



HAL
open science

Avant l'idée, ce qui précède la pensée créatrice

Solène Lavillaureix

► **To cite this version:**

Solène Lavillaureix. Avant l'idée, ce qui précède la pensée créatrice. Architecture, aménagement de l'espace. 2018. dumas-02289345

HAL Id: dumas-02289345

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02289345>

Submitted on 16 Sep 2019

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.

Avant l'idée

Ce qui précède la pensée créatrice

Solène Lavillaureix

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

Mémoire de fin d'étude
Sous la direction de Frank Rambert

Janvier 2018
École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles

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

	Avant-propos	p.7
	Introduction	p.9
	Origine	p.13
I.	Souvenirs de l'enfance	p.15
II.	Rapport à la nature	p.23
III.	Images	p.33
IV.	Objets	p.49
V.	Voyages	p.65
	Gestation	p.79
I.	Atlas	p.81
II.	Fragments et oubli	p.91
III.	Rite et répétition	p.103
IV.	Outils de liberté	p.111
	Révélation	p.121
I.	Apocalypse	p.123
II.	Créer	p.133
III.	Initiation	p.141
IV.	Formes originelles	p.151
V.	Le grand tout	p.161
	Conclusion	p.167
	Bibliographie	p.171
	Annexes	p.179

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

Avant-propos

J'ai toujours été fascinée par le processus créatif, il est pour moi parfois bien plus signifiant que l'œuvre elle-même.

Je ne chercherai pas dans cet écrit à parler de projets, mais à observer et constater ce qui fabrique une pensée. Cet écrit m'a permis de saisir très simplement que la création se nourrit de toutes choses, et que la magie réside aussi dans ce que l'on ne peut se saisir.

Vous remarquerez très vite que deux figures, Le Corbusier et Aldo Rossi, apparaissent souvent et hantent cet écrit. Ils se sont imposés d'eux-mêmes par leur créativité qui prend source dans bien d'autres supports que l'architecture. A travers eux, j'ai pu trouver l'expression de ma pensée, une sorte de compréhension, et une source d'inspiration rassurante pour mon propre futur créatif.

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

Introduction

L'intuition est une « connaissance soudaine, spontanée, indubitable, comme celle que la vue nous donne de la lumière et des formes sensibles, et, par conséquent, indépendante de toute démonstration »¹. Ainsi, elle est *vraie* et *fulgurante*. Elle jaillit, dont on ne sait où, ni quand, ni comment. Elle procure cette sensation de connaissance insoupçonnée et absolue. Peut-être n'est-il pas nécessaire de la nommer, car quand jaillit l'intuition, le doute est absent et seul un sentiment de vérité et d'évidence subsiste. Elle est vraie car elle nous est propre et parce qu'elle nous appartient, nous sommes seuls à la comprendre.

L'intuition est libérée de l'asservissement du mental. Pour Buckminster Fuller : « c'est l'intuition qui nous ouvre continuellement de nouvelles portes de la pensée »². Si elle jaillit de notre être, peut-être alors viendrait-elle aussi d'ailleurs ? Et c'est bien parce qu'elle nous dépasse, que par la suite le mental, qui nous permet de questionner le monde, va douter d'elle et va chercher à la comprendre.

1 définition du Littré

2 Robert Snyder, *Buckminster Fuller : scénario pour une autobiographie*, éditions Images Modernes, Paris, 2004

Finalement ce n'est que lorsqu'il parviendra à la saisir qu'il l'acceptera. L'intuition passe d'abord par la connaissance de l'esprit, et la connaissance des choses singulières est nécessairement accompagnée de la connaissance de soi. Elle est immédiate et magique faisant des liens entre toutes connaissances plus rapidement que le mental.

On ne naît pas de rien, on ne crée pas de rien.

Quelque chose précède. De quoi se nourrit le créateur ? Mettrait-il en place des gestes et se fabriquerait-il un milieu pour être créatif, comme un terreau, « terre-eau » : un système alimenté et fertile ? Comment l'émergence d'une pensée se produit-elle ? Quel temps est nécessaire ?

Dans l'émergence d'une pensée créatrice, quel est le processus qui la précède ?

Nous approfondirons trois temps potentiels que nous considérerons comme un processus interne qui précède la formation d'une ligne de pensée.

Le premier est fondateur : le créateur va se nourrir et ingérer. Nous le nommerons *origine*.

Le deuxième est le temps intermédiaire, celui de la réflexion, celui des liens par l'esprit, celui de la *gestation*. C'est le maillage des perceptions, des émotions, qui crée un nouveau récit, un discours intérieur.

Enfin, le troisième est celui de l'émergence qui donnera naissance. C'est le temps de la compréhension, de la *révélation*.

Par ces trois étapes, il est un tout indissociable, un système ouvert qui ne cessera d'évoluer et d'être enrichi tout au long de la vie du créateur.

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

Origine

L'*origine*, ce sont toutes les matières, de différentes natures, dans lequel le créateur va puiser pour se nourrir. Il s'agit de la mise en œuvre, par celui ci, de tout un environnement qui sera propice à sa création, de susciter les émotions agissantes directement dans l'être.

La mémoire en sera empreinte, elle va façonner sa manière de voir et de penser. C'est le temps fondateur.

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

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

I. Souvenirs de l'enfance

On aurait pu supposer que Henri Louis Sullivan, figure emblématique de l'architecture et de l'Ecole de Chicago, parlerait dans son Autobiographie d'une idée de l'élaboration et de la conception de ses projets. Mais ce n'est ni son rôle d'architecte ni ses idées que Sullivan choisit de partager. Il offre un récit intime de ses origines ; de sa naissance jusqu'au prémices de son métier d'architecte.

L'élan poétique du texte ; qu'il élabore à la troisième personne ; vient d'une relation sensible au monde qui l'entoure, faite de sa relation à la nature, de son imaginaire qu'il promena dans les bois, les collines, les lacs. C'est un récit intimiste et pénétrant, une démonstration de la fleur de l'âge, de l'innocence de l'enfance et de sa soif de connaissance. Son idée, Form ever follows function, est énoncée pour la première fois en 1896. En vérité, elle apparaît bien avant, dans les milles sources de son enfance, pour arriver à maturité alors que Louis Sullivan a 40ans : une idée serait alors un processus arrivé à maturation.

« C'est ainsi que de l'abîme de silence de

la Mémoire cet enfant advient à l'être dans le rêve de la Vie, dans le rêve de temps éternel et d'espace: et en lui nous décelons ce que nous fûmes et sommes encore. L'environnement peut influencer mais il n'altère pas. Car c'est l'enfant pluriel et multiple qui crée l'environnement de pensées et d'actes qui à la longue parviendra à maturité. C'est l'enfant multiple de jadis qui crée pour nous la base de l'environnement où nous vivons. Ainsi dans le miroir d'un souvenir pouvons-nous nous redécouvrir. Nous attendons de trouver un vrai reflet de nous-même comme nous croyons être, et l'image se brouille quand nous font face les traits de l'enfant oublié. Comment oser le répudier? »¹

C'est l'initiation par l'expérience aux divers aspects de la vie humaine, le temps de l'éveil, l'éclosion des premières manifestations des sentiments et des aspirations : le degré zéro. L'enfant se caractérise par ses manques, par tout ce qu'il doit acquérir et ne possède pas encore pour devenir adulte. Il va ainsi passer par des périodes d'apprentissage et des paliers d'acquisition. Le cerveau est encore malléable et va imprimer (ou rejeter) les

1 Louis Henri Sullivan, *Autobiographie d'une idée*, 1924, Editions Allia, 2011, p.78

données. Cette culture de la question témoigne de la soif d'apprendre. Mais l'enfant a aussi sa propre nature et ses qualités intrinsèques : il porte en lui des gemmes. L'observation lui donne une éducation formelle pour une mémoire des choses. L'enfance est le temps où se fixent les fondements de la personnalité. Elle est aussi le commencement, l'avant du plein épanouissement. L'environnement, les parents, la culture, l'époque dans laquelle il naît, influencent son développement et sa manière d'interagir avec le monde.

L'enfant ne commence qu'assez tardivement à dire « je », il parle alors de lui à la troisième personne, il n'a pas encore conscience de son être. Au début de sa vie il est un être indissocié d'avec le reste du monde, formant une seule entité. Ce n'est que lorsqu'il utilisera le « je » qu'il se dissocie et devient unique, « auparavant il ne faisait que se sentir, maintenant il se pense »². Petit à petit il acquiert la conscience de soi, de l'homme qui existe dans le monde en tant que personne. Il peut alors ramener à lui toutes les pensées, les émotions, les sensations et les changements qui l'affectent.

Ce qu'une personne ramène de son en-

fance, ce sont ces souvenirs semblables à des images, comme des « présences fantomatiques qui hantent, parfois légèrement, parfois avec plus d'insistance »¹. L'enfant vit dans un monde de pure sensation. L'être se façonne : les découvertes, les premières émotions constituent ces sentiments originaux qu'il va par la suite chercher à retrouver. Sullivan qualifie lui-même les empreintes qu'il garde des émerveillements de son enfance du nom de « musée des merveilles »², comme par exemple le souvenir de cet arbre qui l'a marqué. Ces réminiscences rendent la mémoire active, elles influent sur la perception des choses. Il ne s'agit pas d'empreinte matérielle, mais plus de l'espace, du ressenti, de la matière.

Aldo Rossi, architecte italien (1931-1997), a été profondément marqué dans son enfance par le San Carlone d'Arona, statue colossale de Saint Charles d'Arona, et par les Sacri Monti qui le précèdent. Il a grandi proche du Lac Maggiore, en Italie, et fréquentait régulièrement la statue, célèbre attraction touristique. Au dedans, un escalier en spirale puis un autre plus raide monte toute la hauteur

1 Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2001, p.33

2 Louis Henri Sullivan, *Autobiographie d'une idée*, 1924, Editions Allia, 2011, p.97

de la statue jusqu'à donner à voir le paysage italien à travers les yeux même du saint. Il en gardera cette profonde impression d'une relation entre l'intérieur et l'extérieur. Tout au long de sa vie, le saint réapparaît dans ses compositions sous la figure de La Mano del Santo, comme une main qui guette. Si l'enfance est le temps de l'émerveillement, c'est également celui de l'enthousiasme, qui permet de créer, cette fameuse recherche du bonheur.

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



San Carlone d'Arona



Les Sacri Monti

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

II. Rapport à la nature

Roger Caillois est probablement le mieux placé pour nous parler de la beauté énigmatique et aléatoire des créations de la nature. Essayiste, académicien, il se passionne très tôt pour les pierres, qu'il collectionne, et qui sont pour lui « un lien entre la trame des rêves et la chaîne du savoir ». Il témoigne dans ses écrits, comme *L'écriture des pierres*, de sa fascination que lui inspire la contemplation de ces purs produits de création. Elles sont œuvres d'art, produit du chaos et de l'accident, réunion du hasard. Comment expliquer que la nature crée de telles beautés ? N'est-elle pas finalement le plus énigmatique des créateurs ? Roger Caillois voit dans ces pierres des paysages merveilleux, un support d'imaginaire : « l'homme leur envie la dureté, la durezza, l'intransigeance et l'éclat, d'être lisses et impénétrables et entières même brisées »¹. Les matériaux naturels forment une trace qui n'est autre que celle de l'évolution et de la création du monde.

¹ Roger Caillois, « Pierres (extraits) », *Diogène*, n°207, 2004, p.113

La nature est à l'origine des choses. De tout temps, les créateurs y ont puisé leur inspiration pour évoluer et progresser. Elle est fascinante par deux de ses aspects.

Tout d'abord, elle est énigmatique : parce qu'elle a la capacité à s'autoproduire, à évoluer, à se renouveler, elle est totalement indépendante de l'homme qui ne peut que tenter de s'en saisir. Pour J. W. Goethe, « le beau est une manifestation des lois secrètes de la nature qui, sans elle, nous seraient restées éternellement cachées »¹. De par les spectacles qu'elle offre, elle est le grand émerveillement.

Par son deuxième aspect, la nature est une vérité universelle, un langage universel, elle est vraie. Elle est vue comme une machine parfaite, marchant selon des principes mathématiques et géométriques. L'architecture paramétrique s'en inspire, le nombre d'or y est présent partout. Elle est source d'inspiration pour sa variété, sa capacité d'évolution, sa régularité, sa symétrie... La nature est l'existence même des choses, le liant de la diversité du monde vivant, la première créatrice. La contempler signifie alors se relier à un monde plus

1 J. W. Goethe, 1809-1810, *Maximes et réflexions*, trad. P. Deshusses, Payot & Rivages, Paris, 2011, p.83

grand, faisant sortir l'homme de son individualité. Elle est transcendante.

Charlotte Perriand (architecte et designer française, 1903-1999), Fernand Leger (artiste français, 1881-1955), et Pierre Jeanneret (architecte et designer suisse, 1896-1967 et cousin de Le Corbusier), avaient l'habitude le dimanche de se promener, de ramener des objets trouvés sur la plage, et de les photographier pour les développer dans l'après midi. En 1935, Charlotte Perriand représente la France avec René Herbst et Louis Sognot à l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles. Chargée d'imaginer la salle d'études d'une habitation idéale pour un étudiant, elle entraîne avec elle Fernand Léger, Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Elle juxtapose alors sur un « mur de collection » une fresque de Fernand Léger créée pour l'occasion, et des objets trouvés : une vertèbre de baleine, un silex de montagne, une calcite, et un tampon encreur avec l'inscription « la guerre est possible ». Peinture et objets trouvés figurent sur un pied d'égalité. L'objet naturel est investi de la même mission que l'art.

La nature a un fort pouvoir d'évocation.

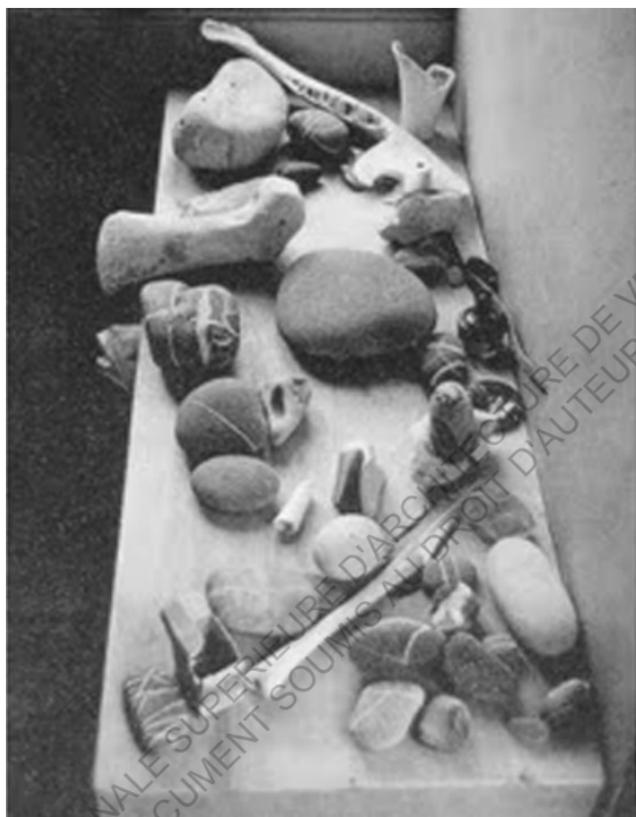
Le Corbusier avait aussi une éclectique collection d'objets trouvés dans la nature, qu'il appelait « objets à réaction poétique », et qu'il avait l'habitude d'examiner pour leurs structures. Des pommes de pin, des pierres usées, des os ou bien encore des coquilles de nautilus, « mille choses modestes qui contiennent, résumant ou expriment les lois de la nature, les événements ramenés à l'état de signes, etc... »¹. Les objets ont une forte puissance d'évocation faisant réagir le corps, l'être. Il est ici uniquement question de ressenti : en contemplant ces objets, c'est son âme directement qui réagit. Ce sont ses sensations qui sont à l'origine de sa création. Selon lui, ces objets trouvés ont donné une direction à son imagination. Ayant leur propre identité, ils nécessitent un esprit préparé pour les sentir. Ils ne se prêtent pas à une solution architecturale, mais c'est bien Le Corbusier qui, en se les réappropriant, leur donne une nouvelle vocation. Ainsi, c'est la personne qui donne sa valeur à l'objet, le sort de sa condition, pour devenir support à l'imagination, et donne à voir comment l'ordinaire peut susciter des réactions.

L'objet trouvé le plus célèbre de sa collec-

1 Le Corbusier, « Unité », *L'architecture d'aujourd'hui*, Le Corbusier, hors-série n°2, avril 1948, p.45

tion est une carapace de crabe que Le Corbusier, selon son propre témoignage, aurait trouvé sur une plage de Long Island, à New-York, dans les années quarante. Conservé dans un coffret à côté d'un morceau de bois roulé par la mer, l'objet l'aurait par la suite inspiré pour la structure de la chapelle Notre-Dame-du-Haut (Ronchamp, 1950-1955). Pour Le Corbusier, un « objet à réaction poétique » engage l'esprit dans la contemplation de ses formes, de son vocabulaire. Bien qu'à l'origine ils n'aient pas vocation à susciter la créativité, Le Corbusier leur insuffle leur puissance afin de devenir vecteurs de la création.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERRAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'ACCÈS AUX LIBRES



Le Corbusier, *Objets à réaction poétique*



Lucien Hervé, *La main de Le Corbusier avec un galet*, 1951
Lucien Hervé, *Le corbusier devant le cabanon*, 1951



au contrôle
de la
raison
porté hors
des
réalités
divines
admis
au cœur
d'une
illumination
Dieu
incarné
dans
l'illusion
la perception



La Mer en hiver, agate, Brésil, collection de Roger Caillois
Masque africain, malachite, Congo, collection de Roger Caillois

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

III. Images

Valerio Olgiati a demandé à des architectes de lui partager les images importantes qui montrent la base de leur travail et les a rassemblées dans son ouvrage *The Images of Architects*¹. Il regroupe ce qu'il nomme quarante-quatre « musées imaginaires », montrant les racines de leur architecture et de leur ligne de pensées, « consciente et inconsciente ». Il présente chaque collection comme « mémoire » de la personne et chaque image comme une icône. Par exemple, Alvaro Siza a envoyé ses croquis élaborés au cours de ses voyages (Égypte, Venise, Rome, entre autres). Les mémoires de Jacques Herzog et Pierre de Meuron sont des photographies portraits de grands créateurs (Aldo Rossi, Joseph Beuys, Lucius Burkhardt, Rémy Zaugg). Ces images donnent à voir leur univers personnel, dans lequel on peut toucher du doigt l'essence unique du créateur.

Il est vrai que dans le domaine de l'architecture, l'image constitue une véritable matière à

1 Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, Valerio Olgiati and The Name Book, 2015

créer, mais il est important de faire la distinction entre deux types. Le premier est l'image de référence qui contribue à l'élaboration d'un projet, en tant qu'inspiration directe. Elle est choisie pour sa valeur esthétique, sa valeur théorique, permettant au créateur d'échafauder et de démontrer une idée pour soutenir son projet. Elle va en quelque sorte le guider. Cette image de référence est donc liée à un projet, à un élan, une intuition, dans un cadre et un but précis. En exemple, Jorn Utzon pour l'Opéra de Sydney va s'inspirer directement de la nature pour élaborer son projet. Ailes d'oiseau, forme des nuages, coquillages, sont regardés comme un guide pour son design, une source de beauté et d'efficacité, les racines d'une réaction plastique. Et à son tour, la création de l'opéra sera source d'inspiration pour d'autres, voilà comment se nourrit le monde.

Les images du second type sont celles qui vont faire réagir non pas l'intellect, mais l'âme. L'intérêt se porte ici plutôt sur les souvenirs d'images, d'espace, qui sont pour reprendre le terme de Le Corbusier à « réaction poétique ». Elles ne sont pas de l'ordre du sensé, du mental, car l'émotion n'est pas réfléchie mais pure émergence. Ainsi les

images visibles dans *The images of Architects*, vont réapparaître toute une vie. Elles façonnent la pensée créatrice. Elles ne surgissent pas à un moment précis, mais à de nombreuses reprises tout au long d'une vie. La lecture de ces images donne à voir la posture intérieure de la personne inscrite dans ses fondements les plus profonds, une mémoire lisible. Partie intégrante de la personne, lorsqu'elle les contemple l'émotion ressentie la toute première fois ressurgit, nourrissant de nouveau l'émotion à l'instant présent. Elle alimente l'élan créatif. Le créateur puise dans l'image tout un foyer de significations et de valeurs, un univers poétique.

Les images qui suivent m'ont été envoyées en novembre 2017 par l'agence Aires Mateus, créée en 1988 par les frères Francisco et Manuel Aires Mateus (basé à Lisbonne, Portugal). Présenté comme les images d'inspiration de Manuel, certaines figurent d'ailleurs dans le livre de Olgiati. Seules deux d'entre elles sont en couleurs, laissant supposer une mise à distance, permise par le noir et blanc, pour n'en retenir que l'essence. Elles sont révélatrices de sa pensée plastique : le travail de la masse. Lorsqu'un regard extérieur contemple ces images, les centres d'intérêt et sa vision des choses

sont palpables, comme une entrée dans son esprit. Elles forment toutes ensemble une sorte de code génétique de sa création.

Pour Gaston Bachelard, l'image est plus créatrice qu'ordonnatrice de pensée. L'imagination a le pouvoir de produire du sens au delà des pouvoirs de l'entendement scientifique. Ce qu'il nomme « image poétique » sont celles qui produisent un « retentissement » dans l'être, bien plus qu'une simple « résonance » de surface. Elles sont de l'ordre de l'expérience, non rationnelles, elles s'enracinent dans le corps et trouvent écho au plus profond de l'être. Pour Bachelard l'image poétique n'a pas de passé mais « par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre »¹. Elles sont le « produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité »².

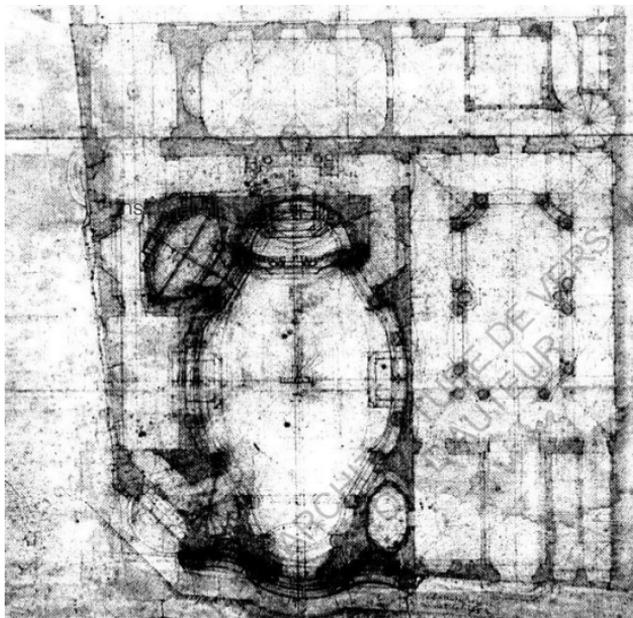
1 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957, Paris : Les Presses universitaires de France, 1957. Edition électronique, p.8

2 Ibid, p.12

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



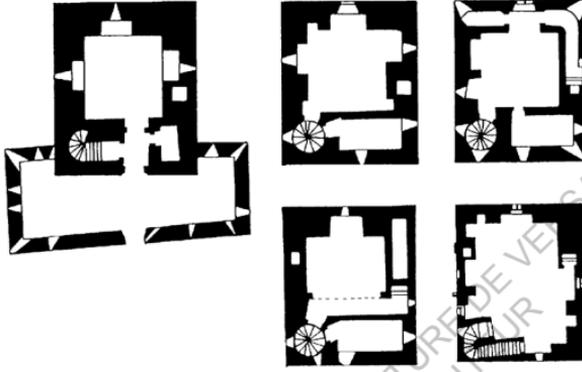
Villa Adriana, Tivoli, Italie. Photographie de Anne et Henri Stierlin



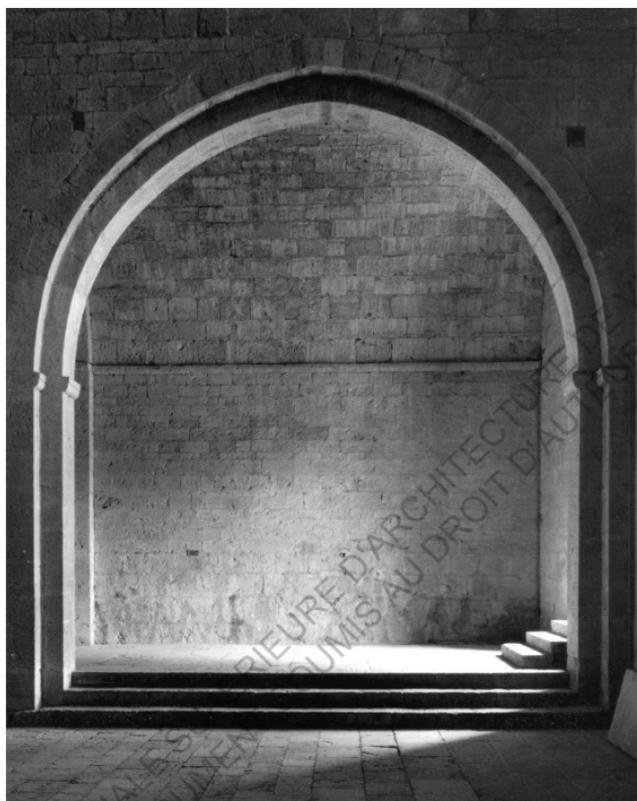
Borromini, *San Carlo alle Quattro Fontane*, Rome, Italie



Eduardo Chillida, *Mendi Hutz I*, Tindaya, 1984



Clara Castle, Irlande



Abbaye du Thoronet, Le Thoronet, France. Photographie de David Heald

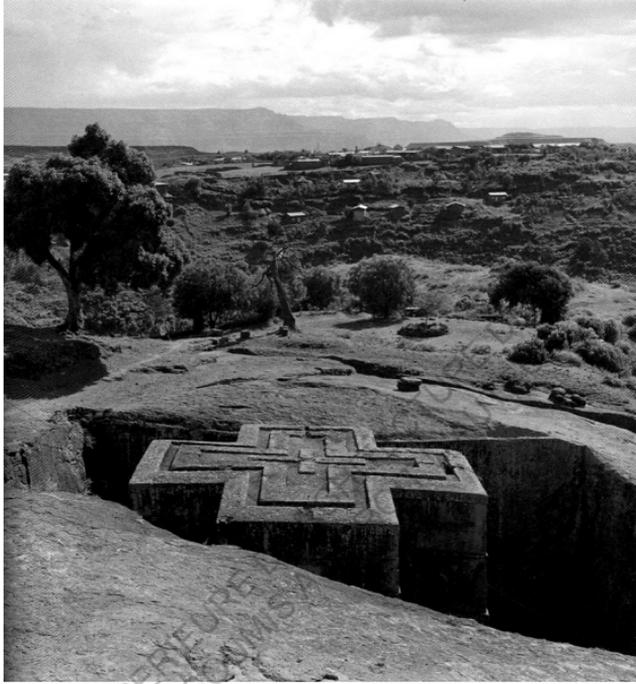


ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ruines de São Cucufate, Portugal. DGEMN, 1945



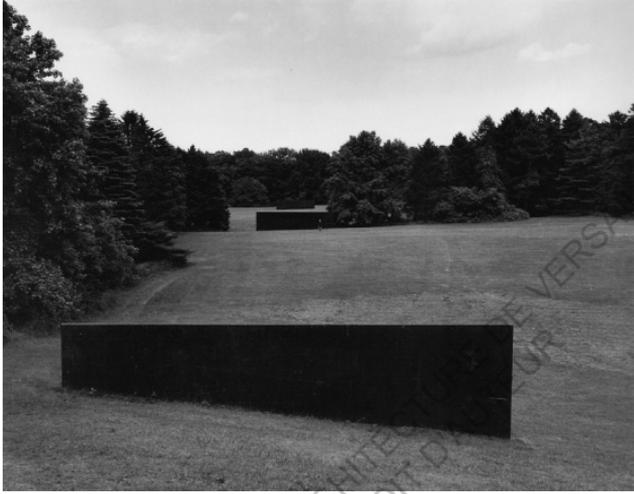
Gerhard Richter, *Betty*, 1988



St. George's Church, Lalibela, Ethiopie.
Photographie de Lynn Davis, 1997



Giovanni Battista Piranesi, *Hadrian's Villa. The Central Room of the Larger Thermae*, 1770



Richard Serra, *Equal Elevations Plumb Run*, 1983

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

IV. Objets

J. W. Goethe, écrivain allemand (1749-1832), organisait sa maison comme un outil de travail dont chaque thématique était une collection. Ensemble étrange, sa maison était alors une collection de collections : bronzes antiques, gypsothèque, médailles, portraits, vases grecs, majoliques, gravures de la renaissance, dessins de Rembrandt ou de Rubens... « Depuis son arrivée à Weimar en 1775 jusqu'à sa mort en 1832, la collection de Goethe, qui avait jusque-là trouvé sa place dans deux petits bagages à main, s'accrut de près de quarante mille objets. Après cinquante-sept années d'activité de collectionneur, il laissait des manuscrits qui aujourd'hui remplissent 341 caisses, 17800 pierres, plus de 9000 gravures, environ 4500 moulages de gemmes, 8000 livres, ainsi que de nombreuses peintures, sculptures et collections d'histoire naturelle »¹. Jouant sur l'imagination et l'intuition, la collection devient un outil de pensée. Le collectionneur se crée une dialectique

1 Carrie Asman, « Le cabinet d'art comme jeu de communication. Goethe met en scène une collection », dans J.W. Goethe, *Le Collectionneur et les siens*, Edition de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999, p.108-109

propre, dans laquelle apparaît une recherche d'affinité entre les choses, ou bien une déclassification créant des liens entre les objets différents. Entre ses mains, les collections devenaient un outil efficace. Goethe rassemblait tous ces objets cosmopolites non pas comme une simple fantaisie mais comme ce qui allie, selon Didi-Huberman, « l'imagination, le savoir, et la raison »¹, permettant de créer un univers à son image, un cosmos dans lequel gravite des objets d'un monde plus grand. La collection est alors créatrice d'identité et est associée au lieu dans lequel elle se trouve. Elle lui permet de s'intégrer dans l'histoire des objets pour y trouver sa propre place. Alors, en créant un monde dans lequel graviter, il génère son propre potentiel créatif.

Rem Koolhaas et Madelon Vriesendorp avaient réuni une collection de cartes postales des années soixante-dix de Manhattan dans deux valises. Mies Van der Rohe quant à lui disposait d'une collection d'arts de la République de Weimar. John Soane avait de son côté, une collection de fragments d'architecture antique.

1 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Les Éditions de Minuit, 2011, p.153

Pourquoi, dans les mains des créateurs, ces objets prennent-ils une telle puissance créatrice ? Nous pourrions presque les reconnaître comme objets fétiches. Du portugais *feitiço*, signifiant « artificiel », et donc par extension « sortilège », le terme était attribué aux objets de culte des populations d'Afrique durant leur colonisation. En anthropologie, le fétiche est un objet support de l'affectivité, symbolique, auquel la personne attribue une capacité supérieure à sa propre réalité. Objets naturels ou façonnés, ils sont considérés comme l'incarnation de puissance supra-humaine et ainsi dotés de *pouvoirs magiques* c'est pourquoi ils deviennent sujets à l'adoration, supports d'enthousiasme, pouvant provoquer une réaction affective. L'adoration n'est pas une affaire mentale, elle est de l'ordre de l'affect, du ressenti dans le corps. Dans l'esprit Vaudou, l'objet fétiche va jusqu'à faire la transition entre les vivants et les morts, il incarne le lien entre le monde profane et le monde sacré.

Les artistes eux aussi y voient plus que des objets. Ils utilisent leur puissance inépuisable, toujours renouvelable, leur octroyant un pouvoir d'énergie créatrice sans fin. L'objet fétiche devient organe, partie intégrante du créateur.

André Breton, poète et écrivain français (1896-1966), une collection composée d'objets trouvés, soit à l'état naturel soit issus de l'art primitif. Elle était pour lui un « continent magique » dépositaire de fragments de son esprit et de son cœur. Os de baleine gravé, boîte de cigales momifiées, amulette égyptienne, masque Tatanua, oursin fossilisé, peinture de Joan Mirò, poupée maya, ce cabinet de curiosités cartographiait parfaitement les voyages accomplis. Il était attiré par ce qu'il appelle les « objets-dieux » et notamment ceux de la culture amérindienne qui disposaient selon lui d'un véritable pouvoir créateur. Son mur de collection résume en quelque sorte la pensée du surréalisme, ce mouvement dans lequel les artistes se sont tournés vers la potentialité de l'objet ancré dans la réalité quotidienne pour fonder une « physique de la poésie » (expression de Paul Eluard que reprendra André Breton). Ces objets sont alors vecteurs de cette poésie, ils incitent à retrouver une puissance du rêve dans la réalité concrète. Ils sont précieux, ils deviennent le support du merveilleux. En s'entourant de ces objets, Breton s'inclut lui même dans cet état du merveilleux pour créer. « Et d'ailleurs la signification propre d'une œuvre n'est-elle pas, non celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle

est susceptible de prendre par rapport à ce qui l'entoure ? »¹

Dans le registre des objets support de la créativité, Aldo Rossi offre encore une autre vision, celle des objets support de fascination. La photographie de sa cheminée est à elle seule une vue complète de son monde personnel. Les cafetières de son enfance et la Conica (design réalisé pour Alessi) y sont placées côte à côte, avec des portraits de famille et le moulage en plâtre d'un pied antique. Ses objets de fascination et d'obsession qu'il avait l'habitude de dessiner encore et encore sont mis en scène comme dans un théâtre. Cette cheminée n'est pas une simple composition d'objets disparates mais bien un support à sa propre créativité : elle est le théâtre de sa pensée.

« Je portais sans aucun doute un grand intérêt aux objets, aux instruments, aux appareils, aux outils. Spontanément je restais dans la grande cuisine à S., sur le lac de Côme, et je dessinais pendant des heures les cafetières, les casseroles, les bouteilles. J'aimais particulièrement les cafetières émaillées, bleues, vertes, rouges, pour leur volume

1 André Breton, « La confession dédaigneuse », dans *Les Pas perdus*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, 1988, p.198

bizarre. J'y voyais la réduction d'architectures fantastiques que je rencontrerais plus tard. Aujourd'hui encore j'aime dessiner ces grandes cafetières qui m'évoquent des briques creuses sectionnées et que j'imagine pleines de labyrinthes intérieurs. »¹

Les objets sont le support de son imaginaire, les contempler le stimule. Les liens se font grâce aux souvenirs ou bien encore avec la valeur esthétique de l'objet. Adolf Loos, que Aldo Rossi considère parmi ses maîtres, justifie la copie par « le désir de s'entourer de répliques ou de reproductions de produits culturels qui vous plaisent, mais dont l'origine est inaccessible (...). La photographie d'un édifice ancien, le moulage d'une sculpture, la copie d'un Titien seront en mesure de nous rappeler le bonheur que nous avons éprouvé en contemplant des originaux »².

La contemplation de ces objets permettrait alors de replonger dans l'émotion originelle, comme une forme de rituel. Par le dessin, en les faisant changer d'échelle, les cafetières et paquets de cigarette sont élevés au statut d'architecture. Sa

1 Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, éd Parenthèses, 1981, p.12-14

2 Adolf Loos, «Les Meubles», 1898, *Paroles dans le vide*, chronique écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé

maison et son environnement deviennent le théâtre de sa vision, de sa créativité.

Comment expliquer que l'on puisse attribuer une certaine valeur à des objets de telle sorte qu'ils deviennent vecteurs de création ? Aldo Rossi nomme son autobiographie en référence à l'*Autobiographie scientifique* de Max Planck³ dans lequel il revient sur les découvertes de la physique moderne. Rossi évoque dès les premières pages un passage du livre qui la beaucoup marqué sur le principe de la conservation de l'énergie, « de ce maçon qui, dans un violent effort, soulève un bloc de pierre jusqu'au toit d'une maison ». L'énergie dépensé par le maçon ne se perdait pas, mais restait emmagasiné dans le bloc de pierre sans perte et pendant plusieurs années « jusqu'au jour où le bloc de pierre se détachait du toit, tombait sur la tête d'un passant et le tuait ».

Alors, si la matière emmagasine l'énergie de sa mise en place, ne pourrait-on supposer, en se basant sur cette logique, que les objets auxquels le créateur accorde une importance emmagasinent aussi cette énergie ? Et que par voie de conséquence les objets incarnent l'histoire sacrée de la

3 Max Planck, *Autobiographie scientifique*, 1945

création ? Que cette énergie qui, lorsqu'elle est contemplée, puisse être retransmise au contemplateur, sous la forme d'un certain élan créateur ? Ce qui expliquerait cette possibilité d'être envouté par un objet comme par une sorte d'énergie mystique qui s'auto-crèderait par la fascination qui lui est attribuée.

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



Cheminée de Aldo Rossi



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



Polaroids de Aldo Rossi



André Breton chez lui, 42 rue Fontaine, Paris, 1956



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

Collection minéralogique de Goethe, Weimar, Allemagne

Dans la démarche de Valerio Olgiati pour son ouvrage *The Images of Architects*, j'ai envoyé une série d'email à des architectes pour qu'il m'envoie une photographie de leur étagère, semblable à la cheminée d'Aldo Rossi. Peu m'ont répondu, et seul deux m'ont transmis leur « secret ». Le premier, Manuel Aires Mateus n'a de fascination que pour les images et les espaces (voir précédemment), le deuxième est Eduardo Souto de Moura. C'est une photographie de l'une des étagères de sa grande collection de livre de Mies Van Der Rohe (architecte allemand naturalisé américain, 1886-1969), celle où se trouve son encyclopédie. Au dessus, quelques livres, toujours sur Mies, sont posés négligemment. Devant, des photographies encadrées en empêchent la consultation, avec de gauche à droite : Samuel Beckett (écrivain et poète irlandais), Inconnu, Glenn Gould (pianiste et compositeur canadiens, 1932-1982), Mies Van Der Rohe évidemment, une image de la Friedrichstrasse Skyscraper (Mies Van Der Rohe, 1921, Berlin), et Lina Bo Bardi (architecte brésilienne, 1914-1992). Ces images ne sont pas choisies au hasard, elles ont été soigneusement encadrées et positionnées comme des fétiches, et mises en scène comme un monument rassurant dans une sorte d'adoration comme celui vouée à un culte.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME DE VERSAILLES



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

V. Voyages

Le voyage serait une source d'inspiration. D'ailleurs, Alvaro Siza, en réponse à la demande de Valerio Olgiati sur les images importantes montrant la base de son travail, envoie ses propres croquis de voyages. A la fois découvertes et conquêtes de contrées nouvelles, offrant une origine visible de l'architecture, les voyages en apprendraient beaucoup au savant en recherche de dépaysement, le poussant à contempler. Du latin *contemplari* signifiant « regarder attentivement, considérer par la pensée », c'est un acte qui engage les sens et le corps tout entier, un engagement total de soi.

Aldo Rossi, dans son *Autobiographie scientifique*, se remémore dès les premières pages son souvenir empreint de la déambulation dans le San Carlone d'Arona. Semblable à un pèlerinage qu'il compare à l'histoire du cheval de Troie, le visiteur pénètre après l'escalier du piédestal dans un colosse semblable à une tour mais avec une mécanique savante. Suit alors un escalier en spirale et enfin une ascension très raide jusque dans la tête du saint. Alors enfin « depuis les yeux du Saint,

le paysage du lac se dessine, illimité, comme vu d'un observatoire céleste »¹. C'est donc après une certaine procession et après avoir été digéré par le corps que le monde se révèle à Aldo Rossi, « peut-être la dimension même de cette construction me procure t-elle un étrange sentiment de bonheur : sa force est potentielle »². Expérience inaugurale, l'impression laissée par l'escalier reste imprimée dans sa mémoire, réapparaissant dans ses dessins, l'intégrant aussi dans ses cafetières.

De même avant de pouvoir accéder à la statue au sommet de la colline, les *Sacri Monti* forment une sorte de pèlerinage permettant au visiteur de préparer son regard. Sanctuaires constitués d'une suite de chapelles distribuées le long d'un parcours processional, décorés de statues de terre cuite et de fresques, ils forment une combinaison particulière entre architecture et paysage. Un « sentiment de suspension du temps, des choses » qu'il gardera en souvenir et qu'il recherchera constamment dans son travail de répétition.

Le Corbusier quant à lui entreprend un voyage en orient en 1911 à l'âge de vingt-quatre

1 Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, éd. Parenthèses, Paris, 1988, p.14

2 Ibid, p.15

ans. « Pour clore ma vie d'étudiant, je prépare un voyage très grand. La terre slovaque... les minarets de Sainte-Sophie. Ensuite, ce pourra être la parfaite extase ; si je ne suis point un imbécile et si mon âme est de celles qui peuvent devant les marbres immortels tressaillir ineffablement. »³. Le Parthénon en est le but ultime, sa rencontre avec le monument est attendue, préméditée, il l'a rêvée au travers d'écrits comme *Prière sur l'Acropole* de Renan. La notion de « standart » qu'il développera dans *Vers une architecture*, suite à ce voyage, n'est pas encore là. La rencontre est d'abord un choc. Là où il part chercher un enseignement, c'est finalement l'émotion, les sensations et l'expérience qu'il relate dans ses carnets. C'est ensuite seulement qu'il va chercher à les qualifier, « Le Corbusier interroge et s'interroge »⁴. Il cherche à en extraire une formule qui pourrait expliquer cette « extase » ressentie. Mais elle est subtile, il cherche alors à l'expliquer au travers de la mesure et du rapport du corps dans l'espace, « l'âme qui ressent et l'esprit qui mesure »⁵. Sa rencontre avec le Parthénon, d'abord de

3 Le Corbusier, lettre à William Ritter, île de San Giorgio, septembre 1911, Griselri 32

4 Françoise Bradfer, « La mémoire écrite, la mémoire inscrite : Le Corbusier et le Parthénon », *Cahiers thématiques : architecture, histoire, conception*, n°3, Octobre 2003, p.54

5 Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Editions Forces Vives, Paris, 1966, réédition Parenthèses, Marseille, 1987, p.162

l'ordre de l'expérience, s'est inscrite profondément dans sa mémoire jusqu'à devenir une force vive de sa création, une référence, un moteur, comme il l'explicita en 1933 au quatrième Congrès International d'Architecture Moderne à Athènes, « j'ai essayé d'agir et de créer une œuvre harmonieuse et humaine. Je l'ai fait avec cette Acropole au fond de moi, dans le ventre. »¹.

Pour Jacques Lacan, le bâtiment de l'Acropole détermine l'histoire de l'architecture en établissant le type, les proportions, la symétrie, la manière de regarder. Le Parthénon serait-il une forme de retour à « l'origine » de l'architecture et des arts ? Nombre d'architectes tels que Le Corbusier, Aldo Rossi, Louis Kahn, sont partis y chercher une forme d'enseignement. La rencontre avec le Parthénon constituerait-elle une constante ou bien une nécessité ? Pour Alvaro Siza, il est « le bâtiment le plus copié au monde », il est même le bâtiment favori de Edouardo Souto de Moura, son compère portugais. De tout temps, il a été copié, depuis les Romains, lors de la renaissance, pendant le néoclassicisme,

1 Le Corbusier, « Air, son, lumière » communication au 4^e CIAM à Athènes en 1933. Giuliano Gresleri « les leçons du Voyage d'Orient », *Le Corbusier et la Méditerranée*, Parenthèse, 1987, p.49

et même par les modernes. Tenant sa puissance par sa géographie, il force le visiteur à arriver par le bas, à emprunter les escaliers, il ne laisse aucune alternative : il est la seule façon de l'appréhender. Seul sur l'Acropole, il construit le territoire. « Je ne sais trop pourquoi cette colline recèle l'essence de la pensée artistique. (...) Je sais mesurer la perfection de ses temples, (...) la logique expliquera que tout y est résolu selon une indépassable formule, mais (...) le cœur, pourquoi le ramenons-nous ici, sur l'Acropole, au pied des temples ? »².

La rencontre, que ce soit celle de Le Corbusier avec le Parthénon (*Vers une architecture*, 1923), ou celle de Koolhaas avec New York (*New York Delire*, 1978) ou bien encore celle de Ruskin avec Venise (*Les pierres de Venise*, 1853), s'inscrit comme une forme de stockage, une sorte de mémoire vive « dans le ventre », permettant par la suite un approfondissement fécond et donnant naissance à des « concepts ». L'expérience, regarder, contempler, se pénétrer dans l'espace, en serait la première composante, sinon la plus importante.

« Quand on voyage et qu'on est praticien des

2 Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Editions Forces Vives, Paris, 1966, réédition Parenthèses, Marseille, 1987, p.158

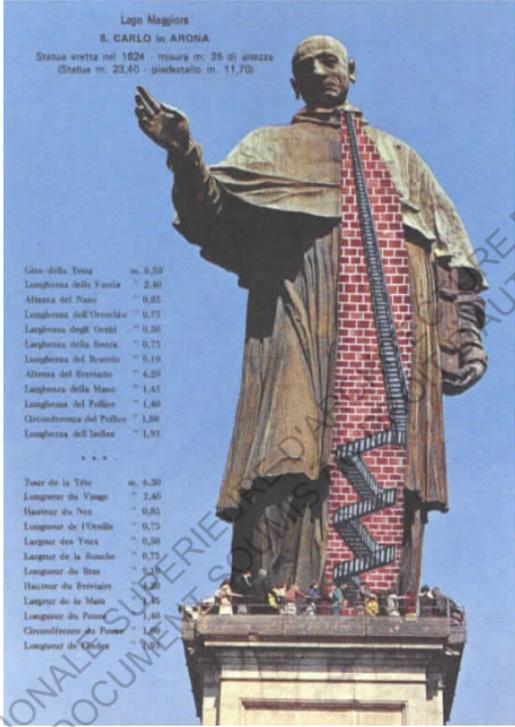
choses visuelles : architecture, peinture ou sculpture, on regarde avec ses yeux et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles restent dedans pour la vie ; elles sont écrites, elles sont inscrites. »¹. Le voyage, dans ce sens, permettrait au créateur d'aller à la fois puiser un langage de formes, d'éléments, mais surtout de faire croître en soi des sensations, des impressions laissées par l'expérience pour enfin donner naissance. Ce que Le Corbusier caractérisera sous la forme « émotion/interrogation/appropriation/abstraction »².

1 Ibid, p.37

2 Françoise Bradfer, « La mémoire écrite, la mémoire inscrite : Le Corbusier et le Parthénon », *Cahiers thématiques : architecture, histoire, conception*, n°3, Octobre 2003, p.63



Le jeune Le Corbusier au Parthénon





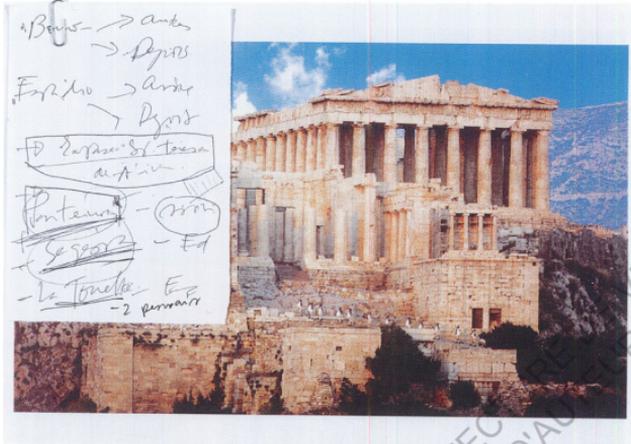
Aldo Rossi, *Untitled*, 1975
Aldo Rossi, *Untitled*, 1980



Aldo Rossi au Pathénon



Aldo Rossi, Pathénon.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTRES
VERSAILLES

Eduardo Souto de Moura, note attaché à une image du Parthénon



Eduardo Souto de Moura, Hermes, *Athens 1*, color slide collection on Kodak film

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

Gestation

La gestation est le travail d'élaboration précédant l'apparition d'une œuvre, d'une idée. Du latin *gestatio* signifiant « action de porter », il s'agit de porter en soi au préalable des fondements, des sources qui vont donner « naissance » à une pensée créatrice.

C'est aussi le temps nécessaire de digestion, d'assimilation du savoir, dans lequel l'esprit va faire les liens, une réappropriation, tout ce qui va permettre l'émergence d'une *idée*. Pour cela, le créateur va convoquer des rites, des gestes, des outils, pour faire émerger sa créativité.

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

I. Atlas

« Sans doute, l'observation des choses a-t-elle constitué l'essentiel de mon éducation formelle ; puis l'observation s'est transformée en mémoire des choses. Aujourd'hui j'ai l'impression de voir toutes ces choses observées, disposées comme des outils bien rangés, alignés comme dans un herbier, un catalogue ou un dictionnaire »¹. L'esprit serait une sorte de librairie du savoir, un emmagasinement, le savoir devenant outil.

Sur les murs de l'agence de Souto de Moura se rencontrent cartes postales, extraits de journaux, portraits de famille, dessins et photographies de paysages. Semblant être disposé aléatoirement, l'arrangement entre les images change régulièrement. De temps en temps réapparaissent des images sorties de boîtes remplies de livres et de magazines, les autres y resteront pendant plusieurs années. Ses murs rappellent un agencement semblable au dispositif de l'atlas.

Quand il apparaît au XVI^e siècle, l'atlas dé-

¹ Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, éd. Parenthèses, Paris, 1988, p.42

signe un ensemble de cartes géographiques réunies selon un plan préconçu. Par la suite, il s'ouvre à d'autres champs et devient un recueil de savoir sur des sujets aussi divers que l'astronomie, la zoologie, la botanique. Selon la formule de Daston et Galison, les images des atlas scientifiques seraient « des images au travail »¹ : elles affutent l'œil de l'observateur et construisent la connaissance. Aujourd'hui, il désigne un recueil d'images et de documents graphiques, souvent joint à un ouvrage, pour faciliter sa compréhension. Pour Georges Didi-Huberman, l'atlas n'est pas fait pour être lu mais pour être arpenté du regard, pour *donner à voir* comme une porte d'entrée dans un univers particulier.

L'*atlas* de Gerhard Richter (artiste allemand, né en 1932) est une vaste collection d'images, essentiellement photographiques, amassées par l'artiste depuis les années soixante, et régulièrement exposées tout au long de sa carrière. Constituant la source de son travail, c'est un chantier de recherche toujours alimenté, sa vision individuelle, composé de plus de sept cent photographies, croquis, journaux.

1 Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivité*, Les presses du réel, 2012, p.30

L'*Atlas mnémosyne* de Aby Warburg quant à lui est un dispositif visuel aussi insondable qu'inépuisable : il disposait et déplaçait constamment ses images (photographies et reproductions d'œuvres d'art) sur des grandes toiles noires. Il aurait ainsi inventé une nouvelle manière de disposer les images entre elles, constituant un scénario fondé sur la spatialisation, structuré par des relations de proximité et de distance. A la fois logique cumulative et ensemble d'images, il offre aussi dans le détail par l'image unique.

André Malraux place la photographie d'œuvres d'art au cœur de sa méthode, elle est l'instrument de son processus créatif. Il compose son *Musée imaginaire* dans son salon à Boulogne, rassemblant, confrontant, juxtaposant et opposant la constellation d'images sur son sol. Chaque nouvel arrangement est une métamorphose. Son musée est un dispositif qu'il met en place pour construire ses théories et ses concepts. « J'ai dit à Picasso que le vrai lieu du Musée imaginaire est nécessairement un lieu mental »².

Pour Georges Didi-Huberman, l'atlas est un outil visuel dont le moteur est l'imagination, c'est

2 André Malraux, *La fête d'obsidienne*, Paris, 1974

à dire une forme de « connaissance traversière » fondée sur la « puissance intrinsèque de montage qui consiste à découvrir des liens que l'observation directe est incapable de discerner »¹. Les images ont à la fois une fonction didactique et une puissance onirique. En mettant les éléments individuels côte à côte, c'est un anachronisme, une collision de différentes temporalités, permettant alors au créateur de trouver sa place dans l'histoire, grâce au collage et au montage. L'atlas serait alors une procédure génératrice et constructrice de sens, permettant d'assembler divers matériaux et des temps hétérogènes. Confronter, comparer, les mettre en relation, permet alors de révéler leur puissance.

L'esprit est comme un atlas agissant, la disposition des éléments entre eux en serait le mode de réflexion. Ce que la personne tient de son *origine* serait donc un amalgame hétéroclite, désordonné. L'esprit, support du savoir, vient tisser des liens au sein de la connaissance, confusion initiale, pour y donner du sens, un sens propre au créateur comme une mise en scène du savoir. L'atlas devient un outil, une méthode réflexive, faisant émer-

1 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Les Éditions de Minuit, 2011, p.13

ger la pensée créatrice par la puissance heuristique
de l'imagination.

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

Gerhard Richter, *Atlas no. 4*, 1962, 51,7x66,7cm



Atelier Edurado Souto de Moura, 2012



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

Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1924-1929



André Malraux en train de composé son *Musée Imaginaire*

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

II. Fragments et oubli

Auguste Rodin, sculpteur français (1840-1917), disposait d'une collection de sculptures et d'objets antiques qu'il mettait en scène, les installant sur les socles de ses propres sculptures, ou cachant parfois certaines parties avec des draperies, pour n'en garder que ce qui lui semblait beau. Il les choisissait souvent sous la forme de fragments, en dehors des critères traditionnels de beauté, « tel que le temps le transmet, exhumé de la terre, ayant perdu au cours de ses tribulations ses attributs identifiants, iconographiques, parfois même stylistiques, et son origine géographique précise »¹. A partir de 1895, il utilise d'authentiques petits vases antiques en terre cuite dans ses compositions y ajoutant des moulages de figure et jouant sur les échelles. L'objet devient un élément constitutif. Sa collection est donc à l'œuvre, elle n'est pas simplement le produit d'un désir mais elle est source et matière première de sa création.

Les moulages de fragments de corps qu'il nomme « abattis » sont autant de possibilités à

1 Bénédicte Garnier, « Tel un dieu antique », dans *Rodin-Freud collectionneurs. La passion à l'œuvre*, catalogue de l'exposition, Musée Rodin, Paris, 2008, p.68

composer. Bras, têtes, jambes, mains et pieds sont modelés en terre puis en plâtre en de nombreux exemplaires, obtenant ainsi un répertoire de formes dans lequel il puisait pour compléter ses figures. Créant ainsi des assemblages inédits, il composait, décomposait et recomposait sans cesse. Libérés de leurs attributs iconographiques, sous forme de fragments, les antiques s'éloignent d'une vision idéalisée de la beauté. L'extraction du fragment pour le rendre autonome devient sa méthode.

Aldo Rossi utilisait également le fragment comme élément constitutif. Il aimait « le commencement et la fin des choses », mais « surtout les choses qui se brisent puis se recomposent, les opérations archéologiques... et chirurgicales »¹. Quand il développe sa théorie sur la *Citta analoga*, « la question de fragment est particulièrement importante, car seules les ruines expriment peut-être complètement un phénomène. (...) Je songe à une unité, ou à un système, fait uniquement de fragments recomposés »². De même, *L'architecture assassinée* est un collage de parties de ses projets et de ses obsessions, mises côte à côte, juxtapo-

1 Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, éd. Parenthèses, Paris, 1988, p.150

2 Ibid, p.22

sées, assemblées.

Le Fragment est lié à un élément perdu. Il est le morceau d'un ensemble qui a été brisé. Séparé du tout, il en a perdu l'origine. Marc Augé, dans son livre *Les formes de l'oubli*, qualifie trois formes d'oublis. La première est celle du *retour* : retrouver un passé perdu en oubliant le présent. La deuxième est le *suspens* : couper provisoirement du passé et du futur pour retrouver le présent. La troisième est le *commencement* ou *re-commencement* : une même chose peut connaître plusieurs vies.

Développons l'idée du fragment soumis aux formes de l'oubli énoncé par Augé. Pour exemple, un pavé de rue ramassé lors d'un voyage à Porto (objet de ma propre collection).

Le retour permettrait, en le contemplant, de se relier à son passé, son origine, pour en retrouver les sensations lors de la première contemplation, c'est à dire l'ambiance de la rue portugaise duquel il a été extrait.

Le suspens serait, quand séparé de son ensemble et contemplé dans l'instant présent, il est une pierre taillée, érodée par le temps, lissée sur l'une de ses surfaces par les pas des gens dont il a gardé la trace.

Le commencement serait une nouvelle histoire faite de la composition de cette pierre avec d'autres objets.

« Faire l'éloge de l'oubli, ce n'est pas vilipender la mémoire, encore moins ignorer le souvenir, mais reconnaître le travail de l'oubli dans la première et repérer sa présence dans le second. La mémoire et l'oubli entretiennent en quelque sorte le même rapport que la vie et la mort »¹. En fait, l'oubli constitue le négatif du souvenir, l'un marchant avec l'autre dans une dialectique. Pour Marc Augé, il permet deux retours : oublier pour vivre le présent et oublier le présent pour revivre le passé. L'homme n'oublie pas tout mais ne se souvient pas de tout non plus. Notre société a tendance à blâmer l'oubli et à célébrer la mémoire. Cependant le souvenir n'est surtout pas un objet de vérité neutre car il est fonction de la personne qui le porte ce qui parfois mène à des transformations, des sélections, des dénis, des oublis.

Un oubli peut-il alors être heureux ? Pour Nietzsche, oublier c'est se libérer du passé donc pouvoir agir. L'oubli comme acte actif permet une

1 Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, 1998, Edition Payot & Rivages, édition de poche, Rivages poche, Petite Bibliothèque, Paris, 2001, p.21

libération, condition du bonheur. Le devoir d'oubli est aussi nécessaire que le devoir de mémoire. L'homme se construit à partir de bribes, de souvenirs et d'images, qui façonnent son existence. L'oubli permet de trier mais permet surtout de fabriquer et de créer, sans l'étouffement et le poids de la mémoire (l'association d'événements et d'émotions). Oublier permet de se dissocier du moment vécu et de n'en garder que la sensation, la richesse des souvenirs « produit d'une érosion par l'oubli (...) comme les contours du rivage par la mer »².

Si le savoir, les souvenirs, tout ce qui est présent et accumulé dans l'esprit sont considérés, comme des fragments, l'oubli permettrait alors de se délester de ce qui n'est pas nécessaire. Il créerait des liens et fabriquerait un nouveau grand récit propre à son créateur. La réappropriation des choses est omniprésente (*on ne crée pas de rien*), passant par « la transformation : ce mélange de souvenir et d'oubli »³. L'émergence de relations entre les choses instaure de nouvelles significations, un nouvel assemblage, un nouveau récit, celui du créateur. Tel serait le processus en action

2 Ibid, p.31

3 Ibid, p.74

dans l'esprit. « Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle »¹, finalement fidèle à soi-même.

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

1 Ibid, p.137



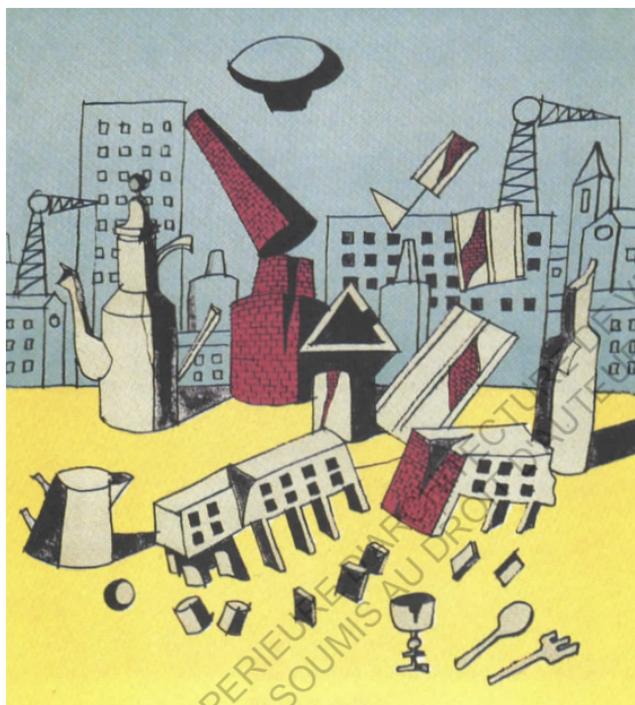
La collection d'antiques de Rodin dans l'atelier de Meudon.



Auguste Rodin, *Abattis*, bras droits, poignets cassés, plâtre, vers 1890-1900



Auguste Rodin, *Nu féminin assis dans une urne*
Auguste Rodin, *Assemblage Adolescent désespéré et enfant d'Ugolin*



Aldo Rossi, *L'architecture assassinée*, 1974



Aldo Rossi, *Dieses ist lange her - ora questo è perduto*, 1975.
Traduction de l'allemand «c'était il y a longtemps» suivit de l'italien «maintenant c'est perdu»)

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

III. Rite et répétition

Le rite est un ensemble de prescriptions qui codifient la célébration d'un culte ou d'une pratique, c'est donc une manière de faire bien réglée. Dans le monde de la création, le rite est un espace-temps sacré en dehors d'une réalité habituelle. Grâce à des gestes permettant de célébrer et de concentrer une énergie sur quelque chose d'important afin d'atténuer les angoisses, la pratique du rituel est comme une *mise en état*, permettant d'aller au delà de son être pour créer, il devient transcendantal. Les rites ont ce potentiel créatif. De part leur caractère magique et irrationnel, ils permettent de ré-enchanter, de renforcer les liens entre l'homme et sa créativité. Dans les différentes sociétés, les rites sont aussi utilisés pour donner du sens à un passage, vers une étape de la vie (naissance ... mort). Le rituel créatif, grâce à ses codifications précises, sa pratique individuelle qui se répète toujours de la même façon, ouvre à sa manière propre le passage vers autre chose. C'est sa capacité de créer une mise en condition qui fraye le chemin de l'état habituel vers l'état de création. Permettant de sortir de sa condition ordinaire et de se dépasser,

nombres d'artistes y ont ainsi recours.

Nous nous intéresserons ici à une certaine forme de rite, celui de la répétition chez Aldo Rossi. Dans son *Autobiographie scientifique*, il décrit d'ailleurs son propre processus créatif comme un ensemble de rites, car « le rite nous donne le confort de la continuité, de la répétition. Il nous contraint à des oublis détournés, car ne pouvant évoluer, toute mutation signifierait la destruction »¹. Donc la copie (la répétition) chez Rossi, passe par une certaine forme de recommencement. En reproduisant de façon obsessionnelle certaines choses, il réitère le moment de la première mise en forme et en reproduit l'empreinte. La forme garde l'empreinte mais en perd l'origine, elle est en suspens. L'anachronisme d'une forme peut, en faisant un saut dans le temps, être la force vive d'un renouveau.

Natura morta est une série de dessins exécutée en 1983, comme une intense étude personnelle. Rossi manipule et mixe ensemble en variation infinie un vocabulaire de formes et d'objets, qui sont ses obsessions et fascinations du moment: cafetières, cabanes, la sedia chair (1983), les animaux

1 Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, éd. Parenthèses, Paris, 1988, p.62

aquatiques, le cimetière de Modène, les horloges. De nouveaux éléments apparaissent, d'autres plus vieux sont transformés. Il crée des parallèles entre les objets, et expérimente alors comment les fragments peuvent être connectés, intégrés, assemblés et réassemblés. Avec la répétition, les objets disparates sont reliés en offrant une variété d'arrangements. Pour Aldo Rossi, « l'envi de refaire c'est un peu comme prendre deux fois la même photographie : aucune technique n'est suffisamment parfaite pour empêcher les variations dus à l'objectif, à la lumière, et finalement c'est aussi le désir de voir surgir un objet différent. Sûrement différent »². Alors, il s'agit de répéter pour faire la même chose tout en espérant obtenir des résultats différents. Ainsi, l'enjeu qui anime toute son œuvre est de générer une forme différente de répétition afin de lui offrir son autonomie. Débuter une série n'offre aucune certitude pour sa suite et c'est justement l'impossibilité d'anticiper l'apparence que prendra l'objet à sa prochaine apparition qui l'intéresse. Il est alors possible que l'origine et la copie, ou la copie et sa copie, soient d'apparence similaire ; cependant, la signification en est différente, car elle dépend du moment où elle surgit, et du processus auquel elle

est soumise, et une personne n'est jamais dans un même état. Il y a donc discontinuité et opposition dans sa répétition, impliquant une certaine transformation ou bien la disparition de quelque chose (sa mort). La répétition, le collage, le déplacement d'un élément d'une composition à une autre, devient le potentiel d'un projet nouveau. La répétition implique la déformation d'une chose, donc implicitement une évolution en proposant une autre alternative. La « nouveauté » n'est donc pas une innovation formelle ou technique, mais la réitération de l'existant. Elle tient du souvenir pour lequel Aldo Rossi attache une grande importance dans son processus créateur. La répétition devient alors une résurgence dans un temps différent.

Gille Deleuze, dans son livre *Différence et répétition*, cite la thèse célèbre de Hume « la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple »¹. Dans cette citation, répéter permettrait alors de toucher plus profondément les choses, ainsi l'énergie dépensée à sa réitération, est conservée. Alors, la chose copiée, devient

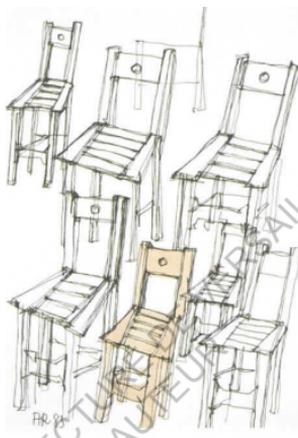
1 Gille Deleuze, *Différence et répétition*, 1968, Presses Universitaires de France, 2011, p.96

encore plus puissante que l'original, « et peut-être cette répétition comme conduite externe fait-elle écho pour son compte à une vibration plus secrète, à une répétition intérieure et plus profonde, dans le singulier qui l'anime »².

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



ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME DE VERSAILLES
DROIT D'AUTEUR



Aldo Rossi, *Natura morta*, 1983 (pour toutes)

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

IV. Outils de liberté

L'anatomiste Frank Wilson s'exprime : « le cerveau ne vit pas à l'intérieur de la tête, même si c'est là qu'il est localisé. Il se déploie à travers le corps et, par le corps, il se déploie à travers le monde »¹. La main est la continuité du cerveau. La main humaine, le pouce lui conférant une précision unique, est un outil de perfection. Elle est aussi l'organe de la préhension et le support de sensations. Elle touche, elle ressent en entrant en contact avec la matière, elle fait surgir l'émotion. Elle devient support de la création car elle est outil de l'esprit de par son ambivalence : « la main qui dit est aussi celle qui ressent et qui dessine »². Elle a ainsi la capacité à mettre le monde en forme, en histoire. De par l'immédiateté du geste, la main en relation directe avec l'esprit permet sa réalisation dans le monde, elle est outil de l'esprit.

Pour Philip Rawson, « si nous ne suivons pas dans le temps les traces laissées par le geste de l'artiste, nous risquons de passer à côté

1 Peter J. Wilson, *The Domestication of the Human Species*, New Haven, Yale University Press, 1988, p.307

2 Tim Ingold, *Faire, Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Édition Dehors, 2017, p.261

de ce qu'il y a à voir »¹. Supposons que le geste aux prémises de la créations contienne la véritable essence de l'œuvre, alors les fondements mêmes de la création reposeraient sur ce qui est à-côté, ce qui n'est pas montré, ce qui est sous-jacent. De ce sens, le geste et l'outil recèlent la valeur profonde de l'énergie qui est investie. Dans son immédiateté, le geste serait le jaillissement de l'énergie concentrée du créateur, celui du moment même d'où survient l'idée. Une ligne qui émerge est la trace d'un geste, une représentation qui parle, qui esquisse. L'œuvre trouve sa puissance en ce qui la précède.

Le Corbusier trouvait dans le dessin et la peinture ses outils privilégiés, ceux-là même qui permettaient de nourrir sa créativité. Quand *L'atelier de la recherche patiente* paraît en 1960, Le Corbusier a soixante-treize ans, il ne lui reste que cinq ans à vivre. Entièrement structuré, écrit, mis en page, soigné dans le détail par lui-même, ce livre se veut être le témoin d'une vie de création, la somme de son art révélé au grand public. Et effectivement il sera le dernier d'une cinquantaine d'ouvrages. Il ne le nommera pas *mon œuvre*, faisant planer le

1 Philip Rawson, *Seeing Through Drawing*, Londres, British Corporation, p.24

mystère d'une vie de création. Il regrettait profondément que le peintre Charles Edouard Jeanneret ait été évincé par l'architecte Le Corbusier, pseudo créée par lui-même afin de ne pas ternir l'image du peintre. Ainsi, les deux progresseront en même temps tout au long de sa vie, ordonnancés par un rituel qui coupait sa journée en deux, mis en place dès son voyage en Orient : le matin était dédié à la peinture, l'après midi à l'action, au projet. Il témoigne dans le chapitre consacré à la peinture « je pense que si l'on accorde quelque signification à mon œuvre d'architecte, c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la valeur profonde. »².

Le Corbusier affectionnait particulièrement son premier tableau, peint en 1918, *La Cheminée*, il a alors trente-et-un ans. Il le placera d'ailleurs à deux reprises dans son Atelier de la recherche patiente, son original en peinture et sa représentation dessinée, daté également de 1918, avec sa légende (parlant de lui à la troisième personne) « L-C a perdu l'œil gauche en faisant ce dessin la nuit : décollement de la rétine. Ce premier tableau est une clef pour la compréhension de sa plastique : volume dans l'espace. Espace. »³. Sur la tablette

2 Le Corbusier, *L'atelier de la recherche patiente*, 1960, Fage éditions, 2015, p.197

3 Ibid, p.55

de la cheminée, deux livres et un cube énigmatique sont posés, se reflétant. Le Corbusier, à ce sujet, dira à la fin de sa vie à Jean Petit « Lumière décisive. Volume décisif : l'Acropole. Mon premier tableau peint en 1918, *La Cheminée c'est l'Acropole* » et ajoute « Mon unité d'habitation de Marseille ? C'est le prolongement »¹. Le lien entre les trois éléments est ainsi affirmé. La peinture est une forme d'expérimentation de sa recherche des volumes dans l'espace.

Selon Carl Gustav Jung, la conscience aurait tendance à inhiber tout élément qui paraît non adéquat, donc à renvoyer ce qu'elle ne comprend pas vers l'inconscient. Supposons que comme énoncé dans l'introduction, l'intuition est jaillissante donc pour le mental (ne la comprenant pas) elle semble non adéquate. Alors, la méthode que Jung nomme l'*imagination active*, offrirait la possibilité de réaliser sa propre nature. Grâce aux supports tels que l'écriture, la sculpture, la peinture, elle serait un laisser être dont le seul guide est le ressenti, l'émotion, se différenciant du mental par sa liberté absolue, permettant un dialogue direct avec l'incon-

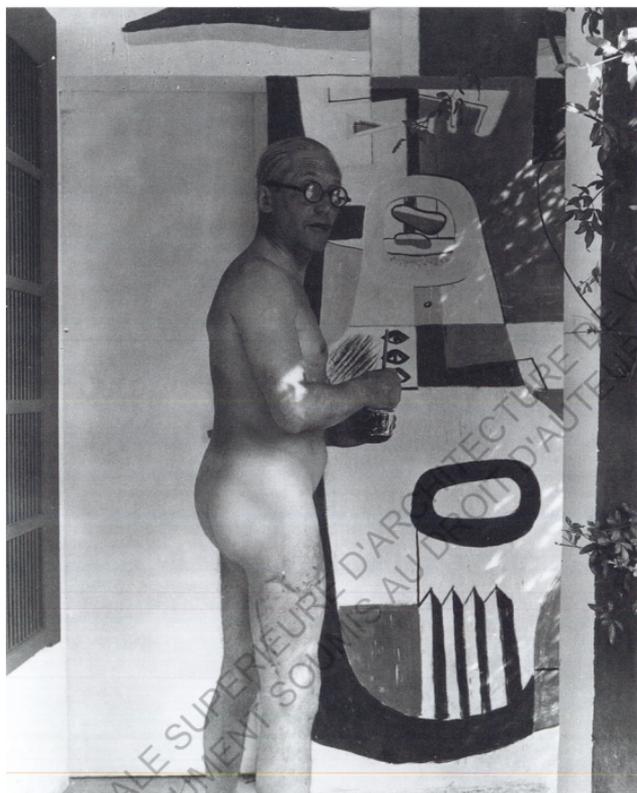
1 Jean Petit, *Le Corbusier parle*, Editions Forces vives, Genève, 1967, p.12

cient, le non dévoilé.

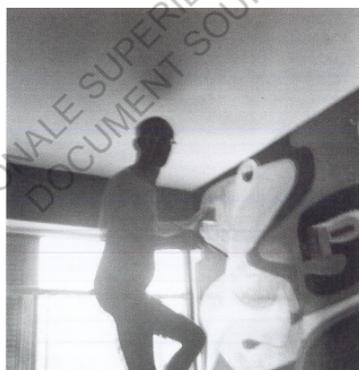
Finalement, cultiver sa créativité c'est trouver ses propres formes nécessaires de liberté.

Les outils choisis permettent l'émancipation, le dépassement, pour le jaillissement. Un domaine, ne pouvant être nourri uniquement par lui même, trouve sa puissance dans tout ce qui est à côté.

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



Le Corbusier terminant la peinture murale à l'entrée de la chambre d'amis de la villa E-1027 d'Eileen Gray, août 1939



Palette de Le Corbusier. Photographie de Charlotte Perriand.
Le Corbusier peignant le mur de la chambre d'amis de la villa
E-1027 d'Eileen Gray, août 1939

je pense que si l'on accorde
quelque signification à mon oeuvre
d'architecte, c'est à ce labeur
secret qu'il faut en attribuer
la valeur profonde

L-C 1948

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

L-C, 1948. Figure extraite de Le Corbusier, *L'atelier de la recherche patiente*, Fage éditions, 2015, p.197



Le Corbusier, *La Cheminée*, 1918, huile sur toile, 60x73cm.
Au dos: «Ceci est mon premier tableau»

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

Révélation

La *révélation*, c'est l'aboutissement d'un processus déjà entamé. Cette étape est l'émergence de la pensée créatrice. Cela sous-entend que quelque chose était déjà là avant, présent mais caché, c'est le moment où l'esprit le dévoile pour donner naissance à un nouveau langage.

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

I. Apocalypse

Commençons cette troisième partie par l'étude d'une gravure sur cuivre d'Albrecht Dürer (peintre, graveur, et mathématicien allemand), datée de 1514, *Melencolia I* ou *La Melencolia*. La composition de cette œuvre est riche et les nombreux symboles qui y sont présents laissent la place à une multitude de lectures possibles. L'homme, conscient de son impuissance face à l'univers, plonge dans la mélancolie, mais cette mélancolie est propice à la création. Au premier plan l'ange est décrit par Gottfried Benn comme un « génie sans sommeil, assis à même la pierre, auréolé de patience, qui n'attend rien, les coudes sur le genou, la joue appuyée sur le poing, silencieusement en train d'accomplir ses œuvres publiques et secrètes jusqu'à ce que la douleur se soit fait entendre, que la mesure soit pleine et que les images s'éloignent de lui dans la pâleur de l'achèvement ». A ses pieds, les outils éparpillés sur le sol se rapportent les uns au travail de la pierre, les autres au travail du bois, faisant référence aux maçons, aux tailleurs de pierres et aux charpentiers. Sont également présent nombres d'éléments représentant la création manuelle (scie,

clous, pince, marteau), la création mathématique (compas, règle) et la création littéraire (encrier). La sphère quant à elle incarne la recherche de la perfection: le sens et but de la création. Le polyèdre, figure forte de la gravure, d'ailleurs nommé par la suite « solide de Dürer », est elle aussi une forme sphérique particulière dont les sommets sont tous à égale distance du centre. Il est un objet de fascination pour les mathématiciens et l'énigme quand à sa construction est toujours débattue. Au deuxième plan, la balance annoncerait le Jugement et le sablier ferait référence à l'écoulement du temps renforçant encore la position d'attente de l'ange, et suggérant un temps en suspens avec ses deux parties pleines de manière identique. Cette gravure est connue pour être la première représentation occidentale du fameux « carré magique » : l'addition des nombres de chacune de ses lignes, colonnes, diagonales, donne le même nombre 34. Selon les astrologues de l'époque, le carré magique avait le pouvoir de permettre de dépasser le stade dépressif de la mélancolie.

Du latin *melancolia* signifiant « humeur noire », la mélancolie était à l'époque, associée à une maladie de la bile noire provoquant un senti-

ment de tristesse. Quand la médecine se sépare de la philosophie, la mélancolie devient alors une manière d'être existentielle que l'on retrouve fréquemment chez les écrivains, les poètes et autres intellectuels. A cette époque, la littérature l'a décrite comme un sentiment de tristesse vague et douce dans laquelle l'homme se complait pour favoriser la rêverie désenchantée et la méditation alors que dans la pensée antique la mélancolie passe pour être une source de génie et de folie permettant de vivre le deuil, de trouver un sens à la vie, de se dépasser.

La Renaissance devient l'âge d'or de la mélancolie. Dürer dessine ici un ange qui se détourne avec résignation de l'esprit des mathématiques, de la géométrie et des techniques. Dans une attitude d'attente et de sommeil de sa raison, il se tourne vers le vide, en état de contemplation. Il exprime alors dans cette gravure sa résignation devant l'impossibilité de trouver le secret de la beauté avec les moyens rationnels : l'art se forme dans les zones de douleur et de silence, dans le royaume des ombres et de la contemplation.

Dürer orthographie sa gravure *Melencolia* et non *Melancolia* comme attendu, nous invitant à

une autre lecture. En effet, l'arrière plan présente un paysage maritime, représentant l'isolement et l'écart par rapport à la civilisation, inondé de la lumière d'un corps céleste formant un arc dans le ciel. Cette lumière noire qui semble apporter victoire à une créature volante, déverse ses effluves sur le monde humain. Dans les ailes ouvertes de cette bête semblable à une chauve-souris est inscrit MELENCOLIA-I. (L'objet céleste serait lié à une comète qui traversa le ciel occidental au cours des années 1513 et 1514).

L'orthographe particulière de MELENCOLIA avec l'ajout du symbole S et du I, aurait selon les historiens, une forte signification apocalyptique, le mot faisant alors référence à l'illusion, aux ténèbres, à l'ignorance. Cet ensemble annoncerait à la fois un monde qui se termine, celui de l'ange en attente, et en même temps la promesse d'un renouveau symbolisé par l'arc-en-ciel de l'objet céleste. L'obscurcissement des ténèbres ne pourrait être dissipé que lorsque les éléments du premier plan se réveilleront. Et effectivement, le putto (angelot) et l'ange se tiennent tous deux assis, tournés dans la même direction, tenant des objets semblables, et pourtant semblent s'opposer. L'ange symboliserait un monde finissant, laissant place au putto, sym-

bole d'un monde à venir, après l'*apocalypse*.

L'*apocalypse* de Jean est le dernier livre du nouveau testament. Après une série de cataclysmes, Jésus se révèle aux hommes : les élus gagneront le paradis, les damnés seront jetés en enfer. Un nouveau monde apparaît débarrassé du mal. Le mot *apocalypse* a cependant été mal utilisé, interprété à partir de la totalité du livre au cours des siècles, il présente un monde étrange, inquiétant dans lequel s'affronte des forces opposées, des anges et des bêtes, le diable et le christ. Or le second plan de la gravure présente la véritable signification : nous sommes appelés à aller au delà, telle que son étymologie la présente : le mot *apocalypse* provient du grec ancien *apokàlupsis*, lui même composé du verbe *kalúptô* (« cacher ») et du préfixe de privation *ápó*, donc littéralement « dé-cacher ». Ainsi, l'*apocalypse* est bien le fait de dévoiler quelque chose aux hommes, littéralement le retrait du voile, une révélation.

Cette révélation passe par la destruction pour annoncer la rédemption. Oter le voile est resté un symbole d'inauguration, le geste initiatique qui ouvre les portes à un monde imaginaire. La fin d'un

monde devient finalement le commencement d'un autre. Dans le processus créatif, cela induirait que déconstruire permet la révélation de quelque chose qui était en nous, qui demandait à être dévoilé. Cette chose cachée, déjà présente dans les profondeurs de l'esprit, a pu germer préalablement, une *origine* suivie d'une *gestation*. Détruire pour créer, c'est retrouver une part perdue, ce qui est mort va pouvoir ressusciter, se répéter, mais sous une autre forme. C'est un cycle qui se renouvelle. L'imaginaire, lorsqu'il est débarrassé d'une part ancienne, délesté d'un poids du passé, peut alors se déployer, se développer, surtout renaître. La révélation est une rupture, pas une fin, mais le commencement d'une nouvelle existence, réorientée par une pensée nouvelle. C'est l'inauguration d'une nouvelle histoire, l'émergence d'une idée créatrice permettant le redéploiement d'un savoir déjà présent, sous une autre forme : celle de son créateur.



Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravure, 23,5x18cm

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



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

II. Créer

Le mot créer vient du latin *creare*, il signifie « engendrer, mettre au monde ». Créer c'est donc donner naissance à quelque chose qui passe au préalable par l'être qui l'a fait germer, cela implique la notion d'un processus lié à un acte. L'acte de créer, la création, signifie « produire quelque chose de nouveau, d'original, à partir de données préexistantes ». Alors la création n'est pas le produit du chaos, mais provient bien de quelque chose qui a été réinterprété par son créateur, *on ne naît pas de rien, on ne crée pas de rien.*

« Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », nous connaissons tous cette célèbre maxime de Antoine Lavoisier à propos de la conservation de la masse dans le domaine scientifique. La phrase exacte est en réalité « (...) car rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, et l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération ; que la qualité et la quantité des principes est la même, et qu'il n'y a

que des changements, des modifications »¹. Cette phrase prend tout son sens lorsqu'elle est mise en lien avec la pensée du philosophe grec Anaxore «rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent puis se séparent de nouveau».

La vie par son processus d'évolution n'est ni un mouvement simple ni une trajectoire unique, mais est divisée en fragments, eux même divisés en fragments, et ainsi de suite. Dans ce sens, la création fait de même, elle part de l'existant puis à un moment donné des morceaux se détachent et se transforment. C'est ce que Bergson comprend et relate de son observation de la vie « elle ne procède pas par association et addition d'éléments mais par dissociation et dédoublement »². Il est uniquement question d'évolution, de transformation et de réinterprétation. La pensée créatrice apparaît à un temps déterminé dans le processus, quand le moment paraît le plus favorable.

L'évolution est aussi liée aux disparitions : une espèce disparaît quand elle ne se plie plus aux conditions auxquelles elle est soumise. L'évolution

1 Antoine Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*, 1789, éd. Ministère de l'instruction publique, 1864, p.101

2 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907, Paris : Les Presses universitaires de France, 1959. Edition électronique, p.130

implique donc une mort par la sélection, permettant de faire de la place pour que d'autres puissent se développer. Il se produirait le même processus dans l'esprit : une sélection de ce qui paraît le plus cohérent, de ce qui fait le plus écho dans l'être, entraînant de surcroît la mort d'autres savoirs ou idées, leur permettant ainsi de germer puis de prendre la place nécessaire à leur développement.

« Connaître une chose demande de croître en elle et de la laisser croître en soi, de telle manière qu'elle devienne une partie de ce que l'on est »³. La laisser croître en soit c'est lui donner le potentiel d'une nouvelle formulation, lui donner une nouvelle existence. C'est en vivant la création que l'être peut faire émerger une nouveauté, dont l'étymologie latine *novellus* signifie « récent, qui vient d'apparaître ». Cette apparition, c'est celle permise par l'évolution et par son interprétation. « Toute œuvre humaine qui renferme une part d'invention, tout acte volontaire qui renferme une part de liberté, tout mouvement d'un organisme qui manifeste de la spontanéité, apporte quelque chose de nouveau

3 Tim Ingold, *Faire, Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Édition Dehors, 2017, p.19

dans le monde »¹. Finalement, créer c'est ajouter un nouveau monde qui va venir enrichir l'existant. En un sens, c'est donner vie à de la matière inerte, déjà existante mais dans l'attente d'être exploitée.

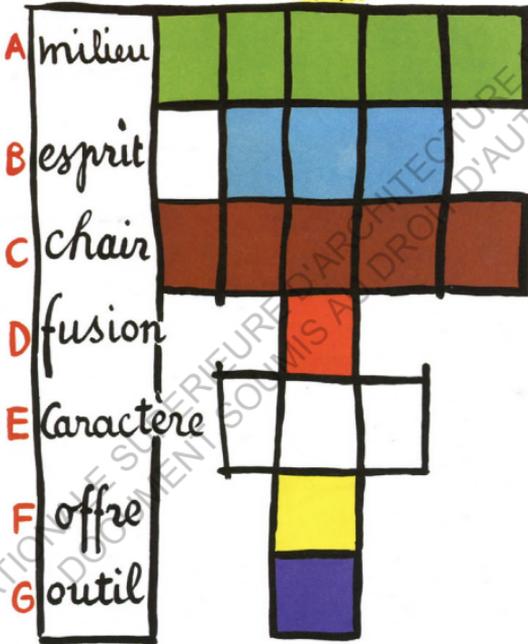
Le travail de Picasso s'organise en plusieurs périodes prolifiques, tel que la période bleue de 1901 à 1904, ou la période cubiste, chacune alimentant sa pensée pour la suivante. De même, comme des paliers de compréhension, Le Corbusier a fait évoluer sa pensée tout au long de sa vie.

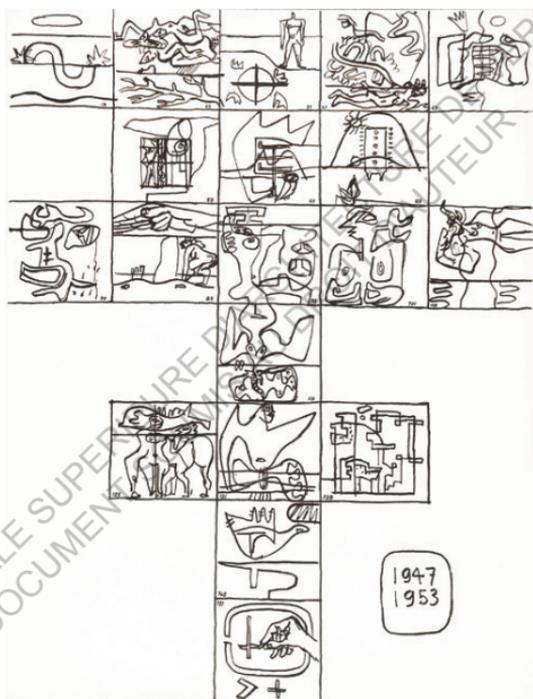
Commencé en 1947 et terminé en 1953, le Poème de l'angle droit de Le Corbusier se présente comme son testament théorique, il le considérait comme la somme de sa pensée. Son sommaire se présente sous la forme d'une iconostase. Dans les églises, une iconostase est la cloison d'icônes séparant le sanctuaire du reste de l'église, elle isole donc le fidèle de l'espace sacré, comme une porte vers le monde divin. Dans ce poème, les icônes sont dix-neuf lithographies (réalisées par Le Corbusier) superposées sur sept lignes ou visions : milieu, esprit, chair, fusion, caractères, offre (la main ouverte), outil. Ces lignes guident la lecture qui

1 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907, Paris : Les Presses universitaires de France, 1959. Edition électronique, p.143

devient un parcours dans sa pensée. Le poème se termine par la main offrant la signification de l'angle droit, « Pleine main j'ai reçu, pleine main je donne ». Cette forme est révélatrice de l'évolution de sa pensée. Toute sa vie il a cherché des principes formels, mais il quitte finalement les paquebots et les avions pour revenir aux coquillages et à la nature. Il fait un deuil du rationalisme, constate son dépassement et l'accepte pour revenir plus au cœur de sa pensée, comme un accord avec sa nature profonde. C'est donc grâce à tout son parcours que son évolution s'achève par un retour à sa nature, comme sa propre régénérescence.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'ACCÈS LIBRE





Le Corbusier, *Iconostase*, Le poème de l'angle droit

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

II. Initiation

Du latin *initiare* signifiant « commencement », une initiation est l'accession à la connaissance, la révélation des secrets. L'éthymologie grecque du mot signifie « faire passer par la mort » : comme tout passage et comme tout rite, l'initiation entraîne un changement de conscience, une mutation, le passage d'un état d'être à un autre état d'être. C'est une sorte de mort de laquelle naît une personne différente. L'initiation, c'est partir chercher un enseignement dans l'intention de révéler quelque chose de caché ou de non compris, présent dans l'esprit du créateur. Elle annonce une (re)naissance. L'initiation est un événement social mais c'est surtout une épreuve individuelle : il s'agit de trouver sa propre place dans le monde. Être initié, c'est avoir l'accès à ses propres clés de compréhension.

La plupart des mythes nordiques et germaniques relatés dans les Eddas constituent de véritables parcours ou gestes initiatiques. Par exemple, Siegfried, fils de Sigmund et de Hiordis, doit combattre un dragon pour récupérer un trésor. Pour cela, il fait appel au forgeron pour lui fabriquer

la meilleure épée, mais Siegfried la brise à deux reprises. Il demandera alors à sa mère les morceaux de l'épée d'Odin, appelée Gramr, celle-là même qui a tué son propre père, Sigmund. Le forgeron va re-forgé l'épée, tellement tranchante et puissante qu'il parvient à fendre l'enclume jusqu'à la base.

En exemple, fin 1870, Auguste Rodin fait la sculpture d'un paysan. Le corps fruste et typé de l'homme oriente d'abord sa vision pour l'étude d'un *Saint Jean Baptiste*. Mais Rodin s'extasie devant la pose de l'homme « le mouvement était si juste, si caractérisé et si vrai que je m'écriai « Mais c'est un homme qui marche ! »¹. Il décide plus tard d'assembler une étude des jambes du *Saint Jean Baptiste* avec un torse retrouvé fissuré dans son atelier, pour ainsi créer une nouvelle statue en plâtre, sans chercher à dissimuler les traces de l'opération. Cette sculpture fragmentaire sans tête ni bras est exposé à plusieurs reprise mais, toujours jugé à l'état d'étude, elle passe inaperçu malgré son étrangeté. C'est enfin lorsque Rodin décide en 1905-1906 de faire un agrandissement de cette figure incomplète, et d'en tirer un bronze, qu'elle trouve sa véritable force d'expression, prenant son

1 Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, 1913, Editions du musée Rodin, Paris, 1992, p.65

nom de *L'Homme qui marche*. Ce geste confère à la sculpture une monumentalité nouvelle. Il opère une révolution esthétique qui marqua son époque et les générations suivantes de sculpteurs. Arrivée dans la pleine maturité de l'artiste, elle constitue l'aboutissement d'un processus de création et de réflexion par le travail du fragment. Du temps a été nécessaire, ce geste ne peut se permettre qu'à la suite de l'acceptation par Rodin du procédé qui ne correspond pas du tout aux idéaux de l'époque. Cette sculpture est pourtant, bien souvent considérée comme le symbole de la création pure, débarrassée du poids du sujet.

L'initiation permet un dépassement : celui d'une étape, d'une difficulté, mais surtout d'un dépassement de soi-même. Il s'agit alors de laisser quelque chose derrière soi, après l'avoir surmonté, pour aller au-delà d'un certain seuil, d'une certaine limite. Bien souvent, elle passe aussi par un guide, qui va permettre à l'élève d'accéder aux possibilités qu'il porte en lui (l'accès à son intuition, aux archétypes, au delà de l'égo), et d'atteindre une alchimie interne. Son étymologie signifie « montrer le chemin », ainsi c'est le chemin parcouru qui mènerait à l'accès d'un savoir, d'une émancipation, dont la clé

dans le parcours serait l'enseignement.

Après avoir étudié à l'Architectural Association de Londres, Rem Koolhaas part étudier en 1972 à l'université de Cornell pour y suivre l'enseignement de Oswald Mathias Ungers qui dirige le département d'architecture. Durant une année de collaboration, à ses côtés il s'improvise un rôle, à la fois comme coach et collaborateur, qu'il nomme *ghostwriting*. Il s'agit alors de se mettre dans la peau de l'autre, dans son imaginaire, pour l'aider à s'exprimer. Mais cela devient également un apprentissage pour soi même, que Sébastien Marot traduit par « l'autre, comme véhicule de soi »¹. Durant cette année, il travaille avec lui sur plusieurs concours, en une sorte de communion d'esprit, « extrêmement fertile et instructive pour lui »². C'est là qu'il commence à mûrir certaines de ses idées : c'est à cet endroit précisément qu'il va affûter son intrigue sur New York, ce qui le mènera à s'y installer en 1973 pour entreprendre ses recherches qui iront jusqu'à l'écriture de son «manifeste rétroactif»

1 Sébastien Marot, « Genèse d'un Hopeful Monster », Un manifeste (1977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas, *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert*, Une édition critique de Florian Hertweck et Sébastien Marot, Lars Müller Publishers, 2013, p.35

2 Ibid, p.35

New York Délire.

Les deux resteront amis jusqu'à la mort de l'ainé, bien qu'ils prendront des chemins différents. Koolhaas définit cette initiation par « l'aider à se réinventer, ou de dégager ce qu'il y avait de bon chez lui »³. Selon lui, Ungers donnait des séminaires passionnants mais était incertain et déconcentré en tant qu'architecte. « J'étais animé par un sentiment de reconnaissance plus que par une envie de le bousculer. »⁴. Cette reconnaissance de l'apprentissage que lui apporte Ungers l'aide à se positionner. Les deux jouant le rôle respectif d'une sorte guide, l'un lui permettant de retourner à son intuition profonde, l'autre lui en tirant un enseignement précieux.

On pourrait aussi parler de l'aide qui est apporté par les « à côté ». Par exemple Le Corbusier dans son dernier ouvrage *L'atelier de la recherche patiente* y incorpore une inscription pour sa femme Yvonne « en hommage à ma femme qui, au cours de trente-cinq années, fut admirable, rassemblant autour de moi le silence bienfaisant et l'amitié et la

3 Ghostwriting », Rem Kollhaas en conversation avec Florian Hertweck et Sébastien Marot, avril 2010. Un manifeste (1977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas, *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert*, Une édition critique de Florian Hertweck et Sébastien Marot, Lars Müller Publishers, 2013, p.135

4 Ibid, p.139

joie... »¹. Le guide peut prendre différentes formes, il permet de se recentrer sur soi pour se révéler. Aucun créateur ne crée seul, l'accompagnement en est la clé essentielle pour « survivre ». Pour Louis Kahn, sa femme aurait également eu un impact considérable dans sa création, elle lui aurait permis de concrétiser sa géométrie. Le soutien moral offre le confort pour la continuité, les *à-côté* permettent de conserver l'élan originel pour se dépasser telle une source pour se sentir créer.

Aussi, le voyage initiatique est fait d'étapes. Philippe Potié, dans son ouvrage à paraître *Le Voyage de l'architecte* à distingué dans le voyage d'Orient de Le Corbusier « cinq étapes dans le parcours qui le conduit à ce qu'il désigne comme une «révélation» »². Le jeune Le Corbusier entreprend ce voyage dans le but de trouver les réponses à son insatisfaction : «Pourquoi notre progrès est-il laid ?»³.

Tout d'abord, il commence par se construire mentalement son périple et ses attentes,

1 Le Corbusier, *L'atelier de la recherche patiente*, 1960, Fage éditions, 2015, p.199

2 Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, à paraître, p.45

3 Le Corbusier, *Voyage en Orient*, 1910-1911, édition La Vilette, 2011, p.101

guidé par des écrits, et il choisit les personnes qui vont l'entourer et le conseiller.

La deuxième étape est son arrivée à Istanbul, mais sa déception est grande. « J'attends l'heure de la révélation »⁴.

Finalement, après un temps nécessaire, la ville s'offre enfin à lui, et « ce basculement est vécu comme un baptême, une nouvelle naissance »⁵.

La quatrième étape se vivra au mont Athos, elle sera la découverte d'un langage élémentaire, primitif, fait de volumes simples et de couleurs vives, il traduira ses émotions par le dessin.

Et c'est enfin la découverte du Parthénon, l'extase, la révélation. L'émotion empreinte sera toujours présente en 1923 à la publication de *Vers une architecture*, le chapitre consacré au Parthénon étant nommé « Pure création de l'esprit ».

L'initiation n'est autre que la révélation de quelque chose déjà présent pour un esprit préparé.

4 Le Corbusier, lettre à William Ritter, île de San Giorgio, septembre 1911, Griselri 32

5 Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, à paraître, p.49



Siegfried reforgeant l'épée



Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas, Charlottesville,
novembre 1982

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

IV. Formes originelles

Tout au long de sa vie Le Corbusier a cherché des principes universels formels. Durant son célèbre voyage en Orient, il ne s'intéresse pas à la structure des bâtiments mais recherche leur origine en tant que formes pures. Puis dans son livre *Vers une architecture*, au chapitre intitulé *La leçon de Rome*, il décortique les monuments romains en volume simple pour pouvoir les comprendre. Ainsi se retrouve côte à côte un croquis de ruine romaine et cinq volumes : un cube, un parallélépipède, une sphère, un cylindre, une pyramide. Il est ébahi par les formes primaires, retrouvant ainsi une sorte de degré zéro de l'architecture : la compréhension se trouve dans les formes originelles.

Il écrit, dans son *voyage d'Orient*, « le Parthénon, terrible machine, broie et domine (...) seul, il impatronise son cube face à la mer »¹. En réduisant le Parthénon à un cube « il se construit des ancrages dans le passé, à travers une référence pratiquement indiscutable sur laquelle, en nommant,

1 Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Édition Forces Vives, Paris, 1966, réédition Parenthèses, Marseille, 1987, p.154

en désignant, il produit un travail d'appropriation»¹. Alors identifiable, il se détache de son affect pour en faire la lecture, s'en saisir pour se le réapproprier. Cette formule qu'il pressent, c'est ce qui lui amènera par la suite la notion de *standard*². Le Parthénon, le cube, devient une solution à une interrogation posée, prétexte à réfléchir, pour stimuler de nouvelles idées et l'incarnation d'un concept neuf.

Ainsi l'architecture se fabrique à partir de formes simples. Karl Blossfeldt voyait dans les formes végétales des archétypes applicables à l'architecture : la nature a toujours su trouver les meilleures solutions pour l'organisation de la structure de ses formes. Son ouvrage *Les formes originelles de l'art*³ est un inventaire de créations de la nature, en plan frontal, neutre et objectif permettant une lisibilité du détail. Perçue comme vérité universelle et machine parfaite, elle est à l'origine de toute vie. La création artistique n'étant qu'une continuité de la création de la nature.

Prenons dans ce sens l'étude des cristaux.

Les modèles cristallographiques nous apprennent

1 Françoise Bradfer, « La mémoire écrite, la mémoire inscrite : Le Corbusier et le Parthénon », *Cahiers thématiques : architecture, histoire, conception*, n°3, Octobre 2003, p.56

2 Orthographe de Le Corbusier

3 *Urformen der Kunst*, 1928

que leur structure se développe à partir de formes élémentaires. Au début le cristal passionnait les collectionneurs comme simple objet de curiosité, puis les savants s'y sont intéressés pour étudier la constitution de leur structure. En effet, ils sont tous composés au départ de polyèdres, solides à surfaces planes, puis ces formes géométriques en trois dimensions se développent dans l'espace en un système appelé maille. Il devient donc une accumulation de polyèdres. Au sein de chacun de ces systèmes cristallins, de nombreuses formes peuvent s'observer. Alors, le système cubique comprend aussi bien des cubes que des octaèdres ou des dodécaèdres. Mais quand un minéral se développe dans des conditions optimales, sa forme extérieure reflète sa structure cristalline : un minéral du système cubique aura ainsi la forme de cube. Mais cette croissance « parfaite » est exceptionnelle : la plupart du temps, elle va varier en fonction des conditions (tel que les impuretés ou le manque d'espace) expliquant les grandes différences d'aspect extérieur des cristaux.

Il s'agit donc de formes simples, primaires, qui se décuplent et se développent dans l'espace. Ce qui s'apparente d'une certaine manière aux impuretés, c'est l'influence du créateur sur les

formes. De même, les arts se fabriquent à partir du primaire, puis le créateur leur donne leur souffle en se les réappropriant. Donc ces formes originelles seraient à l'origine de toute création. Dürer insère même ces volumes dans sa gravure pour parler de la création. Tout ce qui est engendré par la main de l'homme ne serait qu'un développement, une réinterprétation des formes originelles. L'être à besoin d'un point d'ancrage, sorte d'essence séparée de toute projection personnelle, fondée sur des archétypes, des formes primitives, un langage universel, des modèles.

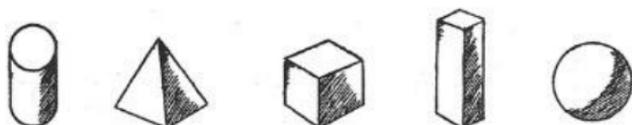
Dans ce sens, les archétypes sont considérés dans les idées platoniciennes comme des modèles approchant de la perfection. Ils sont *types*, c'est à dire modèles primitifs et idéaux, principes antérieurs et supérieurs en perfection aux choses qui en dérivent, ils sont dénués de tout affect. Ce que Can Onaner nomme « retour des spectres » chez Aldo Rossi, ce sont ces formes récurrentes dans tout son travail. Il porte en lui des images souvenirs qui ne cesseront de le hanter. Par la répétition, il dénué les objets de leur valeur affective, s'éloignant alors de leur origine, pour enfin inventer son propre registre de signes et faire émer-

ger des archétypes qu'il utilisait comme moteur pour sa création. Ainsi, la cabane de plage de son enfance se retrouve dans le fronton du cimetière de Modène et dans la fontaine de l'école primaire à Broni. Autre exemple, la réalisation de la cafetière *la Conica* pour Alessi n'est autre que la résurgence de celle de son enfance. Mais en les dessinant encore et encore, il les expérimente jusqu'à ce que seule la forme archétypale subsiste. Il nommera ce processus analogie, et il ira jusqu'à mettre côte à côte l'original et sa copie sur sa cheminée, parfaitement conscient du déplacement.

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

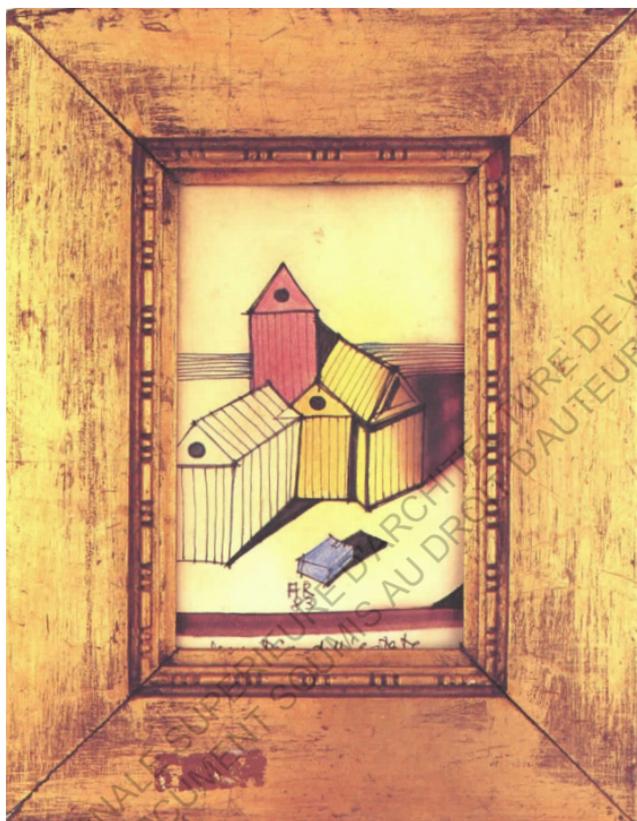


Modèles crystallographiques



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARTS ET METIERS
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE
PARIS SACLAY
UNIVERSITÉ DE VERSAILLES

Figure extraite de Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923,
Flammarion, 2008 p.128



Aldo Rossi, *Geometria dell'estate*, 1983



Aldo Rossi, Réfection et agrandissement de l'école primaire De Amicis à Broni, 1969-1970

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

V. Le Grand Tout

Une fois de plus, la théorie de conservation de l'énergie chère à Aldo Rossi va nous être utile. L'être humain est fait d'énergie. Alors il pourrait emmagasiner l'énergie de sa propre mise en œuvre, comme la pierre emmagasine l'énergie entreprise par le maçon. Elle serait donc composée de tout ce qui l'a précédée et de tout ce que l'artisan a appris, compris, les gestes et les outils qu'il a mis en place. Cumulée dans l'être, cette énergie est en suspens, en attente de sa « délivrance ». Elle s'agite, elle se nourrit, elle se renouvelle, en bref elle vit. L'acte de création serait ce jaillissement, ce cumul d'énergie entrepris et concentré sur une chose bien précise, de même que « la pierre qui tombe sur le maçon et le tue ». C'est ce que Rossi confirme « le principe de la conservation de l'énergie se confond dans chaque artiste ou technicien avec la recherche du bonheur et l'interrogation sur la mort »¹. Thèmes récurrents chez Rossi, c'est cette recherche du bonheur qui alimente la création, le fantasme de retrouver cette sensation profonde. L'homme est le foyer

1 Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, éd. Parenthèses, Paris, 1988, p.10

d'une énergie qui a le potentiel de se répandre sur terre.

Le désir est une aspiration profonde qui survient pour combler le sentiment d'un manque, d'une incomplétude. Le désir serait plus propice à la création que l'œuvre elle-même, n'étant qu'un but en soi. Tout créateur se sentirait lui-même créer. Créer permet de se sentir vivre, comme l'homme prend conscience de son corps en pratiquant une activité physique, les sensations que cela lui procure sont motrices. Créer, c'est l'exaltation des sens, le moment où l'esprit s'illumine et s'agite, générant un sentiment de puissance.

Nous pourrions rapprocher le sentiment provoqué par la création au sentiment océanique, que Romain Rolland cite pour la première fois dans une relation épistolaire qu'il entretenait avec Freud. Le monde posséderait une âme qui l'anime, inspirée par un Dieu vivant. Cette âme universelle fait que l'univers n'est pas livré au chaos. La nature est vivante, et le libre jaillissement vital qui l'anime ne peut se réduire à une simple définition des sciences. Le sentiment océanique, c'est alors faire Un avec le grand Tout. Ce lien est indissoluble, et procure une sensation d'éternité, sans frontières,

océanique (semblable à la sensation que procure l'observation de l'océan). Une sensation de vague à l'âme, comme une attraction vers l'éternité.

Ce que Henri Bergson qualifie d'*élan vital* c'est cet « élan originel de la vie »¹, qui se développe à travers les organismes, qui assure la continuité de l'espèce, et permet l'évolution des êtres. Dans *l'Évolution créatrice*, Bergson affirme que lorsque l'élan vital se sublime, il peut engendrer des jaillissements créateurs qui sont à l'origine des grandes créations, spirituelles et morales. C'est une tendance créatrice de vie, un élan qui relie tous les individus entre eux. L'*élan vital* explique donc l'évolution du vivant. L'homme ne crée pas seul mais à partir de l'existant, donc il est la continuité d'un élan déjà entamé, pensé, nourrit, mais qui va prendre forme à travers lui. Alors d'une certaine manière l'homme ne crée pas seul. Cet élan vital explique alors les poussées générales dans le monde, tel que les mouvements artistiques, comme une tendance inconsciente qui anime tous les êtres humains à aller dans une même direction, chacun nourrissant l'autre, pour donner forme au monde.

1 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907, Paris : Les Presses universitaires de France, 1959. Edition électronique, p.59

« A travers les mots, les vers et les strophes, court l'inspiration simple qui est le tout du poème. Ainsi, entre les individus dissociés, la vie circule encore : partout la tendance à s'individuer est combattue et en même temps parachevée par une tendance antagoniste et complémentaire à s'associer, comme si l'unité multiple de la vie, tirée dans le sens de la multiplicité, faisait d'autant plus d'effort pour se rétracter sur elle-même »¹. Semblable aux cycles de la vie, l'homme se nourrit de matières vivantes, elles-mêmes nourries de substances vivantes, elles-même nourries du soleil et ainsi de suite. Toute matière est reliée en elle-même, et pour Bergson cela sort de l'entendement de penser que l'homme s'en sépare alors que la vie elle-même nous le montre. L'acte de création en lui-même n'est pas un acte personnel mais bien la résultante d'un élan. Si l'être fait partie d'un « tout » le reliant au reste du monde, sa création ne lui appartiendrait pas mais serait un don pour entretenir cet élan de vie.

1

Ibid, p.153

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

Conclusion

Lorsque le Corbusier arrive à Ronchamp pour y voir la chapelle qu'il a réalisée, il s'exclame «Mais où ai-je pris tout ça ?»¹. Cette réaction à elle seule résume deux idées : toute la magie qui est à l'œuvre dans la création et l'émerveillement de sa concrétisation.

L'émergence d'une pensée créatrice serait donc possible à la suite d'un processus à l'œuvre dans l'esprit du créateur. Les embryons ont pu germer et donner naissance à leur propre langage, dont le créateur se saisit.

De l'*origine* il se nourrit, façonnant sa manière de voir et de penser.

De la *gestation* il réfléchit, faisant les liens entre tout le savoir acquis.

De la *révélation* il comprend, dévoilant sa pensée.

Il faut accepter que tout ne vienne pas de soi, aucun créateur ne se construit seul. L'histoire est puissante, parfois pesante, il s'agit d'en tirer

¹ Cité par Danièle Pauly, Ronchamp, lecture d'une architecture, Ophrys, Paris-Strasbourg, 1980

le meilleur pour se nourrir soi-même. Les sources d'inspirations sont multiples, les créateurs développent cette capacité unique à savoir emprunter et agencer de multiples germes pour produire de l'inédit. Ne pas être exclusif semble être l'un des secrets. L'éclectisme y trouve tout son sens, il devient une méthode intellectuelle consistant à emprunter différents systèmes pour n'en retenir que le plus adéquat pour le sens, et ainsi créer un nouveau système cohérent. Il s'agit simplement de choisir ce qui nous nourrit pour rester fidèle à soi-même.

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

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

Bibliographie

Carrie Asman, « Le cabinet d'art comme jeu de communication. Goethe met en scène une collection », dans J.W. Goethe, *Le Collectionneur et les siens*, Edition de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999, p.104-153

Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, éd. Payot & Rivages, Paris, 2001

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957, Paris : Les Presses universitaires de France, 1957. Edition électronique

Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivité*, Les presses du réel, 2012

Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907, Paris : Les Presses universitaires de France, 1959. Edition électronique

Françoise Bradfer, « La mémoire écrite, la mémoire inscrite : Le Corbusier et le Parthénon », *Cahiers thématiques : architecture, histoire, conception*,

n°3, Octobre 2003, p.53-63

André Breton, « La confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, 1988

Roger Caillois, *L'écriture des Pierres*, Editions d'Art Albert Skira S.A., 1970

Roger Caillois, « Pierres (extraits) », *Diogène*, n°207, 2004, p.112-115

Le Corbusier, *L'atelier de la recherche patiente*, 1960, Fage éditions, 2015

Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, 1955, éd. Decitre, 2012

Le Corbusier, lettre à William Ritter, île de San Gior- gio, septembre 1911, Griselri 32

Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Édition Forces Vives, Paris, 1966, réédition Parenthèses, Marseille, 1987

Le Corbusier, « Unité », *L'architecture d'aujourd'hui*,

Le Corbusier, hors-série n°2, avril 1948

Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, Flammarion, 2008

Gille Deleuze, *Différence et répétition*, 1968, Presses Universitaires de France, 2011

Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Les Éditions de Minuit, 2011

Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, 1913, Editions du musée Rodin, Paris, 1992

Anne Frémy, « L'image édifiante : le statut de l'iconographie en architecture », *FabricA : travaux d'histoire culturelle et sociale de l'architecture et des formes urbaines*, n°5, 2011, p.10-27

R. Buckminster Fuller, *Intuition*, Doubleday & Company, New York, 1972

Bénédicte Garnier, « Tel un dieu antique », dans *Rodin-Freud collectionneurs. La passion à l'œuvre*, catalogue de l'exposition, Musée Rodin, Paris, 2008

J. W. Goethe, 1809-1810, *Maximes et réflexions*, trad. P. Deshusses, Payot & Rivages, Paris, 2011

Tim Ingold, *Faire, Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Édition Dehors, 2017

Antoine Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*, 1789, éd. Ministère de l'instruction publique, 1864

Sébastien Marot, « Genèse d'un Hopeful Monster ». Un manifeste (1977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas, *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert*, Une édition critique de Florian Hertweck et Sébastien Marot, Lars Müller Publishers, 2013, p.25-43

Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, Valerio Olgiati and The Name Book, 2015

Can Onaner, *Aldo Rossi et les images architecturales de l'oubli*, édition électronique Images Re-vues, 2014

Jean Petit, *Le Corbusier parle*, Editions Forces vives, Genève, 1967

Philippe Potié, « Apocalypse et architecture », *Le Visiteur*, n°19, Novembre 2013, p.109-119

Philippe Potié, *Le voyage de l'architecte*, à paraître

Philip Rawson, *Seeing Through Drawing*, Londres, British Broadcasting Corporation, 1979

Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, éd. Parenthèses, Paris, 1988

Robert Snyder, *Buckminster Fuller : scénario pour une autobiographie*, éditions Images Modernes, Paris, 2004

Louis Henri Sullivan, *Autobiographie d'une idée*, 1923, éd. Allia, 2011

Peter J. Wilson, *The Domestication of the Human Species*, New Haven, Yale University Press, 1988

Floating Images – Eduardo Souto de Moura's wall atlas, édité par André Tavares et Pedro Bandeira, Lars Müller Publishers, 2012

Aldo Rossi: Drawing and Painting, édité par Morris Adjmi et Giovanni Bertolotto, Princeton Architectural Press,

Charlotte Perriand et la photographie, catalogue d'exposition, édité par Jacques Barsac, Petit-Palais, Paris, 2011, éd. 5 Continents

« Ghostwriting », Rem Koolhaas en conversation avec Florian Hertweck et Sébastien Marot, avril 2010. Un manifeste (1977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas, *La ville dans la ville, Berlin : un archipel vert*, Une édition critique de Florian Hertweck et Sébastien Marot, Lars Müller Publishers, 2013, p.131-143

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

Annexes

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

Objet : objets

A l'attention de monsieur XXX

Je suis étudiante en master d'architecture à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, j'écris actuellement mon mémoire sur le processus créatif chez les architectes, plus précisément l'environnement qu'ils se créent pour être créatif.

Les objets sur la cheminée de Aldo Rossi (photographie ci-jointe) sont témoin d'une certaine obsession, tel que les cafetières qu'il a dessiné encore et encore. De même, Le Corbusier se constituait une collection d'objet qui créaient chez lui une réaction poétique, et qu'il avait l'habitude d'examiner, tel que des os, des pierres usées, des pommes de pains. Les lignes courbes de ces objets trouvaient écho dans son travail.

Pourriez-vous prendre en photo les objets qui composent votre cheminée/étagère, ou bien m'en faire l'inventaire? Votre participation me serait d'une grande aide pour les recherches pour mon mémoire.

En espérant avoir su retenir votre attention, et dans l'attente de votre retour,

Cordialement,

Chère Solène,

Je n'ai pas d'autres obsessions que les travaux de table. Je n'aime pas les objets.

Lisez mes pamphlets et vous aurez les réponses !

« Le béton en garde à vue » éditions Lemieux

« L'architecture est un sport de combat » éditions Textuel.

« Ricciotti en vain ! » éditions Jannink

Bien à vous

Rudy Ricciotti

AGENCE RUDY RICCIOTTI ARCHITECTE

17 Bd Victor Hugo 83150 Bandol

tél. 04 94 29 52 61

fax. 04 94 32 45 25

www.rudyricciotti.com

Caro Solène Lavillaureix,

Em resposta ao seu pedido, enviamos-lhe uma fotografia da estante de casa do arq. Souto Moura (da autoria do arq. Pedro Bandeira), que esperamos que lhe possa ser útil.

Lembramos que a mesma deverá ser utilizada exclusivamente para fins académicos.

Melhores cumprimentos,

Joana Corrêa

jc@soutomoura.pt

Souto Moura Architectos SA

Rua do Aleixo, nº 53 1ºA

4150-043 Porto Portugal

Tel. +351 226187547 / Fax. +351 226108092

Email: geral@soutomoura.pt

Thank you very much for your interest in our practice
and your invitation addressed to Jacques Herzog and
Pierre de Meuron to participate in your thesis.

Even though your project sounds stimulating, unfortunately,
we have to decline your request.

Thank you in advance for your understanding,

Best wishes from Basel and all the best with your survey,

Judith Opferkuch
Communications Manager

Herzog & de Meuron
Rheinschanze 6, 4056 Basel, Switzerland
Direct +41 61 385 5745,
General 5757, Fax 5758
j.opferkuch@herzogdemeuron.com
www.herzogdemeuron.com

Bom dia Solène,

Agradecemos o email enviado e o interesse no nosso trabalho.

Para o arquiteto Manuel é no espaço e na História que encontra a sua referência na criação arquitetónica.

Neste sentido, não existe propriamente uma coleção de objetos que representem essa ideia que procuras.

No entanto se, ainda assim for pertinente, teremos todo o gosto em participar, enviando imagens de referência desses espaços/edifícios selecionados pelo arquiteto.

Ficamos a aguardar resposta.

Atentamente

aires mateus e associados

rua silva carvalho, 193 1250-250 lisboa, portugal

tel +351 21 381 56 50

fax +351 21 381 56 59

pub@airesmateus.com

www.airesmateus.com

Bonjour

Paul Chemetov me transmet votre message
Pouvez vous me dire quelle est votre échéance
Et combien d'architectes avec vous sollicité pour
ce mémoire

A l'avance, merci pour votre réponse

Agnes Chemetoff

AUA PAUL CHEMETOV
architectes urbanistes associés
www.paulchemetov.com
4, square Masséna 75013 Paris
tél. 01 53 61 53 55
fax 01 53 61 12 97
a.chemetoff@chemetov.fr

Dear Solène Lavillaureix,

Thank you for your e-mail to Peter Zumthor and for the interest in his work.

We regret we can't comply with your request. Due to the large number of inquiries he receives every day, it is not possible to reply individually. Thank you for your understanding.

Best regards,
Olivia Schmid

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

Un grand merci à Frank Rambert, un *guide*,
à mes chers parents,
et à tout ce qui est à *côté*.

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