l'atelier qui reflète la « valeur » de l'étudiant plus que le diplôme en lui-même. Annie Vergie explique que l'étude de l'évolution pédagogique de l'enseignement artistique à travers le monde est impossible car il est en perpétuel mouvement. Cependant, elle affirme que cette évolution est très riche d'enseignement.[912]

Investissement personnel, engagement

Si les orientations pédagogiques post-réforme de 1968, s'inscrivent, dans les grandes lignes, dans les théories du Bauhaus de Walter Gropius, ayant lui-même repris celles de Montessori et de Kerschensteiner, nous en sommes loin quant à leur application. L'éveil de la personnalité par la pratique de l'art et la philosophie n'est plus une préoccupation. L'art disparaît progressivement de l'enseignement de l'architecture, au détriment d'une maîtrise des techniques de conceptions de l'architecture : informatique, pratique du

909 *Ibid.*
910 *Ibid.*
911 *Ibid.*
912 *Ibid.*

projet.. L'absence d'ateliers, d'espaces spécifiques réservés à la pratique des arts-plastiques, dans les nouveaux locaux de l'École d'architecture de Strasbourg ne faisait que présager cette l'orientation pédagogique de l'établissement. L'absence de ces espaces dédiés à l'essai, à la création libre ne fait que décourager l'expérimentation manuelle et plastique. Depuis 2018, cette école ne compte plus qu'un seul enseignant-titulaire en arts-plastiques pour environ 800 étudiants ! Fort heureusement, il est épaulé de plusieurs contractuels et vacataires. En terme de volume horaire, cela représente 223h d'arts-plastiques sur les 3400h du cursus scolaire (de la licence 1 au master 2), soit (environ) 1/15ème, c'est à dire 6% du temps de formation. A titre de comparaison les cours « science & technique » représente jusqu'à 596h, presque le triple de l'aspect artistique de la formation, les cours d'histoire 336h, l'initiation à la recherche et les mémoires 348h, les cours de projet 1775h (une grosse moitié), le reste de la formation est partagé entre langue et urbanisme, entre autres.[913] L'éveil d'une personnalité par la pratique des arts-plastiques est donc renvoyée au second plan, « écrasée » et formatée par les personnalités des différents professeurs de projets et leurs « affiliations » conceptuelles et plastiques : des écoles dans l'école.

L'école ne doit pas être réservée à l'apprentissage de protocoles et d'opérations de conception en vue de connaître les principes fondamentaux qui caractérisent l'architecture et permettent la construction d'un espace dit architectural. A ce jour, l'architecture est encore considérée comme un art, doué de poésie, de sensibilité, d'engagement et d'investissement de la part de l'architecte. Une pratique artistique ou architecturale professionnelle engagée affecte obligatoirement la vie privée, personnelle et morale de l'artiste. D'où notre intérêt pour les ateliers des Beaux-Arts ou l'utopisme pédagogique du Bauhaus au sein desquels la vie et le rayonnement de l'école dépendaient de l'investissement de ses maîtres et ses étudiants. Cette responsabilisation créait une continuité entre la vie personnelle et professionnelle des étudiants. Elle faisait partie intégrante de la pédagogie de l'école mettant l'accent sur le développement de la singularité et de la personnalité de ses étudiants en les incitant à mener leurs propres expériences ainsi qu'à expérimenter différentes approches et techniques. En s'investissant dans la vie estudiantine du Bauhaus, notamment à travers toutes les réalisations collectives (scénographies, costumes, chars, charrettes collectives...) qui renforçaient la cohésion et la coopération des groupes autour de projets communs, l'étudiant avait donc la possibilité à joindre « l'utile (le travail : le professionnel) à l'agréable » (le loisir, le plaisir : la vie privée). En s'investissant dans des prototypes qui révolutionnaient l'habitat et la vie quotidienne, les étudiants étaient à la fois gratifiés et responsabilisés de cette confiance qui leur était accordée.

La manière dont Michel Denès décrit l'« esprit » des Beaux-Arts n'est pas sans nous rappeler l'« esprit » du Bauhaus.

913 Grille pédagogique de l'ENSAS pour l'année scolaire 2020-2021 disponible dans l'Annexe 6

« Ce qui caractérisait l'« esprit » des ateliers des Beaux-Arts c'était le cortège de folklore d'atelier illustré de fêtes, de concours de chars décorés, de bals costumés, de dîners de patrons, de fanfares de cuivres, de constructions éphémères, d'incendies, de chansons, de charrettes, de « rendus ». Qualités intrinsèques de cette relation qui unissait maître et élève au sein d'atelier qui se sont perdues. »[914]

Quant à lui, l'architecte Louis I. Kahn consacrait deux jours par semaine pour discuter avec ses étudiants afin de « *formuler avec eux oralement, à propos de leurs projets, les questions de leur propre recherche ».* Les étudiants étaient alors engagés dans une expérience profonde, un « *laboratoire de recherche modeste et patiente »*.[915]

On sous-estime parfois le rapport créateur-création qui est essentiel à l'évolution de la sensibilité et de la pensée artistique

Le rapport du créateur à son œuvre est également un facteur essentiel de l'évolution sensible et conceptuelle de l'artiste. Plusieurs tendances, qui sous-estiment le potentiel de la finalité et de la matérialité de l'œuvre, se dessinent dans l'art et l'architecture contemporaine.

D'abord, l'approche purement poïétique de la création qui ne s'intéresse qu'au processus de conception, et qui par la même occasion, fait abstraction de l'importance du rapport entre l'œuvre et son créateur après coup, c'est à dire de l'influence qu'elle aura sur sa prochaine réalisation.

Ensuite, une tendance à l'intellectualisation ou à la conceptualisation de l'art et de l'architecture contemporaine, qui fait parfois abstraction de la matérialité de son rendu final.

L'approche scientifique (purement poïétique) de la création en se focalisant sur le processus de conception, la démarche, néglige quant à elle, l'impact de l'œuvre finale, sur l'évolution plastique et conceptuelle de l'artiste. Les artistes ayant cette approche scientifique et poïétique de l'art accordent davantage d'importance à la démarche et au processus de conception, qu'au résultat final : le processus prime sur le résultat. L'Art Conceptuel pousse cette tendance à son paroxysme.

Ces artistes de l'Art Conceptuel remarquent que les œuvres conventionnelles, comme les peintures ou les sculptures ont tendance à s'effacer devant multiples explications ou analyses. L'Art Conceptuel a donc pris le parti de ne plus créer les œuvres mais uniquement de les penser ou de les décrire. Ainsi, dans cet art, l'œuvre n'est plus une finalité en soi. L'artiste minimal Sol Lewitt élabore, par exemple, des manuels de conception. Certaines de ses œuvres, comme les *Wall Drawings,* sont encore produites alors que l'artiste est décédé : en août 2013, plusieurs d'entre-elles ont été réalisées au centre

914 M. Denès, *Le fantôme des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 38.
915 L. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 9.

Pompidou de Metz à l'occasion de l'une de ses rétrospectives. L'art Conceptuel en rejetant le « faire » pour mettre en avant la pensée, procède à une conceptualisation radicale de l'art. Il participe également à son intellectualisation en interrogeant sa définition même : « *Peut-on désigner une activité où toute pratique artistique est abandonnée au profit d'une réflexion sur l'art? »*.[916]

Les critiques d'art qui se désintéressent de la matérialité de l'œuvre, de sa qualité plastique, et qui pensent que la finalité de l'œuvre n'est guère utile à l'artiste, s'inscrivent également dans cette démarche de conceptualisation voire d'intellectualisation de l'art.[917] Si cette approche conceptuelle, n'est pas systématiquement aussi radicale que celle de l'art Conceptuel, Philippe Boudon explique dans son ouvrage sur la poïétique architecturale, qu'elle s'est toutefois largement banalisée dans le processus de conception architecturale.[918]

Or le rapport du créateur à son œuvre est essentiel à l'évolution de la sensibilité et de la pensée de l'artiste. L'influence de l'œuvre sur son créateur et vice-versa constitue pour Michel Cornuéjols, un des deux champs d'interactions de la création artistique.[919] L'architecte Juhani Pallasmaa laisse également supposer que l'identité de l'artiste est intrinsèquement liée à sa production.[920] Dans ce sens, le philosophe Jacques Derrida affirme que « *le produit est aussi important que la production ».*[921] Les œuvres jalonnent et témoignent l'évolution de la pensée et de la sensibilité de l'artiste. L'œuvre qui peut parfois apparaître comme une finalité (un terme) aux yeux du « consommateur » d'art est également une origine (un nouveau point de départ) pour l'artiste.[922] Elle incarne simultanément l'aboutissement de sa réflexion et l'annonce de son évolution, de sa transformation : un point final puis un point de départ. Le Corbusier citera, à ce sujet, l'extrait suivant, de Stanislas Von Moos dans *Synthèse invisible* : « *Une œuvre est faite pour elle-même, sortie d'un homme et scellée au moment où il ne peut plus rien extraire de lui-même parce qu'il a tout sorti, tout essayé, octroyant même les délices que peut être personne ne goûtera jamais. »*[923] Sans ces œuvres, l'artiste n'aurait certainement pas « […] *redécouvert la frontière de sa propre existence.* »[924] écrit Juhani Pallasmaa. Ces œuvres d'art balisent l'existence de l'artiste et influencent largement ses choix ultérieurs : elles forment et modèlent sa pensée, son identité et sa sensibilité plastique. Une fois achevée, elle peut, par exemple, conforter l'artiste dans son cheminement artistique (dans ses réflexions). Elle peut, dans d'autres cas, décevoir les attentes de son créateur, instiller le doute (remettre ses choix en cause). Dans tous les cas

916 E. Verhagen, J. Lageira et C. Millet, « Minimal et Conceptuel Art », art cit, p. 10.
917 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 123.
918 P. Boudon, *Conception*, Editions de la Villette, *op. cit.*, 96 p.
919 M. Cornuéjols, *Créativité et rationalisme en architecture, op. cit.*, p. 11.
920 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 123.
921 N. Roelens, *Jacques Derrida et l'esthétique*, *op. cit.*, p. 83.
922 P. Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », *art. cit*, p. 8.
923 F. Ducros, D. Le Couëdic, S. von Moos et C. de Smet, *Le Corbusier, l'œuvre plastique*, *op. cit.*, p. 9.

de figure, lorsque l'artiste n'est pas indifférent de ce qu'il produit, s'il est un minimum engagé dans son art, cette œuvre achevée l'interrogera et influencera ses œuvres en devenir.

L'excès de réflexion, de théorie et donc le manque de pratique en art est souvent contre-productif, écrit Paul Valéry. Le poète s'autorise parfois à poursuivre ses recherches uniquement à travers la pratique de son art et non par l'exercice de l'esprit : « *On conçoit, par exemple, qu'un poète puisse légitimement craindre d'altérer ses vertus originelles, sa puissance immédiate de production, par l'analyse qu'il en ferait. »*[925]

Conclusion : l'identité plastique, le style : liés à la sensibilité de l'artiste.

La curiosité et la pratique de l'art permettent de développer une sensibilité et une pensée qui constituent l'identité artistique. Cette identité est subjective et lorsqu'elle est plastiquement identifiable, elle est qualifiée de style. Si le style peut parfois, avoir des connotations négatives, des architectes tels qu'Edmond Lay assument leur identité artistique (sensible et esthétique). Ce dernier témoignera à Marie-Christine Loriers, à propos de son propre style et de ses adhésions ou appartenances stylistiques :« *Je ne prétends pas être original, mais je fais de l'architecture comme je signe, c'est ma façon de m'exprimer. »*[926] Le style est pour lui comme pour nous, une forme d'identité plastique, un langage architectural. Edmond Lay considère avoir son propre style sans pour autant en faire une priorité ou y prêter trop d'intérêt. Pour lui, il s'agit de quelque-chose de naturel.

Le style témoigne donc de l'évolution sensible de l'artiste, de son identité. Si, en architecture le style peut parfois être « tabou », par association au maniérisme, en art, l'artiste occidental assume une confusion calculée entre subjectivité et style écrit Nicolas Bourriaud.[927]

924 J. Pallasmaa, *La main qui pense*, *op. cit.*, p. 123.
925 P. Valéry, « *Première leçon du cours de poétique* », *art. cit*, p. 5.
926 *« Expressionnisme et abstraction »* in *Techniques et architecture*, *art. cit.*, p. 105.
927 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*

3. limite et critique : l'approche *sensible* associée à un académisme élitiste et égocentriste

• Lorsque l'architecte cherche à se défaire du cliché d'artiste

Une pratique sensible, déconnectée de la réalité – contre-productive ?

Dans l'inconscient collectif, l'image de l'artiste et son approche sensible sont souvent associées au créateur isolé, qui crée seul, en se retranchant du monde. Nicolas Bourriaud souligne que le refus des règles communautaires par l'artiste est souvent confondu avec le refus du collectif, et donc confondu avec une forme d'égocentrisme ou d'élitisme. De plus, le génie artistique est fréquemment associé avec la folie créatrice voire la marginalité.

On rapproche parfois également, à juste titre, l'approche poétique de l'art d'une conception romantique voire « égocentrique » de l'art qui demande en effet à l'artiste de se recentrer sur lui-même, de capter émotionnellement le monde qui l'entoure et d'entrer en résonance avec lui. Cette approche sensible, autocentrée, est parfois considérée comme élitiste et déconnectée de la réalité.

Le cadre professionnel de l'architecture cherche parfois à se débarrasser de cette image d'artiste voire de son statut d'artiste, c'est à dire de son aspect sensible et de tous les stéréotypes (contre-productifs, irrationnels et onéreux) qu'il peut parfois véhiculer. Cependant c'est toute la phase d'esquisse et de conception qui s'en trouve affectée car ce cadre professionnel voudrait laisser à l'artiste l'aspect sensible, l'esprit créatif, innovateur parfois « borderline » à et à l'architecte la maîtrise, le savoir-faire de la conception « rationnelle » d'espaces architecturaux. Le problème est encore plus profond : les gens sont plus rassurés à l'idée d'investir une grande partie de leurs économies (le fruit de leur labeur) dans une science exacte, dont l'issue est connue, le processus contrôlé, que dans une science inexacte. Dans cette optique, logiquement, une partie des architectes préfère et cherche à faire de l'architecture une science exacte pour rassurer cette catégorie de la population hostile à l'idée de confier la conception de leurs biens aux architectes, plutôt que de chercher à les sensibiliser à l'art et à l'architecture. Dans le domaine de la construction publique, la loi du 1% artistique, nous interroge également sur cette question de la responsabilité artistique de l'architecte : sur ses devoirs. De quelle manière faut-il l'interpréter ? S'inscrit-elle dans cette démarche de redistribution des missions de l'architecte ? En allouant une partie de son budget à l'intervention d'un artiste, cherche-t-elle à pallier la pauvreté artistique des constructions architecturales contemporaines ? En tentant de

« sensibiliser la population à l'art de l'époque », considère-t-elle le travail de l'architecte, lui-même, comme une recherche artistique ? Cette loi incarne-t-elle l'échec artistique de la professionnalisation architecturale ? Pourquoi n'alloue-t-elle pas ce 1% artistique à la recherche plastique, à l'esquisse architecturale ou au concept architectural envisagé comme une pratique artistique en tant que telle ?

Un ego démesuré : élitiste et antisocial ?

L'approche sensible de l'art n'est pourtant pas nécessairement déconnectée de la réalité ou élitiste. C'est l'artiste lui-même qui, par une approche singulière, trouve son public et ses préoccupations. Ce sont les dérives de cette conception de l'art, élitistes et dogmatiques (notamment avec l'enseignement des Beaux-arts) qui furent dénoncées par les avant-gardes modernes. Le cas de Johannes Itten, artiste-peintre abstrait anti-académique qui basait son enseignement sur le développement personnel et sensible, prouve à quel point cette conception de l'art n'est pas nécessairement élitiste et à destination de ces mêmes élites, puisque le Bauhaus avait pour but de démocratiser l'art et l'architecture.

A notre époque et pour rompre avec ce stéréotype d'artiste marginal et égocentriste, l'Art Relationnel met en avant la participation active : l'engagement du spectateur ou du citoyen avec l'artiste pour la réalisation d'œuvres collectives. L'intention est bonne mais révèle rapidement ses limites comme le remarque Nicolas Bourriaud. Ces créations collectives, auraient tendance à créer des espaces sociaux aliénés, illusoires et, encore une fois, élitistes car elles regrouperaient des individus autour d'une thématique limitée : celle de l'art. Justifier que l'Art n'est pas déconnecté de la réalité et réservé à l'élite en cherchant la participation active est une idée contemporaine.[928] En vérité, l'artiste n'est jamais totalement déconnecté de la réalité et du contexte dans lequel il évolue. Comme nous avons commencé à le percevoir, le milieu (l'environnement) social et culturel influence directement ou indirectement le cheminement conceptuel et spirituel de l'artiste.

> *« Cette idée prend racine dans la relation que nous entretenons avec le monde, comme monde dans lequel nous vivons en tant qu'individus. »*[929]

928 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.,*123 p.
929 L. Viala et L. Dousson, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création.*, *op. cit.*, p. 53.

Vers un rejet de l'expérience sensible et subjective

En art, comme en architecture, l'expérience sensible et subjective a commencé à faire et fait toujours l'objet de débats voire de rejet.

Aux antipodes du mouvement expressionniste abstrait qui tend à exprimer l'inconscient de l'artiste, son état psychologique et émotionnel, l'Art Minimal comme le *Ready-Made* de Marcel Duchamps exprime un refus de l'expérience sensible et subjective. L'émotion est retirée des œuvres d'Art Minimal. On ne s'adresse plus aux affects même si c'est une recherche traitant la perception visuelle.[930]

L'ouvrage de R. Arnheim, *Question de la Simplicité*, qui cherche à définir ce qu'est la simplicité ou l'évidence, est utilisé comme fondement théorique de ce mouvement. Cet ouvrage définit la simplicité comme une caractéristique qui permet de décrire une expérience subjective d'un observateur qui ne ressent aucune difficulté à comprendre ce qu'on lui présente (ce face à ce qu'il se trouve). C'est exactement ce vers quoi vont tendre les œuvres des artistes de l'Art Minimal.[931] Pour Greenberg, l'Art Minimal est à l'opposé des œuvres de Pollock qui sont des défis proposés à l'œil : on ne sait que voir. Il développe le concept d'*opticalité.*[932] Frank Stella écrira « *What you see is what you see »*[933] en exposé canonique du minimalisme : une idée de pure extériorité de l'art.

En 1992, le philosophe et historien Georges Didi Huberman propose une relecture critique de l'Art Minimal. D'abord il défend l'idée qu'il faut savoir quoi regarder (dans une exposition), ensuite il note que l'expérience de regarder n'est jamais à sens unique : le spectateur est également vu par l'œuvre. G. Didi Huberman critique cette approche et relève également que l'œil pur n'existe pas : il est relié à l'affect, au corps et face à une œuvre aussi froide, à l'angoisse. L'auteur de cette relecture de l'Art Minimal fait surgir une intériorité de ces œuvres qui s'adressent à nous et nous prennent à partie en interagissant avec nous. Le rejet de la subjectivité et de l'affect exprimerait une volonté de créer l'œuvre à partir du moi écrit le philosophe Pierre Kaufmann.[934]

930 G. Maldonado, *Histoire d'un cube. Regards croisés sur l'art minimal* [conférence], *op. cit*.
931 *Ibid.*
932 *Ibid.*
933 *Ibid.*
934 Pierre Kaufman, « *Imaginaire et Imagination »*, in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26/09/2018

• Problème : le rejet du style engendre le rejet de l'expérience subjective

Limite du rejet du style et d'une approche purement rationnelle de la création

Comme l'artiste occidental entretient une confusion calculée entre subjectivité et style, nous rappelle Nicolas Bourriaud.[935] Le rejet du style, hérité des modernes quasiment institutionnalisé en architecture entraîne avec lui un rejet de l'expérience subjective. L'approche rationnelle de la création fait également abstraction de son aspect sensible et de l'expérience subjective de l'artiste.

Pourtant, nous avons démontré à travers les chapitres précédents, le rôle émancipateur de l'expérience subjective, et dans cette partie, son importance et sa richesse dans l'élaboration d'une identité et d'une sensibilité artistique.

Nous allons voir dans les parties suivantes, que l'approche sensible et subjective n'est pas incompatible avec une approche sociale et raisonnée de l'art.

935 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*

4. Expression poétique et production sensible

• La dimension poétique et thérapeutique de l'art

La poésie lorsqu'elle s'immisce dans la création : une forme d'amour ?

Pour le philosophe Martin Heidegger, l'essence de l'art se trouve dans la *poésie*, et cette *poésie* trouve sa source dans la sensibilité de l'*être*.[936] *Poésie* et pensée cohabitent mais n'ont rien d'égal c'est à dire que la poésie peut être contraire à la raison.

L'expression *poétique* est du registre de l'âme, elle est à distinguer du talent, qui lui est du registre de l'esprit, note l'artiste-peintre Vassily Kandinsky. *« Dans les poèmes se manifestent des forces qui ne passent pas par les circuits d'un savoir. »*[937] La *poésie* serait donc un engagement ou une adhérence de l'âme à l'œuvre. Selon Vassily Kandinsky, la pratique artistique, dont la peinture, doit permettre à l'âme de s'affiner. Le Corbusier écrira à ce propos que, l'œuvre d'art n'est pas seulement l'œuvre de l'esprit, elle est l'œuvre de quelque-chose de plus profond : de l'âme de l'artiste, de sa sensibilité et de son identité. « *Cela c'est la question de votre âme*. *Monsieur le peintre, qui êtes-vous. Réponse : c'est écrit dans votre tableau. »*[938]

Selon Gaston Bachelard, la phénoménologie de l'esprit révélerait le processus de conception d'une toile (ou de son « embrayage »), alors que la phénoménologie de l'âme en révélerait son origine. La *poétique* correspond donc à la phénoménologie de l'âme et du sensible à la différence de la *poïétique* qui fait référence à la phénoménologie de l'esprit et de l'intelligible.

La dimension émotionnelle & sentimentale de l'approche sensible

D'après le documentaire *L'art et la manière,*[939] différents architectes de renommée mondiale (Mario Botta, Rudy Ricciotti, Lars Spuybroeck, Alfred Berger, Lucie Lom et Matalie Crasset) se mettent d'accord sur le fait que tous les peintres, sculpteurs et architectes ne sont pas des artistes, ils sont parfois des « faiseurs » de peintures, de sculptures et d'architectures. C'est dans le regard du public que l'on voit s'ils sont véritablement des artistes, quand il y a résonance : c'est à dire lorsqu'ils touchent la sensibilité du public. L'architecte comme l'artiste est une individualité sensible qui doit être capable d'affecter, ajoute Jean-Luc Nancy.[940]

936 M. Heidegger, *« De l'origine d'une œuvre d'art »*, in *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 12.
937 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 192.
938 F. Ducros, D. Le Couëdic, S. von Moos et C. de Smet, *Le Corbusier, l'œuvre plastique*, *op. cit.*, p. 8.
939 *L'Art et la manière* [série documantaire], ARTE France, 156'.
940 J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 40.

Dans cette société de plus en plus rationnelle, normée, contrôlée, l'architecture et sa pratique professionnelle voire son enseignement ont plus que jamais besoin de poésie, d'amour et de sensibilité. A l'ère du tout scientifique, de la technologie où la finance domine, nous avons besoin de sensibilité dans nos foyers, bureaux, industries, villes, dans notre espace habité : dans nos architectures.

Des artistes comme Antoni Tápies ou Joseph Beuys, à l'image d'une conception artistique et spirituelle orientale, prêtent à l'art une dimension « méditationnelle » quasi thérapeutique : un équilibre vital. L'art apporte à un lieu sa dimension sentimentale et affective que la construction seule ne peut entreprendre.[941]

Face au rationalisme exacerbé, au manque sociétal de sensibilité et d'intérêt pour la vie poétique, l'architecte ne devrait-il pas construire en artiste ? La pratique de l'art doit apporter cette dimension sensible à l'être. Sa sensibilité devrait-elle apporter une touche d'humanité à l'architecture qu'il construit ? Ne devrait-il partager cette sensibilité et communiquer son amour de l'architecture ? Pour ce faire, il doit comprendre les mécanismes de l'émerveillement : identifier ce qui l'émerveille lui-même, et comprendre pourquoi il s'émerveille, pour à son tour tenter d'émerveiller son public. L'architecte qui construit avec générosité est capable de rendre, partager et créer cette sensibilité. L'amour de sa pratique, de ce qu'il fait et de pourquoi il le fait (les gens, la mémoire, l'histoire, le métier) n'est-il pas essentiel ?

L'ornementation, la décoration, l'habité : différentes formes de générosité et d'appropriation sensible de l'architecture

Pour Heidegger, ce qui différencie un lieu d'habitation d'un lieu de passage est son appropriation sensible. *« C'est la poésie qui, en tout premier lieu, fait de l'habitation une habitation ».*[942] *Habiter*, ne se réduit pas au logement, à la ville, la notion s'étend à l'univers, une habitation étendue aux lieux de vie de l'Homme en général. Habiter serait propre à l'espèce humaine. Un animal ne peut habiter selon Heidegger. Ce qui caractérise l'habiter, c'est la *poésie* qui se dégage de l'appropriation du lieu d'habitation.

La décoration et l'ornementation peuvent être considérées comme les signes d'appropriation d'un lieu. Considérées comme superficielles et contraires au fonctionnalisme, elles ont pourtant été persécutées par les architectes d'avant-garde modernes. Dans le cadre d'un documentaire réalisé sur le 1% artistique[943] et à propos du rapport de l'architecte à l'art, l'artiste-peintre Gerard Traquandi affirme le rôle et l'importance du « décoratif » :

941 L. Reynès, *Les artistes qui construisent*, *op. cit.*, p. 3.
942 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 2001, p. 227.
943 F. Arnold [réalisatrice], *Artistes et architectes* [documentaire], *op. cit.*

«Le décoratif n'est pas péjoratif, ce n'est pas quelque-chose qui vient en plus, c'est quelque-chose qui vient avec. Il a pour fonction l'embellissement, attirer l'attention, le regard, c'est un geste de l'homme, un changement d'échelle, un geste humain qui n'est pas du même registre que la construction, c'est un geste intermédiaire entre celui qui habite le bâtiment et le bâtiment lui même qui englobe le tout. »[944]

Selon lui, la décoration réconcilie la construction (inerte) et le vivant (l'humain). Elle est un geste sensible et accueillant, une invitation à l'habitation du concepteur envers son habitant. La loi du 1% artistique, qui s'applique dans le cadre de la construction publique, apporte souvent, selon lui, cette touche d'humanité.

L'architecte Louis I. Kahn considère également l'ornement comme l'idée de créer un joint : le joint entre l'environnement construit et l'Homme, le pivot ou la charnière entre l'humain et l'édifice. L'architecte Christopher Alexander lui l'envisage, de par son échelle réduite, comme un moyen permettant de rétablir une échelle plus humaine, c'est à dire à ce que l'Homme s'identifie à l'édifice construit. Selon lui, l'Homme a besoin de repères formels et les recherches modernes de formes pures, dénuées d'ornements et de toutes formes artifices auraient exclu cette échelle humaine.

L'étude de la *maison de l'artisanat du Bregenzerwald*, conçu par l'architecte Peter Zumthor est très intéressante, car elle puise paradoxalement simultanément ses références plastiques dans le minimalisme contemporain et dans un traitement du détail proche de l'ornementation.

La plastique architecturale produite par la toiture de la maison de l'artisanat et l'utilisation très spécifique du bois pour sa construction renvoient directement à l'industrialisation : à la précision et aux potentiels des structures métalliques qui évoquent immanquablement la Neue Nationalgalerie de Mies Van Der Rohe. Déjà, ce parti-pris semble très surprenant : pourquoi « maquiller » le bois sous des formes de constructions métalliques ? La réponse se trouve dans le programme et le titre du projet : il s'agit d'une vitrine de l'artisanat, devant refléter le savoir-faire et le potentiel de ses artisans et des matériaux locaux qui n'ont rien à envier à la production industrielle, même pas ses formes spécifiques, répond Peter Zumthor avec ce projet.

Si la plastique architecturale générale, semble à première vue minimaliste et industrielle, le traitement des détails de *La maison de l'artisanat du Bregenzerwald de* Peter Zumthor est de l'ordre de l'ornementation. « *Les détails, lorsqu'ils savent nous combler, ne sont pas simples décorations, ils ne nous distraient pas, ils ne nous divertissent pas, mais ils conduisent à la compréhension du tout, à l'essence duquel ils appartiennent incontestablement. »* écrira-t-il à ce propos. Contrairement à la rupture

944 F. Arnold [réalisatrice], *Artistes et architectes* [documentaire]*, op. cit.*, 2'.

Illustration 109: Peter Zumthor, *La maison de l'artisanat du Bregenzerwald*, Andelsbuch (Suisse), 2013.
(Source : © Holzherr Florian. Url : https://www.darchitectures.com/la-maison-de-artisanat-du-bregenzerwald-andelsbuch-a2339.html)

Illustration 110: Mies Van Der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1968
(Source : © Reinhard Friedrich, Url : https://www.smb.museum/en/whats-new/detail/neue-nationalgalerie-celebrates-50-years)

Illustration 111: Béranger Bégin [éditeur], étude comparée de l'ordre architectural chez Peter Zumthor, 2016.

proposée par les modernes avec l'ornementation, Peter Zumthor réintroduit cette notion dans son architecture, avec des formes contemporaines. Il y a dans ses projets un réel décalage entre la construction et l'image qu'elle produit. Les poutres évidées ou pleines, par exemple, sont traitées de la même manière, avec un détail créant une unité esthétique.

Une grande attention est d'ailleurs portée à la conception de ces détails architecturaux : une attention ornementale. Lorsqu'il pose une bande de cuir sur les poteaux, il sublime l'artisanat, la manufacture du poteau et plus particulièrement celle du bois. Nous pourrions rapprocher cette approche ornementale des poteaux de *La maison de l'artisanat du Bregenzerwald* (au style caractéristique de son époque, de sa culture et de sa région) au traitement du fût des colonnes antiques. Ces lanières de cuir qui viennent habiller la base du poteau en bois dans la maison de l'artisanat nous rappelle les cannelures (verticales) qui subliment la pierre des colonnes antiques, voire le traitement plastique des moulures de leur base (horizontal) : scotie, filet et tore.

D'ailleurs selon l'artiste-architecte Alberti et Yves Bottineau Fuchs, on doit l'ornementation à l'art et plus exactement à la peinture.[945] Si les principes de Vitruve, *firmitas* et *utilitas* peuvent être accomplis par un maître-constructeur, seuls les artistes (architectes-peintres ou les architectes-sculpteurs) doués d'une sensibilité artistique pouvaient mettre en œuvre le dernier principe de *venustas*.[946] Les architectes ayant une pratique artistique de peintre ou de sculpteur seraient naturellement plus sensibles et à l'aise avec l'ornementation.

945 Yves Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau: l'architecture dans le tableau IXe - XXe siècle,* Actes Sud, Arles, 2013, p. 110. Extrait disponible en **Annexe 5**

946 *Ibid.*

• La dimension sociale et thérapeutique de l'art et de l'architecture

Comme vu précédemment, l'approche subjective et sensible de l'artiste peut parfois véhiculer des stéréotypes qui nuisent à son image ainsi qu'à celle de l'architecte : image de créateur isolé, égocentriste ou élitiste voire déconnecté de la réalité et du rôle social de l'architecture.

Cependant, nous allons voir que l'art n'est pas incompatible avec la dimension sociale de l'architecture.

Prendre conscience, réfléchir

Dans les années 1960, les Happenings visaient à prendre conscience de la « dégénérescence » de la société et du contexte dans lequel vivaient les gens. L'art relationnel, s'inscrit dans cette continuité mais propose en plus des expériences d'une réalité alternative. Dans une société qu'il qualifie de post-industrielle, l'art relationnel considère que « *la communication inter-humaine, l'émancipation de la dimension relationnelle de l'existence* »[947] est encore plus urgente que l'émancipation individuelle. Les artistes de l'art relationnel donnent la possibilité d'exister en face de leur œuvre, ils prennent en compte dans leur travail la micro-communauté qui la recevra.

Agir, recréer du lien

En 1998, dans son livre *Esthétique Relationnelle,*[948] Nicolas Bourriaud critique une société régulée par l'ultra-spécialisation et la division du travail, ceci dans l'optique de canaliser les relations humaines. Dans cette société, il considère le lien social comme un artefact standardisé. Ainsi, l'art de l'époque s'attacherait à créer ce qu'il appelle un interstice social, c'est à dire un mode d'échange alternatif non réglementé. Selon Nicolas Bourriaud, le rapport social de l'artiste, le « relationnel », semblerait être ce qui caractérise l'art contemporain des années 2000.

L'art relationnel est fondé sur ce constat, il est un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social. D'après N. Bourriaud, l'art a toujours été relationnel à différents degrés, il permet l'élaboration collective de sens. Contrairement à la littérature et à la télévision qui renvoient dans un espace de consommation privé, l'art resserrerait l'espace des relations.[949] Ces principes font de l'œuvre d'art un « *interstice social* »[950] dans le sens où Karl Marx l'entend, précise-t-il : l'art s'insère plus ou moins harmonieusement dans le système global mais propose d'autres possibilités d'échanges que celles proposées.

L'œuvre invite son spectateur à dialoguer avec elle, elle crée un rapport

947 *Ibid.*, p. 62.
948 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 9.
949 *Ibid.*, p. 14.
950 *Ibid.*, p. 16.

particulier: une relation. Fluxus est l'un des premiers mouvements à s'être intéressé à cette relation entre l'œuvre et son public. L'œuvre d'art ne se donne plus à consommer dans le cadre d'une temporalité monumentale.

> *« Il y a près de 30 ans, F. Guattari prônait déjà ces stratégies de proximité qui fondent les pratiques artistiques actuelles : « Autant je pense qu'il est illusoire de miser sur une transformation de proche en proche de la société, autant je crois que les tentatives microscopiques, type communautés, comités de quartier, l'organisation d'une crèche dans la faculté, etc... jouent un rôle absolument fondamental ». ».*[951]

Selon Nicolas Bourriaud, c'est dans les années 1990 que le spectateur, le consommateur d'art serait devenu un interlocuteur direct. Le lieu d'exposition est alors devenu aussi important que l'œuvre qui y est exposée car il construit l'espace de relation : d'où une prolifération de l'art *in situ.* Des artistes comme Meyer Vaisman ou Mauricio Cattelan, par exemple, produiront directement leur œuvre dans l'espace d'exposition : la galerie. L'œuvre d'art produit des activités humaines, une « […] *transparence sociale »,*[952] écrit N. Bourriaud en référence au dialogue qu'elle crée. L'art relationnel cherche à inventer de nouvelles formes d'interactions sociales en créant des groupes de réflexion interactifs et dynamiques. L'intersubjectivité et l'interactivité sont, pour N. Bourriaud, les points de départ et aboutissement de l'art relationnel. En créant un « espace-temps relationnel » et des expériences interhumaines, l'œuvre d'art devient un interstice social qui participe à l'élaboration de socialités alternatives, de modèles critiques et de moments de convivialité construits.

> *« On joue désormais le groupe contre la masse, le voisinage contre la propagande, le « low-tech » contre le « high-tech », le tactile contre le visuel. »*[953] La caractéristique de ce type d'œuvre d'art est de *: « produire le sens de l'existence humaine au sein de ce chaos qu'est la réalité »*[954]*.*

En 2021, les problématiques soulevées par l'art et l'esthétique relationnels sont plus que jamais d'actualité. Elles sont prononcées par une communication humaine malmenée par la dématérialisation des échanges qui tend à isoler les individus : réseaux sociaux, applications, sites de rencontres, jeux-vidéos, livraisons, expositions et achats en ligne, télétravail, cours en visioconférence, etc. Les nouvelles formes d'échanges et d'interactions sociales restent à trouver.

951 *Ibid.*, p. 32.
952 *Ibid.*, p. 43.
953 *Ibid.*, p. 46.
954 *Ibid.*, p. 58.

• Le dialogue plastique entre l'architecture post-moderne et ses habitants

Si toutes les problématiques architecturales ne peuvent se résoudre par une approche plastique de l'architecture, la plastique architecturale n'est cependant pas incompatible avec son aspect social. C'est par la dimension artistique et notamment plastique que les architectes et artistes post-modernes, par exemple, opèrent un rapprochement avec les milieux populaires, et tentent de retrouver la dimension sensible et sociale de l'architecture. Ils cherchent à casser les stéréotypes élitistes que le « grand » Art ou de la « prestigieuse » Architecture de leurs aînés véhiculent parfois. Le Pop'art de la même manière que l'architecture post-moderne s'adresse à l'ensemble des classes sociales, y compris et surtout les milieux populaires qu'elle s'efforce de reconquérir, en s'inspirant notamment des codes de la société de consommation, de la publicité et des autres médias de masse.

A 15h32, le 16 mars 1972 à Saint Louis, la démolition à la dynamite de l'ensemble *Pruit Igoe* [illustration 23] de Yamasaki annonce la chute du modernisme déclare Charles Jencks, l'auteur du manifeste du post-modernisme. L'échec est d'autant plus important que cet ensemble (« Igoe ») avait été primé par l'American Institute of Architects et construit selon les idéaux les plus avancés du CIAM. On imagine donc le décalage entre l'élite professionnelle et la population que le Post-modernisme va chercher à reconquérir. Fondée sur les philosophies « naïv es » du rationalisme et du pragmatisme, selon Charles Jencks, « *l'organisation intelligente de l'espace abstrait devait encourager les comportements sains. »*[955]
Le Post-modernisme se nourrit de cet échec pour appuyer ses théories et renouer un dialogue avec l'habitant.

L'architecture est utilisée comme un moyen de communication. Les concepteurs post-modernes appréhendent donc l'architecture comme un langage : « mots », « phrases », « syntaxe », « sémantique », constituent quelques-unes des nombreuses analogies que fait le Post-modernisme entre l'architecture et le langage. Le Post-modernisme renoue et assume une approche formelle condamnée par les avant-gardes modernes et le rationalisme. Il « […] *rompt avec la notion d'innovation à tout prix ou de révolution incessante* ».[956] Le « *double codage* » permet au Post-modernisme de s'adresser simultanément aux initiés (architectes) et au grand public ; ceci avec des subtilités de langage pour les premiers et des métaphores explicites pour le second : les frontons sculptés des temples grecs s'adresseraient au grand public et les fûts cannelés aux architectes...

955 Charles Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Éditions Denoël, 1979, p. 9.
956 *Ibid.*, p. 6.

Ainsi avec le double codage, les post-modernes s'expriment à la fois aussi bien envers l'élite professionnelle qu'envers un quidam. Charles Jencks distingue deux formes de code (de langage) :

_le langage moderne : rapide et réceptif à l'évolution de la technologie, de l'art, de la mode... L'architecte en est réceptif de par sa profession mais la majorité de la population ne l'est pas. Les modernes se seraient donc exprimés à travers ce langage en ignorant l'autre forme de code : le langage populaire et traditionnel. La communication est unilatérale et limitée entre les spécialistes.

_le langage populaire et traditionnel : ayant une évolution lente, il abonde de clichés et s'enracine dans le mode familial.

Le Post-modernisme débute d'abord par un semi-historicisme. Ses architectes veulent retourner vers l'ornemental en se libérant de Mies Van Der Rohe sans vraiment y parvenir, l'architecture est alors bloquée entre ornementalisme et structuralisme. Dans un premier temps, les architectes post-modernes, peinent à réunir les codes populaires et les codes de l'élite architecturale, les valeurs professionnelles et traditionnelles, le langage moderne et vernaculaire, au vu du gouffre qui les sépare. C'est ce qu'essaie de réunir le Post-modernisme à travers son double code. Cependant :

> *« Bien qu'ils partent de ces codes, ils ne les utilisent pas nécessairement pour transmettre des messages prévisibles ou des messages qui se contentent de conforter les valeurs existantes. »*[957]

C'est ensuite l'architecte Robert Venturi qui, dans sa polémique contre le modernisme, « […] *s'attacha essentiellement au problème du goût, puis ultérieurement à celui du symbolisme. »*[958] Il s'oppose au modernisme avec des principes comme la complexité et la contradiction, l'ambiguïté et la tension, l'ambivalence, la pluridimensionnalité, l'hybride et la vitalité. Robert Venturi s'intéresse rapidement au maniérisme puis très vite au Pop'Art, à Main Street, à Las Vegas et notamment à ses enseignes lumineuses, ou encore à la « sous-culture » populaire, afin d'en tirer des « *leçons de symbolisme ».*

> Le Post-modernisme *« examine la notion abstraite du goût et son mode de codification, après quoi il adopte une position circonstancielle : c'est à dire qu'aucun code n'est meilleur qu'un autre ; il convient d'identifier d'abord la sous-culture pour laquelle on va œuvrer avant d'opter pour tel ou tel code ».*[959]

Un ensemble de codes est exclu du post-modernisme par Robert Venturi : ce qu'il appelle l'architecture « canard » (l'architecture iconique), l'architecture « héroïque et originale », le geste spectaculaire et tout ce que les post-modernes perçoivent en dehors de « *l'esprit du temps ».* A l'image de la Pop-culture, il ne faut pas oublier qu'il a également une approche ironique de

957 *Ibid.*, p. 129.
958 *Ibid.*, p. 82.
959 *Ibid.*, p. 87.

l'architecture : le pastiche est assumé, l'humour et la parodie aussi. Ce mouvement architectural, avec une fine analyse sémantique des codes architecturaux, maîtrise le cliché et les conventions : « *deux aspects essentiels pour le Post-modernisme. »*[960]

Le post-modernisme s'attache à comprendre et décoder les différents styles (notamment issus de la société de consommation et des classes populaires, il condamne les codes « élitistes » de l'architecture moderne) comme des langages communautaires et identitaires. Les Post-modernes jouent de ces codes (éléments de langage) pour rétablir un dialogue (qu'ils qualifient d'unilatéral avec les modernes) avec la population. Ils ont, par exemple, retenu, de leurs analyses des pavillons des milieux populaires, que l'architecture était très fréquemment révélatrice d'une identité, c'est à dire d'une appartenance sociale, d'une adhésion ou d'un refus à certaines idées, faits historiques, etc. Ils révèlent également que le style est en capacité d'exprimer certains traits de personnalité (de caractère) de l'habitant. Le style architectural post-moderne que l'on peut qualifier d'éclectique est cependant identifiable car bien que leurs travaux consistent à jouer de ces éléments de langage (aussi hétérogènes soient-ils), il ressort de l'ensemble de leurs œuvres une cohérence (une homogénéité dans l'hétérogénéité).

Ainsi Charles Jencks et le Post-modernisme en général révèlent comment le langage architectural et plus généralement la forme est en capacité à dévoiler l'identité de l'habitant. Il développe ce mécanisme personnel d'appropriation qui commence par la forme et va jusqu'à se traduire dans un style qu'il soit vestimentaire ou relatif à l'habitat.[961] On aurait tendance à rapprocher les formes inconnues à d'autres formes connues, *«* […] *ce rapprochement entre deux expériences est le propre de toute pensée, et particulièrement de la pensée créatrice. »*[962] Il explique ceci avec l'expérience du dessin du *canard-lapin* qui se lit dans deux sens et qui reflète l'expérience du lecteur selon ce qu'il voit (le canard ou le lapin).

960 *Ibid.*, p. 94.

961 Le tatouage, par exemple, est une pratique qui peut-être interprété par la réappropriation d'un corps désincarné : il s'agit de distinguer son corps de celui d'autrui et d'une foule d'autres corps. D'autres pratiques plus violentes consistent à se faire mal voire se mutiler afin de ressentir la douleur et « mieux » sentir son propre corps. Comme nous le rappelle Ingo Meyer, l'idée étant que lorsque la vie disparaît, la pulsion de la mort nous ramène à la vie.

962 C. Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne*, *op. cit.*, p. 40.

Illustration 112: Auteur Inconnu, *Canard-Lapin*, 1892. (Url : https://fr.wikipedia.org/wiki/Canard-lapin)

En architecture, il distingue les signes *iconiques* (l'édifice canard, qui représente directement ce qu'il veut être) et les signes *symboliques.* Il y aurait donc respectivement deux métaphores : une métaphore *univalente* qui propose quelque-chose de précis en excluant toute autre possibilité et l'imagination (le littéralisme infantile, par exemple : le Big Donut). Et les métaphores suggérées comme la chapelle de Ronchamp qui aurait pour effet de provoquer une sensation équivalente à avoir un mot sur la langue[963] c'est à dire qu'elle aurait la capacité à signifier plusieurs choses à la fois comme le faisait Picasso avec ses dessins (de visage-colombe). Le langage architectural et la signification des formes évoluent et les Post-modernes en jouent.

Les pavillons construits par les classes moyennes aux États-Unis illustrent parfaitement comment l'identité, le goût des habitants, sont révélés à travers le style architectural. Charles Jencks, dans cette analyse, compte six styles différents qui se réduiraient à des signes d'appartenance, de statut ou de racine historique : le manoir sudiste, le gothique anglais, le colonial nouvelle Angleterre, le rustique français, le colonial espagnol et l'hybride contemporain-colonial. Stylistiquement, outre l'hybride contemporain-colonial, ces maisons ne font aucunement référence au présent mais au passé.

Il observe également trois groupes sémiotiques : conservateur, méticuleux et « naturel ».

963 *Ibid.*

Illustration 113: Martin Maurer, *The Big Duck* (un exemple d'architecture canard), Long Island, New-York, 1930-1931.
(source : © IvoShandor. Url : https://commons.wikimedia.org/wiki)

Illustration 114: Russell C. Wendell, *Randy's Donuts* (autre exemple d'architecture canard), Los Angeles, vers 1970.
(Source : © Las Vegas Studio. Url : https://www.amc-archi.com)

Illustration 115: Robert Venturi, maison Vanna Venturi, Philadelphie (Etats-Unis), 1962-1964
(Source : © Carol M. Highsmith. Url : https://fr.wikiarquitectura.com/maison-vanna-venturi)

A partir de ces différentes catégories, il recherche les idées véhiculées à travers ces styles. Il remarque notamment que le style dorique est particulièrement adapté et fréquemment utilisé pour la construction de banques. Il incarnerait la sobriété, l'impersonnalité, la masculinité ainsi que la rationalité. Il s'agit de doctrine sémantique : quel style utiliser selon quel type d'édifice construit ? Le Post-modernisme conçoit en fonction du groupe sémiotique pour lequel l'architecte va œuvrer, à l'antipode du modernisme qui imposait sa propre culture. Plus qu'une forme de contextualisme, serait-ce une forme de régionalisme ? « *Respecter les valeurs locales »,* apprendre son langage, le maîtriser...

A une autre échelle, les matériaux auraient également des champs sémantiques particuliers, plus ou moins appropriés : le verre et le métal qui sont respectivement froids et précis seraient particulièrement adaptés à des immeubles de bureaux (la forme rentre en résonance avec le fond). Le bois correspondrait davantage à la construction d'habitations, le mobilier gonflable ou pneumatique suggérerait le sexe, etc...[964]

En piochant son vocabulaire plastique dans les différents matériaux et styles architecturaux, le post-modernisme assume et plonge dans l'éclectisme : « […] *contaminé par une sensibilité moderniste, il emprunte en même temps à son gré les fragments les plus éclectiques. »*[965] L'éclectisme et la fragmentation deviennet rapidement une véritable méthode de composition pour ces architectes. L'éclectisme post-moderne se caractérise par l'emprunt, l'utilisation assumée des styles qu'ils considèrent les plus appropriés : la combinaison des styles produit alors de nouvelles formes hybrides.

D'après le Post-modernisme, l'éclectisme s'explique par l'usage des différents codes du langage architectural et il se justifie par la complexité et l'hétérogénéité de la tendance de l'époque. L'explosion des médias et du tourisme de masse inondant la population d'images constitue et enrichit l'imaginaire collectif : les banques d'images en tête de la population. *«L'Éclectisme est la tendance naturelle d'une culture libre de choix. »*[966]

L'approche artistique et plus particulièrement plastique de l'architecture peut parfois laisser penser qu'elle va l'encontre de sa dimension humaine et sociale. Or les exemples que nous venons de citer montrent que l'approche subjective et sensible n'est pas incompatible avec le collectif, l'humain et le social, au contraire, elle en fait parfois l'objectif de sa visée.

964 *Ibid.*, p. 76.
965 *Ibid.*, p. 124.
966 *Ibid.*, p. 128.

Conclusion : la dimension sociale des collectifs, de l'architecture participative et de l'autoconstruction

L'expérience subjective et l'approche sensible, aujourd'hui largement dévalorisées dans notre système professionnel et éducatif, constituent une part essentielle de la création artistique qu'il faut valoriser dans cette société où le rapport entre l'architecte et l'habitant est parfois celui-ci de l'industriel à son consommateur. La pratique de l'art apporte à l'architecte cette sensibilité artistique, cette dimension poétique, sociale et humaine qui manque trop souvent dans les espaces lisses et aseptisés de l'architecture contemporaine standardisée. Les images de photographes amateurs, à l'image des photographies de revues d'architecture, vides d'humains, sans aucune trace d'humanité, reflètent parfaitement ce rapport ambigu qu'entretient l'architecture et ses usagers. Ces architectures, qui n'appellent qu'à être sublimées, sont-elles prêtes, sont-elles même édifiées, pour accueillir celles et ceux pour qui elles ont été construites ? Ou, sont-elles produites pour la gloire de l'architecte, pour l'image qu'elles renvoient, pour les montagnes de likes d'instagrameurs et autres influenceurs ?

Les tendances contemporaines alternatives, telles que les collectifs ou encore l'architecture participative, illustrent ce besoin de renouer avec le contact social et humain dans la conception architecturale. L'autoconstruction exprime quant à elle une volonté de renouer avec le contact physique et manuel.

Les collectifs d'architectes reflètent un besoin ou une envie, parfois les deux, de se retrouver, d'échanger et de collaborer autour de la création. Différentes raisons poussent les architectes et autres corps de métiers à se regrouper au sein de collectifs : d'abord car le marché est parfois difficile d'accès, surtout pour les jeunes architectes. Les collectifs leur permettent d'unir leurs compétences, de démultiplier leur capacité de travail et donc d’accéder à des types de commandes auxquelles ils n'auraient pu répondre seuls. Ces collectifs ont également l'avantage de créer une émulation, de renouveler la créativité de leurs membres qui s'enrichissent mutuellement. Ils créent de plus un système d'entraide, de soutien mutuel.

Quant à elle, l'architecture participative accorde davantage d'importance à l'habitant ou au client : à la dimension sociale de l'architecture. L'architecture participative témoigne d'une capacité d'écoute et de conciliation de l'architecte. Elle manifeste la volonté de se rapprocher de l’habitant, de l'intégrer plus étroitement dans le processus de conception. Nous y prêtons une forme d'engagement politique et social de l'architecte, car la consultation et la participation active sont un investissement supplémentaire de l'architecte qui demande de l'énergie, du temps et de la réflexion.

Cette dimension sociale n'est pas incompatible avec l'architecture : Alejandro Aravena a démontré à plusieurs reprises que l'architecture participative n'est

pas incompatible avec sa dimension plastique. Au contraire, c'est par une approche plastique, et notamment par la pratique du dessin, qu'il communique et incite les futurs habitants à participer activement à l'élaboration du projet de quartier *Construyendo Nuestro futuro.* Ces derniers sont invités à dessiner la façade de leur habitation. Pour ce faire, il leur explique d'abord le principe de son projet, il construit ensuite des gabarits en papier ou en carton sur lesquels ils viennent dessiner leur façade à leurs goûts. Les habitants s'investissent donc naturellement dans la conception du projet.[967]

Alejandro Aravena est également connu pour la conception de ses « demi-maisons », pour les projets de lotissements *Quinta Monroy* de Villa Verde à Constitución (au Chili), dévasté par un Tsunami en 2010. Entre chaque habitation, il laisse intentionnellement un espace vide que les habitants sont libres de s'approprier. Ils peuvent, à leur guise, transformer cet espace vide, en terrasse, y construire un simple abri, le fermer pour doubler la surface habitable de la maison, le laisser vide s'ils n'en ont pas l'utilité... Deux variantes du projet ont été réalisées avec ce principe de demi-maisons qui laisse place à l'appropriation de l'espace vide. Pour la deuxième version « l'enveloppe » architecturale est continue, elle crée donc, par défaut, un abri sur l'ensemble de l'espace occupé, mais l'espace d'habitation n'occupe qu'une moitié de cette coquille : seule une partie coquille est « remplie » et habitable. Libre aux habitants de s'approprier la seconde partie.

967 *Ibid.*, p. 125.

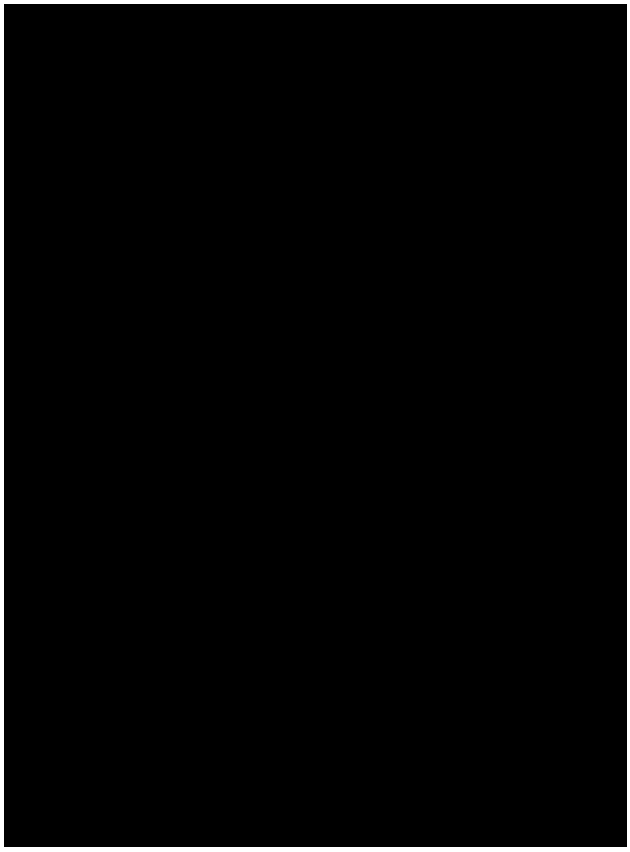


Illustration 116: Alejandro Aravena (Elemental), *Quinta Monroy*, Chili, en 2003 puis en 2016.

(Source 1 : © Cristobal Palma. Url : www.plataformaarquitectura.cl)
(Source 2 : © Elemental. Url : https://www.eleconomista.es)

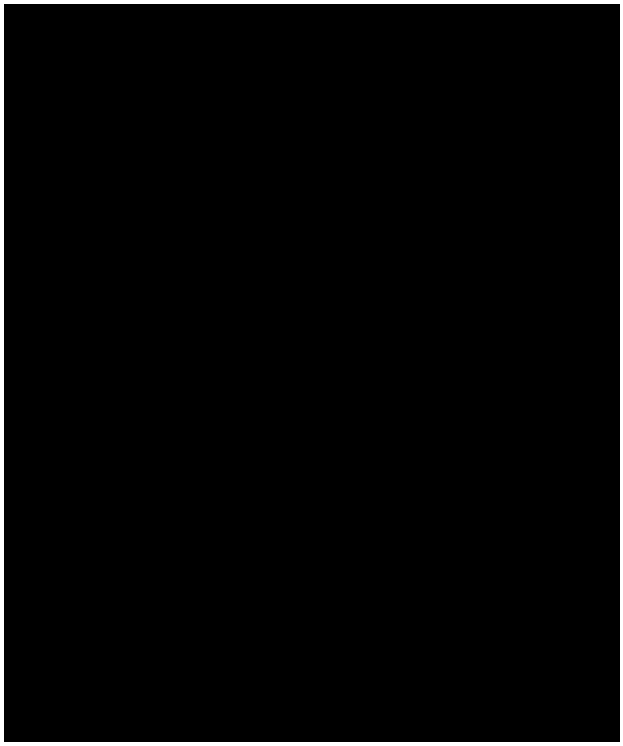


Illustration 117: Alejandro Aravena (Elemental), *Villa Verde* (Chili) en 2010 puis en 2016.

(Source 1 : © Suyin Chia. Url : https://www.plataformaarquitectura.cl)
(Source 2 : © Elemental. Url : https://elpais.com/cultura/2016/10/25)

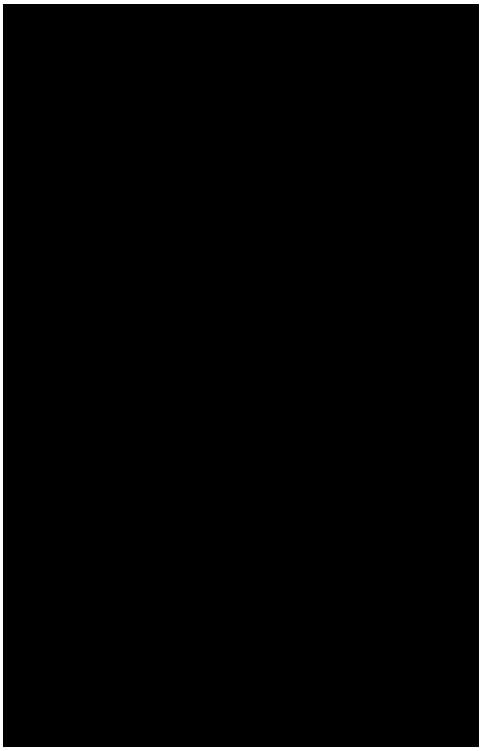


Illustration 118: Alejandro Aravena (Elemental), *Construyendo nuestro futuro*, sans date.

(Source : Will Jones, Carnets d'architectes, Thames & Hudson, Paris, 2011, 351 p.)

Conclusion

Limite d’un art intellectualisé

Alors que l’architecture trouve son équilibre entre approche artistique et scientifique, la pratique architecturale contemporaine tend aujourd’hui à se spécialiser dans son aspect professionnel et technique, au détriment de sa sensibilité. En architecture et dans une dynamique de professionnalisation, l'art ne trouve plus sa place et les acteurs actuellement à l’origine de l'évolution de la société semblent vouloir l'écarter. En effet, la pratique des arts plastiques en agence et dans les écoles d’architecture répond difficilement aux logiques capitalistes que sont la rentabilité, la productivité, et la standardisation : elle en constitue même parfois un frein. Contrairement à la Renaissance et au début du XXe, où l'art constituait le moteur du renouvellement de la société, il agit aujourd'hui en pirate souvent dans la marginalité ou l'alternative, et ne fait plus partie des voies (procédés) de transformations conventionnelles.
Les peintres ou architectes reconnus de nos jours, bien qu'ils s'inscrivent pour la plupart d’entre-eux en rupture avec l'académisme décadent du milieu du XXe, s'adressent à leur tour aux élites : ils évoluent dans des milieux relativement fermés et ne touchent par conséquent qu’une partie limitée de la population. Pour résumer ce phénomène, Salvador Dalí affirmait qu'il fallait être le plus snob parmi les snobs pour réussir dans ce milieu.[968] Il en résulte que l'art, aujourd'hui médiatisé, perd de sa crédibilité vis à vis du citoyen lambda, puisqu'il s'adresse à l'élite et qu'il demeure « sur-intellectualisé » : les artistes « stars » se couvrent et se dissimulent derrière les discours de critiques qui vantent leur travail. Cette sur-intellectualisation, sur-conceptualisation ouvre la porte à tout individu habile qui maîtrise les codes de ce cercle. Dans notre société, des œuvres surprenantes, incomprises voire incompréhensibles ne sont-elles pas parfois élevées au rang de chefs-d’œuvre ?[969] L’intellectualisation de l’art permet à certains artistes de boucler la sphère sociale de cette élite : de la rendre difficilement accessible, et donc d'assurer leurs carrières et leurs niches financières.

Limite d’un art focalisé sur la technique

Si nous critiquons une sur-intellectualisation de l'art nous ne prêchons pas non plus un art purement matériel. Le traitement, la mise en œuvre ou la maîtrise technique de la matière sont des aspects fondamentaux de l’art, qui doivent être enrichis par une conceptualisation : l'art est simultanément doué d'une dimension conceptuelle ou spirituelle et technique. La technique est une recherche spirituelle de la beauté, c'est à dire de la satisfaction, l'harmonie de l'esprit face à l'organisation, la composition, la disposition de la matière. Nous

968 Salvador Dalí, *Les moustaches radar: 1955-1960*, Gallimard, Paris, 2004, 128 p.

969 Idée développée dans la partie I.D.4. Valeur et production de valeur.
Parmi ces œuvres qui incarnent une critique du marché de l’art, mais qui alimentent ce système qu’elles dénoncent, nous pourrions notamment citer *Fontaine* de Marcel Duchamps en 1917, *Merde d’artiste* de Piero Manzoni en 1961, *La banane* de Maurizio Cattelan en 2020...

critiquons donc un système de production de valeur artistique focalisé sur l'aspect conceptuel et intellectuel de l'art, qui fait trop souvent abstraction de la technique, un autre aspect pourtant essentiel à l'art.
L'art purement technique, s'inscrit aux antipodes de l'art conceptuel. Lorsque la technique est poussée à son paroxysme, l'œuvre perd parfois aussi son essence artistique pour rejoindre l'artisanat ou la technologie, elle devient pur exploit ou pure performance abandonnant par la même sa dimension poétique. En effet, à l'opposé de la sur-intellectualisation, c'est la sur-technicalisation qui se développe que ce soit en art comme en architecture. En art, elle produit un appauvrissement conceptuel significatif et en architecture, une surenchère d'édifices « exploits-techniques », d'édifices « tape à l'œil ». Les villes en quête d'attractivité touristique s'arrachent ces bâtiments reconnaissables, symboliques, qui au lieu de devenir des exceptions ou des repères, deviennent la norme. On ne peut nier la personnalité, la sensibilité apportée à certaines de ces œuvres, mais il s'agit plus de spectacle que de réelle volonté ou réflexion artistique.
Ne conviendrait-il pas de trouver un équilibre entre approche purement technique et approche purement conceptuelle, pour la production d'une œuvre d'art comme d'une œuvre architecturale ?

Limites de la dématérialisation de notre société

Ajoutons à cela la dématérialisation de nos rapports au monde, c'est à dire, une déconnexion sociale, physique, manuelle renforcée par une société qui tend vers le tout numérique. Si cette transition n'en est qu'à ses débuts, on voit déjà apparaître dans la définition de ce modèle de nombreuses limites. La crise du Covid19 et la distanciation sociale qu'elles ont amenées ont participé à la dématérialisation de nos rapports sociaux : les rencontres en ligne, les réseaux sociaux, la vente de matériel informatique... tout ce qui a rapport au numérique s'est considérablement développé avec cet évènement. Le télétravail, une mesure massivement adoptée dans l'urgence du confinement, est sur le point de se pérenniser dans des secteurs où il ne l'était pas, renforçant encore une fois, la dématérialisation de nos rapports au monde, de nos rapports humains. Il encourage la transition numérique notamment en architecture, un domaine dans lequel elle était déjà bien engagée, écartant encore davantage l'expérimentation manuelle. Ce modèle commence cependant déjà à montrer ses limites en terme énergétique. Il demande des réajustements politiques, c'est notamment le cas avec les cryptomonnaies dont la consommation d'électricité devient réellement problématique, suivi des NFT (jetons non fongibles), qui reprennent le fonctionnement de ces dernières mais appliqué à l'art,[970] permettant ainsi d'acquérir la propriété,

970 Marie Sorbier, « *Les NFT révolutionnent-ils l'art contemporain ?* », in *Affaire en Cours* [émission de radio] France Culture, 25.05.2021, 6'.
Url : https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/affaires-en-cours-du-mardi-25-mai-2021
Simon Ruschmeyer, « *La révolution du Crypto-Art* », in *Tracks* [émission télévisée], Arte France, 2021, 31'.
Url : https://www.arte.tv/fr/videos/100280-009-A/tracks

l'usage, l'accès d'une œuvre numérique. Ces formes d'art (le crypto-art) et d'acquisitions numériques qui se développent prennent depuis peu une importance non négligeable dans le monde et l'avenir de l'art. Ainsi en témoignent de récentes ventes aux enchères (2021) dans les salles les plus côtées telles que *Christie's* et *Sotheby's*. Les NFT, comme les cryptomonnaies, qui n'ont pas encore trouvé d'applications concrètes dans la vie réelle[971] ont une valeur purement spéculative révélatrice de la nature du marché de l'art contemporain.
Ces cryptomonnaies et la dématérialisation du processus de conception architectural sont aussi liées d'une manière inattendue : la pénurie mondiale de cartes graphiques, composant informatique qui sert pour les premières à générer (« miner ») les cryptomonnaies[972] et qui permet aux architectes de faire fonctionner leurs logiciels de CAO, notamment à réaliser les calculs nécessaires à l'affichage de leurs projets en 3D voire en plans, coupes, etc. Ainsi tous les architectes qui cherchent actuellement à renouveler leur matériel informatique car les logiciels qu'ils utilisent demandent de plus en plus de ressources, se voient parfois dans l'incapacité de le faire, ou à des prix soumis à la loi du marché.[973]
Pour en revenir à l'art et à l'architecture, la numérisation permet cependant de rendre accessibles des milliards d'images et de projets « à portée de clic ». Ces images partagées sur les réseaux sociaux tels *Pinterest*, *Instagram*... des sites internets, des blogs tels *Archdaily...* ou des revues en ligne de plus en plus nombreuses, nourrissent l'imaginaire collectif des architectes, designers, peintres… à l'échelle mondiale. Si cette diffusion massive et hétéroclite peut sembler à première vue enrichir l'art, l'architecture et sa diversité, ne participe-t-elle pas également à leur homogénéisation mondiale ?
Selon Kenneth Frampton, elle tend vers l'homogénéisation de nos villes, vers une perte d'identité, une perte de régionalisme:[974] le *style international* est arrivé à ses fins. Partout dans le monde, la plastique architecturale moderne et contemporaine est lissée, homogénéisée. La standardisation du processus de conception vient s'ajouter à la standardisation de la construction. Après les « maisons-catalogues », c'est au tour des « logiciels-catalogues » de voir le jour et donc des « maisons-logiciels-catalogues ». La conception architecturale est paradoxalement simplifiée, homogénéisée par les outils de conception numériques qui en même temps l'alourdissent et la contraignent, lorsqu'il s'agit de dessiner, modéliser des architectures complexes.

Ouverture : l'art et le numérique

Ainsi, si la pratique artistique a participé à l'enrichissement formel et conceptuel de l'architecture à la Renaissance, elle a aussi contribué à limiter les tentatives excessivement rationnelles de l'industrialisation architecturale avec les avant-gardes modernes. C'est également avec cette approche

971 Très peu de site commerces acceptent ces moyens de paiement mais ceci pourrait changer dans un futur proche car des moyens de paiement tels que Paypal et des banques en ligne commencent à les accepter.
Xavier Martinage, « *PayPal va accepter les paiements en cryptomonnaies cette semaine* », in *Capital, Le Club du Bitcoin*, 30.03.2021.

972 Bien que de nouvelles manières de les créer émergent actuellement, notamment à partir de disques durs : ceci aurait pour effet l'empreinte énergétique des transactions liées aux cryptomonnaies.
Maxime Johnson, « *Cryptomonnaie « chia » : écolo, mais…* », in *L'actualité*, Techno, 10.05.2021.

973

artistique que les avant-gardes modernes se sont appropriés les procédés de conception qui leur ont permis de transformer et anticiper la société et les modes de vie du futur. L'élémentarisme formel, le rejet de l'ornementation hérité des théories d'Adolf Loos et des artistes-théoriciens de l'Art Abstrait, ainsi que le développement de la série, entre-autres, ont contribué à la standardisation et l'industrialisation de l'architecture.

Aujourd'hui cette pratique de l'art pourrait être envisagée soit comme le moyen de pallier à la dématérialisation des outils de conception, soit comme le moyen de subvertir ces outils numériques pour tendre vers une pratique plus sensible, plus libre. Cette liberté expérimentale permettrait ainsi de compenser l'excès de contingences qui contraignent la création architecturale. Elle permettrait aux architectes de développer une sensibilité et une critique plastique qui leur est propre.

Des recherches sur le potentiel des arts plastiques vis à vis de l'art numérique, des technologies et des processus de conceptions dématérialisés pourraient être envisagés dans la continuité de cette thèse : comment la pratique des arts plastiques pourrait-elle contribuer à la subversion de ces outils de conception ? Comment pourraient-elles participer à l'asservissement de ces outils ? Comment pourraient-elle leur conférer une dimension sensible et expérimentale : les rendre moins contraignants ? Ainsi ces outils de conception numérique pourraient-ils, finalement, remplacer totalement le potentiel, le rôle, les qualités de ces arts plastiques ?

En art, des artistes se sont empressés de détourner les découvertes scientifiques et les nouvelles technologies. Ces rencontres entre le numérique et l'art donnent chaque année lieu à une exposition au *Shadok*[975] en collaboration avec le Festival Européen du Film Fantastique de Strasbourg. Cette exposition est la vitrine des potentialités numériques lorsqu'elles sont considérées d'un point de vue artistique.

Dans cette même idée, les artistes et architectes cherchent à s'approprier le thème et les outils de la conquête spatiale qui connaît un regain d'intérêt ces dernières années avec des projets de colonies lunaires et martiennes. L'exposition *Cosmos District*[976] ayant eu lieu en juin 2021 à Strasbourg, illustrait le rôle de l'artiste et de l'architecte dans le renouvellement de la recherche et de la technologie par leur approche sensible, créative et le détournement de ces outils. C'est encore à Strasbourg, que des artistes, architectes, ingénieurs, chercheurs, spationautes... s'intéressent conjointement à l'habitat de l'extrême et apportent des réponses intéressantes, dans un domaine qui pourrait pourtant sembler purement technique, scientifique.

973 Ces composants atteignent actuellement presque 3 fois le prix de leur valeur d'origine quand ils sont disponibles : ce qui est rare depuis octobre 2020, et les fabricants (tels que AMD, Nvidia, TSMC, Samsung...) annoncent une prolongation de la pénurie jusqu'en 2022 voire 2023.
Sam Machkovech, « *Intel, Nvidia, TSMC execs agree: Chip shortage could last into 2023* », in *Ars Technica,* 05.04.2021.
Vincent Fagot, « *Le monde de l'industrie s'inquiète d'une pénurie de puces électroniques* », in *Le Monde*, 23.01.2021.

974 Kenneth Frampton, « *Vers un régionalisme critique : pour une architecture de la résistance.* » in *Art, Architecture, Recherche : Regards croisés sur les processus de création*, Éditions de l'Espérou, Montpellier, 2016, p. 128.

975 Le Shadok est un lieu municipal, une « fabrique du numérique » dédiée à l'expérimentation et aux cultures numériques à Strasbourg.

Apports des arts plastiques dans la pratique et l'enseignement de l'architecture.

Au vu des problématiques évoquées précédemment, la pratique des arts-plastiques permet aux architectes d'explorer librement les caractéristiques plastiques présentes en architecture : elle rend ces expériences accessibles avec spontanéité et intuition. Elle « contrebalance » en quelque-sorte une conception excessivement rationnelle et contrainte de l'architecture, avec une liberté d'exploration émancipatrice.

A l'école d'architecture, ces vertus expérimentales et subjectives sont souvent négligées alors qu'elles apportent une dimension sensible et manuelle qui tend à disparaître avec l'informatisation du processus de conception. Les ateliers d'arts plastiques sont relégués au second plan, cependant ils offrent cette liberté d'expérimentation que la pression des évaluations et l'importance du projet ne permettent pas au sein du cursus.

Si l'on veut comprendre les règles de composition et approfondir notre connaissance de la plastique, la peinture et les manifestes de composition rédigés par les maîtres sont particulièrement efficaces. La pratique des arts plastiques permet d'appréhender la création comme un phénomène transdisciplinaire mais aussi d'explorer et d'expérimenter avec spontanéité les différentes propriétés plastiques. Ces parallèles rendent la composition architecturale plus accessible, naturelle et évidente pour les étudiants en architecture : elle participe à la compréhension des phénomènes et mécanismes de la création artistique et architecturale.

Ces ateliers ont tout intérêt à être mis en avant, dès les premières années du cursus pour familiariser les étudiants avec la composition, les couleurs, les formes, etc. En premier cycle d'architecture, les arts plastiques permettent notamment d'expérimenter, de découvrir, de manipuler alors que les enseignements et ateliers de master leur offrent la possibilité de développer ou affirmer une identité conceptuelle, plastique et sensible : quels matériaux, propriétés, couleurs, les étudiants en architecture préfèrent-ils travailler, associer, avec lesquels sont-ils le plus à l'aise ?

En résumé, la pratique des arts plastiques permet (entre-autres) :

_d'appréhender manuellement la conception, la construction et la matière, dans une société de plus en plus dématérialisée.

_de s'émanciper des contingences de la pratique professionnelle.

_de découvrir les propriétés des matériaux ou des couleurs.

_d'explorer ou d'élaborer une identité plastique et conceptuelle : une démarche, une approche, un savoir-faire particulier...

_de développer une sensibilité et une critique artistique.

_d'encourager l'expérience subjective et le développement personnel…

976 Organisé par l'Ososphère, l'exposition Cosmos District eu lieu du 3 au 13 juin 2021, place du château et dans la cathédrale de Strasbourg.

Vers une scientifisation, une objectivisation de la pratique

Pour simplifier encore la compréhension des propriétés plastiques et des phénomènes qui concourent à la création, les adeptes[977] de l'analyse poïétique tentent de décomposer la création en « opérations » ou « mécanismes » de conception, un peu à la manière des manifestes rédigés par les grands maîtres de la Renaissance ou XXe siècle. Cette objectivation de l'art ne tend-elle pas à faire abstraction du rôle et de l'importance de l'expérience subjective en art et en architecture ? Cette décomposition scientifique de la création permettrait ainsi à l'architecte de justifier la part créative et artistique de son métier : le coût de l'esquisse, de l'élaboration du projet. Cette part artistique est souvent peu considérée voire dévalorisée dans les agences d'architectures contemporaine. En effet, les clients ne comprennent pas systématiquement que l'élaboration d'un projet, d'une réflexion architecturale nécessite du temps. Les documents finaux livrés aux clients, tels les plans, coupes, élévations, perspectives... ne sont que le fruit d'un travail qui est rarement révélé : la multiplication de croquis, de calques, de modifications et reprises... De plus l'architecte comme l'artiste peut parfois peiner à communiquer sur ses réalisations. Sachant que l'architecture, de la même manière que l'art, est subjective et donc interprétée et jugée par son public, elle peut donc facilement être discréditée.
Cette objectivisation de la conception architecturale ne néglige-t-elle pas les dimensions expérimentales et subjectives intrinsèques à la pratique des arts-plastiques ? Ne néglige-t-elle pas le potentiel de l'expérience sensible et subjective ? Cette expérience subjective que l'on tire de la vie, de ses souvenirs et de ses expérimentations est pourtant ce qui permettrait aux architectes de concevoir avec du sens, avec éthique, âme, spiritualité voire poésie. Ceci permettrait de modérer voire limiter cette production systémique, mécanique, standardisée, déshumanisée et déshumanisante.

La pratique de l'art et de la philosophie aiderait à acquérir et à développer patiemment cette dimension sensible, mais aussi à interroger et à façonner une identité. Le rôle du professeur serait d'accompagner ses étudiants dans leurs recherches personnelles afin qu'ils soient en capacité d'élaborer leur propre démarche artistique ou architecturale, et ainsi, qu'ils puissent affirmer cette identité, estime l'architecte-théoricien Louis I. Kahn.[978] Les expériences effectuées et les connaissances acquises en arts plastiques ne sont pas nécessairement instantanément applicables ou utiles en architecture. C'est un processus de capitalisation, d'enrichissement personnel qui nécessitent une « ingestion » puis une « digestion » qui peuvent parfois, dans le pire des cas, laisser l'étudiant indifférent voire insensible à cette pratique. Ce caractère

977 Tels que Philippe Boudon, Jacques Guillerme et René Passeron , pour ne citer que quelques noms évoqués plus avant dans cette thèse. Notamment dans la partie II.C. *Limites & dérives d'une approche poïétique de l'art*.

978 Louis I. Kahn, *Silence et Lumière*, Éditions Du Linteau, 1996, p. 281.

subjectif, aléatoire qu'est la sensibilité à l'art peut renvoyer ces ateliers d'arts plastiques au second plan dans les écoles d'architecture. En effet, ils ne sont pas toujours en capacité d'apporter un résultat direct, concret et constant d'un groupe à l'autre : chaque individu n'en retiendra que ce qui l'intéresse ou l'a marqué et s'appropriera à sa manière ces expériences. Pour finir, ces ateliers ne répondant pas nécessairement aux logiques d'efficacité professionnelle recherchées, ils deviennent parfois « optionnels ».
Ainsi trois facteurs principaux participeraient à la perte de l'influence des arts plastiques, et plus particulièrement de la peinture, dans la pratique et l'enseignement de l'architecture :
_La peinture actuelle ne propose pas de nouveau paradigme ou bouleversement formel qui serait susceptible d'influencer les architectes comme ce fut le cas au début du XXe siècle.
_Les écoles d'architecture ont tendance à se spécialiser dans leur domaine et donc à s'isoler : en France, on assiste à la scission des écoles d'architecture et des Beaux-Arts en 1968. L'enseignement des arts-plastiques est progressivement remplacé dans les écoles d'architecture.
_De nouveaux outils de conception numériques tendent à limiter l'expérimentation plastique manuelle.

Annexes

Annexe 1

« La vérité en tant qu'être-ouvert advient comme projet, dans le poème. L'art comme mise en œuvre de la vérité est en son essence poème. N'est-ce pas là reconduire de manière purement arbitraire l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique au poème, à la « poésie » ? Ce serait le cas, si nous interprétions ces différents « arts » à partir de l'art de la langue, et comme des modifications de ce dernier. Mais l'art de la langue, la « poésie » n'est qu'un mode du projeter, du faire-poème en ce sens déterminé mais différent. Malgré tout, l'œuvre de langue — le poème au sens strict du terme — a une place insigne dans l'ensemble des arts. On a l'habitude de constater une « langue formelle » chez chaque artiste et dans ses œuvres, architecturale ou picturale par exemple. Comment ? Une « langue » dans une œuvre architecturale ? En effet, la langue est aujourd'hui une « expression ». Et justement, l'art est aussi « expression ». Voilà qui explique pourquoi tout art est « langue ». Et comme l'œuvre de langue s'appelle « poème », alors tout art est poème. La détermination essentielle de l'art comme poème ne peut pas être plus mal interprétée qu'à travers une telle « explication ». La preuve de son inanité doit permettre d'élucider le sens authentique de la proposition : l'art est poème. On admet à l'avance que la détermination de l'art comme expression a bien une certaine justesse. L'idée que l'art est expression est aussi incontestable que la phrase : la motocyclette est quelque chose qui fait du bruit. Pourtant, n'importe quel spécialiste éclaterait de rire si on définissait cette machine ainsi. Mais personne ne rit en entendant les discours tenus depuis longtemps, selon lesquels l'art est une « expression ». Certes, l'Acropole est l'expression des Grecs, la cathédrale de Naumberg l'expression des Allemands et le bêlement — l'expression du mouton. Oui, l'œuvre d'art est bien une expression particulière, c'est-à-dire un bêlement propre — vraisemblablement. Mais l'œuvre n'est pas œuvre parce qu'elle est expression ; au contraire, il n'y a expression que parce qu'il y a œuvre. Par conséquent, une telle caractérisation non seulement ne contribue jamais à déterminer l'être-œuvre mais en plus empêche de bien poser la question de son Être. »[979]

979 Martin Heidegger, *« De l'origine d'une œuvre d'art »,* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 2001, p. 12.

Annexe 2

La Joconde incarne le complexe d'œdipe selon Salvador Dalí, car il représente un être aux « attributs maternels sublimés » : gros seins, regard maternel bienveillant et « sourire malsain voire équivoque » ainsi qu'une « dose d'érotisme ».[980]

980 Pierre Assouline, *L' homme de l'art: D.-H. Kahnweiler (1884 - 1979)*, Éditions Balland, Paris, 1988, p. 40.

Annexe 3

_Le nombre d'or est une propriété esthétique (sensée refléter beauté et harmonie) qui est mise en œuvre mathématiquement au VIe. et Ve. siècles avant JC. C'est Pythagore qui l'a découvert mais Euclide qui le théorise en trouvant la manière la plus harmonieuse de couper un segment en deux parties. En architecture, en peinture ou en musique on retrouve le nombre d'or.[981] Le physicien allemand G. Theodor Fechner a mené des études, sur une potentielle préférence du nombre d'or par la population, qui révélait en 1876 que 75% des gens qui dessinent un rectangle réalisent une figure proche du nombre d'or. Cette étude révélait également que 76% d'entre eux sélectionnent, parmi 10 rectangles ayant des proportions comprises entre 1 et 2,5, des rectangles dont les rapports sont 1,75 ; 1,61 et 1,49.[982] D'autres expériences ont prouvé le contraire entre temps mais le neurologue Giacomo Rizzolatti a démontré une réaction biologique de l'homme au nombre d'or avec des stimuli cérébraux observés par IRM.[983]

_La symétrie évoque, d'après M. C. De la Souchère, ordre, harmonie et élégance. La symétrie est également un point de rencontre entre science et art, on la retrouve en peinture, en architecture, en littérature et en musique.[984]

_Escher explore, à travers ses gravures, la géométrie. Les sphères qu'il dessine ne seront résolues mathématiquement qu'en 1974, par Benoît Mandelbrot, 2 ans après sa mort et s'apparentent à des fissures fractales.[985]

_L'Effet Droste, se situe entre algorithme mathématique et fait l'objet de nombreuses œuvres artistiques, il s'agit en quelque-sorte de mises en abîmes infinies, c'est à dire d'un double miroir. Cet effet porte le nom d'un chocolatier dont la publicité présente une femme et un plateau sur lequel est disposé un paquet de cacao sur lequel est imprimé la représentation d'une femme et d'un plateau sur lequel est disposé un paquet de cacao sur lequel... et ainsi de suite.[986]

_Les fractales existaient déjà dans l'art avant qu'elles n'existent et soient théorisées dans les mathématiques par Mandelbrot. Elles sont par définition des « structures infinies et indépendantes de l'échelle choisie. » Bach les utilise en musique, M. Ravel également avec le Boléro...[987]

_La perspective, dont la signification du latin « voir à travers », vient de l'expérience décisive réalisée par Brunelleschi en 1415. La perspective illustre bien les problématiques communes à la représentation en art et leur explication mathématique. D'autres propriétés sont utilisées en art pour

981 Marie-Christine De La Souchère, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, Éditions Ellipses, Paris, 2016, p. 9.
982 *Ibid.*
983 *Ibid.*
984 *Ibid.*, p. 24.
985 *Ibid.*, p. 36.
986 *Ibid.*
987 *Ibid.*, p. 38.

renforcer cet effet de perspective notamment la couleur (couleur chaude au premier plan et froide en arrière plan comme c'est le cas avec la Joconde) ainsi que le contraste (le principe est le même, un plus fort contraste au premier plan qu'à l'arrière plan renforce la perspective ; c'est le cas de l'œuvre *Le Voyageur*, de C. D. Friedrich.). Le renforcement de la perspective par le contraste en fait une perspective que l'on qualifie d'atmosphérique.[988]

L'anamorphose est l'art de la perspective secrète, une forme de trompe l'œil qui permet de dissimuler des formes ou des objets dans une représentation.

988 *Ibid.*, p. 44.

Annexe 4

« L'introduction du caractère « sensible » atteint tout aussi peu quelque-chose d'essentiel dans l'être-œuvre de l'œuvre que le caractère matériel qui va avec. Mais tous deux sont exacts et plausibles, dans une certaine mesure. La distinction entre le sensible et le suprasensible devient alors immédiatement le schéma directeur des diverses tentatives d'interprétation de l'œuvre comme allégorie ou symbole, et finalement, de l'art tout entier. Déjà chez Platon, où, pour la première fois, la distinction entre la matière et la forme a donné la mesure à toute la position (Stellung) occidentale de l'étant qui a suivi, la matière a été comprise comme le sensible inférieur à l'Idée qui, dans sa supériorité, n'est pas sensible. Dans le domaine de la pensée chrétienne, le sensible inférieur devient alors parfois l'inconvenant, qui doit être dominé et dépassé. L'œuvre devient ainsi le triomphe sur le sensible et l'aspiration vers le supérieur, qu'elle représente. [...]

Que l'on cherche, contre Platon, à faire reculer d'une manière ou d'une autre cette réduction de la réalité de l'œuvre, et les circonstances nous poussent à soutenir que la constitution sensible de l'œuvre représente un contenu « spirituel » non sensible. Cette représentation rend l'œuvre d'art plus « idéelle », spirituelle que les choses saisissables dans notre quotidien. Elle s'élève hors de ce cercle et se pare « d'une aura spirituelle ». »[989]

989 Martin Heidegger, *« De l'origine d'une œuvre d'art »,* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 2001, p. 9.

Annexe 5

« La peinture a donc ce mérite que, lorsque les peintres experts en leur art voient qu'on admire leurs œuvres, ils comprennent qu'ils sont presque semblables à un dieu. Qu'est ce que la peinture, sinon le maître, ou du moins le principal ornement de tous les arts? Si je me trompe, c'est bien au peintre même que l'architecte a pris les architraves, les chapiteaux, les bases, les colonnes, les corniches et toutes les choses de ce genre qui font le mérite des édifices. C'est bien par la règle de l'art du peintre que sont dirigés le tailleur de pierre, le sculpteur, tous les ateliers d'artisans et tous les savoir-faire artisanaux. Enfin on n'imagine guère en art, même des plus humbles, qui ne regarde la peinture, de sorte que tout ce qui s'ajoute aux choses comme une beauté bienséante est, oserai-je dire, un emprunt à la peinture ».

« Ces propos, totalement nouveaux, rappellent que c'est par le dessin que l'architecte s'est hissé au niveau de peintre qui, par l'intermédiaire de son dessin, revendique une sorte de pouvoir de direction des autres arts. C'est la pratique du dessin préparatoire, de l'épure comme matérialisation de l'inventio, qui ordonne et hiérarchise le système des beaux-arts à la Renaissance. Si la firmitas et l'utilitas étaient des prérogatives du maître constructeur proprement dit, seul l'architecte peintre, ou l'architecte sculpteur, doué en dessin, peut satisfaire à la troisième exigence de Vitruve et aider l'architecture à atteindre la venustas et à en déterminer les ornements. Cela sonne comme en écho à l'expression du Filatère qui fait de l'architecte le « penseur dessinant », proche des cours princières, et partant de la promotion sociale des arts libéraux. On comprend dès lors que l'architecte s'éloigne des chantiers puisque, maîtrisant le dessin, il peut confier à d'autres la mise en œuvre ».[990]

990 Yves Bottineau-Fuchs, *L' équerre et le pinceau: l'architecture dans le tableau IXe - XXe siècle*, Actes Sud, Arles, 2013, p. 110.

Index

Index des figures

Illustration 1 : Écran d'une partie en cours de Atari Inc. Pong.....37

Illustration 2: Max Bill, Unendliche Schleife, version IV, Sculpture en granit gris de Wassen, 1960-1961.....39

Illustration 3: Max Bill devant l'une de ses sculpture, Kontinuität, 1986. (source : maxbill.ch) 39

Illustration 4: Rudy Ricciotti et Cata Associes, La passerelle du Mucem, Marseille, 2013.....47

Illustration 5: Santiago Calatrava, *Pont de l'Alamillo*, Séville, 1989-1992.....48

Illustration 6: Giorgio Vasari, Siège de Florence [Fresque], 1558.....56

Illustration 7: Bauhaus & Walter Gropius [architectes] Plans, coupe, élévations et plan masse de la Haus Arm Horn, 1923. (Source : Url : https://www.archdaily.com/873082).....75

Illustration 8: Bauhaus & Walter Gropius [architectes] Cuisine de la *Haus Arm Horn*, 1923.76

Illustration 9: Bauhaus & Walter Gropius [architectes] Vue extérieure de la *Haus Arm Horn*, 1923. (Source : Ibid.).....77

Illustration 10: Le Corbusier, papier peint de la *Villa Jeanneret-Perret,* 1912. Motif reconstitué lors de la rénovation de la maison au début des années 2000, à partir de fragments de papier peint retrouvé derrière les radiateurs.....78

Illustration 11: Walter Gropius [designer], *Der neue adler*, 1931.....79

Illustration 12: Walter Gropius [designer], *Der neue adler*, 1931. (source : *Ibid.*).....79

Illustration 13: Le Corbusier, dessin de la maison Dom-*I*no.....83

Illustration 14: Le Corbusier [architecte], La *Chapelle Notre-Dame du Haut,* représentative du « baroque corbuséen », Ronchamp, 1953-1955.....95

Illustration 15: Le Corbusier [architecte], La *cité radieuse de Briey-en-Forêt,* représentative des théories rationalistes modernes, Briey, 1959-1960.....95

Illustration 16: Joep Van Lieshout, *L'absence*, Nantes, 2009.....96

Illustration 17: Niki De Saint Phalle, sculpture habitable du *Jardin des Tarots*, Garavicchio de Pescia Fiorentina (Italie), 1979-1993. (source : © Miluccia. Url: http://miluccia.net/le-jardin-de-tarot-de-niki-de-saint-phalle).....97

Illustration 18: Niki De Saint Phalle, Intérieur d'une sculpture habitable du *Jardin des Tarots,* Garavicchio de Pescia Fiorentina (Italie), 1979-1993. (source : *Ibid.*).....97

Illustration 19: Herzog & De Meuron [architectes], Yasuhisa Toyota [acousticien], La « peau blanche », panneaux acoustiques en fibre de gypse des murs et plafonds de la grande salle de l'*Elbphilharmonie*, Hambourg, 2017.....103

Illustration 20: Daniel Brown [artiste], architecture paramétrique (générée par algorithme) issue de la série *Dantilon: Le Brutal Deluxe*, 2016.....103

Illustration 21: Ewa Partum [Artiste], *The Legality of Space*, Varsovie, 1971.....107

Illustration 22: Eugène Beaudoin et Franck Grimal [architectes], photographie aérienne du quartier « *Les Minguettes »*, de Venissieux, 1965-1973.....112

Illustration 23: Minoru Yamasaki [architecte], Vue aérienne du quartier du *Pruit-Igoe*, Saint-Louis (Missouri), 1951-1955.....112

Illustration 24: Andy Warhol dans son atelier la « *Factory* » avec Gerard Malanga, derrière les œuvres Campbell's boxes, New York, 1964.....115

Illustration 25: Andy Warhol devant sa sérigraphie *banana prints* avec Gerard Malanga, New York, 1966 (Source : *Ibid.*).....115

Illustration 26: Un homme tenant un stand de toiles de Banksy à Central Park, New York, 13.09.2013.....119

Illustration 27: Autodestruction de l'œuvre « *Girl with balloon »*, alors qu'elle venait d'être adjugée à 1,185 million d'euros lors d'une vente aux enchères de la salle de ventes *Sotheby's*, Londres, 08.2018.....119

Illustration 28: Giotto, L'annonciation à Sainte-Anne, toile révélatrice d'une recherche de profondeur et de perspective, qui pourrait ressembler à une vue axonométrique sur la partie haute mais qui n'en est pas une si l'on observe les lignes fuyantes de la partie basse. 1303-1305.....138

llustration 29: Auteur inconnu (d'abord attribué au peintre Pierro Della Francesca puis Luciano Laurana, puis Francesco di Giorgio Martini,ou encore Melozzo de Forlì), *La cité Idéale*, toile emblématique d'une maîtrise parfaite de la perspective à un point de fuite, 1480-1490.....138

Illustration 30: Alessandro Mendini, croquis et mise en couleur de la table et assise transformable, réalisé pour Zanotta, 1984. (Source : Will Jones, Carnets d'architectes, Thames & Hudson, Paris, 2011, 351p.).....147

Illustration 31: Croquis annoté d'Alessandro Medini qui est très certainement l'esquisse d'une toile (car d'autres n'ayant pas non plus de titre ont été réalisées par l'artiste en 1986) mais il pourrait également être un plan ou une axonométrie, sans titre, ni date.....148

Illustration 32: Pieter Brueghel, *La Tour de Babel*, est le titre de l'un des tableaux de la tour de Babel réalisé par ce peintre, celui-ci est également appelé la « *Grande » Tour de Babel*. 1563.....151

Illustration 33 : J. M. William Turner, *L'Abbaye de Tintern*, La Croisée du transept et le chancel, vue à travers la fenêtre Est, 1794.....152

Illustration 34: Étienne-Louis Boullée, élévation pour le projet de *Cénotaphe à Newton*, 1784.....153

Illustration 35: Le Tintoret, *L'enlèvement du corps de Saint-Marc*,.....154

Illustration 36: Paolo Caliria dit Véronèse, fresque de la villa Barbaro,.....155

Illustration 37: Claude Monet, N*ymphéas* et Pont japonais, 1899.....157

Illustration 38: Claude Monet, *Le Jardin de l'artiste à Giverny*, 1900.....157

Illustration 39: Costumes de l'atelier d'Oskar Schlemmer, pour le *Ballet Triadique*, du Bauhaus, 1922.....165

Illustration 40: Planches du carnet de croquis de Pénélope Haralambidou.....169

Illustration 41: Honoré Daumier, *Étude pour deux figures enlacées* dit *Les Lutteurs*, non daté.....172

Illustration 42 : Sean Godsell, différentes planches de recherches issues de ses carnets de croquis, pour divers projets d'architecture. Non daté.....173

Illustration 43: 3 Deluxe [collectif d'architectes] Planche de recherches. Non daté.....177

Illustration 44: Antonio Sant'Elia, *La Città Nuova*, 1914.....179

Illustration 45: Antonio Sant'Elia, *Museo civico*, Côme, 1914.....179

Illustration 46: Vladimir Ievgrafovitch Tatline, Maquette originale de la *Tour Tatline*, 1919. 181

Illustration 47: Raymond Hood et Wallace K. Harrison [architectes], *Rockefeller Center*, New-York, 1940.....183

Illustration 48: Kasimir Malevitch, *Architectone Gota*, 1923.....183

Illustration 49: Ernst May, Herbert Boehm, Wolfgang Bangert [architectes], *Siedlung Römerstadt*, Francfort, 1927-1928.....185

Illustration 50: Piet Mondrian [artiste], Planche iconographique « *De la figuration à l'abstraction, le processus d'élémentarisation chez Mondrian* », 2020.....189

Illustration 51: Theo Van Doesburg, Evolution des études jusqu'à la toile finale *Rythme D'une Danse Russe*, 1918.....190

Illustration 52: Theo Van Doesburg,.....192

Illustration 53: Theo van Doesburg et Cornelis van Eesteren,.....192

Illustration 54: Gerrit Rietveld, *Chaise Rouge et Bleue*, 1917-1923.....193

Illustration 55: Theo Van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp et Hans Arp, [architectes], *L'aubette*, Strasbourg, 1920.....194

Illustration 56: Kurt Schwitters, *Merzbau*, Oslo, 1920-1923.....194

Illustration 57: Le Corbusier, *Maison Planeix*, Paris, 1925-1928.....197

Illustration 58: Le Corbusier [artiste-architecte] & Amédée Ozenfant [artiste],.....199

Illustration 59: Vassily Kandinsky, František Kupka, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian [artistes],.....203

Illustration 60: Max Bill [artiste-architecte],.....207

Illustration 61: WAI Think Tank, *Pure Hardcore Icons*, 2013.....209

Illustration 62: Peter Eisenman, concept et plan du *Wexner center for the visual arts and fine arts library*, Columbus, 1989.....212

Illustration 63: Lazar Khidekel, WAI Think Tank [artistes-architectes],.....217

Illustration 64: Josef Albers, *Variation XI*.....233

Illustration 65: Josef Albers, L'effet « cannelé », Variation XIV.....233

Illustration 66: Josef Albers, *Variation IV*.....239

Illustration 67: Josef Albers, Variation VI.....239

Illustration 68: Michel-Ange Buonarroti, *L'esclave Atlas*, 1530.....241

Illustration 69: Friedensreich Hundertwasser, *Hundertwasserhaus*, Vienne, 1983.....249

Illustration 70: Claude Parent, *Appartement d'Andrée Bellaguet*, Neuilly sur Seine, 1971. 250

Illustration 71: Claude Parent, *Appartement d'Andrée Bellaguet*, Neuilly sur Seine, 1971. (Source : Ibid.).....250

Illustration 72: Will Alsop [artiste-architecte],.....253

Illustration 73: Zaha Hadid, *Cardiff Bay Opera House*, 1994-1996.....254

Illustration 74: Richard Meier, *Giovannitti House*, Pittsburgh, 1979-1983.....256

Illustration 75: Richard Meier, Elevation Sud, *Giovannitti House*, Pittsburgh, 1979-1983...256

Illustration 76: Frank Stella, *La vieille au jardin*, 1986.....256

Illustration 77: Santiago Calatrava [artiste-architecte],.....259

Illustration 78: Daniel Libeskind, *Micromegas Leakage*, 1979.....263

Illustration 79: Daniel Libeskind, *Chamberworks IV*, 1983.....264

Illustration 80: Jean Pierre Raynaud, *maison de la Celle-Saint-Cloud*, 1974.....267

Illustration 81: Superstudio, *Monument Continu*, 1969.....267

Illustration 82: Philippe Prost, *L'Anneau de la Mémoire*, Ablain Saint-Nazaire, 2012-2014. 267

Illustration 83: Eshel Meir dit Absalon, Maquette des *Cellules d'habitations*, exposition Berlin Kunst-Werke, 2010-11.....267

Illustration 84: Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*,1975.....269

Illustration 85 : Richard Serra, *Te Tuhirangi*, Gibbs Farm, Nouvelle-Zélande, 1999-2001....271

Illustration 86: Michael Heizer, *Double Negative,* Mormon mesa, Nevada, 1969-1970.....271

Illustration 87: Christo et Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, Miami, 1980-1983.....271

Illustration 88: Georges Seurat, ensemble puis différents niveaux de détails de la touche pointilliste de l'œuvre *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1886.....279

Illustration 89: Le Corbusier et Iannis Xenakis [architectes], le *Pavillon Philips*, Bruxelles, 1958.....295

Illustration 90: Robert Morris, exposition *Primary Structures*, Jewish Museum, New-York, 1966.....297

Illustration 91: Dominique Figarella et Mathilde Monnier [metteurs en scène], *Soapéra,* Festival de Danse, Montpellier, 2010.....301

Illustration 92: Peter Cook, plan de la *Shadow House*, 1983.....314

Illustration 93: Caleb Crawford, Dessins, sans titres ni dates.....329

Illustration 94 : Coop Himmeblau, plans et coupes superposées du croquis dont ils sont tirés, *Open House*, 1983.....331

Illustration 95: Coop Himmeblau, maquette de la *Open House*, 1983.....331

Illustration 96: Yona Friedman, *Paris Spatial : La Seine, la tour Eiffel, une structure suspendue*, 1960.....334

Illustration 97: Paul Maymont, *Étude pour une ville astrale ou ville lunaire, Elevation et perspective*, 1961-1962.....334

Illustration 98: Alain Bublex, *Plug In City, Moscou Bleue*, 2000.....334

Illustration 99: Safdie Architects, *Raffles City*, Chongqing, 2020.....337

Illustration 100: El Lissitzky, *Could Iron*, 1925.....337

Illustration 101: Safdie Architects, *Marina Bay Sands*, Singapour, 2010.....337

Illustration 102: Renzo Piano et Richard Rogers, Façade du *Centre Pompidou* présentée pour le concours, 1971. (Url : https://www.flickr.com/photos/dalbera/2114581401/in/photostream).....339

Illustration 103: Peter Cook (Archigram), coupe du projet *Plug-in City: Maximum Pressure Area*,1964.....339

Illustration 104: Joseph Beuys, *Stuhl mit Fett*, 1963.....361

Illustration 105: Joseph Beuys, *I love America and America likes me*, New-York, 1974.....361

Illustration 106: Michael Reynolds, *Earthship*, Taos, Nouveau-Mexique, sans date. (Source : © Roxanne Guichard et Olivier Saretta. Url : https://www.mouvement-up.fr/articles/earthship-lovni-venu-des-grands-espaces/).....365

Illustration 107: Michael Reynolds, *Earthship*, Taos, Nouveau-Mexique, sans date. (Source : Ibid.).....365

Illustration 108: Johannes Itten, les quatre saisons, exercices réalisés lorsqu'il enseignait au Bauhaus, sans date.....380

Illustration 109: Peter Zumthor, *La maison de l'artisanat du Bregenzerwald*, Andelsbuch (Suisse), 2013.....393

Illustration 110: Mies Van Der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1968.....393

Illustration 111: Béranger Bégin [éditeur], étude comparée de l'ordre architectural chez Peter Zumthor, 2016.....394

Illustration 112: Auteur Inconnu, *Canard-Lapin*, 1892. (Url : https://fr.wikipedia.org/wiki/Canard-lapin).....400

Illustration 113: Martin Maurer, *The Big Duck* (un exemple d'architecture canard), Long Island, New-York, 1930-1931.....401

Illustration 114: Russell C. Wendell, Randy's Donuts (autre exemple d'architecture canard), Los Angeles, vers 1970.....401

Illustration 115: Robert Venturi, maison Vanna Venturi, Philadelphie (Etats-Unis), 1962-1964.....401

Illustration 116: Alejandro Aravena (Elemental), *Quinta Monroy*, Chili, en 2003 puis en 2016.....405

Illustration 117: Alejandro Aravena (Elemental), *Villa Verde* (Chili) en 2010 puis en 2016. 405

Illustration 118: Alejandro Aravena (Elemental),.....405

Index des noms

Aalto....356
Abram....121
Absalon....266, 299, 357
Adilon....93, 224
Adorno....114
Albers....34, 232, 238, 281, 311, 323, 357, 358, 372, 373, 379
Alberti....56, 135, 140, 158, 159, 394
Alexander....41, 42, 101, 102, 392
Alsop....252
Ando....211, 330
Aravena....403, 404
Archigram....19, 20, 251, 338
Archizoom....19, 20, 333, 338
Aristote....277
Arnheim....210, 388
Bach....420
Bachelard....46, 98, 245, 302, 368, 369, 375, 390
Baldessari....38
Baldeweg....252
Banksy....118
Barragán....240
Battista Alberti....135, 140
Bauhaus....10, 12, 64
Béart....48
Bellaguet....251
Bellastock....363
Bellotto....57
Berger....272, 390
Beuys....26, 85, 360, 391
Bill. 35, 38, 50, 204, 205, 209, 211, 225, 238, 280
Bloc....224, 357
Bontems....310
Botta....390
Botticelli....68, 141, 313
Bottineau Fuchs....56, 57, 93, 134, 155, 160, 394
Boudon. .29, 30, 60, 63, 221, 222, 274, 282, 283, 384, 413, 438, 453
Boullée....153, 262, 336, 338
Bourliouk....180
Bourriaud...26, 60, 84, 85, 98, 99, 104, 106, 117, 118, 288, 342, 385, 386, 387, 389, 395, 396
Brancusi....266
Braque....118
Bresler....214
Breuer....38
Brown....102
Brunelleschi....137, 139, 235, 420
Bruther....363
Bublex....333
Buckminster Fuller....244, 302, 326, 358
Buren....268, 299
Cage....244, 302, 326, 358
Calatrava....47, 162, 224, 258, 260, 261, 356
Canaletto....57
Candilis....208
Castex....245
Cattelan....396
Cézanne....18, 73, 196, 197, 198
Chauveau....141
Chetwood....332
Chevreul....34, 240, 278
Chillida....266, 270
Chirico....309
Christo....266, 270
Ciguë....363
Claudot....57
Clémens....373
Clementi....145
Clouzot....29, 30, 222
Cohen....100, 123, 291, 316, 317, 318
Constructivisme....12, 18
Cook....313, 338
Coop Himmelblau....101
Cornuéjols....48, 49, 85, 110, 275, 291, 292, 303, 305, 310, 368, 384
Couëlle....224
Crasset....390
Crawford....328
Cstrzeminski....318
Curien....9
Dalí....124, 309, 408, 419
Daney....143
Daumier....172
Davies....20
De Hooch....56
De la Souchère....34, 420
De Médicis....140
De Meuron....102, 126
De Saint Phalle....96, 266, 357
De Stijl....10, 12, 18
De Vinci....141, 163, 171, 172, 312, 313, 358
De Witte....56
Debord....66, 91, 92, 113, 126, 295
Debré....257
Degas....142, 312
Deleuze....308
Della Francesca....151
Den Berg....245
Denès....51, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 72, 91, 128, 129, 145, 242, 362, 382
Derrida....42, 288, 290, 303, 308, 318, 319, 353, 374, 384
Devilnoy....100

Dewey....326, 357, 358
Didi-Huberman....106
Donatello....137, 139
Dubuffet....257
Duchamp....85, 315, 328
Einstein....35
Eisenman. 96, 212, 213, 262, 265, 284, 285, 318, 319, 320
El Lissitzky....90, 336
Eliasson....266
Ernst....186, 328
Escher....336, 420
Euclide....420
Facteur Cheval....266, 357
Fechner....34, 420
Festen....363
Fiedler....195
Figarella....299, 300
Fleischer....246
Fluxus....396
Focillon. .106, 308, 316, 348, 349, 350, 351, 354, 376
Focillon....376
Foster....262, 330, 343
Frampton....81, 92, 288, 341, 362, 410, 448
Frankowski....146
Fresnoy....64
Freud....307, 309
Friedman....44, 89, 108, 317, 318, 333
Friedrich....152, 421
Fujimoto....258
Fuksas....61, 252
Fuller....244
Gaff....9
Gan....180
García....146
Garcían....314
Gaudi....356
Gazeau....142, 321
Gehry....29, 100, 101, 123, 162, 224, 257, 285, 289, 291, 292, 315, 316, 317, 318, 356
Gehry22....29
Ghiberthi....137
GIAP....20
Giotto....137
Gleizes....268
Godsell....173, 305
Goethe....277, 278, 304, 371
Grabow....102
Greenberg....210, 297, 388
Gropius....50, 75, 78, 81, 89, 90, 111, 185, 195, 219, 243, 283, 294, 295, 324, 378, 381
Grosvenor....297
Grunow....357
Guardi....57
Guattari....396
Guido....139
Guillerme....273, 441
Hadid....101, 123, 252, 318, 356
Haralambidou....169, 321, 343
Harrison....182, 183
Haussmann....91
Hawking....328
Hegel....20, 373
Heidegger....109, 175, 341, 352, 367, 368, 373, 390, 391
Heizer....266, 270
Hejduk....262
Helm....243
Herbin....215
Herzog....102, 126
Himmelblau....318, 330
Hokusaï....354
Hölzel....305, 306, 378
Hood....182, 183
Huberman....388
Hugger....167
Hugo....40, 291, 292
Hundertwasser....96, 248, 357
Huxley....36
Iommi....213
Ito....96, 211, 318
Itten. . .77, 81, 196, 215, 219, 280, 305, 324, 357, 373, 378, 379, 387
Jeanroy....248, 251
Jencks....89, 94, 101, 397, 398, 399, 400
Jiménez....169
Jones....123, 252
Judd....212, 288, 297, 298
Kahn. . .40, 61, 67, 68, 69, 89, 105, 129, 276, 290, 309, 310, 323, 333, 369, 374, 377, 383, 392
Kahnweiler 73, 114, 116, 117, 118, 127, 170, 196
Kallai....78
Kandinsky....34, 41, 49, 50, 74, 80, 81, 122, 126, 163, 165, 196, 200, 201, 204, 214, 215, 219, 220, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 235, 236, 237, 276, 280, 282, 283, 291, 292, 305, 348, 370, 371, 372, 390
Kant....274, 373
Kaufmann....307, 388
Kerschensteiner....357, 358, 378, 381
Khidekel....215
Kirkeby....268
Klee....50, 80, 196, 204, 305, 328
Knifer....213
Kobro....318
Koolhaas....40, 81, 108, 123, 126, 318, 319, 335
Koons....120
Kopp....78, 82, 91, 111, 343
Kroll....68, 94, 96
Kupka....200, 213
Kurokawa....330

Lacaton.....317
Larionov.....180
Lay.....96, 257, 261, 330, 385
Le Corbusier.....18, 33, 68, 77, 82, 89, 90, 91, 93, 94, 111, 145, 146, 182, 196, 197, 198, 200, 201, 214, 223, 224, 226, 227, 229, 232, 237, 240, 251, 288, 293, 294, 303, 317, 346, 351, 369, 384, 390
Leppien.....311
Lewerenty.....352
Lewitt.....328, 383
Libeskind.....262, 265, 318
Lieshout.....266, 357
Lippi.....137, 139, 140, 313
Lippi317.....137
Litzler.....198, 224, 369
Lohse.....213
Lom.....390
Loos.72, 74, 77, 86, 130, 197, 208, 209, 411, 443
Loriers.....385
Lowe.....213
Lucan.....227
Lukács.....66
Lurçat.....82
Lüthi.....58, 59
Magritte.....96
Maïakovski.....90, 182
Makovecz.....96
Maldonado.....50, 51, 121
Malevitch.....182, 200, 201, 209, 215
Mandelbrot.....420
Manet.....282
Manzotti.....290
Marey.....36
Marquet.....80
Marx.....118, 395
Masaccio.....137, 139, 151
Matisse.....74, 245, 282
Matta Clarck.....156, 268
May.....186
Maymont.....333, 335
Mayne.....101
Meier.....254, 255, 257, 285
Méliès.....35
Mendini.....146
Mèredieu.....222
Merlini.....146, 335
Métabolistes.....19
Meyer.....50, 78, 83, 84, 93, 106, 108, 378, 396
Michaux.....307, 308
Michel-Ange.....68, 158, 240, 313, 314
Mies Van Der Rohe.....94
Minh.....37, 38
Miró.....328
Moholy-Nagy.....89, 90, 196, 305
Mondrian.....188, 190, 191, 196, 200, 201, 209, 213, 283, 328
Monet.....73, 74, 110, 156, 234
Monnier.....299, 300
Montes.....330
Montessori.....63, 326, 357, 358, 378, 381
Moore.....341
Moreau.....351
Morellet.....213
Morris.....297
Moss.....257
Murakami.....114
Murcutt.....313
Nancy.9, 142, 240, 283, 288, 305, 307, 325, 328, 350, 351, 352, 390
Newton.....34, 277
Niemeyer.....68
Nieuwerkerke.....128
Nouvel.....99, 338
Olson.....244, 302, 327
Orwell.....335
Östlund.....118
Ozenfant.....198, 223
Pagliano.....171, 312, 314
Pallasmaa.30, 106, 170, 245, 306, 341, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 355, 376, 384
Panerai.....245
Parent.....89, 224, 248, 251
Pariente.....268, 299
Partum.....107
Passera.....381
Passeron. .29, 171, 220, 221, 275, 283, 306, 310, 315, 355, 375, 413, 444
Pearson.....175
Perret.....82, 83
Perriand.....211
Peruzzi.....158
Pesce.....343
Piano.....99, 224, 240, 338
Picasso. . .29, 30, 73, 74, 116, 118, 127, 222, 290, 300, 316, 400
Pinault.....116
Piranèse.....262, 336, 338
Platon.....422
Pollack.....29, 292, 316
Pollock.....210, 215, 388
Ponty.....288, 373
Portzamparc.....208, 214
Prost.....266
Purisme.....18
Pythagore.....420
Ragon.....94, 182, 191, 196, 197, 198, 251, 294, 296, 333
Raphaël.....17, 56, 156, 158
Rauschenberg.....85

Ravel....420
Raynaud....266
Rembrandt....73
Rennie....177
Reynès....65, 266, 298
Reynolds....363, 364
Ricciotti....47, 390
Rice....326, 357, 358
Richard....210, 213, 224, 240, 243
Ricoeur....92
Rietveld....191, 193, 196
Rilke....347
Rizzolatti....420
Rocha....321, 343
Rodtchenko....213
Rogers....99, 240, 338
Romano....158
Romero....28
Rossi....262
Rothko....266, 268
Rothkopf....114
Rousse....156, 268
Rowe....362
Safdie....336
Salingaros....41, 42, 89, 101, 102, 126, 129, 283, 284, 342
Sant'Elia....178
Schlemmer....164
Schnaidt....185
Schöbells....80, 130
Schwitters....195, 266
Scriabine....348
Serra....266, 270
Seurat....73, 278
Sevenant....308, 353, 369
Siebenbrodt....80, 130
Signac....278
Simmel....106
Smithson....268
Spuybroeck....311, 390
Steiner....63, 197, 304, 326
Stella....210, 212, 254, 255, 257, 388
Stinco....321
Superstudio....19, 20, 251, 266, 333, 338
Suprématisme....12, 18
Tápies....26, 391
Tatline....182
Tchernikhov....336
Thornton....114, 116, 120, 127, 299, 308
Tinguely....266
Tintoret....154, 156
Tornthon....123
Traquandi....70, 323, 391
Tschumi....68, 126, 318, 338
Turner....152
Turrell....156, 268
Uccello....137, 139
Uhde....116
Ungers....96, 212
Vacchini....322
Vaisman....396
Valéry....113, 120, 121, 122, 124, 125, 142, 220, 274, 275, 282, 290, 292, 302, 304, 309, 311, 312, 315, 346, 353, 368, 369, 370, 376, 377, 385
Van de Wyngaert....16, 43, 85
Van Der Rohe....89, 94, 111, 209, 210, 230, 240, 392, 398
Van Doesburg.57, 73, 74, 77, 188, 191, 193, 195, 196, 200, 201, 204, 211, 212, 215, 223, 251, 265, 283, 345, 348
Van Eesteren....191
Van Lieshout....96
Vasarely....333
Vasari....56, 158, 159, 160, 314
Vassal....317
Venturi....398
Vergie....381
Vermeer....56
Verne....35, 36
Véronèse....155, 156
Vezzoni....323
Viala....44, 45, 143
Villemur....28, 299, 300
Viñoly....343
Viollet Le Duc....128
Virilio....248, 251
Vitruve....49, 394, 423
Vivarelli....213
Von Moos....126, 384
Wahrol....114
WAI....13, 209, 215, 333, 335
Warburg....13
Warhol....85
Webb....316
Weber....34
Wells....36
West....141
Wilson....346
Wirkkala....360
Wogenscky....351
Wright. .50, 89, 98, 111, 186, 214, 270, 289, 294, 376
Yamasaki....397
Zoroastre....163
Zuckerberg....317
Zumthor....392, 394
....201, 278

Bibliographie

Livres

Académie d'Architecture [éditeur], *Le Dessin et l'architecte: excursion dans les collections de l'Académie d'Architecture*, Demi-Cercle, Paris, 1992, 161 p.

Adilon Georges, *Georges Adilon, architecture, peinture*, Édition Le Rectangle , Lyon, 2001, 64 p.

Albers Josef, *L'interaction des couleurs*, Hazan, Paris, 2008, 152 p.

Alison Jane, *Future city: experiment and utopia in architecture*, Thames & Hudson, New-York, 2007, 336 p.

Ando Tadao, *Tadao Ando : minimalisme*, Electa France, Paris, 1982, 124 p.

Assouline Pierre, *L' homme de l'art: D.-H. Kahnweiler (1884 - 1979)*, Balland, Paris, 1988, 540 p.

Atchadé Michèle, *Le phénomène contemporain*, Sorbonne, Paris, 2004, 139 p.

Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012, 214 p.

Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, 183 p.

Bailly Jean-Christophe, Itö Toyoo, Nancy Jean-Luc, *Les utopies et leurs représentations : comment les penser à l'heure de la mondialisation ?* [acte de colloque], Éditions Le Quartier, Quimper, 2000, 67 p.

Bois Yves-Alain, Bonneroi Christian et Clay Jean, *Architecture, arts plastiques : pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace*, Éditions Corda, Paris, 1979, 392 p.

Bottineau-Fuchs Yves, *L' équerre et le pinceau: l'architecture dans le tableau IXe - XXe siècle*, Actes Sud, Arles, 2013, 380 p.

Boudon Philippe, *Conception*, Éditions de la Villette, Paris, 2004, 96 p.

Boulanger Sylvie, Brayer Marie-Ange, Cros Caroline et Vassal Jean-Philippe, *Blvd Garibaldi variations sur Yona Friedman*, A.P.R.E.S. éditions, 2014, 117 p.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, Dijon, 2001, 123 p.

Brayer Marie-Ange, Esquieu Véronique et Labedade Nadine, *Art et architecture*, Centre régional de documentation pédagogique, Orléans, 2000, 304 p.

Brayer Marie-Ange, Migayrou Frédéric, Nanjō Fumio, et Mori Bijutsukan, *ArchiLab's urban experiments: radical architecture, art and the city*, Thames & Hudson, Londres, 2005, 368 p.

Calatrava Santiago et Bosser Jacques, *Force, mouvement, forme: entretiens*, Editions Parenthèses, Marseille, 2016, 91 p.

CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux [éditeur], *Attitudes/sculptures: Gilbert & George, Barry Le Va, Robert Morris, Bruce Nauman, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Robert Smithson, Franz Erhard Walther: exposition du 17 mars au 14 mai 1995*, Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1995, 132 p.

Ceysson Bernard, Maillard Robert [éditeurs], *Vingt-cinq ans d'art en France, 1960-1985*, Larousse, Paris, 1986, 355 p.

Chard Nat et Kulper Perry, *Fathoming the unfathomable*, Princeton Architectural Press, New-York, 2014, 78 p.

Châtelet Anne-Marie, Jannière Hélène, Storne Franck, *Des Beaux-Arts à l'Université enseigner l'architecture à Strasbourg*, Co-Éditions Recherches et École nationale supérieure d'architecture, Paris-Strasbourg, 2013. 584 p.

Chauveau Sophie, *L'obsession Vinci*, Gallimard, Paris, 2009, 528 p.

Chauveau Sophie, *Le rêve Botticelli*, Gallimard, Paris, 2007, 496 p.

Chauveau Sophie, *La passion Lippi*, Gallimard, Paris, 2006, 482 p.

Cornuéjols Michel, *Créativité et rationalisme en architecture*, L'Harmattan, Paris, 2005, 272 p.

Corvin Michel, *Festivals de l'art d'avant-garde, 1956-1960*, Somogy, Paris, 2004, 325 p.

Curtis William, *L'Architecture moderne depuis 1900*. Phaïdon, Paris, 2004, 736p.

Cusin-Berche Chantal, *Transpositions , Hypothèses sur le mouvement : exposition présentée à Noisiel au Centre d'Art Contemporain « La Ferme du Buisson »*, La Ferme du Buisson, Noisiel, 1993, 76 p.

Dalí Salvador, *Les moustaches radar: 1955-1960*, Gallimard, Paris, 2004, 128 p.

De La Souchère Marie-Christine, *Les sciences et l'art - Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, Éditions Ellipses, 2016, 224 p.

Debord Guy, *La société du spectacle*, Éditions Nachdr, Paris, Gallimard, 2008, 208 p.

De Méredieu Florence, *Kant et Picasso: « le bordel philosophique »*, Édition Chambon, Nîmes, 2000, 263 p.

Denès Michel, *Le fantôme des beaux-arts: l'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Éditions de la Villette, Paris, 1999, 248 p.

Didi-Huberman Georges, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris, 2002, 592 p.

Didi-Huberman Georges, *La peinture incarnée*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, 169 p.

Didi-Huberman Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Éditions de Minuit, Paris, 2001, 93 p.

Dosse François, *Gilles Deleuze et Félix Guattari : biographie croisée*, La Découverte, Paris, 2007, 643 p.

Drexler Arthur, *The Architecture of the École des beaux-arts*, Édité par The Museum of Modern Art et MIT Press, New York, 1977, 525 p.

Ducros Françoise, Le Couëdic Daniel, Von Moos Stanilaus et De Smet Catherine, *Le Corbusier, l'œuvre plastique*, Éditions de La Villette, Paris, 2005, 223 p.

Dufour-Kowalska Gabrielle, *L'art et la sensibilité: de Kant à Michel Henry*, Éditions Vrin, 1996, 244 p.

Fabbri Roberto, *Max Bill. Espaces*, Éditions Infolio, 2017, 214 p.

Fiedler Jeannine et Ackermann Ute, *Bauhaus*, Éditions Place des Victoires, Paris, 2006, 639 p.

Focillon Henri, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943, 69 p.

Focillon Henri, *Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris, 1934, 18 p.

Foster Hal, *The art-architecture complex*, Édition Verso, Londres, 2011, 302 p.

Frampton Kenneth. *L'Architecture moderne, une histoire critique*. Thames & Hudson, Paris, 2006, 400 p.

Frankowski Nathalie et García Cruz, *Pure Hardcore Icons: A Manifesto on Pure Form in Architecture.* Artifice Books on Architecture, 2013, 80 p.

Gabet Olivier et Monier Anne [éditeurs], *L'Esprit du Bauhaus* [catalogue d'exposition], Éditions UCAD, 2016, 265 p.

Giraud Eric et Cometti Jean-Pierre, *Black Mountain College: art, démocratie, utopie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, 195 p.

Goethe Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, Triades, Paris, 2011, 310 p.

Gooding Mel [éditeur], *William Alsop: buildings and projects*, Phaidon Press, Londres, 1992, 117 p.

Gualdoni Flaminio, *Le Bauhaus*, Skira, Milan, 2009, 95 p.

Guillerme Jacques, *L'art du projet: histoire, technique et architecture*, Éditions Mardaga, Wavre, 2008, 382 p.

Harris Mary Emma, *The Arts at Black Mountain College*, MIT Press, Cambridge, 2002, 315 p.

Heidegger Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, Paris, 2001, 349 p.

Heidegger Martin, *« De l'origine d'une œuvre d'art »,* in *Chemins qui ne mènent*

nulle part, Gallimard, Paris, 2001, 461 p.

Itten Johannes, *Art de la couleur: approche subjective et description objective de l'art*, Éditions Dessain Et Tolra, 2018, 96 p.

Jencks Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Éditions Denoël, 1979, 136 p.

Jones Will, *Carnets d'architectes*, Thames & Hudson, Paris, 2011, 351 p.

Jornod J.-P. et Petit Jean [éditeurs], *Le Corbusier : homme pluridisciplinaire*, Édité par Abbatiale et Musée de Payerne, La-Chaux-De-Fonds, 1995, 85 p.

Kahn Louis I., *Silence et Lumière*, Éditions Du Linteau, 1996, 302 p.

Kandinsky Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard, Paris, 2006, 214 p.

Kandinsky Vassily, *Point et ligne sur plan: contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Gallimard, Paris, 2006, 249 p.

Kirchberg Irina et Robert Alexandre [éditeurs], *Faire l'art: analyser les processus de création artistique*, L'Harmattan, Paris, 2014, 206 p.

Klein Richard et Laurentin Emmanuel [éditeurs], *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui?*, Hermann, Paris, 2018, 185 p.

Koolhaas Rem, *Vers une architecture extrême : Entretiens*, Éditions Parenthèses, 2016, 96 p.

Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S,M,L,XL,* Monacelli Press, New York, 1998, 1344 p.

Kopp Anatole, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1988, 333 p.

Labbé Mickaël, *Reprendre place: contre l'architecture du mépris*, Éditions Payot-Rivages, Paris, 2019, 256 p.

Lamarche-Vadel Bernard, *Joseph Beuys: is it about a bicycle?*, Éditions Marval, Paris-Vérone, 1985, 143 p.

Lamarée Guy, *L'espace traversé: réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art*, Éditions d'art Le Sabord, Trois-Rivières, 2002, 181 p.
Le Corbusier, Le Corbusier, *Le poème de l'ange droit*, Éditions Tériade, Paris, 1955, 170 p.
Le Corbusier, *Vers une architecture*, Flammarion, Paris, 2008, 254 p.

Lebovici Delphine et Lebovici Yorane, *Lumière subjective : une expérience pluridisciplinaire*, Gallimard, Paris, 2005, 203 p.

Ledoux Claude-Nicolas, *L'architecture Considérée Sous Le Rapport De l'Art, Des Moeurs Et De La Législation.*, Hachette, Paris, 2016, vol. 4/1, 125 p.

Leeman Richard et Jannière Hélène, *Michel Ragon ; Critique d'art et d'architecture,* Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 313 p.

Léger Fernand, *Fonctions de la peinture*, Éditions Denoël, Paris 1984, 384 p.

Lemoine Serge, *Theo van Doesburg*, P. Sers, Paris, 1990, 240 p.

Lennep Jacques, *Alchimie du sens: ouvrage comportant une contribution à la défense de l'esthétique relationnelle*, Éditions Part de l'œil, Bruxelles, 1999, 238 p.

Litzler Pierre, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier: étude du projet du palais du gouverneur du Capitole à Chandigarh*, Economica : Anthropos, Paris, 2005, 251 p.

Loos Adolf, *Ornement et crime: et autres textes*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2015, 221 p.

Lucan Jacques, *Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 2010, 607 p.

Lüthi Dave, *La profession d'architecte en Suisse romande: XVIe - XXe siècle*, Université de Lausanne, Lausanne, 2009, 192 p.

Macel Christine, *Une histoire: art, architecture, design, des années 1980 à nos jours*, Flammarion, 2014, 287 p.

Manine Vitali. *L'Art Russe, 1900-1935 Tendances et mouvements.* Philippe Sers Éditions, Paris, 1989, 223 p.

Marcadé, Jean-Claude. *Malevitch*. Éditions Hazan, Paris, 1993, 320 p.

Malevitch Kazimir, *Écrits*, Éditions Lebovici, Paris, 1986, 524 p.

Meier Alexis, *Peter Eisenman: machine critique de l'architecture*, Gollion : Infolio, 2019, 252 p.

Meuser Natascha, *Construction & Design Manual : Architectural Drawings*, Éditions DOM, 2012, 272 p.

Michel Denis, *Petit traité de l'espace : un parcours pluridisciplinaire*, Editions Mardaga, Bruxelles, 2016, 324 p.
Mondrian Piet, *Écrits français*, Centre Pompidou, Paris, 2010, 239 p.

Morizot Jacques et Pouivet Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin [éditeur], Paris, 2012, 502 p.

Nancy Jean-Luc et Pagliano Eric, *Le plaisir au dessin: carte blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan, Paris, 2007, 239 p.

Nicolescu Basarab, *La Transdiciplinarité*, Éditions du Rocher, Monaco, 1996, 98 p.

Nicolescu Basarab, *Une nouvelle vision du monde: la transdisciplinarité*, Éditions du Rocher, Monaco, 1996.

Pallasmaa Juhani, *La main qui pense*, Actes sud, Arles, 2013, 151 p.

Passeron René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Éditions Klincksieck, Paris, 1989, 251 p.

Pawson John, *Minimum*, Phaidon, Paris, 2006, 272 p.

Perrenoud Marc et Shapiro Roberta, *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2009, 193 p.

Petit Jean-Luc, Berthoz Alain, Fraisopi Fausto, Debru Claude et Perrier Édith, *Complexité-Simplexité*, Collège de France, Paris, 2014, 397 p.

Pleynet Marcelin, *Système de la peinture: essais*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, 188 p.
Ragon Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes : De Brasilia au post-modernisme 1940-1991*, Points, Paris, 2010, volume 3/3, 416 p.

Ragon Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, Points., Paris, Ed. du Seuil, 2010, vol. 2/3, 352 p.

Recht Roland [éditeur] et Warburg Aby, *L'atlas Mnémosyne*, Éditions L'Écarquillé, Paris, 2012, 197 p.

Reynès Laurent, *Sculpture in situ*, ENSA Strasbourg, 2017, 26 p.

Reynès Laurent [direction scientifique], Bégin Béranger, Loiza Zuluage Séphora et Saleeby Oliver [éditeurs], *La plastique dans la conception architecturale, Acte du colloque*, Éditions universitaires européennes, 2020, 108p.

Reynolds Michael, *Earthship : How to build your own*, Edition Solar Survival Architecture, Taos, 1993, 229 p.

Roelens Nathalie, *Jacques Derrida et l'esthétique*, l'Harmattan, Paris, 2000, 117 p.

Bill Max et Winkler Robert, *Das Atelierhaus Max Bill 1932/33*, Éditions Niggli, Heiden, 1997, 107 p.

Salingaros Nikos Angelos, *Anti-architecture et deconstruction*, Éditions Umbau-Verl, Solingen, 2005, 203 p.

Siebenbrodt Michael et Schöbe Schöbe, *Bauhaus*, Parkstone international, New York, 2009, 255 p.

Sirot Jacques et Norman Sally Jane, *Transdisciplinarité et genèse de nouvelle formes artistiques*, Ministère de la Culture, Paris, novembre 1997, 113 p.
Url : http://archive.olats.org/livresetudes/etudes/norman.php

Soutif Daniel, *L'art du XXe siècle: 1939 - 2002 ; de l'art moderne à l'art contemporain*, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris, 2005, 639 p.

Spens Michael, *William Alsop Störmer architects: hôtel du Département des Bouches-du-Rhône : le Grand Bleu Marseille*, Academy Editions, Londres, 1994, 127 p.

Tàpies Antoni, *La pratique de l'art*, Gallimard, Paris, 1994, 288 p.

Thornton Sarah, *Sept jours dans le monde de l'art*, Éditions Autrement, Paris, 2009, 276 p.

Université Jean Monnet [éditeur], *L'influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, Saint-Étienne, 1976, 125 p.

Valéry Paul, *Degas, danse, dessin*, Gallimard, Paris, 1983, 151 p.

Valéry Paul, *Eupalinos, ou l'architecte : L'âme et la danse*, Gallimard, Paris, 1924, 91 p.

Van Doesburg Theo, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, École des Beaux-Arts, Paris, 2008, 104 p.

Van Fossen Rachael, *Vers une vision élargie des arts multidisciplinaires au Canada*, 2007.
Url : https://conseildesarts.ca › Opening_Up_Space_FR

Viala Laurent et Dousson Lambert, *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création.*, Editions de l'Espérou, 2016, 128 p.

Vitale Elodie, *Le Bauhaus de Weimar: 1919-1925*, Éditions Mardaga, 1989, 324 p.

Vitruvius Marcus Pollio, Picon Antoine [éditeur], *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Éditions Aubin Imprimeur, Poitiers, 1999, 329 P.

Vitruvius Marcus Pollio, Fleury Philippe [éditeur], *De l' architecture. Livre 1*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2003, 205 p.

Wright Frank Lloyd, *L'avenir de l'architecture*, Éditions Gonthier, Paris, 1966, 252 p.

Chapitre de livre

Brayer Marie-Ange, « *La maquette dans l'art contemporain* » in *Fantasmapolis: la ville contemporaine et ses imaginaires*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005.

Davies Stephen, « *Is Architecture Art ?* » in *Philosophy and Architecture*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1994, p. 31-47.

Jolin Jean-Louis, « *L'Architecture Est-Elle Encore Un Art ?* », Académie nationale de Metz, 1997, p. 107-118.

Kenneth Frampton, « *Vers un régionalisme critique : pour une architecture de la résistance* » in *Art, Architecture, Recherche : Regards croisés sur les processus de création*, Éditions de l'Espérou., Montpellier, ENSAM, 2016, p. 128.

Migayrou Frédéric et Rambert Francis, « *L'aventure créatrice. Les collaborations artistiques de Claude Parent* » in *Claude Parent. L'œuvre construite, l'œuvre graphique*, Éditions HYX, 2010, p. 45-54.

Valéry Paul, « *Première leçon du cours de poétique* » in *Variété V*, Gallimard, Paris, 1944, p. 295-322.

Articles

Blaise Lionel, « Artistes et architectes, complicité ou rivalité ? », in *Architecture intérieure, CREE*, mars 2003, n° 307, p. 112-132.

Brayer Marie-Ange, « *Art / architecture, constructions d'atmosphère* », in *Art Press hors série,* mai 2005, p. 48-54.

Brayer Marie-Ange, « *Art et architecture : une pratique transversale* », Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2007.

Ceder Michel, « *Architecture et peinture : trans-codage* », in *Question*, mars 1995, n° 6, p. 72-80.

Charpentrat Pierre, « *L'architecture contemporaine : au-delà du baroque ?* », in *Annales*, 1961, n° 3, volume 16, p. 457-468.

Debrabant Camille, « *« Fotobilder », « tableaux-photographiques » et « images peintes », la peinture à l'épreuve de la photographie dans l'oeuvre de Gerhard Richter, Jeff Wall et Jean-Michel Alberola* » [article de colloque], coédition INHA - Grand Palais, Paris, 2008, p. 57-66.

Dirié Clément, « *L'architecture, la sculpture, la peinture, l'architecture...* », in *Archistorm*, juillet 2008, n° 32, p. 20.

Dugave Chantal, « *Du lieu à la réparation. Le rôle du projet artistique au camp de Rivesaltes* » [articles de colloque], ENSA Marseille, 2015, 9 p.

Faerber Johan, « *Serge Doubrovsky (1928-2017) : père et fils de l'autofiction* » [article en ligne], in *Diakritik*, 23.03.2017.

Url : https://diacritik.com/2017/03/23/serge-doubrovsky-1928-2017-pere-et-fils-de-lautofiction/

Jannière Hélène, « *Michel Ragon : la critique d'architecture, de la Synthèse des arts au GIAP* » in *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 1 avril 2007, n° 29.

Kaufman Pierre, « *Imaginaire et Imagination* », in *Encyclopædia Universalis* [encyclopédie en ligne], consulté le 28 mai 2021

Url :http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/imaginaire-et-imagination/

Laganier Vinvent et Clair Louis, « *James Turrell, ou comment percevoir l'architecture autrement ; Ecrire la lumière : trichromie et virtualisation : de l'analyse du contexte au projet d'éclairage* », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, décembre 2000, n° 331, p. 106-128.

Lageira Jacinto, Millet Catherine et Verhagen Erik, « *Minimal et Conceptuel Art* », in *Encyclopædia Universalis* [encyclopédie en ligne], consulté le 24 mai 2019.
Url :http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/art-minimal-et-conceptuel/

Lyotard Jean-François*, « Psychanalyse et Peinture »,* in *Encyclopædia Universalis* [encyclopédie en ligne], consulté le 28 mai 2021
Url :http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/psychanalyse-et-peinture/

Magrou Rafaël, « *Tokujin Yoshioka - poète moléculaire* », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, août 2011, n° 384, p. 66-75.

Morin Edgar, « *Sur l'interdisciplinarité* », in *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, n° 2, juin 1994

Nakov Andréi, « Constructivisme », in *Encyclopædia Universalis* [encyclopédie en ligne], consulté le 26 mars 2021.
Url http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/constructivisme/

Picon Antoine, « *Architecture Contemporaine - Construire aujourd'hui* », in *Encyclopædia Universalis* [encyclopédie en ligne], consulté le 29 mai 2017.
Url : http://www.universalis.fr/encyclopedie/architecture-contemporaine-construire-aujourd-hui/

Picon Antoine, « *Architecture, sciences et techniques »,* in *Encyclopædia Universalis* [encyclopédie en ligne], consulté 28 mai 2021.
Url : http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/architecture-themes-generaux-architecture-sciences-et-techniques/

Pinson Daniel, « Disciplinaire, transdisciplinaire, bidisciplinaire, pluridisciplinaire… L'urbanisme indiscipliné : une discipline pluridisciplinaire ? », in *Lieux communs : les cahiers du LAUA*, 2003, n° 7, p. 49-66.

Proulx Boris, « *Enseignement de l'architecture : des changements en vue »* [article en ligne], in *L'Obs,* le 17 mai 2013.
Url:http://tempsreel.nouvelobs.com/education/20130517.OBS9611/enseignement-de-l-architecture-des-changements-en-vue.html

Roqueplo Anne, « *La Cartographie Chez Les Artistes Contemporains* » in *CFC*, septembre 2010, n° 205, p. 107-118.
Url : http://lecfc.fr/new/articles/205-article-10.pdf

Schaffer Sylvie, « *Evry redessine son entrée nord* », in *D'A. D'Architectures,* octobre 1994, n° 49, p. 34-35.

Vallée Danièle, « La création artistique pluridisciplinaire ou l'art de mettre les pieds dans les plats des autres » in *Liaison*, mars 2011, volume 151, p. 5-14.

Vandeputte Marie-Pierre, « *Archigram, de l'utopie à la folle fiction* » in *Azimut*, 30 décembre 1999, n° 34, p. 54-65.

Verger Annie, « *Enseignement de l'Art »*, in *Encyclopædia Universalis* [encyclopédie en ligne], consulté le 02 octobre 2018.
Url :http://www.universalis-edu.com.acces-distant.bnu.fr/encyclopedie/enseignement-de-l-art/

Villemur Frédérique, *Ce que la peinture fait à la danse (et retour) : Soapéra de Mathilde Monnier et Dominique Figarella*, in *Agôn*, le 20 mars 2013.
Url : http://journals.openedition.org/agon/2560

Travaux universitaires

Beyret Nicolas, *Rencontre avec soi-même* [mémoire de fin d'études], ENSA Toulouse, 2006, 25 p.
Url :http://w3.toulouse.archi.fr/li2a/amc*/archives_2006/memoires2006/AMC%20NicolasBeyret.pdf

Chauveau Carmina, *Concertando - architecture et musique : la matérialité de deux arts... matrice sensible du singulier*, [mémoire de fin d'études], ENSA Nantes, ENSA Nantes, 2011, 187 p.

Delaunay Isabelle, *De l'atelier d'artiste à l'atelier de plasticien*, [mémoire de fin d'études], ENSA Normandie, 1991.

De Rham Patrick, *La création transdisciplinaire contemporaine en Suisse romande: problématiques et perspectives* [mémoire de fin d'études], 12 juin 2017, 56 p.

Guenin Jean-Michel, *Le numérique « un médium » entre peinture et architecture* [thèse], ENSA Lille, 2005, 312 p.

Quevillon Frédéric, *Trans_art* [mémoire de fin d'études], ENSA Paris-Malaquais, 2005, 100 p.

Morin Bruno, *La bande dessinée, fenêtre vers les perspectives des utopies architecturales* [mémoire de fin d'études], ENSA Strasbourg, 2020.

Romero José-María, *Una estatua, ¿de qué? Sobre los procesos de creación contemporáneos* [thèse], ETSA Granada, Granada, 2005, 486 p.

Urli Léo, *L'Internationale Situationniste* [mémoire de fin d'études] École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2010, 105 p.

Viot Béatrice, *Interférences architecture/peinture* [mémoire de fin d'études], ENSA Nancy, 1987.

Zvenigorodsky Camille, *Atelier, expérience et expérimentation chez Le Corbusier et Mondrian* [mémoire de fin d'études], ENSA de Paris-Malaquais, 1994.

Conférences

Bontems Vincent, « *Désordre et créativité : l'innovation technique et artistique »* [conférence n°10/12], in *Le Marathon des Sciences 2016* [colloque], Fleurance, 06/06/2016, 46'.

Url : https://www.youtube.com/watch?v=ievnLzoeKgg

Boudon Philippe, *De quelques fondamentaux en architecturologie* [conférence], ENSA Nancy, 17.11.2014, 60'.

Url : https://vimeo.com/126783142

Cohen Jean-Louis, *L'invention de Franck Gehry* [conférence], ENSA Strasbourg, 22.05.2018, 92'.

Url : https://www.youtube.com/watch?v=zaO25G8rBbA

Desideri Fabrizio, García-Sánchez Pedro José, Mazzoni Cristiana, Meyer Ingo, Pignol Alexandra, Rudolf Florence et Watier Patrick « *Georg Simmel et le champ architectural : sociabilité urbaine, paysage et esthétisation du monde* » [colloque], ENSA Strasbourg, 2018.

Ingo Meyer, « *Sensualité, anthropologie et architecture : méditations avec Simmel »* [conférence], in *Georg Simmel et le champ architectural : sociabilité urbaine, paysage et esthétisation du monde* [colloque], ENSA Strasbourg, 14/03/18, 51'.

Url : https://www.youtube.com/watch?v=1uuH8YzM9Kg

Manzotti Ricardo, « *The Spread Mind »* [conférence], MISHA, Strasbourg, 12.12.2018, 53'.

Url : https://www.youtube.com/watch?v=O60bs89Sdx8

Maldonado Guitemie, *Histoire d'un cube. Regards croisés sur l'art minimal* [conférence], École nationale supérieure des Beaux Arts, Paris, 2015, 59'.

Url : https://www.youtube.com/watch?v=cw7RJVNKe2Q

Lucan Jacques, *Atmosphère et Archaïsme* [conférence], ENSA Strasbourg, 18.10.18.

Pablo Jato, *Entrevista con Avelina Lesper* [entretien], 22.10.2016, 25'.

Url : https://www.youtube.com/watch?v=f4vrG3WI35k

Université de Gênes, « *Intermédialité et transmédialité dans les pratiques artistiques contemporaines* » [colloque], Dipartimento di Lingue e Culture Moderne, 2015.

Films & documentaires

Allard Roland Allard, Doze Pierre [réalisateurs] et Starck Philippe [acteur], *Starck* [documentaire], Arte France. Program 33, 2001, 31'.

Arnold Françoise [réalisatrice], *Artistes et architectes* [Documentaire], EFFA- Mav PACA, 2007, 29'.

Asscher Carine [réalisatrice], Turrell James [acteur], *Passageways* [documentaire], Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2006, 26'.

Boulanger Sylvie, Brayer Marie-Ange et Cros Caroline, *Blvd Garibaldi variations sur Yona Friedman* [documentaire], A.P.R.E.S éditions / CNAP, 2014, 48'.

Clouzot Henri-Georges [réalisateur], Picasso Pablo [acteur], *Le mystère Picasso* [documentaire], Arte éditions, 2000, 78'.

Copans Richard et Marthouret François [réalisateurs], *Architectures La maison Sugimoto* [documentaire], Arte vidéo [production] RDM vidéo [distribution], 2012, 25'.

Coudert Gilles [réalisateur], Buren Daniel [acteur], *Works & Process Daniel Buren* [documentaire], A.P.R.E.S, 2016, 240'.

Denjean Cécile et Mestari Amine [réalisateurs], *Notre intelligence dévoilée* [documentaire], ARTE France, 2016, 54'.

Hodge Oliver [réalisateur] Reynolds Michael [acteur], *Garbage Warrior* [documentaire], Morningstar Entertainment, 2007, 86'.

Nivois Georges, Bordet Gaston et Rittaud-Hutinet Jacques [réalisateurs], *Claude-Nicolas Ledoux architecte du regard* [documentaire], SCÉRÉN-CRDP Franche-comté, 2006, 20'.

Petitjean Marc, *Intersection conique de Gordon Matta-Clark* [documentaire], Mirage illimité [production], 2001, 11'.

Pollack Sydney [réalisateur] et Gehry Frank Owen [acteur], *Esquisses de Frank Gehry* [documentaire], Pathé distribution - Fox Pathé Europa, 2007, 83'.

Ruschmeyer Simon [réalisateur], « *La révolution du Crypto-Art* », in *Tracks* [émission télévisée], Arte France, 2021, 31'.

Shulman David [réalisateur], *Jean Michel Basquiat, la rage créative* [documentaire], ARTE France, 2017, 54'.

Béranger Bégin

L'influence des arts plastiques sur la pratique architecturale contemporaine

Résumé

Depuis plusieurs siècles, l'architecture est considérée comme un art. En France, elle était enseignée à l'école des Beaux-Arts jusqu'en 1968 avant qu'elle se spécialise avec la création des unités pédagogiques d'architecture. Actuellement, la pratique des arts plastiques fait encore partie de la formation des architectes. Elle constituait chez les avant-gardes modernes et les architectes-artistes de la Renaissance, le « terreau », l'essence de la production architecturale. A l'heure de la spécialisation professionnelle et l'essor des outils de conception numériques, quel est le rôle des arts plastiques, quelle est la place de l'expérimentation artistique ? Comment la pratique des arts plastiques peut-elle enrichir une production architecturale ?

Mots-clés : architecture, arts plastique et peinture, interaction, pluridisciplinarité, transdisciplinarité, processus de conception, poïétique, poétique.

Résumé en anglais

For centuries, architecture has been considered as an art. In France, architecture was taught at École des beaux-arts until 1968, when it became a distinct discipline with the creation of pedagogical units of architecture. Currently, the practice of plastic arts is still a part of the curriculum taught to architects. Modern avant-garde architects, as well as architects-artists of the Renaissance consider plastic arts as the basis, the essence of architectural production. At the present time of professional specialisation and the development of digital tools, what is the role of plastic arts? What is the place for artistic experimentation? How can the practice of plastic arts enrich the architectural production?

Keywords: architecture, plastic arts, painting, interaction, multidisciplinary, transdisciplinary, design process, poïétique, poetic.