



HAL
open science

Les manières d'être du motif: de la surface au volume

Fernande Njonkou Njanjo

► **To cite this version:**

Fernande Njonkou Njanjo. Les manières d'être du motif: de la surface au volume. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01788970

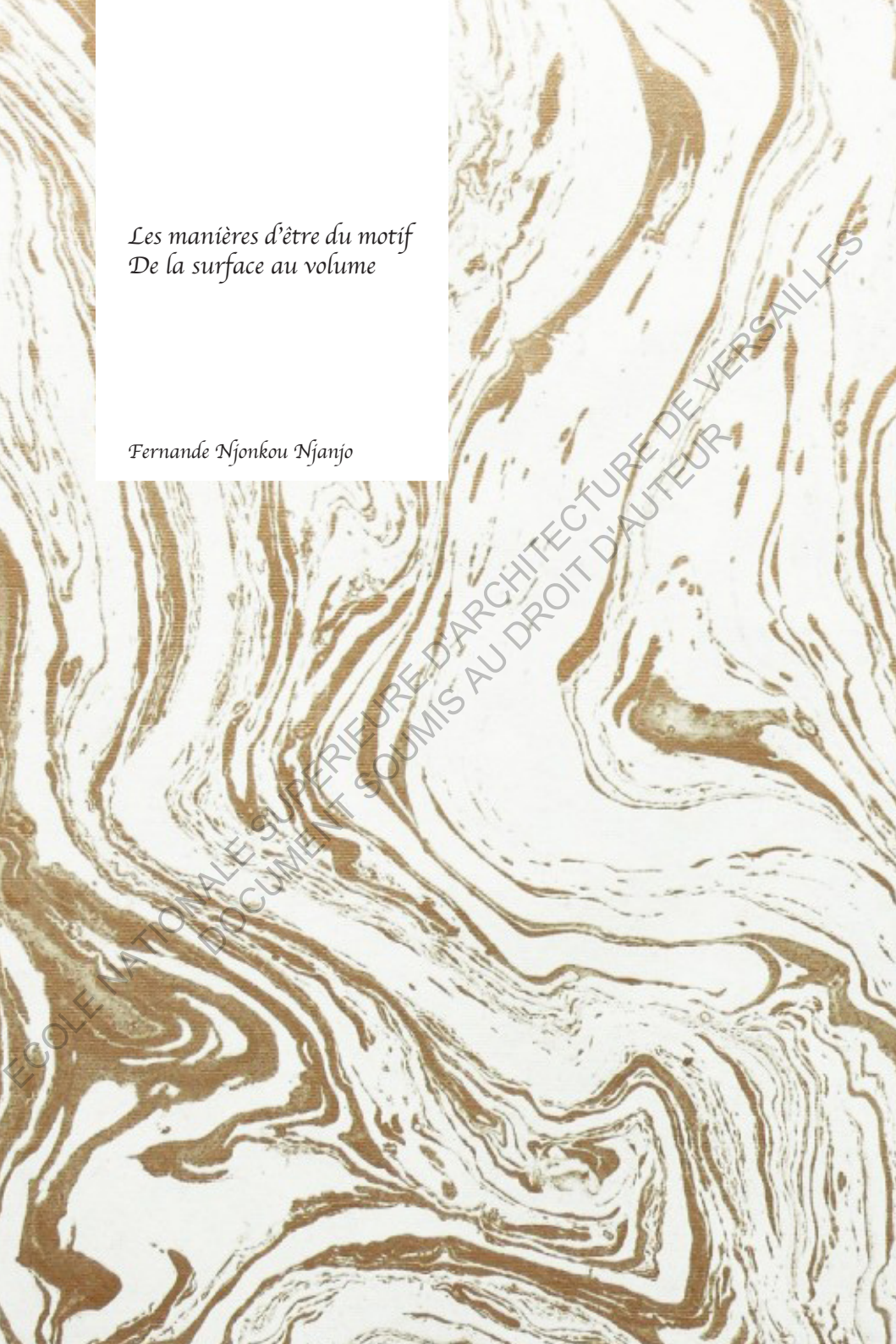
HAL Id: dumas-01788970

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01788970>

Submitted on 9 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



*Les manières d'être du motif
De la surface au volume*

Fernandé Njonkou Njanjo

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directeurs de mémoire, Paolo Amaldi et Philippe Potié, ainsi que Eliza Cuela Hong pour leur aide et leurs encouragements tout au long de ce travail de recherche.

Je remercie également mes parents, qui m'ont toujours soutenue dans mes décisions. Ainsi que toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à mes recherches et à l'élaboration de ce mémoire.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LES MANIÈRES D'ÊTRE DU MOTIF
DE LA SURFACE AU VOLUME

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

SOMMAIRE

INTRODUCTION

LA RÉINTRODUCTION DU MOUVEMENT DANS LE MOTIF	9
--	---

LE MOTIF ET LA SURFACE

LE MOTIF SUBORDONNÉ À LA SURFACE	25
LE MOTIF EN APESANTEUR	27
	41

LA FIN DE LA SURFACE COMME VECTEUR D'ESPACE

LE MOTIF STRUCTURANT	61
LA MATÉRIALISATION DU MOTIF	63
	71

CONCLUSION

VERS LA DÉFINITION D'UN NOUVEL UNIVERS	80
--	----

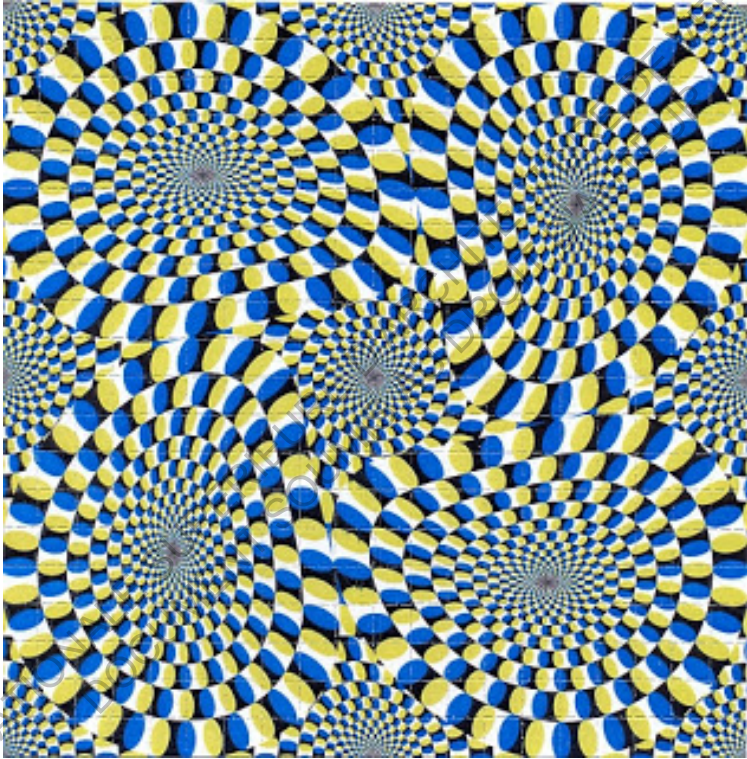
BIBLIOGRAPHIE

92

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LA RÉINTRODUCTION DU MOUVEMENT
DANS LE MOTIF

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Rotsnake 2, Victor Vasarely, 1955

Bleu, jaune, blanc, noir, des formes circulaires qui semblent se mouvoir sur la toile. Les pieds bien ancrés dans le sol, le regard fixe, mais encore ces formes qui se déplacent, dans un mouvement circulaire qui nous envoûte progressivement. Toujours le même motif, toujours les mêmes couleurs, toujours le même mouvement, mais maintenant le corps qui commence à tanguer, les jambes qui vacillent, la nausée qui monte. Détourner le regard au plus vite. Ceci est le type d'expérience sensorielle qu'on peut avoir face à une toile de Victor Vasarely.

Souvent qualifié de « père de l'art optique », Victor Vasarely est un plasticien hongrois qui a mené tout au long de son travail des recherches autour de la question du mouvement dans l'art. L'art optique, branche de l'art cinétique qui s'intéresse particulièrement aux limites du cadre du tableau classique, connaît une véritable explosion dans les années 1950-1960. Le courant cinétique s'attelle à révéler « l'esthétique du mouvement »¹ dans l'art à travers différents supports, de la sculpture à la peinture, en passant par l'installation. Mais le terme d'art optique ou Op art, s'applique directement aux œuvres qui utilisent le cadre du tableau classique. L'art cinétique tend à questionner le caractère « statique et immuable » de l'art classique. Les artistes utilisent ce médium pour bouleverser la notion même de limite statique dans la peinture classique². Ces travaux autour du mouvement ont pour beaucoup été portés par l'idée du motif, le motif comme « Dessin, ornement, le plus souvent répété, sur un support quelconque » si l'on s'en tient à la définition que propose le dictionnaire Larousse. Mais le rapport qu'entretient le motif avec l'art cinétique peut être établi en s'attardant plus longuement sur l'origine même du mot.

L'ancien adjectif motif signifiant « qui donne le mouvement, moteur », est tiré du latin « motivus », soit « relatif au mouvement, mobile », lui-même dérivé de « movere », littéralement « se mouvoir »³. La notion de mouvement n'est aujourd'hui plus associée à l'idée du motif, alors même que le terme « motif » en est profondément issu. Les artistes de l'art optique l'avaient bien compris, et utilisaient donc pour beaucoup, le motif pour créer du mouvement et de la profondeur dans leurs œuvres.

1. BONNET Sophie, « Art cinétique et optique », *Académie de Poitiers*, URL: <http://ww2.ac-poitiers.fr>, consulté le 04 novembre 2016.

2. « La peinture abstraite, qui provient de la peinture sur chevalet, s'achemine vers la répétition [...] L'époque des solutions strictement bidimensionnelles touche à sa fin ».

DIEHL Gaston, *Vasarely*, trad. anglaise d'Eileen B. Hennessy, New York: Crown Publishers, 1979, p. 41.

3. Définition du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/motif>, consulté le 4 juin 2016

Ces artistes ont réintroduit de façon frontale la notion de mouvement à travers l'utilisation du motif dans leur travail. Bien qu'on puisse trouver des filiations plus anciennes à l'art cinétique⁴; c'est réellement vers les années 1910 qu'on voit apparaître les premières manifestations de ce courant, au sein du mouvement futuriste⁵. Ces artistes tentent de traduire les bouleversements politiques de l'époque en mettant l'art en mouvement ; chose inédite à l'époque, l'art ayant toujours eu un caractère figé, stable. Ils cherchent ainsi à questionner la notion de perception dans l'espace. Comme le dit Jean Clay : « Le cinétisme ce n'est pas ce qui bouge, c'est la prise de conscience de l'instabilité du réel »⁶.

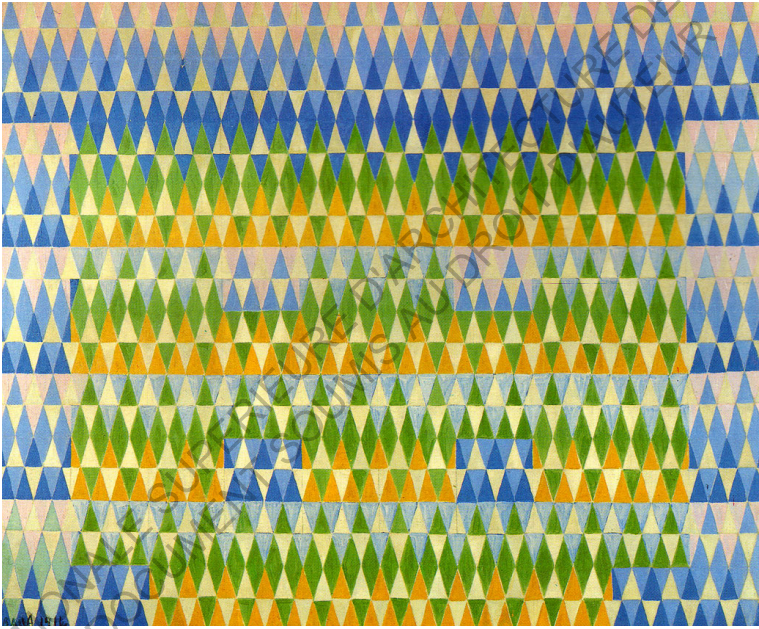
4. « Dans cet esprit d'animation et s'appuyant sur les travaux de Kircher, Louis-Bertrand Castel (1688-1757) propose dans son traité consacré à L'Optique des couleurs (1740) la création d'un « clavecin pour les yeux », un instrument capable de rendre visible l'analogie entre sons et couleurs, ainsi que d'imiter au moyen de couleurs mobiles, la beauté du mouvement. Car c'est la mobilité même de la vision que se interroge dès cette époque, avec pour corollaire l'introduction décisive du facteur temporel dans le champ des arts visuels. Comme Castel le dit lui-même, son clavecin est né d'une réflexion sur les limites « statiques » de la peinture: [...] ».

ROUSSEAU Pascal, « 1646 - 1913 : Des premières machines optiques à l'art abstrait géométrique. Aux sources de l'art lumino-cinétique », *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Beaux arts éditions, Hors série, 2013, p.13-14.

5. « En écho aux bouleversements du monde, plusieurs artistes mettent l'art en mouvement, avant même l'entrée en guerre qui sera le paroxysme terrible des avancées technologiques et industrielles de ces temps. De Paris à Milan, de Berlin à Moscou, ils commencent à questionner, plutôt que la réalité ou les mythes, la notion même de perception. Désormais, les tableaux se réfléchissent, s'interrogeant sur leur propre nature, explorant les limites qui n'en sont pas de leur planéité . Bref, peintres et sculpteurs partent à la conquête de l'espace. »

LEQUEUX Emmanuelle, « 1913-1930 Les pionniers de l'art cinétique. Mettre l'art en mouvement », *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Beaux arts éditions, Hors série, 2013, p.16-17.

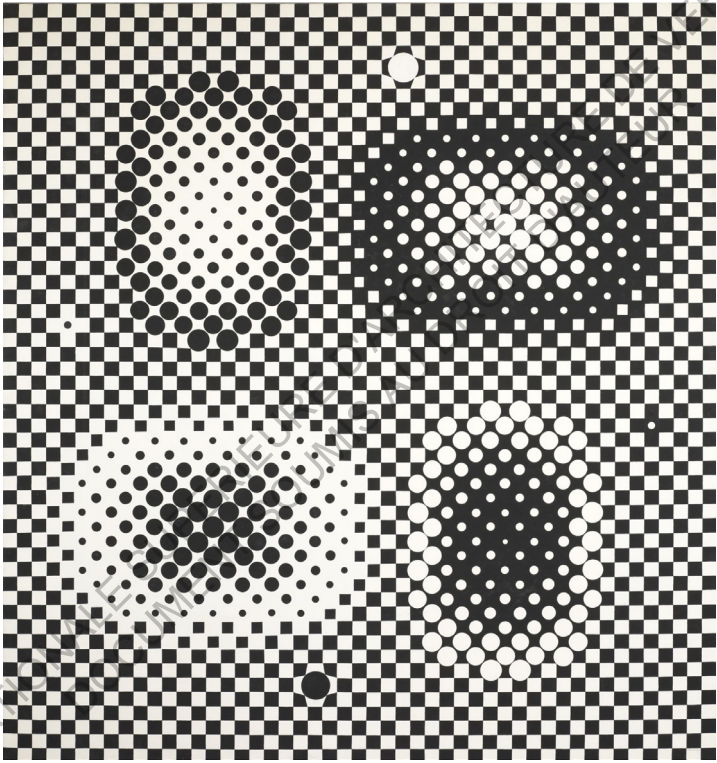
6. Bibliothèque Nationale de France, « Art optique, cinétique, lumino-cinétique : vision, mouvement, lumière 1955-1970 », *BNF*, Mai 2013, URL: http://www.bnf.fr/documents/biblio_art_optique.pdf, consulté le 06 novembre 2016.



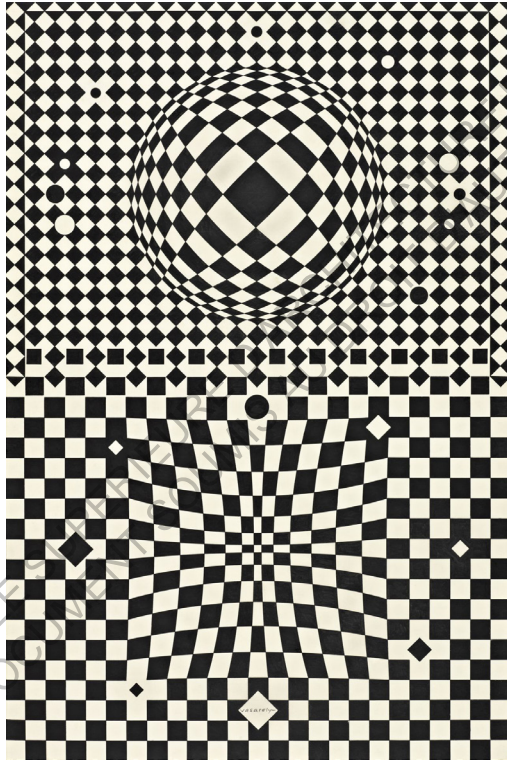
Compenetrazione iridescente n°5, Giacomo Balla, 1914

Ce tableau, appartenant à la série *Compenetrazione iridescenti* de Giacomo Balla, exprime simultanément ses réflexions sur la couleur, la lumière et le mouvement. Balla traduit à travers ses motifs triangulaire simples; ses contrastes de vert, de jaune, de bleu, d'orange et de rose, bien qu'encore timides à l'époque; son intention d'entraîner l'œil dans un mouvement frénétique à travers la toile, sans que celui-ci ne puisse se poser sur un point en particulier, alors qu'il tente en vain de déceler derrière ces couleurs, un dessin qui se détacherait du fond, et grâce auquel il pourrait trouver la stabilité qu'il recherche. On ressent derrière cette œuvre, ce désir « d'exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing »⁷.

7. LEQUEUX Emmanuelle, « 1913-1930 Les pionniers de l'art cinétique. Mettre l'art en mouvement », *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Beaux arts éditions, Hors série, 2013, p.16-17.



Metagalaxie, Victor Vasarely, 1961



Vegaviv II, Victor Vasarely, 1955

De la même façon que leurs homologues italiens du début du siècle, les artistes de l'art optique entendent dépasser les limites bi-dimensionnelles du tableau pour pénétrer dans l'espace tridimensionnel, mais l'espace comme le définit Victor Vasarely :

« De nombreux théoriciens du problème « plan » dans la peinture confondent deux notions distinctes : le volume et l'espace. Les deux sont de trois dimensions, mais tandis que le volume (la sculpture) est une notion précise, mesurable (son équivalent en peinture est le trompe-l'œil), l'espace, c'est le lieu d'un phénomène à déterminer dans la durée »⁸.

En effet, Vasarely ne voit pas l'espace seulement comme un volume, mais le pense en terme d'entité tridimensionnelle à laquelle il peut donner vie à l'intérieur de ses tableaux⁹, et ceci à l'aide du mouvement qu'il engendre au sein de ses motifs. C'est en introduisant des distorsions, des déviations, des rotations dans les motifs de ses tableaux qu'il parvient à créer des effets de profondeur et d'espace. Il joue avec les dimensions du tableau, la surface plane, support du dessin, et la troisième dimension qu'il introduit par ses motifs en mouvance. Le motif est le moyen par lequel la surface devient espace. De la même façon qu'au cinéma - auquel Vasarely s'intéresse particulièrement - l'image en mouvement sur l'écran introduit la profondeur ; le motif en mouvement sur la surface plane de la toile permet d'introduire la profondeur de l'espace dans les tableaux. Il écrit notamment à propos de l'écran cinématographique, dans Le manifeste jaune¹⁰ produit pour l'exposition Le Mouvement en 1955 à la Galerie Denise René à Paris : « L'ÉCRAN EST PLAT, MAIS PERMETTANT LE MOUVEMENT, IL EST AUSSI ESPACE »¹¹.

8. MENU Michel, VASARELY Pierre, *Notes Brutes*, Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts, 2016 (1972), p.24.

9. POPPER Frank, *L'art cinétique : l'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Gauthier-Villars, 1970 (1967), p.92.

10. Vasarely publie Le manifeste jaune lors de l'exposition « Le mouvement » qui se déroula à la galerie Denise René en 1955; exposition qui réunit différents artistes de l'Europe à l'Amérique du Sud: Victor Vasarely, Jesus-Rafael Soto, Alexandre Calder, Marcel Duchamp et bien d'autres. Tract d'introduction à l'exposition, ce « manifeste » tentait de théoriser les concepts d'art cinétique et optique.

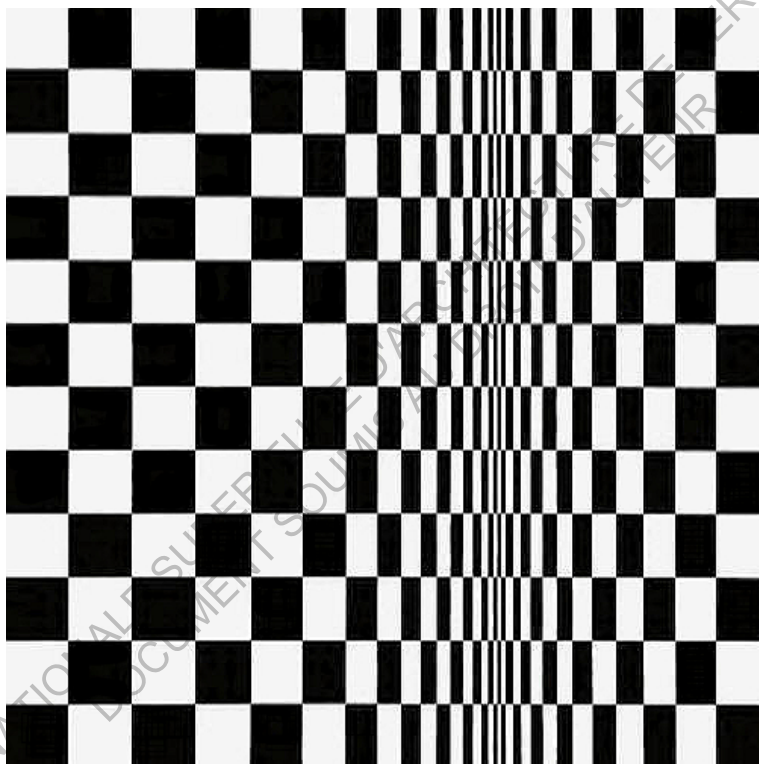
11. POPPER Frank, *L'art cinétique : l'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Gauthier-Villars, 1970 (1967), p.92.

Quelques temps élève du Bauhaus, Vasarely y étudie les illusions d'optique, « le frisson rétinien » et l'impossibilité pour l'œil de pouvoir assimiler deux surfaces colorées violemment contrastées simultanément¹². Ses œuvres reprennent donc ces études de contraste entre les couleurs¹³. Il commence par la composition de motifs géométriques noirs et blancs, en y introduisant par la suite la couleur. Le mouvement et la profondeur produits par ses toiles sont d'une telle force qu'il paraît que le spectateur est presque forcé de s'éloigner de quelques pas pour pouvoir les contempler sereinement. Dans sa série Vega par exemple, il utilise également le principe d'organisation de la grille pour mieux manipuler le processus de perturbation visuelle qu'il génère en faisant pivoter des carrés ou en les transformant en losanges¹⁴.

12. D'ORGEVAL Domitille, « De l'abstraction géométrique à l'art cinétique. La part de l'héritage (1950-1960) : continuité, rupture et renouveau », dans LEMOINE Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013, p.37.

13. MENU Michel, VASARELY Pierre, *Notes Brutes*, Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts, 2016 (1972), p.35.

14. D'ORGEVAL Domitille, « De l'abstraction géométrique à l'art cinétique. La part de l'héritage (1950-1960) : continuité, rupture et renouveau », dans LEMOINE Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013, p.37.

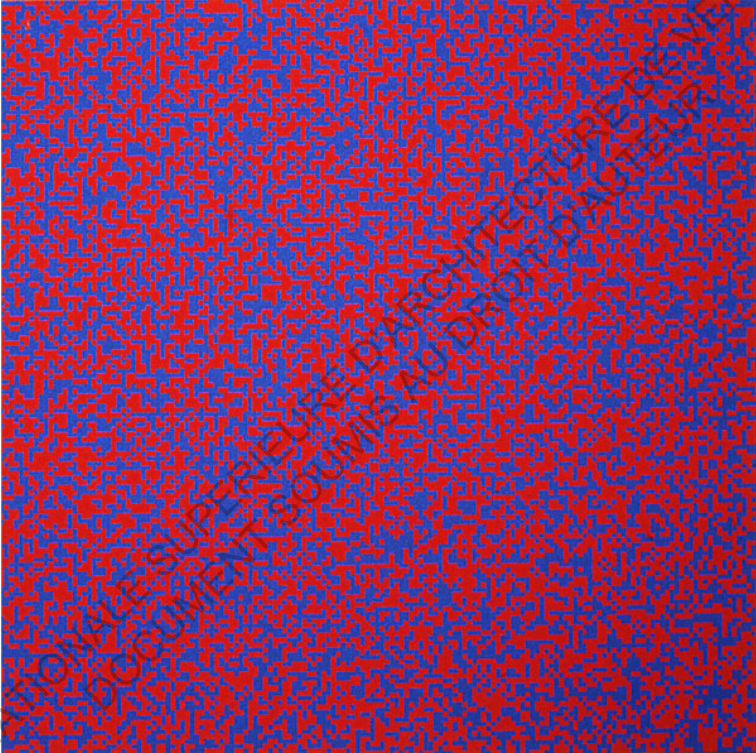


Movement in squares, Bridget Riley, 1961

Bridget Riley, figure féminine importante du mouvement dans les années 1960, insère elle aussi des modifications, des distorsions dans la structure des motifs géométriques noirs et blancs pour véhiculer l'impression de mouvement dans ses toiles. En variant la forme des motifs et les tons, les tableaux produisent des oscillations et des ondulations optiques. Ces effets optiques étaient particulièrement pénibles pour les fervents défenseurs de l'art moderne « classique » et de l'expressionnisme abstrait¹⁵. L'effet moiré est obtenu en mêlant des lignes noires et blanches et par la suite colorées. La superposition des différentes trames rend l'œuvre mouvante selon la position du spectateur alors même que celles-ci sont immobiles. D'autres effets sont convoqués dans les toiles des artistes de l'Op art: la vibration de la lumière, le ballonnement, le gauchissement. Certaines toiles donnent en effet l'impression de plonger dans l'infini de l'univers. Le spectateur est mis au cœur de l'œuvre, celle-ci agit directement sur ses sens et sa perception de l'espace qui l'entoure. Tous ces artistes cherchent à « sortir de l'espace illusoire de la peinture traditionnelle pour parvenir à l'unification totale de la couleur et de la forme »¹⁶.

15. LEMOINE Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013.

16. *Ibid.*



40000 carrés, François Morellet, 1971

Dès 1952, François Morellet peint des tableaux de formes simples qu'il répartit de manière uniforme et répétitive sur le support pour finir par constituer des aplats de motifs. Il utilise une méthode plutôt inhabituelle pour composer ses motifs, comme le raconte Florence Loewy :

« A partir d'une grille régulière de carrés et d'un choix arbitraire de deux couleurs François Morellet a demandé à ses proches de lui dicter les chiffres de l'annuaire, l'artiste coche ses cases selon que la fin du numéro de téléphone est paire ou impaire ; il n'y a plus qu'à remplir les cases cochées d'une couleur, les cases vides de l'autre »¹⁷.

Les trames qu'il explore constituent la base d'un jeu optique créé par la superposition et le principe du all-over, de réseaux de parallèles. Cette grille dense et homogène de bleu et de rouge balade l'œil à travers la surface.

17. LOEWY Florence, «François Morellet», *Florence Loewy*, URL: <http://www.florenceloewy.com/gallery/multiples/francois-morellet/>, consulté le 12 décembre 2016.

Cette recherche s'attelle donc à interroger cette idée du mouvement dans le motif ; en exposant les étapes successives de son émancipation par rapport à la surface. L'exposé qui suit relève plus d'une intuition personnelle et d'une recherche qui m'a permis d'établir une liaison entre les différents artistes, et cette évolution non exhaustive de la nature du motif. Celle-ci débutera par l'exposition de la relation primaire entre le motif et la surface; c'est à dire, le motif dans sa relation classique de subordination à la surface, en tant qu'ornement, élément rapporté et apposé qui a donc un statut secondaire par rapport à celle-ci. L'étape suivante c'est le début de la séparation du motif par rapport à la surface, lorsque le motif commence à s'en détacher pour flotter dans l'espace, la surface devient le moyen que le motif utilise pour gagner une existence propre, comme objet autonome. Le motif ayant maintenant gagné son autonomie face à la surface, se retrouve dans l'espace et devient l'élément qui le compose, le moteur de création du volume, de la profondeur. Par la suite, l'étape ultime du développement du motif c'est la matérialisation de celui-ci, il devient littéralement un objet tridimensionnel. Pour conclure, la recherche s'attellera à montrer comment le motif, lorsqu'il est poussé à son comble et recouvre sans distinction toutes les surfaces qui l'entourent sans en marquer les différences, les angles, ni changer de sens, introduit non pas une intériorité par opposition à un extérieur, mais un nouveau milieu, un univers autonome.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LE MOTIF ET LA SURFACE

Le motif est défini dans le domaine architectural, décoratif ou artistique comme «le sujet ornemental ou figuratif formant en lui-même un tout »¹⁸. Il est utilisé dans sa fonction primaire comme ornement, c'est à dire un élément qui permet « d'agrémenter ou d'embellir quelque chose en y ajoutant des éléments de décoration » ou encore « ayant une fonction décorative et qui est considéré comme n'étant pas essentiel à l'œuvre qu'il est censé agrémenter ou embellir »¹⁹. Le motif est un ajout, un moyen par lequel un objet ou une surface telle qu'elle soit devient selon les critères de l'auteur plus « agréable » ou dans le but de véhiculer une certaine atmosphère. Il est donc servant par rapport à l'objet, mais n'est pas dans ce rapport essentiel à son existence. L'objet peut exister sans lui, or l'inverse, dans ce rapport élémentaire motif/objet, semble peu plausible.

Il s'agit donc d'étudier le rapport entre motif et surface, premièrement lorsque celui-ci n'existe qu'à travers la surface et entretient un rapport de subordination avec ladite surface. Ensuite, on établira comment le motif parvient à s'extraire de la surface, à gagner son indépendance, tout en y étant toujours liée.

18. Définition du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/motif>, consulté le 4 juin 2016.

19. *Ibid.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LE MOTIF SUBORDONNÉ À LA SURFACE

Toutes les époques ont entretenus un rapport étroit avec le motif, que ce soit aux ères primitives, comme l'indique Gottfried Semper dans son recueil *Du style et de l'architecture*. En effet, Semper associe l'origine de l'architecture au tissage du textile, qui fut le premier type de séparation, de cloisonnement de l'espace²⁰. Selon Semper, l'art textile était l'un des premiers domaines d'expression d'un désir de beauté, à travers un travail autour de la forme ou de la décoration. Il considère que le mur est uniquement le support structurel des tentures et des tapis qu'on y suspend; sa fonction ornementale prime donc sur sa fonction structurelle qui selon lui ne suffit pas à lui procurer une charge esthétique.

A partir de ce constat sur le motif ornemental, mon intuition m'a conduite à m'intéresser à des artistes du début du vingtième siècle appartenant à l'art nouveau et aux différents mouvements qui en ont découlé à travers l'Europe ou qui s'y sont opposés. Beaucoup de ces artistes se sont en effet intéressés à la théorie du revêtement de Semper; comme Adolf Loos qui s'en est inspiré pour établir son principe du revêtement et dénoncer l'ornement dans son célèbre ouvrage *Ornement et crime*.

A la même époque et au même endroit, des artistes ont créé un atelier de création artisanale, le Wiener Werkstätte (Ateliers Viennois), qui constitue l'une des premières manifestations du « design », c'est-à-dire une relecture et une réinterprétation des objets du quotidien, l'introduction d l'art dans tous les aspects de la vie quotidienne. Ils ont pour but d'unir l'architecture, l'art et l'artisanat. A travers le motif, tous les arts pouvaient enfin s'unir pour participer à un effet commun d'harmonie et d'union totale. Ils se sont donc beaucoup intéressés au rapport entre le motif, l'architecture, le design et même la mode pour tendre vers cet idéal d'art total. Leur travail autour de l'ornement était une réelle prise de conscience du pouvoir du motif et de ses effets sur l'espace.

20. « Il existe des tribus, dont le caractère sauvage semble des plus primitifs, auxquelles n'est pas inconnue l'utilisation de peaux et même une industrie plus ou moins développées du filage, tressage et tissage à laquelle elles recourent pour arranger et défendre leur campement ». SEMPER Gottfried, Jacques Souillou et Nathalie Neumann (trad.), *Du style et de l'architecture, écrits, 1834-1869*, Marseille: Éditions parenthèses, p.329.



Bavaria fabric design, Carl Otto Czeschka, 1912

Carl Otto Czeschka, jeune membre du Wiener Werkstätte, réalisa cet ouvrage qui est l'expression de cette recherche autour du motif comme élément d'union des surfaces. Le motif dessiné par l'artiste est appliqué aux murs, mobiliers et même vêtements; les différentes entités constituent un tout grâce au motif. La femme semble disparaître dans son environnement, comme tous les objets présents. Mais on remarquera que ni le sol, ni le plafond ne sont recouverts. Et on observe des ruptures dans l'application du motif, certains éléments étant laissés en blanc.



Sleeping room and dressing room of a lady, Joseph Hoffmann, 1916

De la même façon, dans cette pièce réalisée par Joseph Hoffmann, le motif est recouvre les murs, et différents mobiliers de la pièce. Mais on observe tout de même quelques éléments du mobiliers laissés à nu, et le sol est recouvert d'un autre motif, ce qui permet de marquer la distinction avec les autres éléments de la pièce.



WW room at the Werkbund exhibition, Cologne, Hoffmann et Wimmer, 1914

Exprimant leur intérêt pour le textile, la tapisserie, l'un des premiers élément d'expression du motif, le Wiener Werkstätte crée pour la « Werkbund Exhibition » en 1914 cette pièce dans laquelle le motif envahi de façon indifférenciée le sol et les meubles. Mais déjà, le motif revêt un autre dessin lorsqu'il recouvre les murs, le plafond et les vêtements en vitrine.

L'utilisation du motif dans ces cas, bien qu'on puisse la juger excessive, reste encore timide dans sa mise en œuvre. Le motif qui tentait de s'échapper de sa condition décorative pour accéder à un autre état reste bel et bien un élément décoratif. On reviendra par la suite sur l'importance de l'angle, la limite entre deux surfaces dans la mise en œuvre du motif et les effets que cela entraîne sur la condition d'existence même du motif.

Dans ces exemples, le rapport de subordination du motif face à la surface comme énoncé découle de la mise en œuvre de celui-ci sur les objets et les surfaces. En effet, le motif malgré son importance dans ces travaux dont il est finalement l'élément essentiel, l'œuvre se créant à partir du motif même, on doit tout de même noter que les arêtes marquent presque toujours un changement dans la disposition du motif. Le motif suit la surface, l'angle des pièces est toujours marqué, il s'adapte aux éléments qu'il recouvre. Et cette mise en œuvre ramène le motif à la relation primaire de subordination même. Alors même qu'il est au centre de la conception et tendrait à dominer tout ce qui l'entoure, ces détails d'exécution lui redonnent son statut secondaire. Le motif ne recouvre jamais entièrement les surfaces et les objets; des surfaces vierges viennent contraster celles saturées par le motif.



Kitchen with cloud patten, Nathalie du Pasquier, 1984

La puissance de l'angle - comme élément qui permet à la surface de maintenir un rapport de supériorité vis à vis du motif - est plus clairement visible dans les dessins produits dans les années 1980 par certains membres du groupe Memphis. Le groupe de design italien s'intéresse très vite aux couleurs, aux motifs, au pop art et aux mouvements de design du début du siècle, dont l'art nouveau et ses variantes, qui dominaient l'Europe à cette époque. Richard Horn, qui publia un ouvrage sur les objets produits par Memphis écrit d'ailleurs : « C'est peut être suffisant de dire que les designers de Memphis ont été inspirés par des sources du design mainstream occidental - les pièces décoratives du début du vingtième siècle; la pop suburbaine (...) »²¹. Cette influence se ressent par exemple au sein même du dessin des motifs de Nathalie du Pasquier, qui s'inspire directement des motifs produits par la Wiener Werkstätte; comme l'explique Horn : « La designer Nathalie du Pasquier fait allusion aux couleurs du jour des années soixante, les motifs épineux vues sur certains tissus datant des années 1920 de la Wiener Werkstätte et aux motifs de tissus africains sur la trousse qu'elle créa en 1983 pour Fiorucci »²².

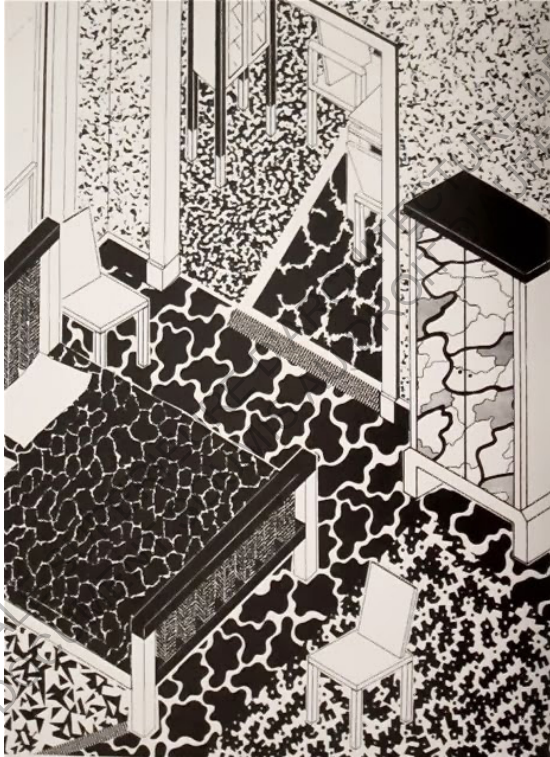
Le motif appliqué aux murs change de sens pour accentuer la profondeur de la pièce; il surenchère le marquage de l'angle entre les deux pans de murs, déjà signifié par la présence d'une fine ligne noire. La multitude de motifs et la diversité des couleurs tend vers une saturation de l'espace de la pièce, mais le dessin minutieux des objets redonne au motif son statut décoratif, bidimensionnel; il n'est pas vecteur de création de l'espace mais uniquement de l'atmosphère. La surface n'est pas suggérée comme on pourra le voir par la suite, mais explicité par le dessin

21. « I might be enough to say that memphis designers have been inspired by sources at the martin mainstream western design - early twentieth-century décorative pièces; suburban Pop(...) ».

HORN Richard, *Memphis : objects, furnitures and patterns*, Philadelphie: Running Press, 1986, p.22.

22. « Designer Nathalie du Pasquier alludes to the day-glo hues of the sixties, the spiky motifs seen on some 1920s Wiener Werkstaette fabrics and to african fabric patterns in the pencil case she designed in 1983 for Fiorucci ». (traduction de l'auteur)

Ibid., p.23.



Interior design, George Sowden, 1983

des arrêtes en noir. Les objets sont clairement distinguables et le motif peut leur être ôté. La qualité de l'espace en serait effectivement amoindrie, mais celui-ci continuerait d'exister après le motif. Le traitement de l'arête est porteuse de puissance pour la surface, elle lui redonne la priorité dans la construction de l'espace.

De la même manière que Nathalie du Pasquier, George Sowden joue à travers cette illustration sur l'accumulation des motifs, ici monochromes. Les motifs recouvrent un espace intérieur et des pièces de mobilier clairement dessinées. Sowden s'applique à marquer les arêtes en les contrastant des surfaces qu'elles séparent. Par cela il affirme son statut de décorateur, c'est-à-dire créateur d'atmosphère, d'ambiance et non créateur d'espace au sens volumétrique du terme.

Ces illustrations sont révélatrices de la place centrale du motif dans la composition de l'intériorité, mais également du paradoxe du statut purement ornemental qu'il entretient avec la surface. Le motif demeure agrément et non vecteur d'espace.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LE MOTIF EN APESANTEUR



La nature morte aux aubergines, Henri Matisse, 1911

Dans ce tableau, Nature morte aux aubergines, il semble y avoir deux couches distinctes. La première étant la pièce de couleur foncée dont la fenêtre laisse entrevoir le paysage extérieur; et la deuxième couche, le motif fleuri bleu qui semble avoir été estampée sur la toile. Matisse dans ce tableau dévoila son intérêt pour le textile et plus particulièrement pour l'imprimé. Il réussit à superposer ces deux dessins pour en faire un tout dans lequel le motif est à la fois tapisserie, moquette, qui recouvre aussi bien les murs que l'intérieur du cadre suspendu en haut à gauche, et se retrouve même sur la cheminée. Il apparaît toujours frontal, que ce soit sur les murs ou sur le sol. Mais la subtilité de cet emploi du motif se joue aussi dans son absence au centre du tableau, son rythme s'interrompt un moment, comme s'il laissait apparaître la mise en scène du mobilier central dans lequel d'autres motifs sont représentés sur le paravent et la nappe de table. La façon même dont est peint le motif de fleurs bleues donne au tableau deux degrés de lecture. De loin, le tableau entier ressemble à un textile imprimé car le motif créé par ces fleurs semble étranger, autonome; et la vision de près permet de distinguer les différentes couches qu'il offre à voir. Si on regarde uniquement le dessin de la pièce, on voit sans difficulté la profondeur, l'espace de la pièce qui se déploie en trois dimensions grâce à la ligne de perspective créée par la cheminée et les éléments qui s'alignent à cette diagonale, le rétrécissement de la table vers l'arrière, le paysage extérieur amputé suggère une immensité derrière ce cadre; tandis que si l'on s'attarde uniquement au dessin des fleurs bleues, on perçoit un aplatissement de motif sur une surface plane. Matisse réussit à nous donner à voir ces deux visions en même temps. C'est parce qu'il réussit à unifier le tableau qu'il en est de la même façon rejeté et parvient à gagner une autonomie.



Intérieur rouge, nature morte sur table bleue, Henri Matisse, 1847

Cette utilisation ambiguë du motif se retrouve à travers plusieurs œuvres du peintre. Dans *Intérieur rouge, nature morte sur table bleue* par exemple, le motif se propage à l'extérieur de la pièce, à travers la fenêtre, comme si intérieur et extérieur étaient sur le même plan. Cet usage du motif aplatit la profondeur et encore une fois, Matisse offre à voir simultanément profondeur et surface plane. Aucun angle de la pièce n'est marqué, le motif forme un aplat sur la toile et les objets semblent flotter dans cet espace, ne sachant pas bien où se positionner. Le monochrome de la couleur qui pourtant est supposée être soumise à une lumière différente à l'intérieur et à l'extérieur et la similitude du motif, nous fait voir l'ensemble comme appartenant au même plan; bien que les objets dessinés eux, par l'inclinaison de la table par exemple, nous suggèrent de lire la profondeur de la pièce.



La nature morte à la nappe bleue, Henri Matisse, 1909

Dans Nature morte à la nappe bleue, le motif s'empare de l'entièreté de la toile, et seule la présence à droite d'une couture nous permet de prendre conscience de la nature de ce fond constitué par une nappe étendue. Encore une fois, la toile ressemble à s'y méprendre à un tissu imprimé. La variation dans le sens du motif suggère la profondeur de l'espace tout en l'annulant simultanément par sa présence/domination absolue.

Matisse, dont la peinture est traversée par une utilisation récurrente de motifs, utilise celui-ci pour flouter la profondeur dans ses tableaux. Il peint les motifs dans ses tableaux comme des estampes qui auraient presque été apposées après coup. Il en résulte un aplatissement de la profondeur des espaces contenus dans le tableau grâce aux motifs et à la couleur. Il jongle en effet entre la bi-dimension réelle de la toile et la tri-dimension qu'il suggère dans sa peinture. Il veut ainsi, à travers cet aplatissement de la profondeur du tableau, obliger le spectateur à percevoir simultanément cette superposition des dimensions réelles et fictives.



La desserte rouge, Henri Matisse, 1908

Dans la Desserte rouge, encore une fois, le monochrome rouge regroupe la pièce et le motif envahit ici aussi les murs et la nappe. Les limites entre ces éléments sont quand même signalées par un fin trait noir, mais il est plus difficile de distinguer ce qui compose le dessus de la nappe et les bords de celle-ci; une fois encore par l'utilisation subtile du motif qui même dans sa courbure joue sur les deux plans. La coupe de fruit centrale, elle aussi joue un rôle essentiel dans la composition d'ensemble du motif, car elle est située exactement au bon endroit pour ne pas interrompre le rythme créé entre le bleu du motif et le rouge du fond.

À travers ses œuvres, Matisse questionne la tridimensionnalité de l'espace face à la bidimensionnalité décorative.



L'intimité, Edouard Vuillard, 1896

Son activité de décorateur²³ ayant eu une grande influence sur son travail de peintre, Edouard Vuillard peint des tableaux en empruntant des dessins de motifs aux catalogues de tapisserie de l'époque²⁴. Il entrelace motifs, objets et personnages dans ses toiles qui elles même finissent par ressembler à tes tapisseries. En utilisant des procédés différents, il aboutit comme chez Matisse à cette double lecture de ses œuvres; de loin on peut les voir comme des échantillons de tapisseries sorties d'un catalogue et de près, on arrive à distinguer les subtilités de composition de ces scènes dans lesquelles personnages et objets sans contours nettement définis, semblent s'entrelacer pour former un tout. La perspective est rompu par l'effet des motifs qui aplatit la profondeur. Les personnages et la scène s'effacent au profit du « décor » général.

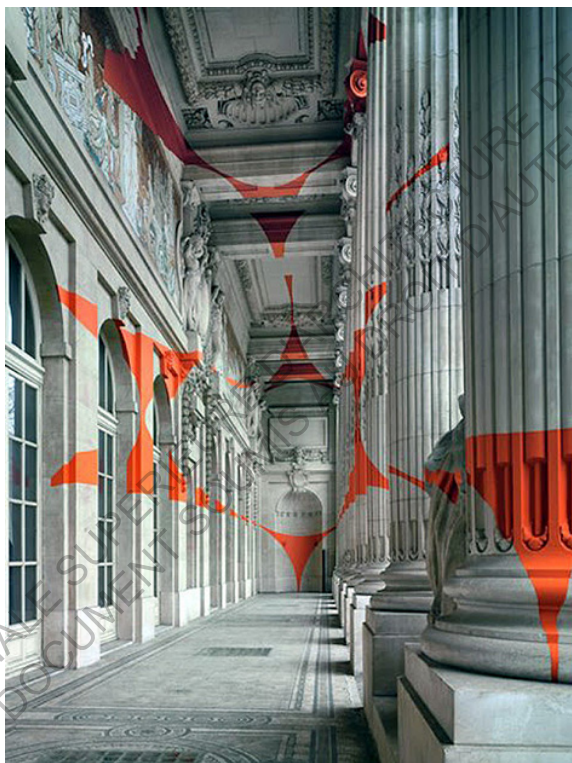
23. GAULTIER Alyse, *L'ABCdaire de Vuillard*, Paris: Flammarion, 2003.

24. « Wallpapers might have been touched by the hand of a craftsman, but, until recently, rarely by that of an artist - although they have often been depicted in works of art, for example by the painter Edouard Vuillard ». SAUNDERS Gill, HEYSE-MOORE Dominique, WOODS Christine, KEEBLE Trevor, *Walls Are Talking: Wallpaper, Art and Culture*, KWS Publishers, 2010, p.10.

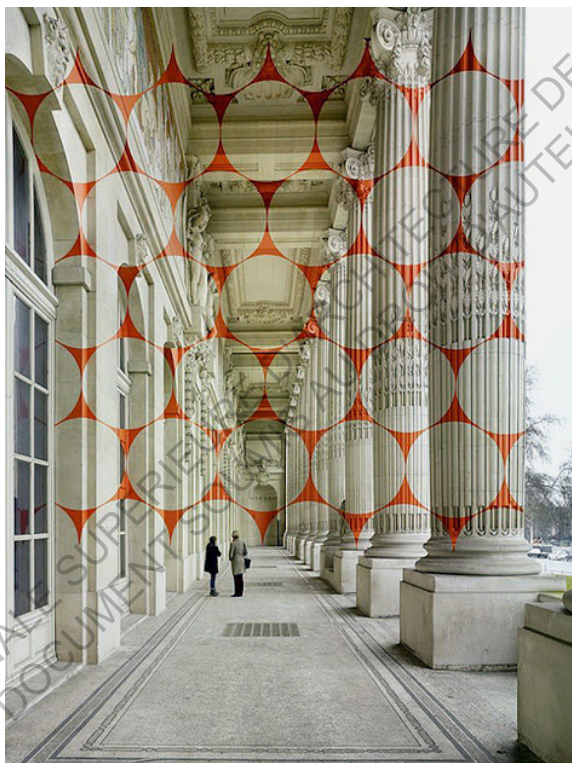


La table de toilette, Edouard Vuillard, 1895

Ici, le motif, bien qu'appliqué à des surfaces , réussit à s'en échapper pour devenir l'élément fort de la composition. Dans ces cas, le motif utilise la surface pour s'en échapper, il n'est plus le moyen pour la surface d'exister, mais c'est lui qui devient essentiel à la composition et à la compréhension de l'espace.



23 disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts, Felice Varani, 2013



23 disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts, Felice Varani, 2013

Des artistes contemporains se sont également intéressés à la question de l'autonomie du motif à travers l'anamorphose; procédé qui consiste à dessiner une figure dans l'espace physique dont un seul point de vue offre la vision complète. Cette recherche, associée à de l'art cinétique, met en mouvement non seulement le spectateur, mais également le motif représenté. Felice Varani le raconte d'ailleurs en ces termes:

« Ce qui m'intéresse, fondamentalement, c'est que le corps du spectateur prenne corps avec l'architecture, qu'il se promène dans l'architecture. L'architecture est toujours en mouvement, le regard est toujours en mouvement, jamais fixe »²⁵.

De la même façon que Matisse et Vuillard jouent sur une perception simultanée de la profondeur et de la surface plan, l'anamorphose offre en même temps la vision de l'espace qui se déploie tridimensionnellement et du plan du motif, qui semble flotter dans l'espace lorsqu'on peut le voir entièrement, grâce au jeu du trompe-l'œil. On oublie bien vite les taches autonomes dénuées de sens qu'on aperçoit avant d'être positionné au bon endroit pour observer la totalité de l'œuvre.

Dans ces représentations tridimensionnelles du motif, la surface devient le prétexte de l'autonomisation du motif. C'est le moyen qu'il utilise pour arriver à ses fins, c'est-à-dire acquérir une existence propre. Dans son rapport primaire avec le motif, la surface l'emprisonne, le relaie toujours au second plan, alors que dans ce nouveau rapport, la surface permet la libération du motif.

Lorsque Varani décrit son œuvre, il dit que « le lieu participe à faire naître des formes géométriques et que les formes géométriques font presque abstraction du lieu pour pouvoir apparaître »²⁶, c'est à dire que le lieu disparaît derrière les

25. COCHARD Aline, «Entretien: Felice Varani», *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013, l'album d l'exposition*, Paris: RMN-Grand Palais, 2013, p.40.

26. *Ibid.*

motifs qu'il y applique. Il énonce très clairement le paradoxe qui existe entre le motif prisonnier physique de la surface et le fait qu'il utilise pour s'en détacher dans la perception. Il continue son discours en ces termes :

« A un moment donné, ces deux réalités fusionnent et engendrent une autre réalité, une œuvre totalement autonome. Ayant affaire à un espace très simple, j'ai imaginé une pièce qui n'allait pas le cacher, encore moins l'anéantir ; une pièce qui puisse se faire remarquer tout en laissant la possibilité au regardeur de remarquer l'espace »²⁷.

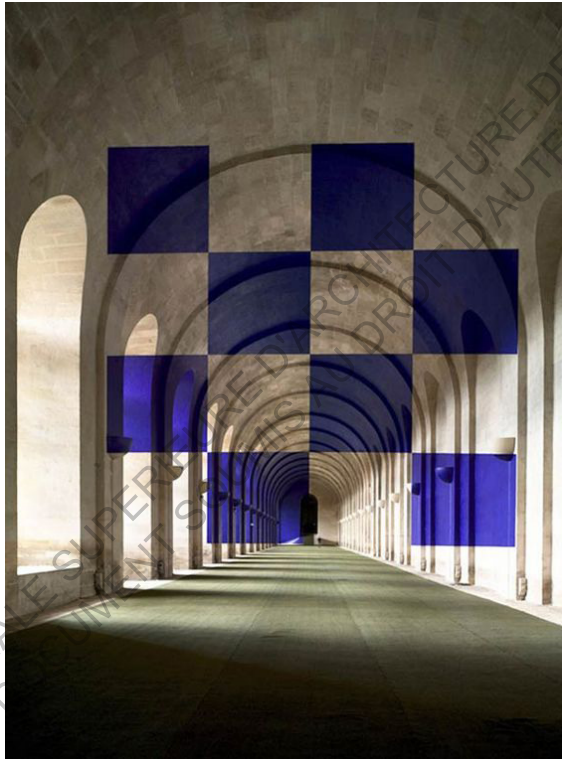
Il évoque l'idée de l'autonomie de l'œuvre, comme si elle existait en quelque sorte dans une dimension intermédiaire entre la surface du bâtiment à laquelle est appartient physiquement et l'espace atmosphérique qui nous entoure, comme si le motif flottait dans celui-ci.

Le motif dans ses différentes œuvres gagne son autonomie et n'est plus un objet purement décoratif, assigné à la surface. La prochaine étape c'est donc celle de l'existence autonome de ce motif dans l'espace. On peut se demander comment le motif réussit à exister en dehors de la surface, de son support.

27. *Ibid.*



Huit carrés bleus, Felice Varani, 2008



Huit carrés bleus, Felice Varani, 2008

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

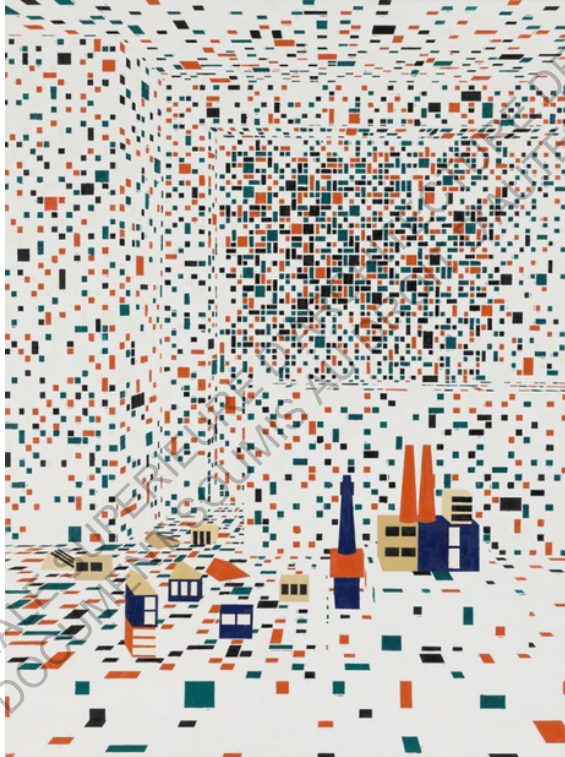
LA FIN DE LA SURFACE COMME
VECTEUR D'ESPACE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Dans ce déroulement du statut du motif dans l'espace, on assiste à la disparition de la surface comme élément primaire de la construction de l'espace. Le motif ayant gagné son autonomie, devient parvient à présent à générer l'espace.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LE MOTIF STRUCTURANT



Building the city III, Farah Atassi, 2013

Des éléments géométriques simples disposés dans un grille non régulière, un dessin créé par ces petites tâches de couleurs alternées, un rythme qui semble s'accélérer par endroit. Puis au fur à mesure l'apparition de différents plans, d'inclinaisons subtiles, le dessin d'un espace apparaît derrière ces formes. Le motif dessine murs, sol et même tableaux à l'intérieur de la toile.

Farah Atassi, peintre belge d'origine syrienne s'attelle à créer des espaces tridimensionnels en utilisant des motifs géométriques. Le motif constitue l'essence de son œuvre qui explore le caractère figuratif de la peinture en utilisant un langage abstrait. Elle utilise un élément bidimensionnel pour composer un espace imaginaire tridimensionnel et dispose ensuite des objets dans ces espaces. Le motif se distord dans l'espace suivant des lignes de perspectives pour produire la profondeur dans la toile. Dans sa série *Building the City*, le motif constitue donc la toile de fond de la construction des espaces qui accueillent ses « bâtiments ». Le résultat, outre cet effet de profondeur, est un jeu d'échelle entre l'espace et les pièces qui représentent les bâtiments. Le motif permet de structurer l'espace et d'imaginer un espace tridimensionnel à travers une surface bidimensionnelle abstraite; il parvient à structurer un espace à l'intérieur d'une surface plane²⁸. De la même sorte que chez Matisse, l'œil assimile la superposition entre les deux dimensions induites dans ces tableaux. Tout comme Matisse qui utilisait le motif pour aplatir l'espace, Farah Atassi utilise cet élément à la fois pour créer de la profondeur sur la surface de la toile, tout en l'intégrant dans une grille qui lui redonne un caractère bidimensionnel.

28. « Dans ses peintures, la grille moderniste se déploie dans un lieu, se spatialise, pour se muer en un motif purement ornemental. Ses intérieurs deviennent de moins en moins réalistes, ses espaces de jeu de plus en plus abstraits, comme le montre la série *Building the city*. Et la stricte grille qui jusqu'alors structurait le fond va même jusqu'à exploser. La géométrie engendre des nébuleuses. C'est comme si le potentiel de jeu contenu dans les objets s'était déporté vers le motif qui se développe au mur. (...) ».

LÉVY Marjolaine, SCHWABSKY Barry, *Farah Atassi*, Arles: Analogues, 2014, p.128.



Playroom III, Farah Atassi, 2013

Marjolaine Lévy, dans le premier ouvrage paru à propos de Farah Atassi, rapporte un échange qu'elle a eu avec l'artiste qui s'emploie, selon ses propres termes, à « faire des peintures plus denses, avec une attention singulière aux objets, qui prennent plus de place dans sa composition. (Elle) essaie de les faire rimer avec les motifs, de faire surgir une sensation de confusion et de complexité dans l'image »²⁹. L'ornementation lui permet d'ajouter une couche de complexité à ses tableaux.

Le motif réussit tout en assumant sa condition décorative, devient l'élément de construction de l'espace. L'espace tridimensionnel ici n'existe que par et à travers le motif. Il acquiert un statut de domination face à la surface et devient l'élément moteur de l'espace. Marjolaine Lévy l'affirme en ces termes: « Dans ses premiers intérieurs, Farah Atassi partait de l'image préexistence d'un espace ; le procédé est désormais inverse. Les architectures de la série des Tabou ou de Modern Toys sont construites à partir du motif ornemental retenu. C'est celui-ci qui crée l'espace »³⁰. L'angle n'est pas physiquement matérialisé, mais induit par les distorsions du motif sur la toile qui suggère des plans et des surfaces composant un espace construit³¹. Elle utilise d'ailleurs des photographies comme toile de fond à la construction des espaces représentés dans ses tableaux³².

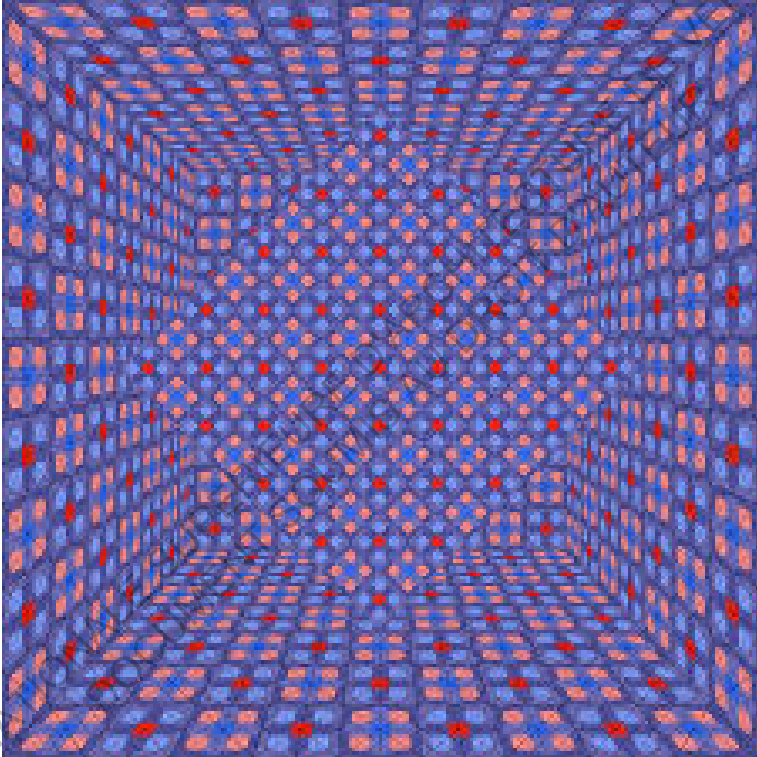
29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. BENOIT Guillaume, « Farah Atassi — Galerie Xippas », *Slash Paris*, 11 septembre 2013, URL: <http://slash-paris.com/articles/farah-atassi-galerie-xippas>, consulté le 13 mai 2016.

32. « (...) Farah Atassi s'attache à sélectionner des images qui lui permettront de construire ses intérieurs, car il s'agit là d'un véritable jeu de construction ».

LÉVY Marjolaine, SCHWABSKY Barry, *Farah Atassi*, Arles: Analogues, 2014, p.123.



Pattern Room with Diamond, Number 1, Violet, David Brody, 2014

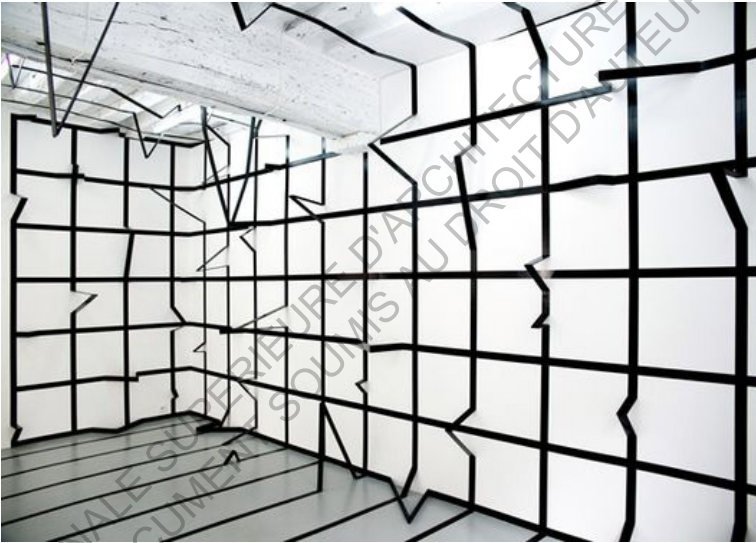
David Brody, artiste américain héritier de l'Op art travaille également autour de la création d'un espace fictif à travers le motif. De la même façon, le motif est dans ses toiles l'élément de constitution d'une profondeur imaginaire. Le motif se fond en un tout où les formes géométriques qui pourtant perceptibles, deviennent difficiles à délimiter. De la même façon que ses prédécesseurs, il crée des illusions d'optiques de mouvement, s'apparentant à une chute sans fin à l'intérieur d'espaces générés par des motifs.

Le motif a réussi à devenir un élément non plus uniquement décoratif, mais de construction de l'espace. Il a ôté son pouvoir à la surface en lui supprimant même ses limites. Mais le motif reste encore assigné à une existence bidimensionnelle. L'étape ultime de cette évolution et de cette revendication d'autonomie serait-elle sa matérialisation?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LA MATÉRIALISATION DU MOTIF

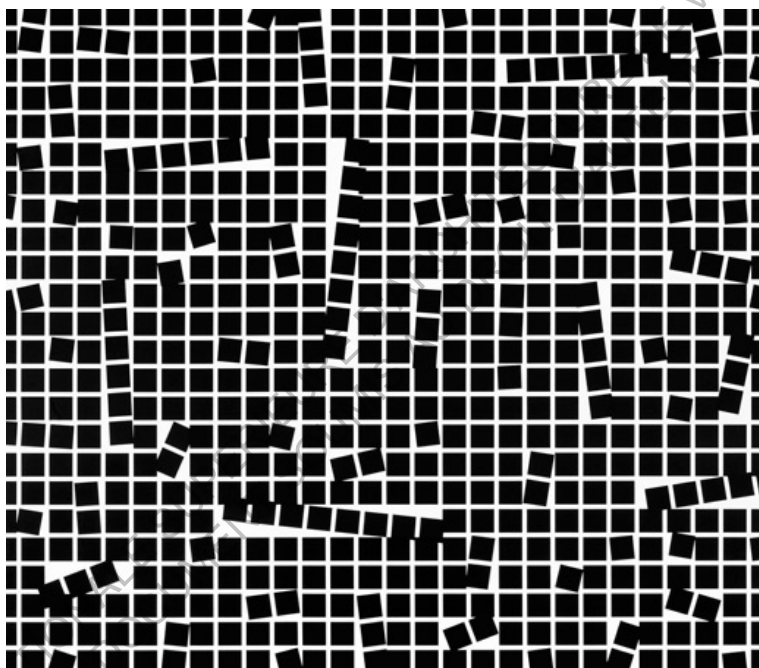


Dirty Geometry, Esther Stocker, 2011, photo par Takeshi Sugiura

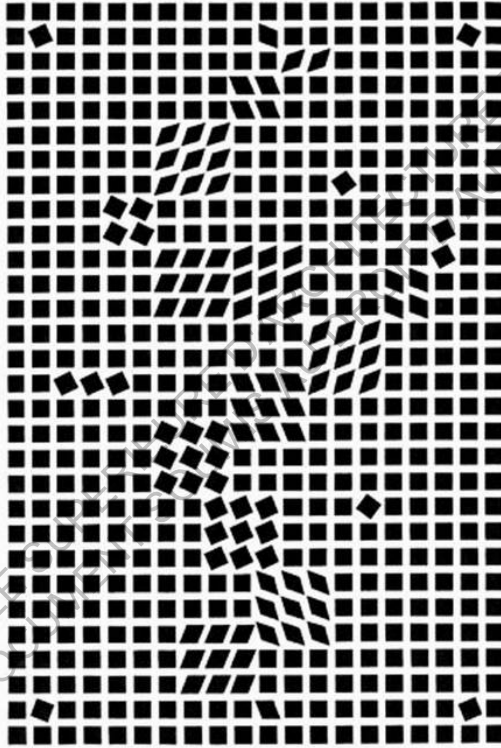
Une grille régulière dessinée sur une surface blanche, des irrégularités qui apparaissent; en s'approchant, l'impression que le motif se détache du mur s'intensifie. Est-ce uniquement une peinture murale ou sculpture? Maintenant, on se tient assez près pour comprendre cette étrangeté. La ligne dessinant la grille est bel et bien en relief, se décollant par endroit du mur. Ce n'est donc ni uniquement une peinture murale, ni une sculpture. L'œuvre oscille entre les deux registres simultanément.

Les éléments géométriques présents dans les installations d'Esther Stocker interrogent la réalité physique des ce qui nous entoure. Font-ils parti de la surface plane ou font-ils parti de la réalité tridimensionnelle? Cette ambiguïté est ce à quoi s'attelle l'artiste; le désir d'instabilité, de donner le tournis, d'entraîner le visiteur dans cet univers sans cesse en mouvement, qui se transforme avec lui. Sol, plafond et murs sont recouverts, annulant leur statut de dessus, dessous, annulant ce rapport gravitationnel qui veut que les objets se posent systématiquement sur le sol. C'est une fois encore l'expression directe de la reconnaissance du motif comme élément autonome. C'est l'étape qui suit l'anamorphose, après s'être détaché de la surface dans la perception, le motif affirme physiquement sa présence dans l'espace, dans la réalité matérielle.

Brouillant la frontière avec la sculpture; la peinture s'approprie l'espace, est libérée de son cadre traditionnel, et s'associe à la sculpture dans un but commun. Le visiteur est mis au cœur de l'œuvre pour bouleverser sa perception, comme les artistes de



O.T., Esther Stocker, 2014



Tlinko, Victor Vasarely, 1955



Untitled, Exposition Beyond These Walls, Esther Stocker, 2009

l'art cinétique dont son travail est largement inspiré³³. On remarque d'ailleurs la similitude entre les peintures plus « classiques » qu'elle produit, et les peintures de Victor Vasarely. Le blanc et noir, contrastes visuels forts, la grille, les éléments géométriques qui se déforment, se distordent, changent de sens sur la toile toujours avec le même dessein: la mise en mouvement. Elle hérite de leur recherches concernant la perception et le mouvement au centre de l'art; c'était effectivement ce qui intéressaient déjà les artistes à cette époque, mais le sujet semble toujours d'actualité pour les artistes contemporains. Le motif demeure au centre de ce questionnement autour de la perception et du mouvement. Ces artistes ont compris que le mouvement appartenait au motif et qu'il fallait utiliser cet élément pour perturber le spectateur et l'interroger sur l'équilibre du monde qui l'entoure.

Le rythme et la répétition contenus dans le motif en font un élément stable, rationnel; introduire des perturbations dans cet élément permet de remettre en question la notion même de stabilité et par la même occasion questionner la stabilité de ce qui nous entoure et l'idée de vérité absolue. « Je suis fascinée depuis longtemps par l'imprécision de l'exactitude : la règle et la confusion sont pour moi proches l'une de l'autre. Elles constituent même parfois une seule chose », explique Esther Stocker à propos de son œuvre³⁴.

L'autonomie du motif par rapport à la surface atteint son degré supérieur en s'extrayant physiquement de la surface pour exister non seulement dans la perception, mais dans la réalité tridimensionnelle du monde. C'est peut être une façon plus frontale d'interroger la perception et l'assignation du motif à la surface. A travers ce travail sur le motif, Esther Stocker ouvre une porte à une étape qui serait l'ultime étape ou à l'inverse constituerai le commencement d'un nouvel cycle pour le motif.

33. BEAUNE Pauline, « Esther Stocker, Dirty Geometry », *Slash Paris*, 2011, URL: <http://slash-paris.com/evenements/esther-stocker-dirty-geometry>, consulté le 04 janvier 2017.

34. Inconnu, « Esther Stocker », *Galerie Albert Apane*, URL: <http://www.galeriealbertapane.com/artist/stocker.html>, consulté le 04 janvier 2017.

Tous les artistes et les projets présentés naviguent entre les dimensions de la perception. La bidimension décorative du motif et la tridimension de l'espace. L'aller-retour entre ces deux états fait évoluer l'élément décoratif pour l'élever au statut d'élément autonome, qui devient moteur, et recouvre ainsi sa signification originelle.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

VERS LA DÉFINITION D'UN NOUVEL
UNIVERS

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Dans cette pièce, le motif noir et blanc envahit tous les objets, brouillant ainsi leurs limites; on distingue d'ailleurs difficilement tous les objets présents dans cette pièce. Aucune ligne du motif ne coïncide avec une arête de la pièce ou des objets. Il unifie tous les éléments et permet ainsi, non seulement de les aplatir, mais de leur donner la même importance.



Dazzle room, Shigeki Matsuyama, 2016

Le principe du « all-over », c'est-à-dire du motif qui recouvre tout ce qui l'entoure indépendamment de la nature des objets, des surfaces et des limites entre ces objets et surfaces introduit une nouvelle condition du motif, l'hypothèse de l'apparition d'un nouveau milieu. Le motif appliqué selon ce principe définit une nouvelle expression dans l'espace. La mise à plat des objets par la répétition frénétique du motif peut être envisagé comme la genèse d'un nouveau milieu. Non pas un intérieur par opposition à un extérieur, mais un milieu, tel un cocon, une paroi utérine sans couture.

La japonaise Yayoi Kusama exprime clairement cette idée d'univers dans son travail. Son obsession pour les pois début très tôt, elle raconte avoir perçu dès ses dix ans ces taches dans son champ visuel³⁵. Diagnostiquée comme souffrant d'une maladie mentale, Kusama essaie de transmettre au travers de son travail l'univers mental, le monde parallèle auquel elle appartient.

35. « Entourée de centaines de fleurs dans un champ de violettes, avec qui elle entretenait la conversation des âmes, un terreur panique la saisit et l'entraîna dans un monde inconnu. (...) Je réalisai plus tard que ma voix était devenue celle d'un chien... j'étais devenue un chien. » Ce célèbre souvenir d'enfance fonde la légende de Kusama et anime le commencement de sa vie d'artiste à une hallucination, à ces « choses étranges et indéfinissables qui apparaissent et disparaissent dans l'arrière-pays de l'âme (...) chargées de mystère, de terreur et de surnaturel ».

BÉRET Chantal, « Une inquiétante étrangeté », *Yayoi Kusama : [exposition, Centre Pompidou, Paris, Galerie sud, 10 oct. 2011-9 janv. 2012]*; *Exposition. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou-. 2011-2012*, Paris: Ed. du Centre Pompidou, p.29.



Infinity Mirrored Room Dots Obsession, Yayoi Kusama, 1998

Elle débute en réalisant les *Infinity Nets* dans les années 1950; ces tableaux représentent des réseaux monochromes insaisissables et infinis qui provoque selon elle « une sensation de vertige, de vide, d'hypnose »³⁶. Les *Dots Obsessions* ne sont qu'une représentation spatiale de ces *Infinity Nets*. La contamination de son esprit se traduit par la contamination de l'espace par le même motif. Lynn Zelevansky, dans son texte « Flying Deeper and Further: Kusama in 2005 », explique que « les hallucinations ont inspiré (à Kusama) la notion d' « infini » car les motifs qu'elles suscitaient submergeaient tout et paraissaient sans fin »³⁷; infini, c'est-à-dire sans limite, sans arête, tel dans un univers parallèle au notre, son univers halluciné.

36. PACQUEMENT Alfred, « Préface », dans BÉRET Chantal (dir.), « Une inquiétante étrangeté », *Yayoi Kusama : [exposition, Centre Pompidou, Paris, Galerie sud, 10 oct. 2011-9 janv. 2012]*; *Exposition. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou- 2011-2012*, Paris: Ed. du Centre Pompidou, p26-27

37. ZELEVANSKY Lynn, « Flying Deeper and Farther: Kusama in 2005 », *Afterall*, n°13, printemps-été 2006, p.56.



Jardin d'hiver, Jean du Buffet, 1968

Le Jardin d'Hiver de Jean Dubuffet relate également d'un univers imaginaire construit entièrement par l'artiste tout au long de son œuvre. A l'intérieur de cette construction qui ressemble plus à une grotte, le langage de « L'Hourloupe » développé par l'artiste, empêche l'œil de s'arrêter sur une surface précise et participe à une continuité entre celles-ci. L'Hourloupe prenant d'abord forme en peinture, devient ensuite sculpture puis enfin architecture. L'imaginaire de l'artiste s'est développé à partir de son esprit pour enfin aboutir à une forme physique. Jacinto Laiera en parle comme d'une « refiguration d'un monde parallèle au nôtre, un double de la réalité »³⁸. Le motif de l'Hourloupe recouvre tout dans cette sculpture à échelle humaine, et définit cette fois encore un univers parallèle au notre, dans lequel l'instabilité de la réalité est physique.

38. « Le cycle de L'Hourloupe est la refiguration d'un monde parallèle au nôtre, un double de la réalité. (...) L'Hourloupe est l'instrument conceptuel et matériel de la refonte de la réalité, le creuset où se défont les formes, la matrice où s'engendrent les êtres et les choses. »

L'AGEIRA Jacinto, *Dubuffet, Le monde de l'hourloupe*, Hors série, Découvertes Gallimard, 2001.



Inconnu, Peter Kogler, 2016

Peter Kogler construit des environnements immersif à la frontière entre architecture et médium technologique. Grâce à ses papiers peints représentant des motifs numériques, il annule la profondeur de l'architecture des lieux qu'il occupe pour plonge les visiteurs dans un espace infini, hors temps et hors lieu. Dans son essai « Un « et ainsi de suite » infini »³⁹, Boris Groys définit le travail de Peter Kogler comme « une réponse à la représentation de l'infini dans un espace artistique fini ». Kogler poursuit ainsi une recherche loin d'être nouvelle dans l'histoire de l'art. L'infini dans lequel Kogler tente de nous entraîner, est celui de l'information, du flux de communication, du big data qui constitue une réalité virtuelle mais physique également dans le monde auquel nous appartenons. C'est pour cela qu'il superpose cet univers fictif avec la réalité de l'architecture, et le visiteur doit assimiler ces deux réalités en même temps.

L'hypothèse de la définition d'un nouvel univers à travers le motif semble se concrétiser à travers l'étude des travaux des artistes présentés. Ils ont tous en commun la représentation d'un univers infini, parallèle au notre, et souvent issu de leur imagination. Le motif est le médium qu'ils utilisent pour matérialiser ces univers.

39. GROYS Boris, « Un « et ainsi de suite » infini », *Peter Kogler*, 2004, URL: <http://kogler.net>, consulté le 19 décembre 2016.



Keith Haring, Annie Liebovitz, 1987

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

BIBLIOGRAPHIE

BEAUNE Pauline, « Esther Stocker, Dirty Geometry », *Slash Paris*, 2011, URL: <http://slash-paris.com/evenements/esther-stocker-dirty-geometry>, consulté le 04 janvier 2017.

BENOIT Guillaume, « Farah Atassi — Galerie Xippas », *Slash Paris*, 11 septembre 2013, URL: <http://slash-paris.com/articles/farah-atas-si-galerie-xippas>, consulté le 13 mai 2016.

BÉRET Chantal, « Une inquiétant étrangeté », *Yayoi Kusama : [exposition, Centre Pompidou, Paris, Galerie sud, 10 oct. 2011-9 janv. 2012]; Exposition. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou-. 2011-2012*, Paris: Ed. du Centre Pompidou, 2012.

Bibliothèque Nationale de France, « Art optique, cinétique, lumino-cinétique : vision, mouvement, lumière 1955-1970 », *BNF*, Mai 2013, URL: http://www.bnf.fr/documents/biblio_art_optique.pdf, consulté le 06 novembre 2016.

BONNET Sophie, « Art cinétique et optique », *Académie de Poitiers*, URL: <http://ww2.ac-poitiers.fr>, consulté le 04 novembre 2016.

Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales

URL: <http://www.cnrtl.fr/>

CENTRE POMPIDOU, « Art cinétique », *Centre Pompidou*, URL: <http://mediation.centrepompidou.fr>, consulté le 6 novembre, 2016.

COCHARD Aline, «Entretien: Felice Varani», *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013, l'album d l'exposition*, Paris: RMN-Grand Palais, 2013.

D'ORGEVAL Domitille, « De l'abstraction géométrique à l'art cinétique. La part de l'héritage (1950-1960) : continuité, rupture et renouveau », dans LEMOINE Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013.

DIEHL Gaston, *Vasarely*, trad. anglaise d'Eileen B. Hennessy, New York: Crown Publishers, 1979.

DUPLAIX Sophie, «Le jardin d'hiver », *Centre pompidou*, URL: <https://www.centrepompidou.fr>, consulté le 20 décembre 2016.

EASTON Elizabeth Wynne, *The intimate interiors of Edouard Vuillard*, Thames and Hudson, 1989.

FAHR-BECKER Gabriele, *Wiener Werkstätte :1903-1932*, Taschen, 2015 (1994).

GAULTIER Alyse, *L'ABCdaire de Vuillard*, Paris: Flammarion, 2003.
SAUNDERS Gill, HEYSE-MOORE Dominique, WOODS Christine, KEEBLE Trevor, *Walls Are Talking: Wallpaper, Art and Culture*, KWS Publishers, 2010.

GROYS Boris, « Un « et ainsi de suite » infini », *Peter Kogler*, 2004, URL: <http://kogler.net>, consulté le 19 décembre 2016.

HORN Richard, *Memphis : objects, furnitures and patterns*, Philadelphie: Running Press, 1986.

Inconnu, « Esther Stocker », *Galerie Albert Apane*, URL: <http://www.galeriealbertapane.com/artist/stocker.html>, consulté le 04 janvier 2017.

JOBSON Christopher, « Vertigo-Inducing Room Illusions by Peter Kogler », *Colossal*, 23 décembre 2016, URL: <http://www.thisiscolossal.com>, consulté le 26 décembre 2016.

LAGEIRA Jacinto, *Dubuffet, Le monde de l'hourloupe*, Hors série, Découvertes Gallimard, 2001.

LEMOINE Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2013.

LEQUEUX Emmanuelle, « 1913-1930 Les pionniers de l'art cinétique. Mettre l'art en mouvement », *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Beaux arts éditions, Hors série, 2013.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, *Édouard Vuillard : le monde du silence*, ACR, 2003.

LÉVY Marjolaine, SCHWABSKY Barry, *Farah Atassi*, Arles: Analogues, 2014, p.128.

LOEWY Florence, «François Morellet», *Florence Loewy*, URL: <http://www.florenceoewy.com/gallery/multiples/francois-morellet/>, consulté le 12 décembre 2016.

MENU Michel, VASARELY Pierre, *Notes Brutes*, Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts, 2016 (1972).

MILLET Laurence, *L'ABCdaire de Matisse*, Paris : Flammarion, 2002.

MORGAN Robert, *Vasarely*, Naples: Naples Museum of Art ; Braziller, 2004.

NÉRET Gilles, *Matisse*, Taschen, 2003.

POPPER Frank, *L'art cinétique : l'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Gauthier-Villars, 1970 (1967).

ROUSSEAU Pascal, « 1646 - 1913 : Des premières machines optiques à l'art abstrait géométrique. Aux sources de l'art luminocinétique », *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Beaux arts éditions, Hors série, 2013.

SCHNEIDER Pierre, *Matisse*, Paris : Flammarion, 1992

SEMPER Gottfried, Jacques Soullou et Nathalie Neumann (trad.), *Du style et de l'architecture, écrits, 1834-1869*, Marseille: Éditions parenthèses, 2007.

THOMSON Belinda, *Vuillard*, A.Biro, 1989.

VISSAULT Maïté, « L'homme moteur ». Frank Popper, l'art cinétique et le GRAV », *Critique d'art*, 14 décembre 2012, URL: <https://critique-dart.revues.org>, consulté le 6 novembre 2016.

WARNOD Jeanine, *Vuillard*, Paris : Flammarion, 1989.

ZELEVANSKY Lynn, « Flying Deeper and Farther: Kusama in 2005 », *Afterall*, n°13, printemps-été 2006.

http://www.pierrevasarely.com/art_cinetique.html

<http://www.fondationvasarely.fr/>

<http://www.dubuffetfondation.com>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

The image shows a background of marbled paper with intricate, swirling patterns in shades of brown, tan, and cream. A diagonal watermark is overlaid on the paper, containing the following text:

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR