



HAL
open science

Informe : désordre apparent, ordre caché

Lu Jia

► **To cite this version:**

Lu Jia. Informe : désordre apparent, ordre caché. Architecture, aménagement de l'espace. 2020.
dumas-03097849

HAL Id: dumas-03097849

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03097849v1>

Submitted on 5 Jan 2021

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.

Lu Jia

Informe

désordre apparent, ordre caché

énsa-v

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

Lu Jia

Informe

désordre apparent, ordre caché

2019 - 2020

mémoire m2

De l'épaisseur du temps:
Édifice, langage & signification

sous la direction de
Monsieur Rambert

énsa-v

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

préambule

J'étais sur une plage parsemée des coquilles. Amenées par la marée, les coquilles restaient parfois très proches les unes avec les autres, d'autres fois elles s'éloignaient un peu, comme les étoiles dispersées sur un ciel de nuit. Lorsque je les recueillis ou enchaînais, j'avais un sentiment inexplicable que quelque chose leur avait échappé, et que je préférais certainement quand elles étaient reposées sur la plage.

Quelle est cette chose fugace? La curiosité m'invite à chercher, durant mes études, les architectures qui semblent saisir cette « quelque chose », aussi les architectes qui travaillent à la manière de l'eau qui arrange les coquilles sur la plage, sans nous révéler leurs raisons. En deuxième année de licence

notamment, j'ai fait connaissance des travaux d'architecte japonais Junya Ishigami en lisant le numéro 182 de la revue *El croquis* à la bibliothèque de l'ensag. Dans l'année suivante, ma professeure du studio Julie Flohr a donné des cours sur les premières maisons de Frank Gehry, et les réflexions de Rem Koolhaas, ce qui m'ont orientée vers la notion de la forme et de la rupture. Parallèlement dans le cadre du projet j'ai eu l'occasion de faire des recherches de forme à partir des expérimentations du sable, cette expérience a renouvelé mon regard sur la matière.

Dans l'intention d'attraper la chose ineffable que j'ai remarquée au bord de la mer, j'ai écrit, au cours de licence, un article au sujet de l'ambiguïté et mon rapport d'étude sur une approche paysagiste pour l'espace architectural. Le travail du mémoire se situe ainsi dans la poursuite de mes recherches, cette fois-ci trouveraient un appui dans la notion de l'informe.

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

introduction

Le mot « informe » est emprunté au latin *informis*, qui dit « non façonné, brut », ou « mal formé, difforme, hideux »¹. Il pourrait désigner les choses dont la forme est indécise, non reconnaissable, et au figuré, flou, incertain, confus. Selon Valéry, « Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait; elles ne sont que perçues par nous, mais non sues [...] Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de

1 *Dictionnaire historique de la langue française* ; nouv. éd. augm., Paris, Le Robert, 2010

tracement ou de reconnaissance nets. »²

Dans ce sens, certaines architectures pourraient aussi se qualifier « informe ». Y a-t-il un ordre dans l'architecture dont les formes sont illisibles et insaisissables? Le Corbusier donne une réponse positive quand il écrit « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans système. »³ Alors en suivant quelles logiques ces projets adoptent la forme d'informe? Pour le *KAIT workshop* (2004-2008), l'architecte japonais Junya Ishigami explique sa volonté à cacher l'ordonnance du plan, en faisant une analogie avec la constellation: la nébuleuse paraît confuse et chaotique, toutefois chaque étoile est dirigée par l'ordre de la mathématique, qui nous est simplement imperceptible à l'œil. Il estime que cette invisibilité ou incompréhensibilité de l'ordre nous accorde une sensation de liberté, et constitue une des qualités mêmes des nuits étoilées. Une expression d'Augustin Berque conviendrait à cette approche: « Il va de soi que cette contingence est minutieusement organisée, conçue, codifiée: un ordre qui se donne pour un

2 Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, A. Volland, 1936, p.77

3 Cité dans Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1999, p.47

désordre, c'est doublement un ordre. »⁴

En effet, les choses informes que l'on trouve en abondance dans la nature, pourraient être très rationnelles et bien organisées. Quand on emploie le mot comme informe ou désordre, ne s'agirait-il pas parfois des ordres auxquels l'on n'est pas initié, qui demeurent ainsi à notre insu?

La forme et l'informe, le visible et l'invisible, l'obvie et l'obscur, tel est le flux infini qui fait le monde. Quelles sont des conditions d'apparition de l'ordre que le monde nous cèle?

Les huit chapitres suivants exploreraient cette question selon l'ordre chronologique dans lequel les réflexions ont été abordées. Cet enchaînement ne suggère pas de rapport linéaire entre les propos, ceux-ci se trouverait de préférence dans un état d'entrecroisement, d'interconnexion, ou mieux, d'enchevêtrement.

⁴ Augustin Berque, Maurice Sauzet, *Le sens de l'espace au Japon : vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments, 2004, p.102



Junya Ishigami, la maquette de *Forest Kindergarten*, 2015- ,
Shandong, Chine



les écailles sur l'écorce d'un platane

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

sommaire

le contemplatif	19
le bas matérialisme	35
le simulacre	53
la dissymétrie	71
la ruse	89
le mimétisme	107
le rare	123
la genèse	141
conclusion	161
bibliographie	167

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

Remerciements à Monsieur Rambert

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

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

le contemplatif

La perception visuelle fait aussi des messages. Les images, les formes possèdent sans doute des langages qui leur sont propres, ils nous parlent de façon bien différente. Essentiellement, il pourrait y avoir deux manières de s'informer de ce que l'on voit, soit de manière immédiate, soit de manière contemplative.

Dans le premier cas, il y a une immédiateté dans le processus de s'informer, qui « ne procède pas d'une médiation ou d'une réflexion »¹: nous sommes indiqués d'une idée précise, bien déclarée, ou d'une forme claire privée d'ambiguïté, qui nous

1 IMMÉDIAT, adj. XIV^e siècle. Emprunté du bas latin *immediatus*, « immédiat ». Qui est sans intermédiaire ; qui est en relation directe. PHIL. Qui ne procède pas d'une médiation ou d'une réflexion, par opposition à Médiat. *Académie 9^{ème} édition*, <https://www.cnrtl.fr/definition/imm%C3%A9diat>

est donné directement, sans délai. Tous les autres chemins d'interprétation, les détours, les hésitations, les contradictions, les malentendus sont a priori éliminés de ce processus. C'est par exemple ce que les publicités, les panneaux d'évacuation ou encore les guides touristiques essaieraient d'atteindre. Nous sommes fournis d'une direction ou d'une information qui est censée être la bonne et peut-être la seule, en quelque sorte.

On pourrait citer ici ce que Roland Barthes écrit à propos de l'image publicitaire: « ...en publicité, la signification de l'image est assurément intentionnelle: ce sont certains attributs du produit qui forment a priori les signifiés du message publicitaire et ces signifiés doivent être transmis aussi clairement que possible; si l'image contient des signes, on est donc certain qu'en publicité ces signes sont pleins, formés en vue de la meilleure lecture: l'image publicitaire est franche, ou du moins emphatique. »² Richard Arthur Grusin et Jay David Bolter emploient le mot

2 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1992, p.26

« transparence » et « immédiateté »³ pour décrire la capacité d'un médium à transmettre des messages tout en se dissimulant dans la perception. Leurs propos rejoint finalement le discours de Barthes dans le sens où la transparence serait aussi une technique qui vise à faciliter la communication des messages.

Lorsque nous nous informons de manière contemplative, contrairement au premier cas analysé plus haut, nous sommes confrontés à une parole plus obscure, plus informelle, dépourvue d'indication ni de repère, difficilement reconnaissable. Pour décoder ces messages informels, beaucoup plus d'attentions et d'efforts devraient être accordés aux choses qui n'ont pas été dites ou représentées. Cet informel nous dirait rien de précis, dans le même temps, il pourrait évoquer des choses diverses en nous, et ceci, chacun de manière différente. Il nous mène dans un état de contemplation ou de médiation.

L'étymologie du mot contempler dit « être avec

3 Jay David Bolter et Richard Arthur Grusin, *Remediation: Understanding new media*, Cambridge, MIT Press, 1998

le temple »⁴. Dans l'Antiquité grecque, les gens se rassemblaient autour du temple pour assister aux pratiques divinatoires: l'oracle interrogeait les choses informes, très souvent celles qui se trouvent dans le ciel, comme les oiseaux ou les nuages passants, pour déduire la parole des Dieux et en tirer des présages. En latin, contempler est quasi synonyme de considérer, « être avec les étoiles »⁵, les deux mots désignent des activités spirituelles que l'on aurait en face des choses célestes, cette médiation que nécessitent la réception et l'interprétation de leurs messages obscurs.

En outre, on constate que presque tous les objets de divination sont des choses informes. Par exemple, le foie de Plaisance en Étrurie est une maquette de foie de mouton en bronze, avec des inscriptions

4 CONTEMPLER v. tr. est emprunté (fin XIIIe s.) au latin *contemplari* (simultanément contempler) au double sens de « regarder attentivement » et « considérer par la pensée ». [...] à l'origine, terme de la langue augurale — il est composé de *cum* (co-) et de *templum* au sens ancien de « espace carré délimité dans le ciel et sur terre par l'augure, pour interpréter des présages » (temple) —, il s'est laïcisé en passant dans l'usage commun. *Dictionnaire historique de la langue française* ; nouv. éd. augm., Paris, Le Robert , 2010

5 CONSIDÉRER v. tr. est emprunté au XIIIe s. (1241-1257) au latin *considerare*, formé de *cum* (co) et de *sidus, sideris*, mot qui désigne (surtout au pluriel) les étoiles en constellations (sidéral, sidérer), par opposition à *stella* (étoile) qui désigne l'étoile isolée. *Considerare* doit être un ancien verbe de la langue augurale ou marine, comme *contemplari* (contempler), laïcisé dans la langue courante au sens de « regarder attentivement, réfléchir à ». *Dictionnaire historique de la langue française* ; nouv. éd. augm., Paris, Le Robert , 2010

dessus, qui servirait probablement aux enseignements de l'haruspicine. Dans la Chine ancienne sous la dynastie Shang (1570 – 1045 av. J.-C.), les pratiquants de divination examinerait les fissures sur des os brûlés, notamment celles des carapaces de tortue. À chaque fois, les signes de présage seraient gravés sur ces objets pour en garder mémoire. Cette manière de divination par os a donné forme à une écriture dite « écriture ossécaille », qui est l'une des plus anciennes écritures chinoises.

Dans les pratiques artistiques contemporaines, Tomás Saraceno nous donne l'occasion à contempler les toiles des araignées avec *the Spider/Web Oracle Readings Program*, exposé à la Biennale de Venise en 2019: sous forme de pratique divinatoire, nous pourrions interpréter les expressions des araignées qui sont aussi écrites dans une langue difficilement compréhensibles pour les humains.

Si l'on poursuit dans la contemplation esthétique, James Turrell parmi d'autres artistes, travaille avec cette notion de contempler dans son sens original. Prenons ses projets dits *Skyspaces*, là, il s'agirait

de proposer un cadre, comme d'ailleurs dans les pratiques oraculaires, dans lequel interviennent librement les choses informes, non déterminables, et qui nous plonge dans une expérience de contemplation, de médiation. Ce sont effectivement des temples à ciel ouvert.

Turrell a poussé cette idée encore plus loin dans les pièces sombres et littéralement vides qu'il dénomme *Dark Spaces*: on verrait surgir étrangement de la pénombre enclose de ces œuvres, toutes sortes de choses qui n'existent que dans les fluctuations de nos esprits. L'artiste décrit le concept comme « seeing yourself see »⁶. Au lieu de se borner à représenter quelque chose ou à donner à voir certaine chose, ce que fait l'artiste est de créer des conditions qui permettraient de déclencher une contemplation, dans laquelle l'informe prend forme en nous.

L'idée que l'informe pourrait éveiller une forme invisible, on la trouverait également dans une œuvre de Barry Flanagan, *hole in the sea*, triptyque photographique qui date de 1967 à 1970. Dans cette

⁶ « The concept of a *Dark Space* is not about what one is supposed to see but the experience of what Turrell describes as ' seeing yourself see.' », <http://jamesturrell.com/work/type/dark-space/>

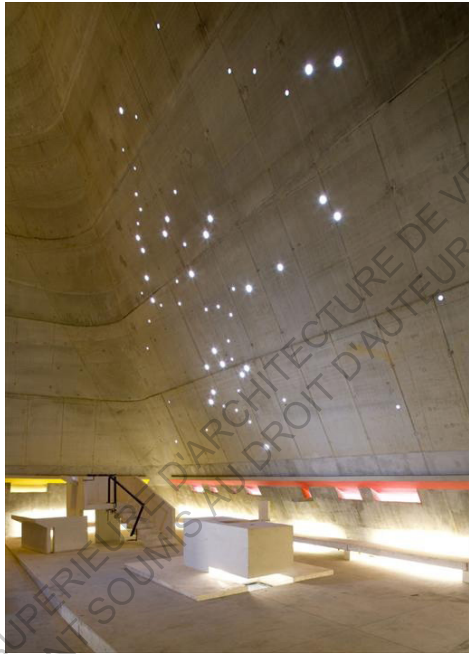
installation, l'informe souple des vagues fait émerger la forme solide circulaire du plexiglas fixé sur le plage, initialement imperceptible: la forme géométrique n'est rendue visible qu'au moment où la marée haute vient la cerner.

Quand on s'informe de manière contemplative, on ne serait pas suffisamment guidé dans l'identification, ni dans l'interprétation de ce que l'on perçoit. Contempler l'informe voudrait dire d'être ouvert aux possibilités. Certes il pourrait y avoir certaine angoisse provenant d'incertitude, mais il y aurait aussi le sentiment fort de la liberté. Dans une contemplation, nous sommes devant des choses ineffables, ces choses fugaces qui ne peuvent pas être verbalisées facilement. Leurs forces, on les aperçoit à travers ces phrases de l'architecte Anne Holtrop, « The work is verifiable through what is visible, yet its power lies in the impossibility of describing what one experiences when one sees it: a framework for an experience in which the viewer finds himself in an image that cannot yet be explained. »⁷

⁷ Anne Holtrop, « Material gesture », in *Studio Anne Holtrop*, 2G, N° 73, London, Koenig books, 2016



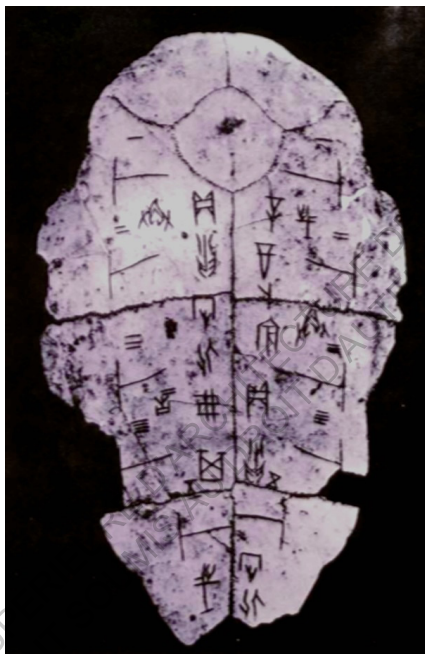
Thomas Ruff, *Stars Series*, photographie, 1989-1992



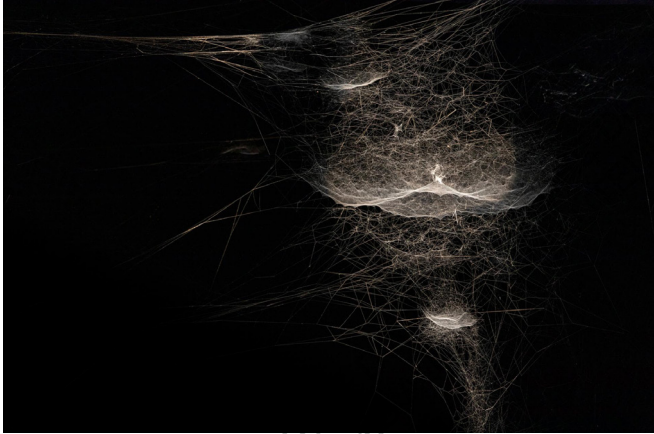
Le Corbusier, *Eglise Saint Pierre*, 1960 - 2006, Firminy, France



Le foie de Plaisance, bronze, 60 × 126 × 76 mm, Fin du IIe siècle
av. J.-C. - Début du Ier siècle av. J.-C



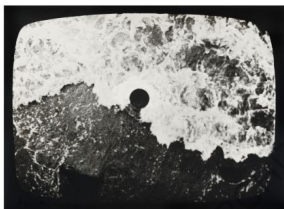
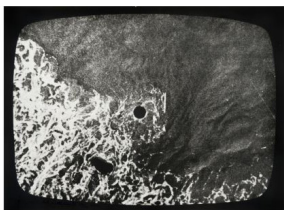
Restored tortoise shell with oracle bone script incisions, 13th century B.C., Taipei



Studio Tomás Saraceno, *The Spider/Web Oracle Readings Program*,
2019, La Biennale di Venezia, Italy



James Turrell, *Space that sees*, 1992



Barry Flanagan, *hole in the sea*, triptych, photo etching, 50.5 × 60.6 cm, 1967-1970



Attila Csörgö, *Untitled* (1 tetrahedron + 1 cube + 1 octahedron = 1 dodecahedron), bâton en bois, ficelle, rouet, boulon, cadre en fer, moteur électrique, 180 x 110 x 80 cm, 2000

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

le bas matérialisme

Dans *L'art comme expérience*, John Dewey évoque une « distinction métaphysique de la forme et de la matière », qui « s'est incrustée dans la philosophie qui a dominé la pensée européenne pendant des siècles »¹. On trouverait sans doute la confirmation de cette opposition chez Aristote quand il dit que la matière est informe.²

Dewey a fait un résumé de cette pensée traditionnelle qui distingue la matière à la forme: « la forme était l'élément rationnel et intelligible de tous les objets et événements qui se trouvent dans le monde. En cela, elle s'oppose à la 'matière', comme

1 John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010, p.203

2 *Académie 9ème édition*, <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/informe>

le matériau intrinsèquement chaotique et fluctuant sur lequel la forme est imprimée, la forme étant dès lors aussi éternelle que la matière est éphémère [...] la forme possède une dignité et une stabilité qui font défaut à la matière. »³ Il questionne par la suite l'absurdité de cette relation, en estimant que « la seule distinction important en art est celle qui oppose la matière inadéquatement formée et le matériau entièrement et conséquemment formé »⁴. Au fond, quelle est la matière bien formée? Y a-t-il une forme idéale pour une matière?

Avant d'y aborder des réponses possibles, il serait intéressant de voir les écrits de Georges Bataille à propos de « Matérialisme », dans son « Dictionnaire critique ». « La plupart des matérialistes, écrit Bataille, bien qu'ils aient voulu éliminer toute entité spirituelle, sont arrivés à décrire un ordre de choses que des rapports hiérarchiques caractérisent comme spécifiquement idéaliste. Ils ont situé la matière morte au sommet d'une hiérarchie conventionnelle des faits d'ordre divers, sans s'apercevoir qu'ils codaient ainsi

³ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010, p.203

⁴ *Ibid.*

à l'obsession d'une forme idéale de la matière, d'une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière devrait être. »⁵

La pensée de Bataille a éveillé des résonances importantes chez Yve-Alain Bois, entre autres, qui prône un « bas matérialisme », « dont l'informe est la manifestation la plus concrète »⁶. Cette posture s'affronte, d'un côté, à la commune mesure idéologique du devoir-être, et de l'autre, à la position élevée de la visualité pure.

Selon Yve-Alain Bois, « Le devoir-être [...] présuppose une commune mesure. La matière informe que revendique le bas matérialisme, au contraire, ne ressemble à rien, et surtout pas à ce qu'elle devrait être, ne se laisse rassembler dans aucun concept, dans aucune abstraction. La nature, pour le bas matérialisme, ne produit que des monstres singuliers: il n'y a pas d'écart dans la nature, parce qu'il n'y a que des écarts. L'idée est une prison. »⁷

⁵ Georges Bataille, « Dictionnaire critique », *Documents* 3, 1929, p.170

⁶ Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe : mode d'emploi* : [exposition, Paris, espace de la Galerie sud du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996] , Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.50

⁷ *Ibid.*

Lisons en parallèle ce que Roland Barthes écrit à ce sujet : « Paradoxe: le fait, dans sa pureté, se définit mieux de n'être pas propre. Prenez un objet usuel: ce n'est pas son état neuf, vierge, qui rend le mieux compte de son essence; c'est plutôt son état déjeté, un peu usé, un peu sali, un peu abandonné: le déchet, voilà où se lit la vérité des choses. [...] Les Idées (au sens platonicien) ne sont pas des Figures métalliques et brillantes, corsetées comme des concepts, mais plutôt des maculatures un peu tremblées, ténues sur fond vague. »⁸ D'ici on pourrait entendre que, à défaut d'une forme idéale, ou mieux, par le rejet de prendre forme de « l'idée », curieusement, la matière informe dont parle Yve-Alain Bois se rapprocherait plus que jamais de cette dernière, car elle nous révèle l'essence des choses.

Dans les pratiques artistiques on pourrait citer *Ceramica spaziale* (1949) de Lucio Fontana, un « magma de matière noirâtre, luisante, et irisée »⁹. La matière dans cette œuvre n'a pas de forme cubique,

8 Roland Barthes, « Sagesse de l'art », in *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, pp.13-14

9 Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe : mode d'emploi* : [exposition, Paris, espace de la Galerie sud du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996] , Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.54

elle est plutôt contenue dans un cube tout en restant informe. Si l'on emprunte l'expression d' Yve-Alain Bois, « La géométrie (la forme, l'idée platonicienne) est non pas supprimée mais rabaissée sur ce qu'elle avait jusque-là pour charge de 'supprimer en dépassant' (aufheben, pour utiliser le verbe hégélien), à savoir la matière. »¹⁰

Un des exemples en architecture pourrait être *Das Gelbe Haus* en Films de Valerio Olgiati. Avec une photo qui montre son état original, on pourrait remarquer que l'enduit sur l'ancienne façade a été enlevé pour faire apparaître la surface rugueuse et agitée d'une maçonnerie rudimentaire. La corniche lisse ainsi que les cadres des fenêtres finement façonnés présentent des traces d'une certaine habileté, ce qui ne fait qu'accentuer la caractère informe de la matière sur le reste de la façade, qui semble désormais s'échapper à l'habileté de la mise en forme, demeure libre et placide. « Il met la matière au repos »¹¹, pourrait être une expression qui convient à l'approche

10 *Ibid.*

11 Laurent Stalder, Bruno Reichlin, Mario Carpo, *Valerio Olgiati*, Luzern, Quart Verlag, 2010, 2nd ed., unrevised, p.103

d'Olgianti dans *Das Gelbe Haus*.

Dans certain commentaire sur ce projet on évoque la figure de Marsyas pour exprimer que le bâtiment a subi des violences¹². Ici l'association est fondée sur des savoirs historiques et d'autres connaissances générales comme par exemple les murs d'un nouveau bâtiment sont a priori plats et lisses. Alors que sous un regard plus naturel ou plus anthropologique, d'ailleurs comme le suggéraient beaucoup de photographies du projet, la matérialité de la façade rappelle presque celle de la neige en partie fondante.

Le bas matérialisme, d'après Yve-Alain Bois, cherche aussi à effacer la démarcation entre la verticalité du champ visuel et l'horizontalité du domaine charnel, « démarcation théorisée depuis la Renaissance par la conception du tableau comme 'fenêtre ouverte sur le monde', était une vue de l'esprit. »¹³ Il fait des critiques mordants sur ce qui est sans doute un soutien de cette distinction: « l'homme

12 « Perhaps it is the sacrifice of these traces of skilled labor which allow us to see the building as a martyred body, like the cruelly flayed figure of Marsyas, as recently very aptly evoked by a commentator. » *Ibid.*, p.102

13 Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe : mode d'emploi* : [exposition, Paris, espace de la Galerie sud du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996] , Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.25

est très fier de s'être érigé (et d'avoir quitté ainsi la condition animale, dont l'axe biologique bouche-anus est horizontal), mais cette fierté est fondée sur un refoulement. Vertical, l'homme n'a biologiquement de sens qu'à regarder le soleil à s'en bruler les yeux ou à contempler ses pieds dans la boue... »¹⁴

Les œuvres de Cézanne constituent peut-être des premiers essais à annuler cette ligne de démarcation qui sépare le purement visible vertical et l'espace horizontal que notre corps occupe, notamment avec *la Nature morte avec L'Amour en plâtre*, « où le plan au sol est verticalisé à l'outrance, les objets sont prêts à glisser de leur position, à se décrocher pour débouler sous nos pieds: la ligne de démarcation entre le mur et le sol s'abolit. »¹⁵

Le fait que toutes choses terrestres sont physiquement soumises à la pesanteur, ainsi ont tendance naturelle à descendre, à s'étaler dans l'horizontalité, pourrait être une inspiration pour les artistes, Robert Smithson, Jackson Pollock parmi autres. Prenons *Asphalt Rundown* (1969) de

¹⁴ *Ibid.*, p.24

¹⁵ *Ibid.*

Smithson, où l'asphalte, comme « une eau informe qui coule selon la pente qu'on lui offre »¹⁶, déploie sous la gravité la forme qui fait l'œuvre. On penserait aussi à Robert Morris, qui se déclare anti-forme, et manifeste le non-construit: « Étalant d'immenses lés de feutre sur le sol de son atelier, il y tailla une trame géométrique, linéaire. Cette trame soulignait que tant que le matériau demeurait au sol, l'organisation de l'œuvre semblerait souscrire à l'ordre de l'image, de la Gestalt, de la forme. Mais, quand Morris allait suspendre ces feutres à des crochets sur le mur, la gravité allait ouvrir dans leurs surfaces des béances d'une troublante irrégularité. »¹⁷

Dans le domaine de l'architecture qui a plutôt une tradition de faire élever, l'horizontalité du bas matérialisme est aussi explorée. Une approche similaire à celle de Smithson pourrait se retrouver dans *le Studio Rémy Zaugg* (1995-1996) d'Herzog & de Meuron, à Mulhouse, où la pluie est recueillie sur le toit du bâtiment, pour ensuite couler sur la

16. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, 1913, p. 290

17. Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe : mode d'emploi* : [exposition, Paris, espace de la Galerie sud du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996] , Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.91

façade en béton et y dessiner sa trainée. On pourrait encore citer l'architecte hollandais Anne Holtrop. Son travail intitulé *Inkblot* (2010) évoque l'informe du corps de l'eau dans un bassin versant, où les ruisseaux descendent des montagnes pour rejoindre un lac dans la vallée. On pourrait voir l'influence de cette recherche de forme dans le plan d'autres projets comme *Temporary Museum (Lake)* à Heemskerk (2010), ou *Museum Fort Vechten* à Bunnik (2015).



Paul Cézanne, *Nature morte avec L'Amour en plâtre*, 70 x 57 cm,
vers 1895 ou plus tôt



Robert Rauschenberg, *Untitled (Gold Painting)*, Gold leaf on fabric and glue on Masonite in wood-and-glass frame, 31.1 x 32.1 x 2.9 cm, 1953



Lucio Fontana, *Ceramica spaziale (49-SC.6) (Céramique spatiale)*,
Céramique polychrome, 60 x 64 x 60 cm,
1949, Centre Pompidou, Paris



Valerio Olgiati, *Das Gelbe Haus*, 1995-99, Films, Suisse



Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969



Herzog & de Meuron, *Studio Rémy Zaugg*, 1995-1996,
Mulhouse, France



Studio Anne Holtrop, *Felt Pavilion*, Rotterdam (NL), 2012-2013, exhibition Pastoe 100 Years at Kunsthal



Studio Anne Holtrop, *Inkblot*, Seoul (KR), 2010

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

le simulacre

Le miroir est un thème qui est fréquemment traité à travers le travail de Robert Smithson. Vers la fin de son article « The Monuments of Passaic » paru en 1967, on repère ces expressions: « Je traversai un parking recouvrant les anciennes voies ferrées, qui autrefois passaient par le centre de Passaic. Ce parking monumental coupait la ville en deux, faisant de l'une des moitiés un miroir et de l'autre le reflet — mais les rôles de miroir et de reflet ne cessaient d'alterner. On ne pouvait jamais savoir de quel côté du miroir on se trouvait. Ce monument plat n'avait strictement rien d'intéressant ou d'étrange et, pourtant, il évoquait une sorte d'idée toute faite

de l'infini. »¹ Aussi cette phrase un peu plus loin : « Chaque ville serait un miroir tridimensionnel qui réfléchirait la ville suivante pour la faire exister. »² Nous pourrions entendre d'ici qu'un espace pourrait présenter la copie, le reflet d'un autre espace et ainsi de suite, produisant de la sorte un va-et-vient infini qui nous désoriente.

Yve-Alain Bois n'hésite pas à mettre en lien le miroir de Smithson avec le simulacre de Platon. « Lorsque Platon introduit la notion de simulacre dans le Sophiste, il le décrit comme une copie qui, quoique identique, est paradoxalement devenu non ressemblante. Puisque tous les objets réels ne sont eux-mêmes que des copies de formes, ce n'est pas au fait d'être copie que s'attache la valeur de simulacre, mais au caractère de fausseté, de non-ressemblance de la copie »³. De même, la confusion, ou l'égarment du miroir à l'infini est aussi envisagé dans le simulacre par Platon, qui « imagine la possibilité d'un

1 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic: has Passaic replaced Rome as The Eternal City? », *Artforum*, New York, Décembre 1967, p.51

2 *Ibid.*

3 Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe : mode d'emploi* : [exposition, Paris, espace de la Galerie sud du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996] , Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.72

monde sans repères, dépourvu de tout moyen de faire la différence entre la vraie copie et le simulacre, au point qu'on ne sache plus de quel côté du miroir on se trouve. »⁴

À cet égard, quelques projets en architecture vaudraient être évoqués, dont *Agadir Convention Centre* au Maroc, projet non réalisé, conçu par OMA en 1990. Comme on pourrait bien se rendre compte par les courbes de niveau très lisibles en plan, ou la maquette métallique sur laquelle l'ombre et la lumière s'altère de manière douce et continue, qu'il s'agit d'une topographie à l'intérieur du bâtiment. En effet, les réflexions sur la topographie ou sur le traitement du sol en pente reviennent souvent dans les projets d'OMA à l'époque. Toutefois, *Agadir Convention Centre* a pour particularité d'avoir repris les caractéristiques de son environnement, d'où l'idée du simulacre et du miroir: des dunes construites sur une plage, un désert créé dans un désert. L'image du projet nous rappelle même le bac à sable que Smithson photographie à Passaic, qu'il dénomme

4 *Ibid.*

« model desert »⁵.

L'architecture ne paraîtrait pas, au premier abord du moins, un art imitatif. On trouverait à son commencement, plutôt la volonté de se différencier de son environnement naturel. Dans *Abstraction et Einfühlung*, Wilhelm Worringer analyse une tendance à l'abstraction présente chez les anciens peuples, notamment les égyptiens: « Leur tendance la plus forte était pour ainsi dire d'arracher l'objet du monde extérieur au contexte de la nature, au jeu d'alternance sans fin de l'être, de le purifier de tout ce qui était en lui dépendance à l'égard de la vie, c'est-à-dire contingence, de le rendre nécessaire et immuable, de le rapprocher de sa valeur absolue. »⁶ Pour ce faire ils ont souvent recours à la géométrie, comme l'explique Le Corbusier à propos du constructeur chez l'homme primitif: «[...] il a été d'instinct aux angles droits, aux axes, au carré, au cercle. Car il ne pouvait pas créer quelque chose autrement, qui lui donnât l'impression qu'il créait [...] autrement ce serait hasard, anomalie,

5 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic: has Passaic replaced Rome as The Eternal City? », *Artforum*, New York, Décembre 1967, p.51

6 Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 2003, p.53

arbitraire. La géométrie est le langage de l'homme. »⁷

Alors nous pourrions réfléchir à la question suivante: Pourquoi l'architecture abandonnerait partiellement « le langage de l'homme » pour s'approcher de la nature, en dépit des problèmes que pourrait engendrer cette démarche? Problèmes, d'abord dans le sens où la nature même pourrait être troublante, aussi le simulacre ferait perdre, provoquerait des confusions au niveau de la perception.

Junya Ishigami en a donné une réponse avec un projet récent, *Villas in Dali*, à la province de Yunnan, Chine. Il estime que le projet se trouve dans un beau site, qui risque pourtant d'être transformé en site touristique, et que le paysage de la région connaîtrait probablement de grands changements dans les années qui viennent⁸. Cette préoccupation lui donne l'intention d'intégrer les roches qui constituent le paysage local dans le bâtiment, en tant qu'éléments

⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Arthaud, 2009, pp.54-55

⁸ « A stunningly beautiful location. In a few years, it will be a resort. This scene will no longer exist as it is now. » Junya Ishigami, *Freeing architecture*: [exhibition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain from March 30 to June 10, 2018], Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Tokyo, LIXIL Publishing, 2018, p.111

porteurs mais aussi fabricants de la spatialité. Un jour quand le paysage des rochers serait disparu dans la région, imagine-t-il, les habitants du bâtiment en posséderaient un simulacre⁹. Le paysage serait préservé dans l'architecture.

Ce concept traduit sans doute une conscience du rapport entre l'humain et l'environnement. Comme le suggère glaciologue Claude Lorius, nous vivons désormais dans l'anthropocène¹⁰, où la nature sauvage n'existe plus à nul part de la planète, et l'impact des activités humaines sur l'environnement est inévitable. Philippe Descola décrit ainsi notre manière d'habiter le monde actuelle: « l'homme s'est alors rendu 'comme maître et possesseur de la nature'. Il en a résulté un extraordinaire développement des sciences et des techniques, mais aussi une exploitation sans frein de la nature — désormais composée d'objets sans rapports avec les humains — des plantes, des animaux, la terre, l'eau, les roches, autant de simples ressources dont nous pouvions faire usage et tirer

9 « As the environs change rapidly, the landscape here will be preserved inside the building, integrated with the panorama of rocks on the river flats. It will remain part of the lives of those who reside here. » *Ibid.*, p.120

10 Claude Lorius et Laurent Carpentier, *Voyage dans l'Anthropocène*, Arles, Actes Sud, 2010

profit. À cette époque, la nature avait perdu son âme et rien n'empêchait plus qu'on la voit simplement comme une source de richesse. »¹¹ Il nous rappelle que « ce présent dans lequel nous sommes enfermés à l'heure actuelle est tout simplement une façon, parmi des milliers d'autres [...] de vivre la condition humaine »¹², et propose de s'inspirer des modes de vie des peuples comme les Achuar ou les Cri, qui selon lui « ne voient pas leur environnement comme quelque chose d'extérieur à eux-mêmes »¹³. Si l'on considère l'architecture comme la deuxième peau de l'humain¹⁴, on comprendrait comment l'approche de refléter la nature réagit avec ces pensées.

Passons à une autre réponse possible, qui s'intéresse plus à l'esthétique des caractères perturbantes du simulacre. On pourrait illustrer avec *le Tanikawa House* (1972) de Kazuo Shinohara. Vue du dehors, ce bâtiment paraît comme une maison de campagne banale. Une fois nous y pénétrons il se passe quelque

11 Philippe Descola, *Diversité des natures, diversité des cultures*, Montrouge, Bayard, 2010, p.34

12 *Ibid.*, p.38

13 *Ibid.*

14 Stephen J. Phillips, *Elastic architecture : Frederick Kiesler and design research in the first age of robotic culture*, Cambridge (Mass.) London, The MIT Press, 2017

chose d'étrange: si les poteaux ou les fenêtres nous évoquent l'espace intérieur, nous nous poserions des questions en voyant à leur proximité un sol rugueux, couvert de terre, rehaussé sur un côté. Inversement, si le terrain en pente nous rappellerait la végétation et le ciel ouvert, nous sommes moins certain de voir sa juxtaposition avec tous ces éléments de la construction, le toit, les murs qui le cernent.

Shinohara écrit sur le concept de cette maison: « Il me semblait qu'elle avait une valeur ou une forme à l'état brut, dénué de signification. [...] Les formes brutes des objets hors contexte et celles du terrain en pente telles qu'elles apparaissent à l'intérieur d'un bâtiment relevant de systèmes différents. J'ai appris que leur simple juxtaposition dans l'espace suggère des lectures différentes, »¹⁵ « Si l'homme traverse à ce moment-là, un sens inattendu se dégage. »¹⁶ En travaillant sur les « failles »¹⁷, ces ruptures de la reconnaissance de l'espace architectural, Shinohara

15 Kazuo Shinohara, *Kazuo Shinohara, architecte japonais : 30 maisons contemporaines*, Paris, L'Équerre, 1980, p.11

16 Kazuo Shinohara, « D'anarchie en bruit aléatoire », in Augustin Berque ed., *La qualité de la ville, urbanité française, urbanité nippone*, Paris, Maison franco-japonaise, 1987, p.106

17 *Ibid.*

créée des renversements, ou des retournements dans l'expérience spatiale. Son approche nous évoque peut-être le propos de son contemporain Robert Venturi qui dit, « (l'architecte) s'il utilise la convention d'une manière non-conventionnelle, s'il dispose des objets communs d'une manière non-commune, il change leur contexte et il peut même utiliser un cliché pour obtenir un nouvel effet. »¹⁸ De la sorte, « on permet à de vieux clichés [...] d'acquérir de riches significations qui sont, d'une manière ambiguë, à la fois anciennes et nouvelles, ternes et éclatantes. »¹⁹

« Renverser un objet, c'est lui ôter sa signification »²⁰, écrit Maurice Merleau-Ponty. Quand on envisage l'architecture comme un simulacre de la nature sauvage en particulier, il y aurait presque toujours l'idée du renversement, qui nous défie de sortir de l'habitus. Pour apprécier ce genre de pratique, et les confusions spéculaires qui l'accompagnent, il faudrait peut-être que l'on substitue une vision plus empathique aux visions

18 Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1999, p.50

19 *Ibid.*, p.51

20 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.292

anthropocentriques du monde.²¹

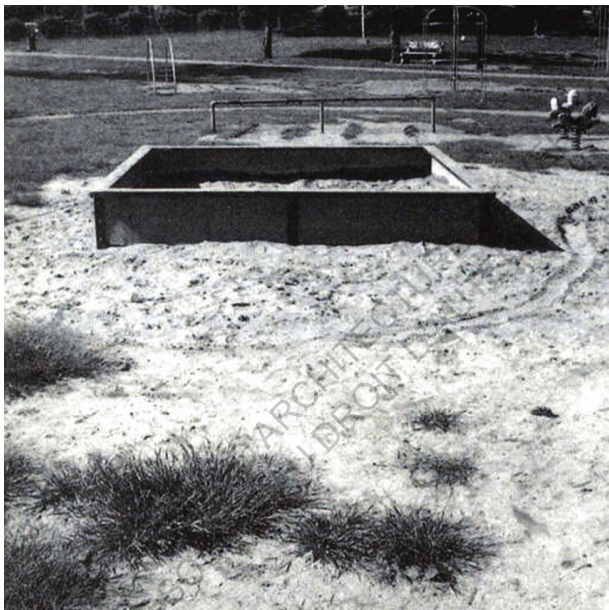
21 « Le visage renversé devenait hideux pour Merleau-Ponty, parce qu'en tant que phénoménologue il était voué à conforter la conception anthropocentrique du monde: dès qu'on l'abandonne, tout, même les organes du corps humain, peut être dédoublé par sa prothèse. Plus de transposition, plus de métaphore: « La terre est basse, le monde est monde. » (Georges Bataille, « la vieille taupe » et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste »)
Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe : mode d'emploi* : [exposition, Paris, espace de la Galerie sud du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996] , Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.164



OMA, *Agadir Convention Centre*, 1990, Maroc



OMA, *Agadir Convention Centre*, 1990, Maroc



Robert Smithson, *The Sand-Box Monument (The Desert)*, 1967,
The Monuments of Passaic



Stephen Petegorsky, *Clump of Trees*, pigment inkjet print,
17x22", 1993, Tuscany, Italy



Junya Ishigami, *Holiday Homes*, 2018-, Dali, Chine



Kazuo Shinohara, *Tanikawa House*, 1972, Nagano Prefecture,
Japan



Kazuo Shinohara, *Tanikawa House*, 1972, Nagano Prefecture,
Japan

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

la dissymétrie

Dans les matières inertes, on constate guère la dissymétrie. Les caractères symétriques cachées dans leur structure interne, pourraient se révéler dans les figures acoustiques dites figures de Chladni. Alors que dans la nature vivante, on voit coexister la symétrie et la dissymétrie. Pasteur considère la dissymétrie comme « peut-être la seule ligne de démarcation bien tranchée que l'on puisse placer aujourd'hui entre la chimie de la nature morte et la chimie de la nature vivante. »¹ Pour lui, la dissymétrie est la clé secrète dans l'apparition de la vie, qui donne la possibilité au mouvement et à la croissance. Plus on va vers un niveau supérieur du développement d'organisation,

1 Louis Pasteur, « Dissymétrie moléculaire », *Œuvres complètes*, t.I, Paris, 1922, p.343

plus la dissymétrie se manifeste pleinement. Pour donner un exemple de la plante, certes les feuilles se positionnent sur un tige de manière symétrique (par rotation autour du tige et par translation le long du tige), mais le vecteur perpendiculaire qui pointe d'un côté vers le ciel et de l'autre vers le sol reste prédominant.² Quant aux animaux, la seule symétrie qui reste sert à garantir la stabilité et l'équilibre³, que nécessite le mouvement, mais le vecteur du mouvement est fourni par le fait qu'ils procèdent une face avant, une face arrière, un côté dos et un côté ventre. Chez les humains on y ajoute une dissymétrie plus complexe, celui de la fonction. Selon Roger Caillois, « chez l'homme, les mains sont identiques anatomiquement, mais non fonctionnellement et que cette différence se conjugue avec une hiérarchie des deux lobes du cerveau... »⁴

Caillois explique ainsi le méthode qu'emploie la

2 Roger Caillois, *La dissymétrie*, Paris, Gallimard, 1973, p.38

3 « La symétrie en miroir est une conséquence de la pesanteur. Elle est la condition de l'équilibre, aussi bien chez le poisson, l'oiseau, le reptile ou le mammifère, aussi bien pour l'homme que pour les demeures où il habite, le mobilier dont il se sert, les véhicules qui le transportent, et qu'il construit naturellement à son image, mais surtout répondant nécessairement aux mêmes lois qui le gouvernent, c'est-à-dire dotés de la même symétrie bilatérale qui est la sienne et qui permet leur stabilité. » *Ibid.*, p.29

4 *Ibid.*, p.45

dissymétrie et l'impact qu'elle amène au cours du développement de la nature: « Contre les impératifs d'équilibre, la dissymétrie profite, elle joue des occasions, des faiblesses de l'armature qui l'opprime et qu'elle cherche à faire céder. Elle aussi capitalise les hasards favorables qui confirment et enrichissent une première décision du sort. »⁵ Pour lui, la dissymétrie présente « une innovation qui peu à peu se fraie un chemin difficile dans une pesanteur paralysante, avec laquelle elle doit sans cesse ruser »⁶, et son développement a donné « la richesse diversifiée du monde. »⁷

« Pour la dissymétrie, écrit-il, c'est autre chose. Ne la crée pas qui veut. Il y faut la longue patience de la nature. Car le caprice, le hasard ou la fantaisie, même la volonté maligne, sont inopérants et disparaissent aussi vite qu'ils ont surgi. La nature commence par la sphère qui est toute symétrie, ou par les polyèdres réguliers qui en ont beaucoup, elle finit par les orchidées et par les hommes qui n'en ont presque

5 *Ibid.*, p.71

6 *Ibid.*, p.63

7 *Ibid.*

plus... »⁸

La force de la symétrie à équilibrer les choses, vaut sur le plan mental comme sur le plan physique. De même pour la dissymétrie en tant qu'une force antagoniste de l'équilibre, une force novatrice, vitale, qui a pour effet de diversifier et de libérer, agit aussi sur notre esprit.

Selon Wilhelm Worringer, « la symétrie est sentie comme conquête, avènement d'un ordre et d'une permanence que démontre sa seule existence. »⁹ Par exemple, dans le test de Rorschach, le fait que les motifs de taches d'encre sont obtenus par la plie, donc procèdent une symétrie en miroir, freine l'imagination des personnes qui les observent. Ils prennent la symétrie « comme une pénible contrainte, comme une limitation qui gêne leur fantaisie interprétative »¹⁰, qui exclure les possibilités.

Dans d'autres cas, on a recours à la symétrie pour s'équilibrer. Caillois estime que l'homme « a basculé si fort du côté de la dissymétrie que la symétrie lui

⁸ *Ibid.*, p.21

⁹ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 2003, p.86

¹⁰ Roger Caillois, *La dissymétrie*, Paris, Gallimard, 1973, p.75

apparaît comme une sorte d'ultime garde-fou quand, déréglée, sa faculté de percevoir ou de raisonner se trouve prise de vertige. Le recours à la symétrie devient alors une bouée de sauvetage à laquelle se raccroche le malade: menacé de tomber dans le chaos, il y voit la dernière manifestation perceptible de la régularité de l'univers. Il se réfugie, loin du tumulte de la vie, dans une géométrisation et une mécanisation apaisante. »¹¹ Worringer explique que, de la perturbation ressentie en homme est née une tendance esthétique à l'abstraction, qui exige « de mettre en rapport la restitution du modèle naturel avec les éléments de l'abstraction dans la plus pure, à savoir la légalité géométrico-cristalline, de façon à marquer cette restitution d'un sceau d'éternité et à l'arracher à la temporalité et à l'arbitraire. »¹² On s'approche de la symétrie qui porte l'image des matières inertes, pour s'éloigner de la vie, et aussi se faire oublier la mort.

La régularité de l'univers, ou la qualité symétrique du monde que l'on cherche, ne serait-elle perceptible

¹¹ *Ibid.*

¹² Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 2003, p.74

que selon un point de vue déterminé? Avec la série *Perspective Correction* (1968), Jan Dibbets essaie de compenser la perspective récessive et déformante. Grâce aux calculs mathématiques et en jouant sur la largeur des cordes utilisées, il trace des formes irrégulières sur la prairie, et en obtient un carré, les angles droits ou les lignes en parallèle sur le viseur de son appareil photo. De ce travail, on pourrait suggérer que notre vision du monde est relative à notre emplacement. Puisque nous sommes immergés dans le cosmos, il nous manquerait peut-être de distance pour apercevoir sa symétrie.

Roger Caillois fait une distinction entre la dissymétrie et l'asymétrie, ce dernier présente pour lui comme équivalant à une symétrie infinie, homogène et isotrope.¹³ Alors que la dissymétrie, « chaque fois qu'elle n'est pas simple asymétrie, mais rupture ou abandon d'une symétrie préalable. »¹⁴ Son apparition présuppose donc une symétrie comme condition de base. Et cette rupture ponctuelle, « elle a pour effet d'enrichir la structure ou l'organisme où elle

¹³ Roger Caillois, *La dissymétrie*, Paris, Gallimard, 1973, p.77

¹⁴ *Ibid.*, p.36

se produit, c'est-à-dire de les doter d'une propriété nouvelle ou de les faire passer à un niveau supérieur d'organisation. »¹⁵

Ainsi Caillois parle des rôles indissociables de la symétrie et la dissymétrie dans les arts, notamment en ce qui concerne la composition. Ici par symétrie on pourrait entendre le rythme, l'ordre, et la régularité; et par dissymétrie, la rupture, la discordance, la variation. Caillois considère que la dernière ne peut pas générer l'œuvre toute seule, et qu'elle doit forcément s'inscrire sur un tissu de la première, à l'endroit précis et bien pensé, bien calculé, afin d'éviter la monotonie¹⁶, et d'apporter la surprise, le plaisir, et la joie de découverte. « Dissymétrie ne vaut que là où elle est garantie par symétrie bien tempérée. »¹⁷

Dans *De l'ambiguïté en architecture*, Robert Venturi semble insister sur un principe de

¹⁵ *Ibid.*, p.78

¹⁶ « Toutefois, si savant que puisse être le système ainsi composé, il conserve quelque chose d'automatique. Il entraîne une monotonie. Il risque de lasser, sinon d'irriter, à moins qu'une heureuse alarme ne vienne avertir que la régularité en passe de se figer demeure précaire, qu'elle est maintenue par artifice et que la même décision qui l'organise peut aussi bien la suspendre. » *Ibid.*, p.88

¹⁷ *Ibid.*, p.90

composition pareil quand il écrit « une discordance réalisée avec art donne sa vitalité à l'architecture »¹⁸, ou « Il faut que l'ordre existe avant qu'on puisse le briser. »¹⁹ Par contre, il ne dénie pas la possibilité que la dissymétrie puisse gagner une autonomie et servir d'une base, ou d'un rôle principal dans la composition: « Quand les circonstances devient l'ordre, celui-ci doit plier ou rompre: les anomalies et les incertitudes font la force de l'architecture. »²⁰ « Si l'oblique est due à des circonstances internes ou externes elle est presque toujours harmonieuse. Soit elle se confond dans l'ordre, soit elle domine la composition et en est le motif central. »²¹

Les temples grecques sont faits à l'image des humains qui disposent d'une dissymétrie dans son avant distingué de son arrière, un haut qui s'oppose au bas, et un plan de symétrie en miroir gauche-droite. On pourrait lire sur le plan, l'orthogonalité et un grille des points qui font appel à la symétrie, et une dégradation le long du vecteur front-arrière.

18. Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1999, p.47

19. *Ibid.*

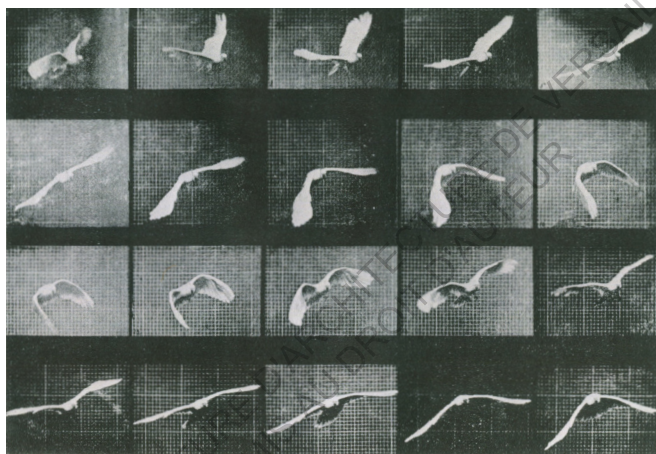
20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p.58

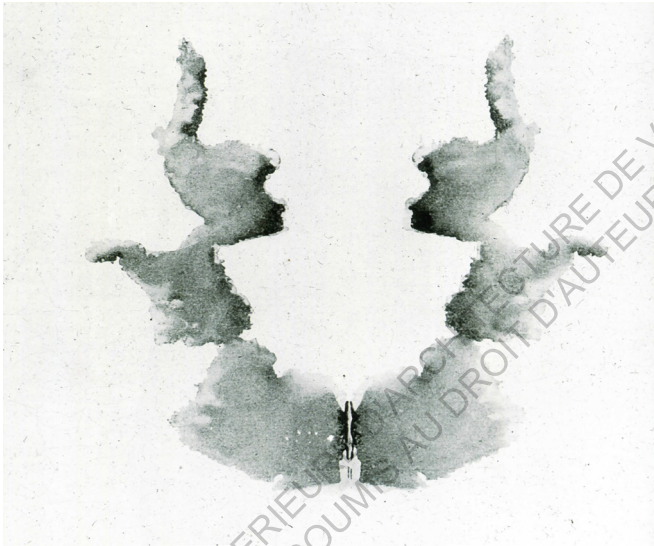
Dans *le Pavillon de Barcelone*, Mies van der Rohe a gardé l'orthogonalité dans les murs, les parois, ainsi que dans le socle et le toit, mais y ajoute une dissymétrie en faisant glisser tous ces éléments, de sorte que l'alignement et la symétrie en miroir sont brisés, substitués par une « discordance » qui donne « vitalité », si l'on emprunte l'expression de Venturi. Pour *le park café* de SANAA, on lit toujours un grille orthogonal des poteaux sur le plan, pourtant, à certaines positions sur le grille on aperçoit une absence de poteau. Ces ruptures minutieuses de la symétrie, que Caillois dénomme la dissymétrie, apporteraient une sorte de surprise et de souplesse dans la composition.



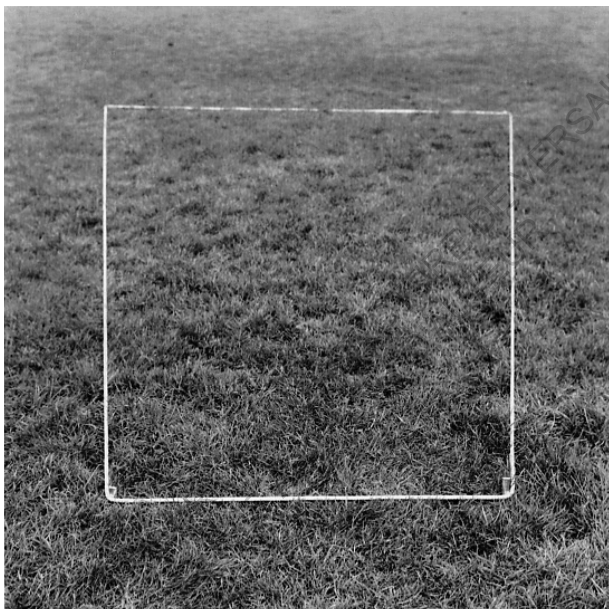
Karl Blossfeldt, *Art forms in nature: the complete edition*,
Munich, Paris, Schirmer art books, 1999



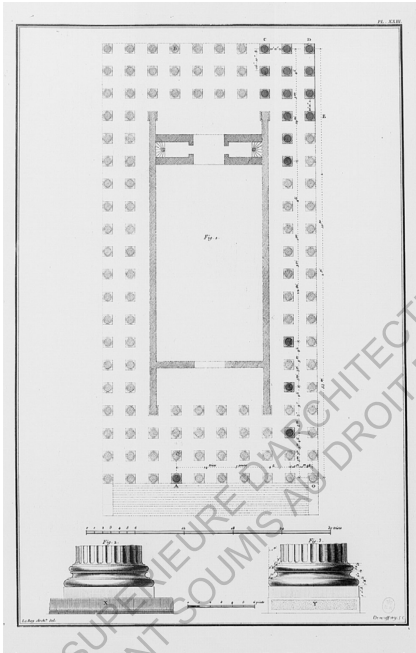
Batia Suter, *Cloud Service*, New York, Printed Matter,
Amsterdam, Roma Publications, 2019



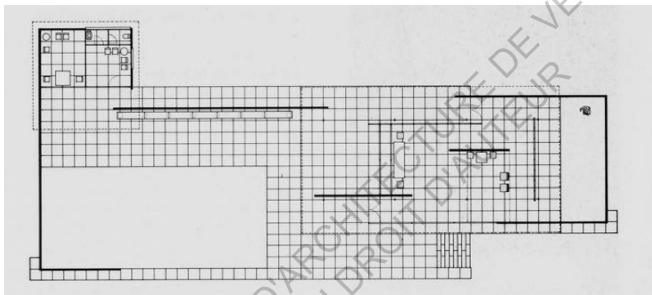
Hermann Rorschach, tâches d'encre du test de Rorschach, 1915



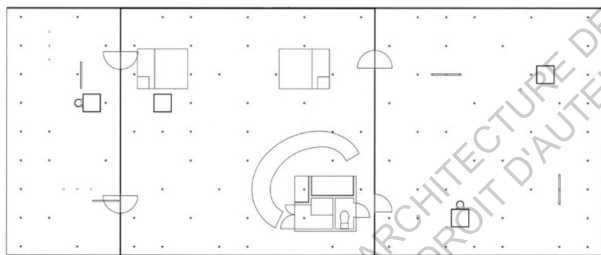
Jan Dibbets, *Perspective Correction*, photographie, 110 x 110 cm,
1968



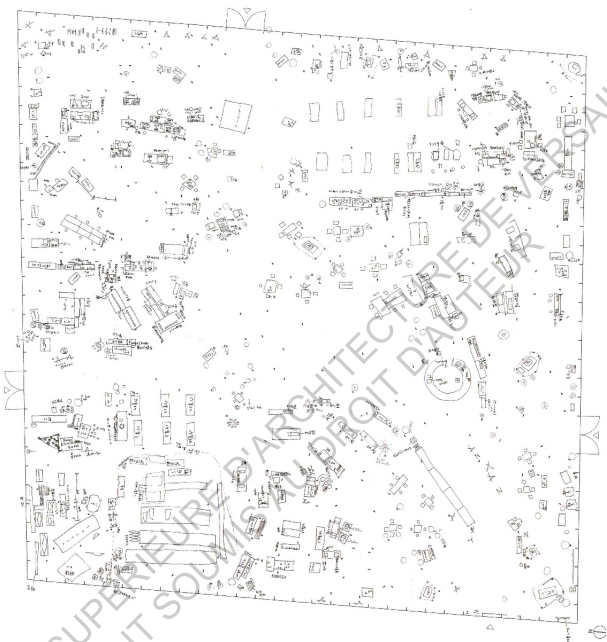
Julien le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, Paris, l'Imprimerie de LOUIS-FRANÇOIS DELATOUR, 1758



Mies van der Rohe, *Pavillon Allemand de l'Exposition Universelle de Barcelone*, 1929, Barcelone, Espagne



SANAA, *Park café*, 1997-1998, Ibaraki, Japon



Junya Ishigami, *KAIT workshop*, 2004-2008, Kanagawa, Japon

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

la ruse

Dans *La civilisation des médias*, Vilém Flusser parle d'un « déferlement des images » produites par les appareils, situation effrayante à laquelle on est confronté: « Si l'on appelle « imagination » la démarche complexe de la création d'images, on est amené à dire que la science et la technique modernes ont transféré l'imagination de l'homme dans l'appareillage pour la perfectionner. De ce fait, nul homme ne peut plus rivaliser avec les appareils»¹. « Les photos, les films, les vidéos et les images techniques en général sont produites par des appareils qui encodent une connaissance objective en fonction de programmes. Seul peut les déchiffrer réellement

1 Vilém Flusser, *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006, p.59

celui qui connaît le code. Comme cela présuppose certaines connaissances scientifiques, face à ces images le récepteur « normal » est analphabète [...] il ne déchiffre pas les images, mais les prend pour conformes à la réalité objective. »²

Pour y remédier, Flusser introduit la notion de « ruse », en faisant un long détour étymologique du latin et du grec: « Il y a le latin *ars*, qui veut dire notamment à peu près « souplesse, agilité », ce qui évoque par exemple l'articulation du poignet. Apparenté au substantif *ars*, le verbe « articuler » signifie « exprimer clairement », ainsi que, par métaphore, « tourner et retourner la main ». On traduit *ars* avant tout par « art », « savoir-faire », habileté, mais il ne faudrait pas oublier, ce faisant, la notion de souplesse. L'équivalent grec d'*ars* est *technè*, qu'il faut mettre en rapport avec *mechanè*, l'habileté dans le travail des matériaux : *mechanè technè*. L'origine de *mechanè*, c'est la très vieille racine *magh*, que l'on reconnaît dans les mots allemands *Macht* et *mögen*, évocateurs du pouvoir. L'ensemble du

2 *Ibid.*, p.63

contexte s'éclaire quand Ulysse, l'inventeur du cheval de Troie, est qualifié de *polymechanos*, ce qui le définit comme un inventeur et que l'on traduit par « aux mille ruses ». »³

Ainsi il éclaire une solution possible, celle du véritable « artiste » : « Les appareils sont des dispositifs rusés, des machines...Et justement parce qu'ils sont mécaniques, technique, artificiels et donc rusés, il est possible d'être encore plus rusé qu'eux, au moyen d'une acrobatie artistique capable de cabrioles. Tel est l'engagement de ceux qui produisent aujourd'hui des images « contemplatives »[...] une tentative pour « duper » les appareils [...] Ces acrobates qui en produisent au sein même du déferlement des images et se maintiennent avec constance en dehors, ils méritent le nom d' « artistes » au vrai sens du mot : leur tour de main habile, rusé, contourne l'effroyable flot des images crachées par les appareils. »⁴

Dan le domaine d'architecture, on pourrait comparer les appareils pré-programmés dont parle Flusser avec la standardisation que critique Frederick

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp.63-64

Kiesler dans son article « Le pseudo-fonctionnalisme dans l'architecture moderne ».

De un côté, Kiesler critique « la standardisation des éléments architecturaux » : « Si l'industrie produit autant aujourd'hui, elle le fait la plupart du temps à l'intention des investisseurs. L'industrie ne pourvoit pas aux besoins fondamentaux; elle produit des imitations et des modifications selon la mode, des articles dont la rentabilité est éprouvée. Les architectes et les dessinateurs, qui ne doutent de rien, sont ses complices. »⁵

Et de l'autre, il critique le fonctionnalisme comme « la standardisation de l'activité routinière », « un pied qui marche (mais ne danse pas); un œil qui voit (mais ne voit pas de visions); une main qui prend (mais ne crée pas) »⁶, qui ignore l'essentiel des choses, pour faire court. « Le fonctionnalisme enlève à l'architecte la responsabilité de son concept », écrit-il, « Il se limite presque entièrement à mécaniser selon la conception actuelle et héritée de ce qui

⁵ *Ibid.*, p.36

⁶ Frederick Kiesler, « Le pseudo-fonctionnalisme dans l'architecture moderne », in Antonia Soulez ed., *L'architecte et le philosophe*, Liège, Mardaga, 1993, p.32

est pratique; il ne fait que simplifier et rendre ascétique ce qui est déjà traditionnel. Cependant, il fait violence à la liberté et à l'auto-réalisation des fonctions fondamentales de l'homme vivant. »⁷ Il envisage ainsi la nouvelle méthode du travail: « le véritable fonctionnaliste n'acceptera aucun canon comme définitif. Son parcours est de traverser les canons existants et ainsi de s'en libérer. Ensuite, par la force de son matérialisme tenace et son imagination, désormais libérée, il cristallise le nouvel objectif et l'objet nouveau. Il maîtrise progressivement les conditions dans lesquelles son nouvel objet doit naître et il lui faudra encore, à travers ses nouveaux et véritables objets, transformer les conditions elles-mêmes. C'est alors que, la nouvelle idée devenue matérielle, le cycle créateur recommencera. »⁸

À ce sujet, il conviendrait peut-être d'évoquer la pratique de Frank Gehry. Vingt ans après le début de sa carrière, écrit Frédéric Migayrou dans « l'Organon de Frank Gehry », « l'architecte Frank Gehry est déjà, à l'aube des années 1980, un urbaniste et un

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p.33

bâtitseur confirmé maîtrisant toutes les facettes de la profession. »⁹ Étant traversé donc les canons existants, Gehry démarre à ce moment, « la patiente élaboration d'un désapprendre »¹⁰. Il a fait un chantier d'expérimentation de sa propre résidence, une maison typiquement californienne qu'il a achetée fin des années 70s. Et ce, à plusieurs reprises jusqu'à 1991, « chacun des éléments sollicités (de l'espace plan à la géométrie, de la forme au matériau, de la structure aux présupposés de l'harmonie ou de la composition) sera soumis à une expérimentation radicale. [...] il retrouve la possibilité de recomposer une expression, de transfigurer les normes et les codifications. »¹¹ Ainsi on pourrait lire « le cycle créateur » dont parle Kiesler, qui se fonde sur la libération.

Kiesler éprouve aussi la méfiance à l'égard de la dépendance technique, des dispositifs rusés: « Art-tricks, or elec-trics or mechano-clicks or the temptations of new materials in architecture cannot

9 - Aurélien Lemonier, Frédéric Migayrou, *Frank Gehry* : [l'exposition présentée au Centre Pompidou, Paris, du 8 octobre 2014 au 26 janvier 2015] Paris, Centre Pompidou, 2014, p.16

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

save the artist from his responsibility [...] Sculptures as electronic marionettes, architecture as engineering antics, amusing as they may be in themselves, must not lure us from the real issue[s]. »¹² Comme Flusser, Kiesler estime aussi que la vraie solution décisive réside en art, quand il écrit « L'individu [...] ne peut pas résister longtemps à des conditions psychiques épouvantables. Dans certaines circonstances, il quitterait finalement le meilleur chambranle de fenêtre (protégeant hermétiquement contre les courants d'air), le meilleur planchéage (hautement poli), pour se retirer dans une caverne afin d'être libre et heureux. La « perfection technique » est irréalisable. Chimérique, elle est rêve et cauchemar ensemble. Seul l'artiste libre peut être « parfait » dans sa peinture ou sa sculpture, y produire quelque chose de décisif. Le technicien est l'esclave du « progrès » ; sa perfection vise le regard; elle est plutôt une affaire de circonstance. Cette perfection est conditionnelle. Seul l'œuvre d'art reste inconditionnelle. »¹³

12 Stephen J. Phillips, *Elastic architecture : Frederick Kiesler and design research in the first age of robotic culture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2017

13 Frederick Kiesler, « Le pseudo-fonctionnalisme dans l'architecture moderne », in Antonia Soulez ed., *L'architecte et le philosophe*, Liège, Mardaga, 1993, p.32

Dans *Appropriate Proportion* (2002), Hiroshi Sugimoto n'est pas tombé dans la ruse des technologies de la fabrication et du traitement de verre. Il fait un « stairway of light », des escaliers qui emmènent au sanctuaire, dont les marches sont des grands morceaux de verre irréguliers, ou presque des glaçons monstrueux. On se demanderait si elles ont été bien formées, en même temps, les sentiments exceptionnels qu'elles éprouvent en nous proviennent justement cette imperfection technique réalisée avec l'art.

En architecture, Anne Holtrop et Junya Ishigami détournent la technique du coffrage béton pour fabriquer une espèce de caverne dont l'on ne distingue plus l'époque, en modelant le béton à l'aide du coffrage de la terre. Si l'on cite un commentaire sur *Pavilion for an arboretum* à Batara de Holtrop, « However heavy and solid Batara may seem, its connotations and references are footloose and fancy-free. »¹⁴ Ici encore, l'effet est atteint par une conception qui dépasse la technologie.

¹⁴ Maaïke Lauwaert, « Batara Pavillon », in *Studio Anne Holtrop*, 2G, N° 73, London, Koenig books, 2016

Le Corbusier dit qu'« Il n'y a pas d'homme primitif; il y a des moyens primitifs. L'idée est constante, en puissance dès le début. »¹⁵ Les moyens de nos jours ont tellement évolués qu'ils pourraient encadrer, ou ruser nos idées, ce que nous proposent Flusser et Kiesler serait donc de bien connaître le mécanisme pour ensuite le transcender, avec l'art, avec la ruse.

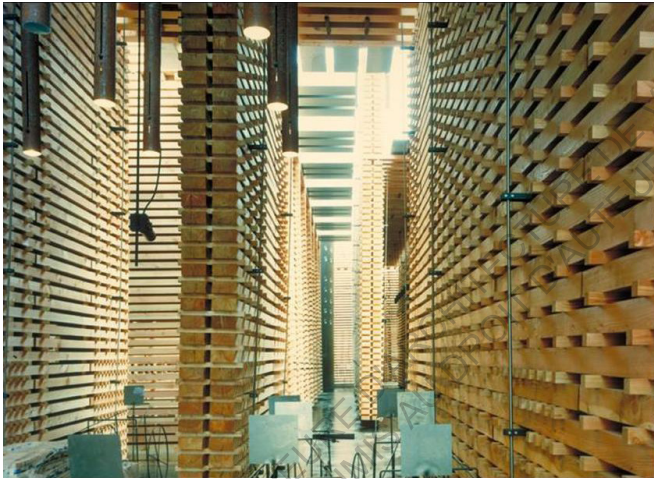
15 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Arthaud, 2009, p.53



Frederick Kiesler, *Maquette pour Endless House*, 1959, Museum of Applied Arts, Vienne



Frank Gehry, *Gehry Residence*, 1978-1991, Santa Monica,
Californie, les États-Unis



Peter Zumthor, *Pavillon Suisse (Le Corps sonore)*, 1997-2000,
l'Expo 2000 de Hanovre, Allemagne



Christian Kerez, *Tour 2 en Zhengzhou*, 2012-2013, Zhengzhou, China



Hiroshi Sugimoto, *Appropriate Proportion, Go'Oh Shrine*, 2002,
Naoshima, Japon



Hiroshi Sugimoto, *"stairway of light"*, *Appropriate Proportion*,
Go'Oh Shrine, 2002, Naoshima, Japon



Studio Anne Holtrop, *Pavilion for an arboretum*, 2012–2013,
BATARA Wageningen, NL



Junya Ishigami, *House and restaurant*, 2013-2019, Yamaguchi,
Japon

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

le mimétisme

Chez certains animaux on constate des raies qui paraissent remarquables, avec l'alternance entre les couleurs claires et foncées. Ces motifs voyants sont en effet les camouflages mimétiques, qui servent à briser le contour des animaux dans le milieu naturel où ils se trouvent, à brouiller, neutraliser leurs formes sur un ou plusieurs fonds particuliers.

Dans *Le mimétisme animal*, Roger Caillois a donné de belles illustrations à ce sujet, si l'on en cite trois parmi d'autres: En ce qui concerne les raies du tigre, « dans la cage du jardin zoologique on ne voit qu'elles. Pourtant, dans la nature, elles servent à rendre invisible. [...] Ces pelages voyants dissimulent leurs porteurs. Ils sont ainsi mimétiques. Ils imitent

la répartition capricieuse de l'ombre et de la lumière dans l'épaisseur de la jungle. »¹; Le phénomène, dit « de l'ombre inversée »², dans le cas du maquereau et de nombreux poissons, « Vue d'en bas, son ventre blême ne se distingue pas de la vague luminosité qui pénètre dans les couches supérieures des eaux. Vu d'un haut, son dos obscur ne ressort pas davantage sur l'épaisseur de la mer où la lumière n'arrive plus. Ce phénomène [...] est souvent combiné avec la présence de raies transversales, légèrement courbées, alternativement claires et sombres. Elles dessinent sur le corps du poisson les lignes d'ombre et de clarté que le soleil jouant sur les menues vagues courtes entretenues par la brise du large. »³; Les couleurs « disruptives », « qui font éclater et qui dispersent l'objet »⁴, on les voit sur des pythons ou des boas, « leurs dessins et marbrures bistres, bruns, rouges, brisent leur forme allongée trop reconnaissable et invite le regard à rattacher chaque partie du corps à

1 Roger Caillois, *Le mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963, p.9

2 défini par Abbott M. Thayer, *Ibid.*, p.28

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

un ensemble différent. »⁵

En outre que les motifs mimétiques, Caillois aborde un phénomène aussi fascinant qu'ambigu, celui d'un «luxue de précautions, excès de simulacre »⁶, constaté notamment chez les insectes. Par exemple, « (les pattes) des mantes qui ressemblent à de fleurs se balancent comme sus l'influence d'un souffle d'air. Les chenilles arpeuteuses se tiennent rigides et dressées comme des pousses d'arbuste et les imitent si bien que les jardiniers les coupent parfois avec leur sécateur. »⁷ Dans le cas du papillon-feuille *kallima inachus*, « Une ligne sombre prolongée sur les deux ailes imite la nervure médiane de la feuille, tandis qu'un appendice de l'aile inférieure en simule le pétiole. Des plages transparentes ressemblent à des taches de moisissure. »⁸

Selon les cas, soit par l'attitude, soit par les détails, les insectes atteignent parfois un niveau extrême d'invisibilité qui dépasse si largement la nécessité de survie qu'il paraît sans objet, d'où les

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p.46

7 *Ibid.*, p.44

8 *Ibid.*, p.45

mots « luxe », « excès », ou même « hypertélie », que Caillois emploie. Comme démontre certains résultats des expérimentations, « les oiseaux puisent sans discrimination parmi les proies disponibles. »⁹ Ainsi l'utilité du mimétisme devient douteuse, certains interrogent si les ressemblances ne sont pas arbitraires. « Et s'il ne rime à rien, s'il est inexplicable par le simple jeu de la concurrence pour la vie, est-il si sûr qu'il existe? Les théoriciens sont alors tentés de prétendre que ce trompe-l'œil n'égare que l'œil humain ou plutôt l'imagination humaine, prompte à homologuer d'extravagantes ressemblances, comme elle fait pour les formes des nuages, les dessins des écorces, les craquelure des murailles. »¹⁰ Lucien Cuénot estime que « La ressemblance est donc obtenue par l'addition d'un certain nombre de petits détails, dont chacun n'a rien d'exceptionnel et se retrouve isolé chez des espèces voisines, mais dont la réunion produit une extraordinaire imitation de feuille sèche, plus ou moins réussie suivant les individus, qui diffèrent entre eux très notablement...

⁹ L'expérimentation de Waldo Lee McAtee, *Ibid.*, p.55

¹⁰ *Ibid.*

C'est une combinaison comme une autre, étonnante à cause de sa ressemblance avec un objet. »¹¹

Face à ce phénomène ambigu, Caillois adopte un angle d'interprétation poétique: «[...] la sollicitation de l'invisibilité illustre un besoin fondamental qui semble en certains cas se développer indépendamment des avantages ou des inconvénients qu'il entraîne, comme s'il était devenu une fin en soi. Il est peut-être erroné, à coup sûr trop étroit, de rendre compte de tout dans la nature par l'utilité. De grandes tendances s'y révèlent, qui répondent à d'autres exigences. Elles se déploient et, pour employer un mot qui, certes, n'explique rien, mais qui dit bien ce qu'il veut dire, elles jouent, et elles jouent avec une gratuité exempte de toute soumission à un quelconque principe d'économie. Elles ne sont pas moins puissante, élémentaires et répandues que l'instinct de conservation ou que la lutte pour la vie. Si énigmatique qu'il demeure et si incompréhensible qu'en soit le mécanisme, le « goût » de s'effacer pour un être vivant et de paraître appartenir au décor qui

11 *Ibid.*, p.56

l'entoure, trahit peut-être une pareille obsession. »¹²

Le mimétisme animal présente une domaine où la raison ne peut pas tout expliquer, il reste très énigmatique si on se borne aux interprétations uniquement utilitaires ou économiques. Dans la conclusion, Caillois propose un regard renouvelé sur ce phénomène ainsi que sur la nature en général: « Le mimétisme conseille de façon presque impérative d'admettre des explications faisant appel à des 'mobiles' d'ordre plus désintéressé, relevant davantage de la profusion, de la passion, du jeu, de l'ivresse, de l'esthétique même.[...] la nature, qu'on sache, n'est pas avare. Tout autant que la survie, elle poursuit le plaisir, le luxe, l'exubérance, le vertige. »¹³

Le camouflage en vue de rendre invisible que l'on constate chez les animaux, trouve de vastes applications dans le domaine militaire, notamment sur la conception du revêtement des avions ou des navires. On penserait aux avions dont le ventre est coloré bleu clair du ciel, et dont le dos est coloré vert foncé de la terre, qui adoptent exactement la même

¹² *Ibid.*, pp.51-52

¹³ *Ibid.*, p.102

logique que la plupart des poissons, car tout comme les animaux, les avions de guerre ont le besoin primordial de s'échapper aux yeux des ennemis.

Cependant on pourrait songer à l'idée sur laquelle Caillois termine son livre, qu'il existe dans le mimétisme d'autres ordres que celui de la lutte pour la vie, qui relèverait du jeu, même de la folie. Ils sont certes plus furtifs et ambigus, mais ne sont pas pour autant moins importants que l'ordre utilitaire. Ces ordres « autres » seraient peut-être une source d'inspiration pour les artistes.

On trouverait par exemple chez Daniel Buren, l'intention de briser la forme de l'œuvre et de la dissimuler dans son contexte d'implantation, à l'aide des rayures et des miroirs. Pour *Archi*, un projet à Florence, Buren crée une galerie avec une série de parois en parallèle, qui ont tous une face en miroir et l'autre colorée alternativement en rouge et en vert. Ensemble, elles fonctionnent comme des motifs « disruptives » des pythons, qui éclatent la structure globale de la galerie, la déguisent dans les bois.

Pour *le pavillon de Belgique* à la Biennale de Venise

2008, OFFICE Kersten Geers David Van Severen entoure le pavillon existant avec une clôture de 7m de haut faite des planchettes aux petites bosses, en métal galvanisé, une surface qui réfléchit les feuillages des arbres aux alentours de manière vaporeuse. Malgré sa massivité, le nouveau pavillon reste très discret dans la verdure.

Toujours dans les recherches de l'invisibilité, un autre aspect plus abstrait est exploré par Stefan Helmreich dans son article « How to Hide an Island ». Helmreich emploie l'expression « ombre des vagues »¹⁴ pour désigner le changement de motif des vagues lorsqu'elles touchent un obstacle, par l'analogie au comportement de la lumière. Des scientifiques envisagent ainsi la possibilité d'une infrastructure capable de protéger les îles du tsunami¹⁵, en s'inspirant des techniques de l'invisibilité (« cloaking » en anglais) au sens large, c'est-à-dire en plaçant la lumière visible dans les ondes électromagnétiques en

14 « wave shadows », Stefan Helmreich, « How to Hide an Island » in Daniel Daou, Pablo Pérez-Ramos éd., *New Geographies 08: Island*, Cambridge, Harvard university Graduate School of Design, 2016, p.85

15 « Institut Fresnel in Marseille, France, who, along with colleagues in Liverpool, published a paper in 2008 entitled "Broadband Cylindrical Acoustic Cloak for Linear Surface Waves in a Fluid." », *Ibid.*

général.

Dans le même article, l'auteur évoque des cartes marines créées par les navigateurs des îles Marshall, dites cartes à bâtonnets (« stick charts »). Ces cartes, d'après l'anthropologue John Mack, sont moins des représentations de l'espace que des représentations de l'expérience de l'espace.¹⁶ En tant que l'objet fini, elles renvoient aux choses rudimentaires, qui ne rentrent que dans le visible pour les gens ayant l'expérience de voyager sur l'océan, qui sont ainsi initiés à certains codes spécifiques. Pour ceux qui n'ont pas d'expérience et ne connaissent pas les codes, ces choses demeurent cachées, et ces cartes sont illisibles. Finalement, on y retrouverait sans doute l'enjeu du mimétisme animal, qui fonctionnent aussi avec les choses auxquelles l'on n'est pas initié, seuls les gens aux yeux dessillés puissent les saisir.

16 John Mack, *The Sea: A Cultural History*, London, Reaktion Books, 2013, p.118



les couleurs disruptives des serpents, in Roger Caillois, *Le mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963, p.29, fig.22



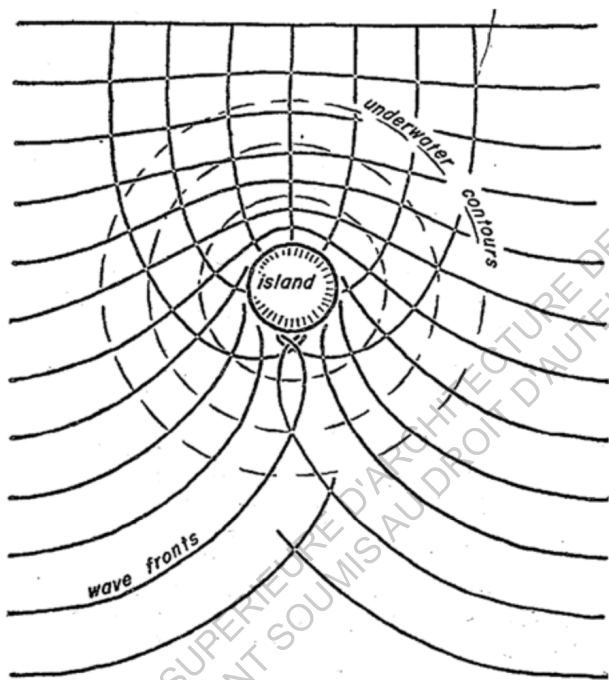
Daniel Buren, *Archi, Sotto-Sopra*, septembre 2007, travail in situ permanent, San Piero a Sieve, Florence, Italie



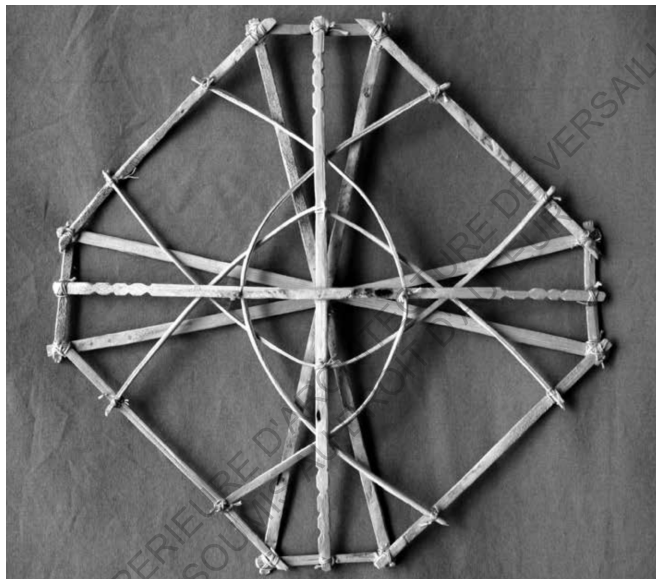
SANAA, Catherine Mosbach paysagiste, *Le Louvre-Lens*, 2006,
Lens, France



OFFICE Kersten Geers David Van Severen, *After the Party*
(*Belgian Pavilion for the Venice Biennial of Architecture 2008*),
2007 - 2008, Giardini, Venice, Italy



Wave refraction around a circular island (waves are moving down the page), in Willard Bascom, *Waves and Beaches: The Dynamics of the Ocean Surface*, New York, Doubleday, 1964



A Marshallese “stick chart” called a wappepe, representing wave patterns around a central island, in Dan Talpalariu, “Hiding Islands and Platforms from Tsunamis, Now a Possibility,” Softpedia, September 30, 2008

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

le rare

Dans « Sagesse de l'art », Roland Barthes analyse deux mouvements présents dans l'art de Cy Twombly, celui du « jeté » et celui de la dispersion.

Barthes explique l'effet de hasard issu du « jeter » : « jeter est un acte en lequel s'inscrivent à la fois une décision initiale et une indécision terminale »¹. Alors on comprendrait pourquoi dans le « jeté », résultat du mouvement du « jeter », l'intention initiale nous échappe. Ceci dit, cette intention compte — il pourrait y avoir un hasard bien fait et un hasard mal fait, l'auteur nous en donne la preuve : « Dans *Panorama* (1955), tout l'espace crépète à la façon d'un écran télévisuel avant qu'aucune image ne s'y

1 Roland Barthes, « Sagesse de l'art », in *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p.16

dépose; or je ne saurais pas obtenir l'irrégularité de la répartition graphique; car si je m'appliquais à faire désordonné, je ne produirais qu'un désordre bête. »²

Selon Barthes, l'art de Twombly est une victoire des hasards intelligents sur les hasards bêtes: « Les toiles de Twombly semblent toujours comporter une certaine force de hasard, une Bonne Chance. Peu importe que l'œuvre soit, en fait, le résultat d'un calcul minutieux. Ce qui compte, c'est l'effet de hasard, ou, pour le dire plus subtilement (car l'art de Twombly n'est pas aléatoire): d'inspiration, cette force créative qui est comme le bonheur du hasard. »³

Le deuxième mouvement consiste à faire disperser: «[...] les toiles de Twombly restent des espaces absolument aérés; et leur aération n'est pas seulement une valeur plastique; c'est comme une énergie subtile qui permet de mieux respirer: la toile produit en moi ce que le philosophe Bachelard appelait une imagination « ascensionnelle »: je flotte dans le ciel, je respire dans l'air. »⁴

2 *Ibid.*, p. 34

3 *Ibid.*, p.16

4 *Ibid.*, p.17

Par la suite de ces deux mouvements, Barthes introduit l'idée du Rare: « L'état qui est lié à ces deux mouvements (le « jeté » et la dispersion), et qui est celui de toutes les toiles de Twombly, est le Rare. « *Rarus* » veut dire en latin: qui présente des intervalles ou des interstices, clairsemé, poreux, épars, et c'est bien l'espace de Twombly. »⁵ Il n'hésite pas à mettre cette notion en lien avec le *Ma*, en disant que « Le *Ma* japonais, c'est au fond le *Rarus* latin, et c'est l'art de Twombly. »⁶

Le kanji du *Ma* (間) s'écrit comme un soleil (日) dans une porte (門). Le terme désigne « intervalle », que ce soit dans l'espace (« distance », « vide ») ou dans le temps (« durée », « silence »). Dans l'article « Tradition paysagère et post-modernité au Japon », Yoshio Nakamura explique l'utilisation du *Ma* afin d'obtenir un état qui est effectivement très similaire au *Rarus* latin dont parle Barthes. Nakamura emploie l'expression du « conjonction souple » pour parler des fragments qui « sont à la fois séparés et réunis

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p.18

par un espace intermédiaire ambivalent »⁷. « Cette conjonction souple, explique-t-il, correspond parfois à l'expression japonaise *ma o toru* (littéralement: «prendre de l'espace »). Cette expression désigne la distance à respecter afin de ne pas déranger l'autre, tout en gardant avec lui une relation dynamique. [...] C'est en accumulant ces conjonctions souples et dynamiques que l'on peut parvenir à une ambiguïté élégante, tel un nuage qui passe. »⁸ L'effet du *Ma*, que Nakamura illustre avec le nuage, rejoint éventuellement l'effet du *Rarus*, « le décentrement des marques » dans l'art de Twombly: « aucun trait ne semble doué d'une direction intentionnelle, et cependant tout l'ensemble est mystérieusement dirigé. »⁹

Pour que la notion du Rare soit plus claire, Barthes la situe dans une réflexion de Valéry: « Valéry examine les deux cas où peut se trouver celui qui fait une œuvre; dans le premier cas, l'œuvre répond à un plan déterminé; dans l'autre, l'artiste meuble

7 Yoshio Nakamura, « Tradition paysagère et post-modernité au Japon », *Le Débat*, n° 65, 1991/3, p. 75-86

8 *Ibid.*

9 Roland Barthes, « Sagesse de l'art », in *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p.36

un rectangle imaginaire. Twombly meuble son rectangle selon le principe du Rare, c'est-à-dire de l'espacement. »¹⁰

On arriverait à mieux comprendre le premier cas à la lumière de l'art de Malévitch, qui, selon les critiques d'Yve-Alain Bois, répond à une exigence moderniste conséquente: « l'art [...] postule une activité synthétisante: l'artiste est censé concevoir l'œuvre comme totalité fermée [...] et la jouissance esthétique est indexée à cette plénitude formelle [...] la revendication d'autonomie formelle n'est jamais formulée sans être glorifiée comme voie royale, comme unique voie même, vers la pure parousie du sens (Malévitch, Mondrian, par exemple, disent surtout qu'ils veulent peindre l'absolu). Exclusion de tout ce qui se délite: l'œuvre doit avoir un début et une fin, tout désordre apparent se résorbant dans le fait qu'elle est limitée. »¹¹ Comme on pourrait constater, les vides sont aussi présents sur l'œuvre de Malévitch, pourtant ils se distinguent

10 *Ibid.*, p.17

11 Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe : mode d'emploi* : [exposition, Paris, espace de la Galerie sud du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996] , Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.22

du *Rarus* et du *Ma* car ils ne font pas de liaison avec les autres éléments: les éléments s'articulent entre eux produisant une configuration avec une séquence hiérarchisée, le vide en est juste le résultat. On pourrait dire que leur présence est négative, contrairement à l'espacement de Twombly, lorsque Barthes décrit ce dernier « il y a certes un silence, ou pour être plus juste, un grésillement très tenu de la feuille, mais ce fond est lui-même une puissance positive; inversant le rapport habituel de la facture classique, on pourrait dire que le trait, la hachure, la forme, bref l'événement graphique est ce qui permet à la feuille ou à la toile d'exister, de signifier, de jouir (« L'être, dit le Tao, donne des possibilités, c'est par le non-être qu'on les utilise »). »¹²

Cette comparaison se ferait sous un autre angle que la perception visuelle. Si on dit que le tableau de Malévitch est une phrase structurée, complète, clairement prononcée, le tableau de Twombly est un murmure intermittent, toutes les choses qui n'ont pas été dit, et c'est à chacun de dire ce qu'il entend. C'est

12 Roland Barthes, « Sagesse de l'art », in *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p.35

les « ce dont ça a l'air »¹³ qui complèteraient l'œuvre.

En revenant sur le « Rectangle Rare », Barthes cite de nouveau Valéry: « curieusement, en effet, Valéry (encore lui) a bien rendu compte de cet espace rare, non à propos du ciel ou de la mer (à quoi on penserait d'abord), mais à propos des vieilles maisons méridionales: « Ces grandes chambres du Midi, très bonnes pour une méditation — les meubles grands et perdus. Le grand vide enfermé — où le temps ne compte pas. L'esprit veut peupler tout cela. » Au fond, les toiles de Twombly sont de grandes chambres méditerranéennes, chaudes et lumineuses, aux éléments perdus (*rari*) que l'esprit veut peupler. »¹⁴

Toutefois, cette image des grandes chambres ne nous empêche pas à réfléchir la relation entre le Rare et le ciel ou la mer, à chercher le Rare dans le lointain. La distance donne du « flou » aux choses et rendre les intentions ou les raisons invisibles, et renforce ainsi l'effet du hasard. Selon Adolf von Hildebrand, la vue proche est passive parce qu'elle « procèdent de

13 Roland Barthes, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », in *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p.38

14 Roland Barthes, « Sagesse de l'art », in *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p.18

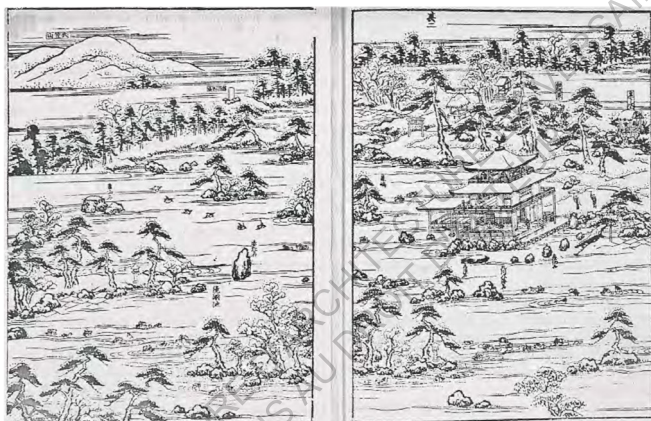
l'approche tactile »¹⁵ qui suit le contour des formes. Alors que la distance amoindrit cette approche qui nous engage, et de cette manière, elle nous libère. Elle fait émerger la contingence des choses dans le Rare, elle pourrait transformer les étoiles en poussières, et la musique en bruits.

15 Adolf von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan, 2002

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



Horst P. Horst, *Cy Twombly: In the studio*, Rome, 1966



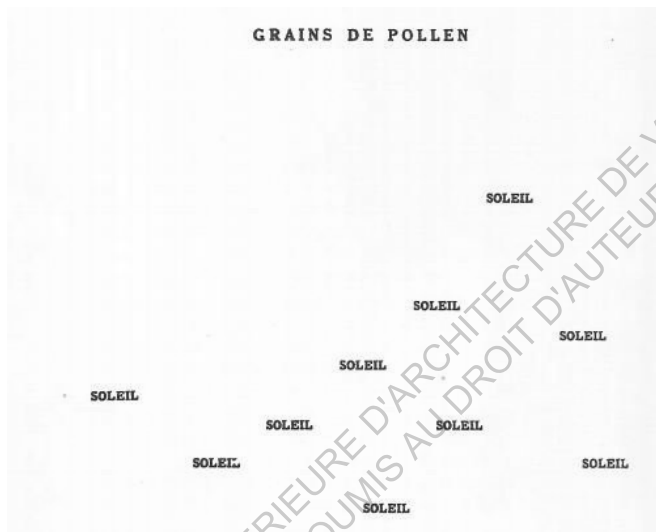
R. Akisato, *Jardin du Kinkakuji. Extrait de Miyako Rinsen Meishô*
Zue, Lieux célèbres de Kyoto, 1800



Kazimir Malévitch, *Suprematismo no. 56*, Oil on canvas, 100 x 72.7 cm, 1916



Jean Arp (Hans Arp), *Selon les lois du hasard*, Sugar paper on
plyboard, 159 x 173 mm, 1933, Tate



Pierre Garnier, *Grains de pollen*, 1960



SANAA, *ALESSI Tea & Coffee Piazza*, 2000



Vija Celmins, *Night Sky #19*, fusain sur papier, 570 x 673 mm,
1998, Tate



Rinko Kawauchi, *murmuration*, photographie, 2010

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

la genèse

À l'époque d'Isaac Newton, l'univers était envisagé comme une sorte d'horloge, dont le comportement est certes très complexe, mais qui suit un ordre de manière impeccable. Si l'on arrive à comprendre les lois qui gèrent cette machine, on peut prédire comment elle marchera. On va pouvoir saisir la fatalité du monde, comme le suggère la philosophie positiviste. Alors que l'évolution des sciences à la deuxième moitié du 20ème siècle, notamment la théorie du chaos ou la mécanique quantique, nous montre que le comportement de l'univers, bien que soumis aux lois déterministes, est complètement imprévisible. Nous sommes dès lors tombés dans les choses relatives, un monde de la probabilité.

Dans « The chemical basis of morphogenesis », l'article publié en 1952 et considéré comme un premier pas vers la théorie du chaos, Alan Mathison Turing fait démonstration que dans un système à l'état initial homogène, pourront se surgir certains motifs irréguliers qui rappellent à ceux que l'on perçoit sur le pelage des animaux. Pour expliquer la morphogenèse de manière très résumée, les molécules s'organisent dans un processus de réaction-diffusion, formant des taches ou rayures plus ou moins espacées de manière aléatoire. Ainsi, minutieusement s'est construite une hétérogénéité de l'homogénéité, une forme s'est donnée vie, d'une masse entièrement inerte.

Cette morphogenèse, on la constate aussi dans les nuages, les sables, l'eau, des groupements animaux, etc.. On arrive à y reconnaître certain ordre, certain motif caractéristique grâce auquel on peut dire ce dont il s'agit. Ces choses qui, certes se répètent, sont dotées d'un autre ordre qui irait brouiller la répétition et qui ferait que l'on ne peut jamais prédire ce qui va apparaître par la suite: à chaque fois ce sont les mêmes choses que l'on a certainement déjà vues et

paradoxalement ce sont toujours de nouvelles choses. Malgré la ressemblance, aucune entre elles ne soit identique, il y a des nuances à l'infini.

Les différents modèles de l'univers pourraient se mettre sous un autre angle d'interprétation. En effet, Gilles Deleuze et Félix Guattari recourent à la même métaphore de la marionnette à fils pour illustrer la multiplicité dans une structure arborescente et dans une structure rhizomatique. En cas de la dernière, « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. »¹ Ils estiment que « les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes [...] Les fils de la marionnette, en tant que rhizome ou multiplicité, ne renvoient pas à la volonté supposée d'un artiste ou d'un montreur, mais à la multiplicité des fibres nerveuses qui forment à leurs tour une autre marionnette suivant d'autres dimensions connectées aux premières... »² De ce point de vue,

1 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome : introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p.18

2 *Ibid.*, p.22

le modèle classique de l'univers comme une machine parfaite soumise aux lois absolus correspond peut-être à la marionnette arborescente, tandis que la théorie du chaos suggère les marionnettes multiples rhizomatiques.

Dans le domaine de l'art, si l'on veut, l'approche que préconise Paul Klee consisterait non pas à fabriquer sa marionnette arborescente, mais peut-être à chercher des marionnettes rhizomatiques dans la nature, étudier comment elles fonctionnent, de quelle manière les écheveaux se connectent, les manipuler, et en tirer les parties qui lui intéressent, ou les refaire à sa propre façon. Klee insiste beaucoup sur le « chemin qui mène à la forme »³, et prône une « prise de forme au sens des condition de vies, conçues comme l'épanouissement né de la mouvance mystérieuse vers sa forme adéquate. »⁴ Selon lui, « la forme ne doit donc jamais nulle part être considérée comme un achèvement, un résultat, une fin, mais

3 « Je voudrais, en une phrase, déterminer cette importance: le chemin qui mène à la forme, quelle que soit la nécessité externe ou interne qui l'ait dicté, est plus important que le but, l'aboutissement de ce chemin. »

Paul Klee, *Écrits sur l'art II : histoire naturelle infinie*, Paris, Dessain et Tolra, 1977, p.263

4 *Ibid.*, p.259

comme une genèse, un devenir, un être. [...] Bonne est la forme en tant que mouvement, action [...] mauvaise est la forme subie, réalisée. »⁵

Une de ses références était les figures sonores, décrites dans *le Traité d'acoustique* de E. F. Chladni en 1802. « On recouvre de sable fin une mince plaque de bois ou de métal. En frottant le bord de la plaque avec un archet de violon, on provoque une vibration qui se transmet à la plaque [...] cette mise en vibration [...] confère à la matière (sable) une structure rythmée qui se traduit par un ordre rythmique précis.»⁶ À partir de cette expérimentation, Klee estime que la matière pourrait être saisie, prise par une « expression de la vie »⁷, et ainsi devient « animée » : « une matière peut, au cours de sa croissance, de son devenir, d'adapter progressivement à un concept de vie, s'y conformer [...] Cette disposition, cette aptitude de la matière réside en un comportement des particules favorable au mouvement. Ces particules s'adaptent aux lignes

5 *Ibid.*, p.269

6 *Ibid.*, p.44

7 *Ibid.*, p.48

de force définies par l'intervention du vivant et s'organisent en petites formations [...] L'union auparavant cordonnante de l'idée et de la matière donne naissance à la matière animée. »⁸

Ce processus de la prise de forme, Klee a bien noté qu'il s'opère à partir de la petite échelle vers la grande échelle et non inversement, quand il écrit « la forme commençait à se réaliser dans le minuscule [...] La relation de la prise de forme à la forme, une fois reconnue et établie au niveau du minuscule, conserva son importance fondamentale dans les stades ultérieurs, car il s'agissait justement d'un principe. »⁹ Dans cette organisation encore, on pourrait retrouver une sorte de « réaction-diffusion » autonome, système qui se développe dans la morphogenèse de Turing, et aussi les rhizomes de Deleuze et Guattari.

Stan Allen, dans sa conversation avec Daniel Daou et Pablo Pérez-Ramos, évoque le « stopping problem » qu'il constate dans des approches qui traitent la forme animée dans l'architecture. Il interroge à quel moment on peut décider d'arrêter le processus

⁸ *Ibid.*, p.49

⁹ *Ibid.*, p.263

de mise en forme et de fixer la forme, et n'a jamais trouvé de réponse qui lui paraît satisfaisante. D'après Allen, « the movement is implied or depicted but never actual [...] The idea that architecture becomes a snapshot of some sort of movement or process is something that persisted from deconstructionism right through the digital and those invested in flows, movement, and animation. You always had a condition where some sort of dynamic process was interrupted at a certain arbitrary moment and the frozen. »¹⁰

Alors, est-il possible que l'architecture prennent une forme de vie? Puisque Allen utilise la photographie pour illustrer le moment fixé dans le temps, il serait intéressant de regarder les discussions à ce sujet dans la peinture et dans la photographie. Si l'on cite Maurice Merleau-Ponty, qui analyse le cheval photographié et les chevaux de Géricault: « [...] les chevaux du Derby d'Epsom me donnent à voir la prise du corps sur le sol, et que, selon une logique du

10 Stan Allen, in conversation with Daniel Daou & Pablo Pérez-Ramos, « A Stroll between Fields and Objects », in Daniel Daou, Pablo Pérez-Ramos éd., *New Geographies 08: Island*, Cambridge, Harvard university Graduate School of Design, 2016, p.105

corps et du monde que je connais bien, ces prises sur l'espace sont aussi des prises sur la durée. Rodin a ici un mot profond: ' C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photo qui est menteuse, car, dans la réalité, le temps ne s'arrête pas. '11 La photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiétement, la 'métamorphose' du temps, que la peinture rend visibles au contraire, parce que les chevaux ont en eux le ' quitter ici, aller là ', parce qu'ils ont un pied dans chaque instant. La peinture ne cherche pas le dehors du mouvement, mais ses chiffres secrets. »12 Ces réflexions nous mèneraient à une réponse possible: si l'architecture recherche aussi une forme en mouvement, ce seraient peut-être les chiffres secrets du mouvement qu'elle devrait révéler. Il s'agirait de saisir le concept de vie qui anime la forme.

En urbanisme, par exemple, Patrick Berger envisage des systèmes multi-agents pour modéliser la ville. Un tel système, considéré « en analogie avec

11 Rodin, *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, 1911, p.86. Rodin emploie le mot cité plus loin de « métamorphose »

12 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1997, pp.80-81

un organisme vivant qui s'auto-organise »¹³, présente donc ses propres logiques ou intelligences dans les liaisons entre différents agents. Il introduit la notion de « ville orientée »¹⁴ fondée sur ce fameux système, qui s'oppose à la « ville planifiée ». « Partir du petit, écrit-il, pour aller vers le grand, et non l'inverse, devient une autre conception de projet urbain. Avec cette modélisation, tous les acteurs de la métropole peuvent décider de la stratégie d'un effet pour orienter un développement urbain. Il s'agit alors d'infléchir des tendances d'auto-organisation avec des actions ponctuelles, et non plus de les cadrer en dessinant une forme finie; induire plutôt que contraindre. »¹⁵ Pareil dans la conception de l'architecture, « ce n'est pas l'ordre qui 'fait' l'ordre, mais l'ordre qui naît d'un 'certain désordre' ou l'interaction des deux qui produit la forme et la matérialité finales. »¹⁶ Ainsi on arrivera à créer, selon Berger, « les formes de vie ».¹⁷

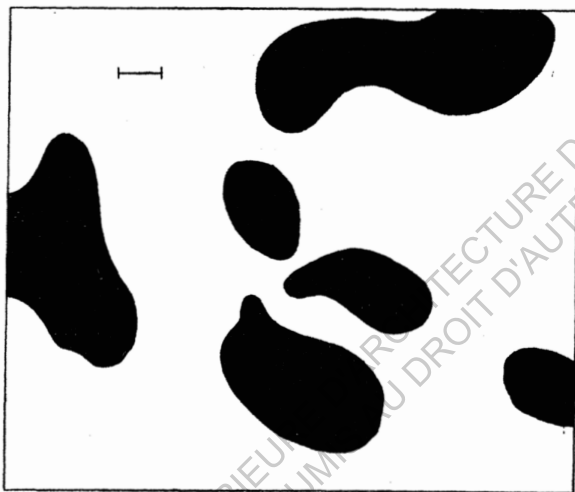
13 Patrick Berger, *Animal ?* : [Exposition. 2014. Lausanne. École polytechnique fédérale de Lausanne], Lausanne, les Presses du réel: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, p.18

14 *Ibid.*, p.19

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p.49

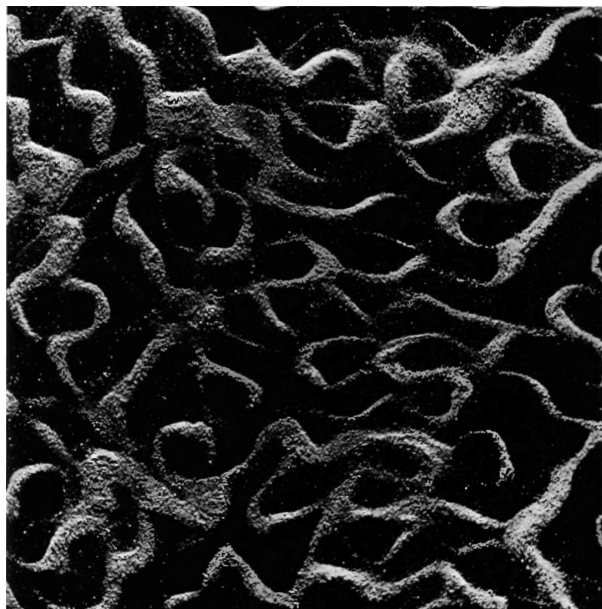
17 *Ibid.*



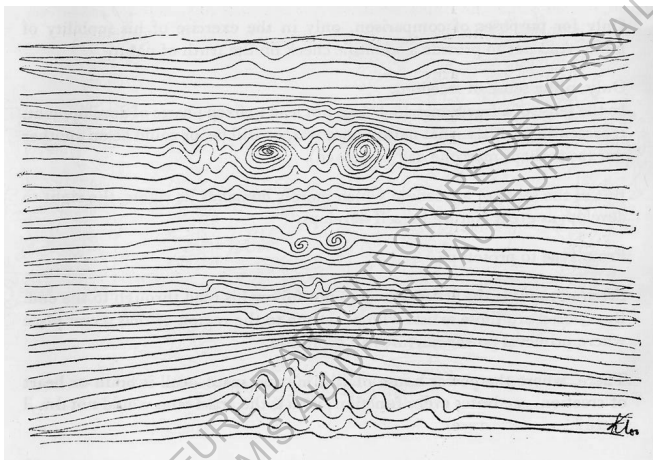
An example of a 'dappled' pattern as resulting from a type (a) morphogen system, in Alan Mathison Turing, *The Chemical Basis of Morphogenesis*, 1952



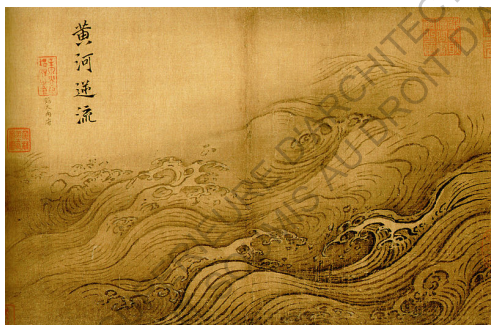
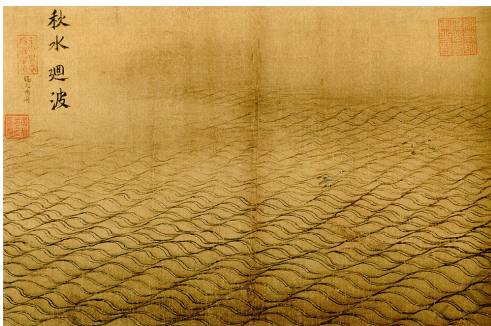
Wilson Bentley, *Snowflake*, photographie, vers 1902



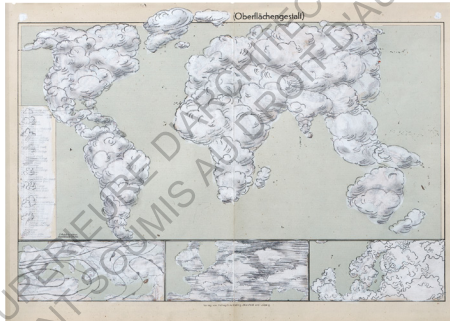
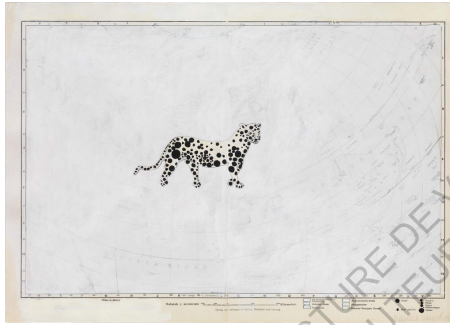
Cristaux oscillographiques, in Hans Jenny, *Kymatik. Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik (Cinétique. Ondes et vibrations, leur structure et leur dynamique)*. Bâle, Basilius Presse, 1967



Paul Klee, *Jeu sur l'eau*, dessin à la mine de plomb, 17,8 x26,9
cm, 1953



Ma Yuan, *Eaux*, feuilles d'album, encre sur soie, 26,8 × 41,6 cm,
vers 1160 -1225



Nanne Meyer, en haut, *Leopard* (*Page of a Book of Maps*), 2004,
en bas, *Oberflächengestalt*, 2000



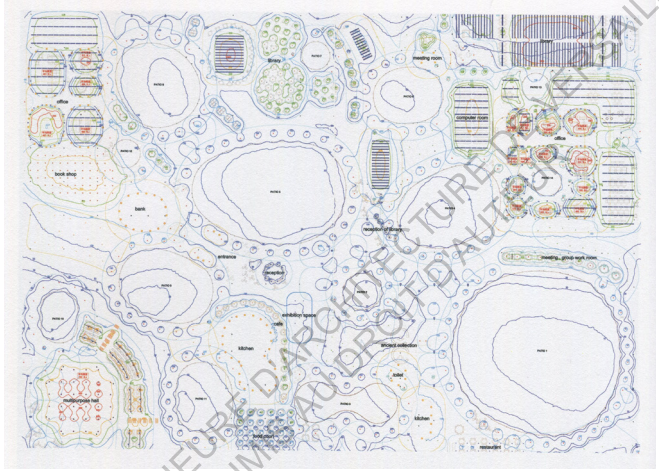
Rinko Kawauchi, *Illuminance*, photographie, 2011



Rei Naito, *Matrix*, 2010, Teshima, Japon



Toyō Itō, *médiathèque de Sendai*, 1995-2001, Sendai, Japon,
isolignes ondulantes des activités autour des tubes, in *Sendai
Mediatheque*, 2003



SANAA, *Rolex learning centre*, études d'éclairage, 2004 - 2010, Lausanne, Suisse, in *Architectural Environments for Tomorrow : new spatial practices in architecture and art* [October 29, 2011-January 15, 2012, Museum of Contemporary Art Tokyo], Tokyo, Toshiya Yasui, 2011, p.162

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

conclusion

Ce travail du mémoire accorde de l'attention à l'informe. Au sens communs que suggèrent bien les dictionnaires, il s'agirait des non reconnaissables, non sus, bruts, inachevés, ou disgracieux. Ces choses informes consisteraient un défi à tout ce qui nous rassure d'habitude, car ce sont précisément les ordres « autres » qui s'expriment en elles.

À la lumière des notions clefs explorées dans les huit chapitres du mémoire, nous nous approcherions des ordres cachés dans l'informe, qui se trouvent souvent en opposition aux ordres, pourrions-nous dire, plus reconnus ou plus courants. Si l'on reprend les réflexions de manière résumée, nous avons vu les ordres en contraste avec la clarté (que ce soit la clarté

de la signification, de la reconnaissance ou de la démarcation): dans le chapitre contemplatif, avec les paroles obscures qui nous mènerait à la médiation; dans le simulacre, le renversement revisiterait les rapports entre l'artifice et la nature; ou encore dans l'invisibilité que chercherait le mimétisme, les vides positifs et l'effet du hasard qu'examinait dans le chapitre rare. Aussi, la mesure commune, l'absolu de l'idéologie sont mises en doute avec, encore une fois le rare, ou le bas matérialisme qui libère les matières du devoir-être, ou avec le chapitre ruse qui propose de dépasser les canons existants dans les outils mais aussi les savoir-faire. Enfin, la stabilité et l'immutabilité se trouveraient en contradiction avec une tendance de l'empathie dans le chapitre simulacre, ou l'ordre de rupture et la vitalité de la dissymétrie, ou encore la relativité dans le chapitre genèse.

L'architecture est souvent envisagée dans un processus de mise en ordre dirigé par la raison, les intentions sûres. De la sorte, un ordre bien lisible nous serait communiqué. En outre, il pourrait y avoir des situations où l'ordre nous échappe, mais

il ne serait pas pour autant inactif. Si l'on pense au rêve, à sa façon de traiter le réel vécu: les souvenirs lointains et insignifiants, les moindres contingences que la pensée consciente néglige, une part de notre esprit serait apte à ordonner ces éléments de manière extraordinaire, et obtient ainsi des résultats indicibles, une composition qui nous sidère, dotée d'une force qui dépasse la raison. On apercevrait dans ce processus une autre voie possible pour la création artistique. L'ordre caché dans les choses en dehors de la géométrie et de la raison, pourrait aussi prendre corps en architecture.

Pour conclure, les recherches du mémoire pourraient être élucidées par ces écrits de Wilhelm Worringer: « Il n'y existe point de pôle qui n'ait son pôle opposé. Tant que nos efforts de compréhension historique ne tournent qu'autour d'un seul pôle, que nous appelons « l'art » et qui n'est jamais que l'art classique, notre regard demeure borné et ne touche qu'un seul but. Mais à l'instant où nous atteignons ce pôle lui-même, alors nous devenons voyants et nous découvrons le vaste « au-delà » qui se hâte

en direction du pôle opposé, et soudain le chemin que nous avons parcouru nous paraît tout petit et médiocre, comparé à l'infinité qui s'ouvre maintenant à notre vue. »¹

L'informe nous ouvrirait un champ immense où nos imaginations précèdent encore largement nos connaissances, et révélerait ainsi des possibilités de nous initier aux ordres inconnus, au vaste « au-delà » que l'on a l'habitude d'ignorer jusqu'à présent. Les choses auxquelles nous fermons les yeux, font aussi le monde où nous vivons, et font aussi l'objet de l'art. Dans l'œil dessillé, elles sont abondantes, variées, et elles seraient même très belles.

1 Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 2003, p.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

bibliographie

Roland Barthes, *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016

Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1992

Georges Bataille, « Dictionnaire critique », in *Documents* 3, 1929

Patrick Berger, *Animal ?* : [Exposition. 2014. Lausanne. École polytechnique fédérale de Lausanne], Lausanne, les Presses du réel: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014

Augustin Berque, Maurice Sauzet, *Le sens de l'espace au Japon: vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments, 2004

Karl Blossfeldt, with texts by Georges Bataille and Gert Mattenklott, *Karl Blossfeldt : art forms in nature Art forms in nature: the complete edition*, Munich, Paris, Schirmer art books, 1999

Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe: mode d'emploi* [exposition, Paris, espace de la Galerie sud du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996], Paris, Centre Georges Pompidou, 1996

Etienne-Louis Boullée, *Architecture : essai sur l'art*, Hermann,

Paris, 1968

Roger Caillois, *Le mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963

Roger Caillois, *La dissymétrie*, Paris, Gallimard, 1973

Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1996

Gilles Clément, *Le jardin en mouvement*, Paris, Pandora, 1990

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Arthaud, 2009

Daniel Daou, Pablo Pérez-Ramos éd., *New Geographies 08: Island*, Cambridge, Harvard university Graduate School of Design, 2016

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome : introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976

Philippe Descola, *Diversité des natures, diversité des cultures*, Montrouge, Bayard, 2010

John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2010

Rudolf Finsterwalder, *Form follows nature: a history of nature as model for design in engineering, architecture and art*, New York, Springer, 2011

Vilém Flusser, *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006

Richard Arthur Grusin, *Remediation: Understanding new media*, Cambridge, MIT Press, 1998

Adolf von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan, 2002

Anne Holtrop, « Material gesture », in *Studio Anne Holtrop*, 2G, N° 73, London, Koenig books, 2016

Junya Ishigami, *Small images*, Japon, INAX, 2008

Junya Ishigami, *Junya Ishigami, JA*, n° 79, septembre 2010

Junya Ishigami, *Freeing architecture*: [exhibition, Paris,

Fondation Cartier pour l'art contemporain from March 30 to June 10, 2018], Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Tokyo, LIXIL Publishing, 2018

Frederick Kiesler, « Le pseudo-fonctionnalisme dans l'architecture moderne », in Antonia Soulez ed., *L'architecte et le philosophe*, Liège, Mardaga, 1993

Paul Klee, *Ecrits sur l'art II : histoire naturelle infinie*, Paris, Dessain et Tolra, 1977

Ariane Koek éd., *Entangle: physics and the artistic imagination*, Berlin, Hatje Cantz, 2019

Aurélien Lémonier, Frédéric Migayrou, *Frank Gehry : [l'exposition présentée au Centre Pompidou, Paris, du 8 octobre 2014 au 26 janvier 2015]* Paris, Centre Pompidou, 2014

Adolf Loos, *Ornement et crime : et autres textes*, Paris, Payot & Rivages, 2003

Claude Lorius et Laurent Carpentier, *Voyage dans l'Anthropocène*, Arles, Actes Sud, 2010

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1997

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

Marc Mimram, *De la nature de l'espace à l'espace de nature*, Paris, Dunod, 1983

Yoshio Nakamura, « Tradition paysagère et post-modernité au Japon », *Le Débat*, n° 65, mars 1991, pp.75-86

Stephen J. Phillips, *Elastic architecture : Frederick Kiesler and design research in the first age of robotic culture*, Cambridge (Mass.) London, The MIT Press, 2017

Alois Riegl, *Trois essais, 1900-1901*, Paris, l'Harmattan, 2015

Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, *SANAA : works 1995-2003*: [Exposition.2003. Tokyo, Gallery MA] Tokyo, Toto Shuppan, 2003

Kazuo Shinohara, *Kazuo Shinohara, architecte japonais : 30 maisons contemporaines*, Paris, l'Équerre, 1980

Kazuo Shinohara, « D'anarchie en bruit aléatoire », in Augustin Berque ed., *La qualité de la ville, urbanité française, urbanité nipponne*, Paris, Maison franco-japonaise, 1987

Georg Simmel, *La tragédie de la culture: et autres essais*, Paris, Rivages poche, 1988

Ryszard Sliwka, « Geometries of creation: architecture and the revision of nature », in Sarah Bonnemaison et Philip Beesley éd., *On growth and form: organic architecture and beyond*, Halifax, TUNS Press, 2008, p.16 à 29

Robert Smithson, « The Monuments of Passaic: has Passaic replaced Rome as The Eternal City? », *Artforum*, New York, Décembre 1967

Laurent Stalder, Bruno Reichlin, Mario Carpo, *Valerio Olgiati*, Luzern, Quart Verlag, 2010, 2nd ed., unrevised

Jun'ichirō Tanizaki, *Eloge de l'ombre*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1993

D'Arcy Thompson, *Forme et croissance*, Paris, Seuil, 2009

Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, A. Vollard, 1936

Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1995

Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 2003

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