

MILENA KRASTEV-MCKINNON - ÉTAT D'ESPRIT



MILENA.

ÉTAT D'ESPRIT

MÉMOIRE RÉDIGÉ SOUS LA DIRECTION D'ALEXIS MARKOVICS

Milena Krastev-McKinnon



REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Alexis Markovics, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses précieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion tout au long de ce projet.

Je remercie Marco Mencacci, à qui je dédie cette recherche, pour m'avoir toujours orientée, écoutée. Pour son intérêt et sa passion, dans la transmission permanente de ses connaissances et de sa liberté, ce fut précieux.

Je remercie également ma mère pour sa relecture avisée, son aide et ses conseils tout au long de ce travail.

En remerciant aussi Claude Eveno, pour son écoute attentive et le partage de son parcours.

Je remercie infiniment Samuel Boutruche, Achille Germain et Nicolas Krastev-McKinnon de m'avoir toujours soutenue, accompagnée et portée.

Un remerciement tout particulier à Annie Bidolet, Jean Guillon et Marta Lopes pour leur temps et la transmission de leurs histoires.

Merci à Arnaud Dercelles pour son accueil chaleureux à la Fondation Le Corbusier.



«Ô moi ! Ô la vie ! Les questions sur ces sujets qui
me hantent,
Les cortèges sans fin d'incroyants, les villes
peuplées de sots,
Moi-même qui constamment me fais des reproches,
(car qui est plus sot que moi et qui plus incroyant ?)
Les yeux qui vainement réclament la lumière, les
buts méprisables, la lutte sans cesse recommencée,
Les pitoyables résultats de tout cela, les foules
harassées et sordides que je vois autour de moi,
Les années vides et inutiles de la vie des autres,
des autres à qui je suis indissolublement lié,
La question, Ô moi ! si triste et qui me hante – qu'y
a-t-il de bon dans tout cela, Ô moi, Ô la vie ?

Réponse :
Que tu es ici
Que la vie existe
Et l'identité,
Que le merveilleux spectacle continue et que tu
peux y apporter ta rime.»

Walt Whitman (1819-1892) – *Leaves of Grass* (1892) – *Feuilles
d'herbe* (Poésie/Gallimard, 2002) Traduit de l'américain par
Jacques Darras.

ÉTAT D'ESPRIT

Milena Krastev-McKinnon

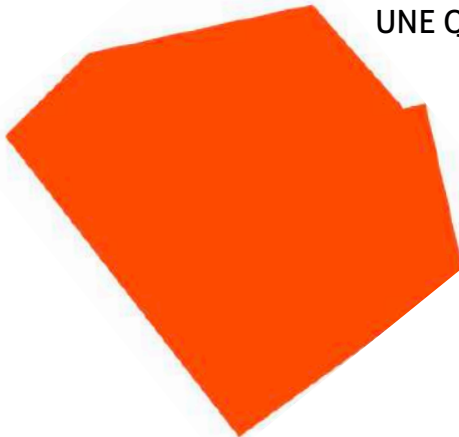
ITINÉRAIRE p.9



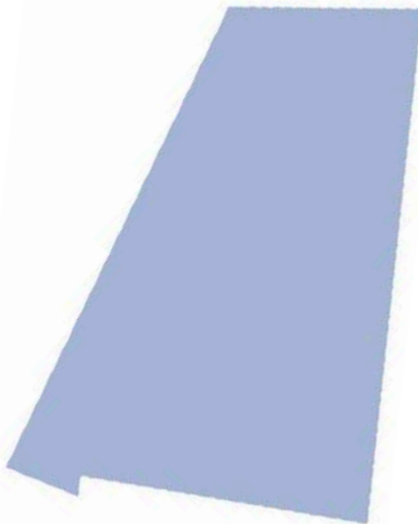
UN HÉRITAGE INCONSCIENT p.13



UNE QUÊTE p.55



CULTIVER, NOURRIR ET RÉCOLTER L'IMAGINAIRE p.75



PERMACULTURE p.117



ITINÉRAIRE

- 11 Dans un des numéros des Cahiers de l'École de Blois* (École Nationale Supérieure de la nature et du paysage), l'architecture et le design sont qualifiés d'arts contingents. N'y a-t-il pas là une contradiction ? L'art n'est-il pas par définition ouverture, liberté et absence de contingences ? Comment faire entrer le souffle de la créativité dans l'exercice d'un métier dit technique ? Le respect de la contrainte est-il incompatible avec l'imaginaire ?

Ce mémoire de fin d'études intitulé « État d'esprit » s'apparente à une exploration personnelle des sources de la créativité. Au terme de six années d'études supérieures à l'École Camondo, j'ai acquis une *forma mentis* qui me pousse à « sortir du cadre » imposé, à faire entrer l'art dans mon futur métier et à promouvoir un décloisonnement entre les disciplines artistiques.

La méthode que j'ai choisi d'adopter pour approfondir cette problématique fait elle-même intervenir plusieurs sources et disciplines : recherche documentaire, conversations enregistrées, dessins, écriture, photographie, intelligence artificielle. Par exemple, j'ai utilisé l'intelligence artificielle pour comparer mes photos de réalisations de Le Corbusier à certaines œuvres d'art, afin d'en rechercher les sources d'inspiration. Dans un deuxième temps, j'ai comparé la peinture de Le Corbusier à ses propres constructions architecturales, toujours pour analyser ses sources d'inspiration et les points de rencontre, au niveau par exemple de la couleur. Pour appréhender l'origine de la créativité, il fallait d'abord puiser aux sources d'un héritage inconscient en passant en revue l'historique de courants caractérisés par une volonté de concilier différentes pratiques artistiques (exemple, le *Black Mountain Collège*). Puis, nous avons entamé un voyage à la découverte d'une certaine synthèse des arts, en quête d'éléments qui allaient venir nourrir cette recherche d'une «œuvre de pensée.» J'ai croisé la route d'artistes ayant réussi cette hybridation entre les différentes composantes de la création.

* Les Cahiers de l'École de Blois N°12 : l'enseignement du paysage, 2014

Dans un troisième temps, j'ai procédé à une étude approfondie, avec des moyens technologiques modernes, des liens potentiels entre création et sources d'inspiration. J'ai mis l'intelligence artificielle au service d'une enquête particulière : j'ai soumis à Google Images mes photos de constructions de Le Corbusier, curieuse de voir ce à quoi le logiciel allait les identifier. Les résultats obtenus sont surprenants. J'ai ensuite, grâce à un autre logiciel, comparé la colorimétrie entre les œuvres picturales et architecturales de Le Corbusier. Ces deux opérations m'ont permis de dégager des points communs entre le domaine de l'architecture et celui des arts.

«Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage.»** Max Ernst

** Ulrich Bischoff et Wolf Fruhtrunk, *Max Ernst, 1891-1976 : au-delà de la peinture*, Ed : Taschen, Paris, 1994



UN HÉRITAGE INCONSCIENT

15 «Les mots qui vont surgir savent de nous des choses que nous ignorons d'eux.»*

L'héritage, au sens figuré du mot, est ce que l'on transmet d'une génération à une autre : un héritage culturel. La recherche et la prise de conscience de celui-ci peuvent se révéler dans différentes étapes de la vie d'un individu. Un questionnement qui est le mien se pose depuis plusieurs années. En quoi est-on l'héritier inconscient de sa créativité? D'où peut provenir la créativité?

D'où vient la pluridisciplinarité dans l'acte de création? L'intuition créative semble assez lourde de sens par la multitude de sources qu'elle génère. Ma recherche a alors été de découvrir, chercher et tenter un inventaire de ce qui peut constituer un imaginaire. L'objectif étant d'établir un état des lieux de la pluridisciplinarité. Pourquoi la pluridisciplinarité existe-elle et quelles formes a-t-elle pu prendre? Comment chacun s'est-il ou s'approprie-t-il sa volonté de s'établir dans différents domaines de création ou de les faire cohabiter? Comment les théoriser pour les transmettre? Pour approfondir et illustrer cette notion, le concept d'«œuvre d'art totale»** utilisé par Richard Wagner («*Gesamtkunstwerk*») en sera la première manifestation. D'une part, par la théorisation d'une pensée, puis par l'établissement de portraits d'«héritiers» qui semblent imaginer cette forme mentale d'esprit. L'«œuvre d'art totale» pourrait être la pluralité d'une synthèse des arts personnelle. À l'image de la pluridisciplinarité, l'union, la rencontre, la collaboration et la complémentarité se manifestent également dans l'idée de la «synthèse des arts»*** chez Le Corbusier. Élaborée comme une maquette composée de plusieurs morceaux, cette première fouille vise non pas à théoriser cette pluridisciplinarité mais à en dessiner les contours et les manifestations pour établir une quête d'une synthèse des arts à travers un héritage.

* René Char, *Chants de la Balandrane*, Collection Blanche, Éditions Gallimard, 1977, 88 p.

** A. Lazaridès, *Compte rendu de [De l'œuvre d'art totale aux spectacles multimédias : l'œuvre d'art totale]*, Paris Ed : 1997, n84, 169-174 p.

*** J. Simard, *Vers une Synthèse des Arts majeurs*, Paris : Ed : Liberté, 1959, 145-151 p.,v1,(n3)

En 2018, un lieu de 3000 m² nommé le Consulat* (lieu éphémère et itinérant) ouvre ses portes pour une durée de 180 jours dans les anciens bureaux du magazine Le Point, futur centre commercial attenant à la Gare Montparnasse.

La devise du lieu « Penser ; Agir ; Danser ; Réunir. » L'espace oscille entre des ateliers d'artistes, des designers, une radio engagée, des expositions, des défilés, des conférences, un restaurant solidaire, des concerts, des performances... Tout cela réuni au sein d'une même œuvre qui vise à utiliser de l'imaginaire pour changer les consciences et pour reconforter. C'est donc un lieu, des rencontres et des esprits qui ouvrent le champ des possibles entre les disciplines afin de refléter une certaine unité de la vie. Les croisements provoqués par la pluridisciplinarité opérée dans ce lieu m'ont semblé comme ouvrir les territoires de l'imaginaire et de la créativité. Il a découlé de cette expérience, la recherche constante d'une synergie entre les arts où une tentative de décroisement s'opère.

Nombreux sont les artistes et architectes qui ont tenté une unification de leur art au sein d'une même œuvre commune. Le Festival de l'art d'avant-garde** s'est tenu à Paris, Marseille et Nantes de 1956 à 1960, sous la direction de Jacques Polieri, metteur en scène, et de l'architecte Le Corbusier. La notion d'avant-garde désigne ici un mouvement artistique novateur pour l'époque. Le Festival rassemble et fait cohabiter arts plastiques, danse, théâtre, cinéma, musique de chambre, jazz, mimes etc. Il vient comme annoncer une volonté des arts de tenter une union en vue d'une œuvre commune. Les plus grandes personnalités et noms de l'art actuel, presque débutants ou alors inconnus, participent à ce mouvement artistique : Hartung, Soulages, Klein, Tinguely, Martan Pan, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, John Cage, Maurice Béjart, Georges Franju, Harry Kramer, Jacques Polieri, Le Corbusier et d'autres. Jacques Polieri ne semble pas hésiter à croiser les modes d'expression artistiques que ce soit dans ses propres mises en scène ou lors de manifestations.

Une volonté d'expérimentation s'opère au sein de nombreuses émanations. Le choix de ne pas les exposer chronologiquement appuie la conception d'un héritage global qui dépasse les générations et qui met en exergue cette démarche d'une pluridisciplinarité.

* Le Consulat. Disponible sur : < <http://www.leconsulat.org/> > à voir aussi <https://www.youtube.com/watch?v=9a-hJBfEx8U>

** M. Corvin, *Festivals de l'art d'avant-garde 1956-1960*, Ed : Somogy éditions d'art, 2004, 325p.

Le préfixe «*pluri*» est un élément formant, tiré du latin «*plures*», qui signifie nombreux, plusieurs, et entrant dans la composition de noms et d'adjectifs où il exprime une pluralité. La pluridisciplinarité pourrait être définie comme la production et l'accomplissement dans des domaines multiples. Plus spécifiquement dans le domaine artistique, il s'agirait d'engendrer la création dans différents domaines qui la côtoient. C'est une approche qui se veut toujours transversale mais avec trois, quatre disciplines ou plus. «On peut donner l'image du plan à compartiments ou tiroirs qui a pour objectif la superposition, la juxtaposition, l'adjonction ou l'assemblage.»*

La pluridisciplinarité semble ouvrir l'esprit et peut fonctionner si on imagine un liant entre les disciplines, que ce soit dans l'expression plastique, dans la forme ou l'esprit. Si on imagine que le fil directeur est son propre besoin de création, celui-ci peut se déployer dans différentes disciplines qui satisferont la création propre à chaque domaine. L'objectif étant de multiplier les sources d'expressions artistiques et plastiques.

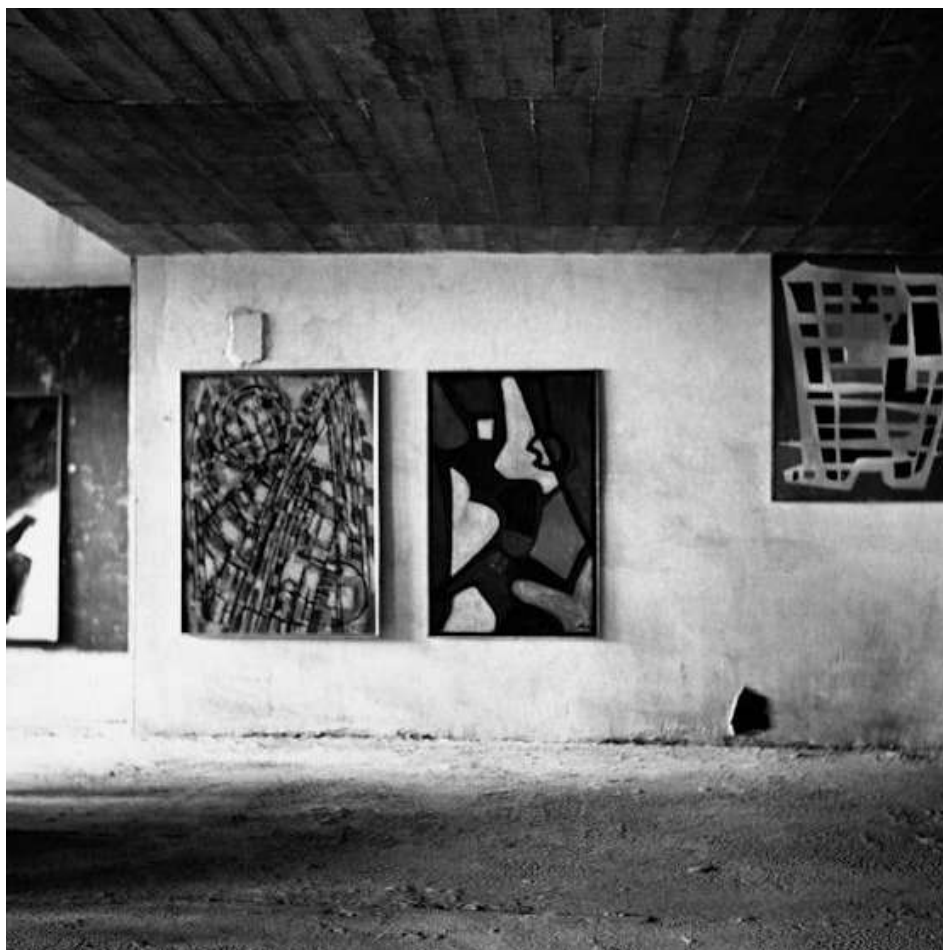


Affiche du «Festival de l'art d'avant-garde», Cité Radieuse, Marseille, 1956
<http://www.yvesklein.com/>

* Lionel Dupuy, «*Co, multi, inter, ou trans-disciplinarité ? La confusion des genres...*», Document de travail à destination des étudiants du CIEH (Certificat International d'Écologie Humaine), 4 p.
<http://web.univ-pau.fr/RECHERCHE/CIEH/documents/La%20confusion%20des%20genres.pdf>



Maurice Béjart et Michèle Seigneuret pendant les répétitions du ballet le «Teck», sur le toit de la Cité radieuse. Sculpture de Marta Pan.



Au fond à gauche, peinture de Pierre Soulages, au centre à droite peinture de Jean-Michel Atlan, à droite, peinture de Deyrolle.



Paris, «La course», mimographie de Maximilien Decroux.



Jacques Polieri et Michel Ragon pendant l'accrochage de l'exposition des arts plastiques. De gauche à droite : peinture de Fautrier, sculpture de Tinguely, sculpture de Hajdu...

Cette portée globalisante de la création apparaît dans de nombreux modèles qui perdurent à travers le temps de par leur héritage. La recherche et l'expérimentation sont au cœur d'une nouvelle forme de production qui vise à refléter l'unité de la vie par une fusion, une synergie, une symbiose. L'ambition recherchée est de proposer de nouvelles formes et une nouvelle esthétique à même de créer une «œuvre totale». L'idée permanente d'un transport intellectuel, visuel, sensoriel et émotionnel est présente. En réalité, la transmission d'un mode de pensée transgénérationnel ne semble pas pouvoir être appliqué à l'identique, car il est également façonné par un contexte, politique, social, économique et aujourd'hui environnemental. Ce contexte façonne également les formes de création, où l'effet catalysant paraît assez évident. Il s'agit alors d'en cueillir des ingrédients, des enseignements, des formes mentales qui tentent dans cet exemple un décroisement, une ouverture, un passage hors du cadre. Trois exemples viendront illustrer le propos d'une recherche de pluridisciplinarité, de synergie entre les arts dans le processus de création. Tout d'abord par l'enseignement, partie intégrante de l'héritage culturel, une des formes premières de transmission. Puis dans la création de collectifs, d'unions, de groupes qui défendent un mode de pensée «alternatif». Nous tenterons de les rapprocher de manifestations actuelles qui s'emploient à s'imprégner de cet héritage pour façonner leur imaginaire. «C'est cette histoire qu'il faut retracer et cultiver, à travers les réalisations collectives et les œuvres de chacun, afin de tenter de remonter et de choisir, aux origines d'un idéal où tous les arts se côtoient et se conjuguent.»*

Ainsi, «l'Union des artistes modernes fondée en 1929 semble rassembler, dans une démarche singulière et inégalée, des disciplines et différents domaines artistiques qui, jusqu'alors en France, n'avaient jamais été fédérés avec une telle volonté.»** Mais la notoriété de l'UAM n'atteint pas celle de la défunte École du Bauhaus fondée en 1919, qui laisse derrière elle un mouvement, un enseignement de quatorze années et une forme de pensée avec, au cœur de sa vision, encore une fois, le concept d'«œuvre d'art totale.» Puis, le *Black Mountain College*, créé aux États-Unis en 1933, prolonge la lignée du Bauhaus en fondant une école libre expérimentale, qui prône un enseignement multidisciplinaire alliant poésie, happenings, travaux domestiques et agricoles, histoire, peinture, concerts, etc. «L'art était intégré à la vie quotidienne telle une pratique d'exploration et de transformation afin de préparer les étudiants à la résolution de problèmes dans un contexte interdisciplinaire.»***

* Collectif, *UAM, Une aventure moderne*/Album de l'exposition, Paris Ed: Broché/Centre Pompidou, 2018, 60p.

** *Ibid.*,

*** Blume, Eugen, Felix, Matilda, Knapstein, Gabriele, et Nichols, Catherine, *Black Mountain : an interdisciplinary experiment, 1933-1957*, Leipzig, Spector Books, 2015, 464 p.

En 1904, en France, est créé le Salon des artistes décorateurs. Il a été imaginé par la Société des artistes décorateurs (SAD), fondée en 1901 par l'architecte Frantz Jourdain. Il prolonge l'idée des «*Arts and Crafts*» britanniques, qui veut «faire des artisans de nos artistes et de nos artisans des artistes.»* Ce rappel historique nous permet d'introduire l'Union des artistes modernes (UAM), faisant à l'origine partie de la SAD qui se voit refuser une présentation groupée en 1929. Certains membres de la SAD font alors scission et fondent leur propre mouvement, l'UAM. L'architecte Robert Mallet-Stevens en est le fondateur. L'Union des Artistes Modernes (UAM) est créé par des décorateurs, des architectes, des artistes qui collaborent et se retrouvent unis par un même idéal : promouvoir des avants-gardes artistiques dans toutes les disciplines sans établir de hiérarchie et insister sur l'idée de les présenter ensemble lors des expositions. L'UAM est également ouverte aux créateurs étrangers, ce qui est très novateur pour l'époque. L'ensemble des arts est alors représenté : l'architecture, le mobilier, le vitrail, la sculpture, la peinture, le graphisme, la photographie, les arts du textile, la reliure, la joaillerie, la ferronnerie, l'éclairage, etc. Les salons de l'UAM souhaitent mettre en avant la force créatrice collective et prônent une vision commune de la création. «Ils affirment l'absence d'une hiérarchie entre les arts et affichent une modernité résolue qui n'est encore que rarement acceptée et promue pour la commande publique.»**. L'Union des artistes modernes réunit des acteurs aux multiples facettes : Francis Jourdain, fils de Frantz Jourdain, est peintre, concepteur, éditeur de meubles «combinables», écrivain et se revendique comme communiste. On retrouve bon nombre d'artistes pluridisciplinaires au sein de cette union qui tentent de développer leur œuvre sur de multiples supports : pas moins de trois cents cinquante noms! Robert Mallet-Stevens constitue une véritable équipe partageant l'idéal d'une synthèse des arts conforme aux enjeux politiques et sociaux de son temps : Fernand Léger, Robert et Sonia Delaunay, Pierre Chareau, Francis Jourdain, André Salomon, Hélène Henry, René Herbst, Jean Prouvé, Rose Adler, Le Corbusier, André Lurçat, Eugène Baudouin, Charlotte Perriand, Marcel Lods, Georges-Henri Pingusson, Eileen Gray, Jean Badovici. L'UAM compte aussi des membres étrangers comme Walter Gropius, Adolf Loos, Alexander Calder et des invités comme Man Ray, Gerrit Rietveld, Mies Van der Rohe etc. L'utopie de cette union a été rendue possible jusqu'en 1958, année où elle cesse ses activités, malgré un héritage fort laissé aux générations futures.

* Massey Anne, *La Décoration intérieure au XXe siècle*, éd. Thames & Hudson, 2002, p.10

** Collectif, *UAM, Une aventure moderne* / *Album de l'exposition*, Paris Ed: Broché/Centre Pompidou, 2018, 60p.

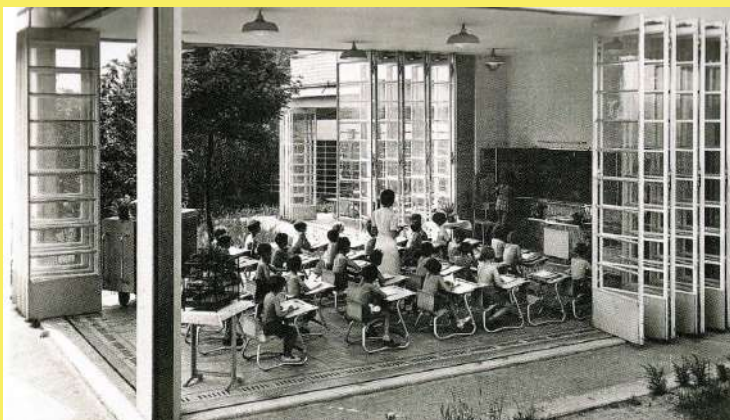
UNION DES ARTISTES MODERNES (1929-1958)



Francis Jourdain
Intérieur, 1909
Huile sur toile : 132,5 x 64,5 cm
Collection particulière



Francis Jourdain
Living-room publié dans *Répertoire du goût moderne*, vol.1 1928, Paris



Eugène Beaudouin et Marcel Lods
École de plein air, Suresnes, 1932-1935
Vue intérieure d'un pavillon-classe aux grandes verrières ouvertes.

Sonia Delaunay
Décor et costumes pour le film en 6 épisodes
de René Le Somptier, *Le P'tit Parigot*, 1926
Tableaux de Robert Delaunay, Albert Gleize et
André Lhote



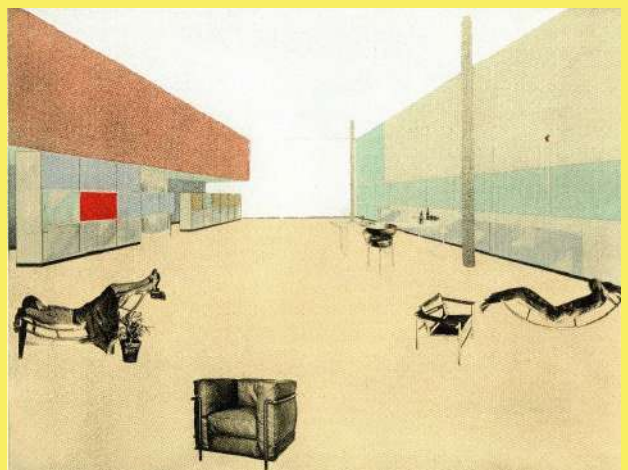
Robert Mallet-Stevens
Architecture extérieure pour le film de Marcel
l'Herbier, *L'inhumaine*, 1923
Photogramme de la version restaurée



Robert Delaunay
Manège de cochons, 1922
Huile sur toile : 24,8 x 25,4 cm



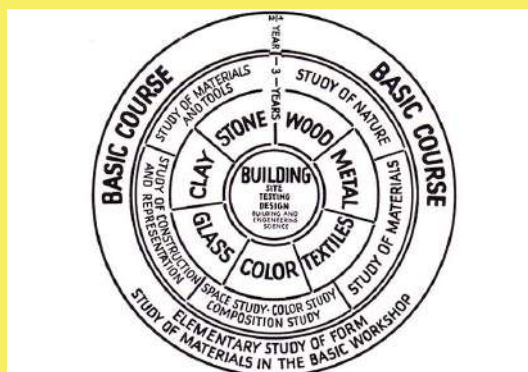
Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte
Perriand
L'équipement intérieur d'une habitation,
Salon d'automne, Paris, 1929
Photomontage rehaussé reproduit dans
l'Architecture vivante, printemps 1930



Source images : Collectif, UAM, *Une aventure moderne* | Album de l'exposition, Paris Ed: Broché / Centre Pompidou, 2018, 60p.

La célèbre École du Bauhaus ou «*Das Staatliche Bauhaus*» est créée en 1919 par l'architecte Walter Gropius à Weimar, une ville d'Allemagne. Cette École est issue de la fusion de l'Académie des Beaux-Arts et de l'École des arts décoratifs. Nous célébrons cette année le centenaire de la création de l'École, mais qu'est-ce qui a disparu ? C'est l'enseignement du Bauhaus, pas son architecture ni son mouvement et sa ligne de pensée. On l'admire comme un élan créateur alors que l'École est fauchée au paroxysme de son enseignement à cause de la guerre de 45. La notion de pluridisciplinarité y est défendue par Walter Gropius, qui prône la disparition du cloisonnement entre les disciplines. L'enseignement y est dispensé par des méthodes novatrices pour l'époque, comme des exercices de respiration, ou l'utilisation des deux mains pour dessiner. Cette technique est défendue au Bauhaus notamment par le peintre et professeur Johannes Itten. Le Bauhaus est un lieu de création et d'apprentissage pluridisciplinaire, où professeurs et étudiants partagent un même esprit commun visant à créer à des «œuvres d'art totales» combinant tous les arts. Walter Gropius appuie l'idée de former une communauté des esprits. Il nous paraît intéressant de citer certains membres qui enseignent à l'École du Bauhaus pour comprendre l'effet de synergie entre les arts au sein même du corps enseignant : Vassily Kandinsky, Paul Klee, Anni et Josef Albers, Marianne Brandt, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Georg Muche, Gunta Stölzl, Lilly Reich, et bien d'autres. Ils sont eux-mêmes tous pluridisciplinaires, que ce soit dans leur pratique personnelle ou dans leur enseignement. Même s'ils ont évolué au cours du temps, les ateliers pluridisciplinaires du Bauhaus constituent l'un des éléments majeurs de la formation des étudiants. On y retrouve l'atelier de tissage, l'atelier de poterie, l'atelier de travail du métal, l'atelier de menuiserie et de fabrication de meubles, l'atelier de peinture murale, les ateliers de sculpture sur pierre et sur bois, l'atelier d'imprimerie et enfin l'atelier de reliure. Puis, l'étape finale qui est l'atelier d'architecture sera mis en place à partir de 1927. Cet établissement d'enseignement ne cesse de renaître et d'inspirer depuis sa fermeture sous diverses formes transversales. L'esprit d'expérimentations utopiques dépasse les frontières et les époques à travers de nombreuses manifestations.

Principes de l'enseignement au Bauhaus, d'après W. Gropius (1922).



- 25 Parmi les héritiers actuels du courant de pensée de l'École du Bauhaus, on retrouve l'École Nationale Supérieure de la nature et du paysage de Blois fondée en 1993 par Chilpéric de Boiscuillé. Celui-ci déclare : «L'interdisciplinarité exigeante et les coopérations entre enseignants, l'intelligence collective associant les étudiants aussi bien que les industriels à travers l'interrogation constante des formes construites et du design, mais aussi le goût de la fête et de la créativité, ont révolutionné les pratiques d'enseignement ; tout comme la réflexion sur les besoins sociaux, sur l'articulation de toutes les échelles de la conception spatiale. Le Bauhaus a placé l'expérience active, située et partagée au cœur de sa pédagogie. Le décloisonnement, l'absence de segmentation et de hiérarchie a priori est le principe actif et fécond d'une telle ouverture.»* L'École de Blois tente un enseignement décloisonné, en se décentrant et se déplaçant de sa propre discipline pour répondre au mieux aux attentes réelles actuelles. «Sans spécialisation ni maître à penser, l'organisation d'un tel parcours exige une attention constante aux temps de l'organisation quotidienne et aux conditions concrètes de l'apprentissage.»**

Walter Gropius, Manifeste du Bauhaus, 1919.

« Le but final de toute activité créatrice est la construction! La décoration des bâtiments était jadis la fonction la plus noble des beaux-arts et était indispensable à la grande architecture. Aujourd'hui elle n'existe que dans la complaisance dont seule peut la sortir l'activité collaborative, consciente et concertée des représentants de tous les corps de métiers. Architectes, peintres et sculpteurs doivent réapprendre à connaître et à comprendre la complexe mise en forme de la construction dans son ensemble et dans ses parties; alors leurs œuvres seront d'elles-mêmes à nouveau remplies de l'esprit architectonique qu'elles ont perdu dans l'art de salon. Les anciennes écoles d'art n'ont pas pu produire cette unité, et d'ailleurs comment auraient-elles pu, étant donné que l'art n'est pas enseignable? Elles doivent de nouveau s'orienter vers l'atelier. Le monde des dessinateurs doit se tourner vers le bâtir. Si le jeune se réjouit à l'apprentissage d'un métier, «l'artiste improductif» ne restera plus condamné dans l'avenir à une pratique artificielle imparfaite, et il rendra des services splendides. Architectes, sculpteurs, peintres ; nous devons tous revenir au travail manuel, parce qu'il n'y a pas «d'art professionnel». Il n'existe aucune différence, quant à l'essence, entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré. C'est la grâce du ciel qui fait, dans de rares instants de lumière et par sa volonté, que l'œuvre produite de ses mains devient art, tandis que la base du savoir-faire est indispensable à tout artiste. C'est la source de l'inspiration créatrice. Formons donc une nouvelle corporation d'artisans, sans l'arrogance des classes séparées et par laquelle a été érigée un mur d'orgueil entre artisans et artistes. Nous voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, plastique et peinture, qui s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers vers le ciel du futur, comme le symbole cristallin d'une nouvelle foi. »***

Walter Gropius

Weimar, Avril, 1919.

* *Les Cahiers de l'École de Blois N°12 : l'enseignement du paysage, 2014*

** *Ibid.*,

*** *Walter Gropius, Manifeste inaugural, 1919*

Toujours dans cette idée de rechercher une fusion, une union expérimentale entre les disciplines, le *Black Mountain College* ouvre ses portes en 1933 en Caroline du Nord, aux États-Unis. Héritier direct de l'École du Bauhaus, John Andrew Rice décide de «fonder une université libre autogérée par ses enseignants et ses étudiants.»* La fondation de l'établissement coïncide avec la montée du nazisme en janvier 1933, avec la fermeture du Bauhaus en juin 1933 et avec le début des persécutions menées contre les artistes, les intellectuels et les juifs, qui sont obligés de quitter le continent européen.**

La pluridisciplinarité est une caractéristique culturelle et majeure du *Black Mountain College*, plaçant l'art en son centre et la notion d'expérimentation comme élément moteur de l'école. Anni (artiste textile) et Josef Albers (peintre), héritiers de l'École du Bauhaus intègrent rapidement le *Black Mountain College* pour y enseigner notamment et simultanément tissage et peinture abstraite. On y invente de nouvelles formes de collaboration et d'échanges, en associant des artistes de disciplines et d'horizons différents. John Dewey, philosophe et psychologue américain inspire la mentalité pragmatique recherchée par l'école et soulève l'idée suivante : «restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience.»*** Sans hiérarchie aucune, les étudiants découvrent l'histoire, la physique, la philosophie, le tissage, la maçonnerie, la cuisine, avec tout de même les disciplines artistiques au centre étant comme une étape dans le travail global. L'utopie organisationnelle et complet de cette école semble parfois assez difficile à imaginer. Des échanges permanents entre les disciplines sont présents dans des happenings ou des performances. Les étudiants participent à des cours de sciences humaines, de langues étrangères et classiques, d'arts et d'architecture le matin et le soir. Le reste de la journée est alors consacré aux activités manuelles, randonnées, bals, fêtes, concerts et conférences permettant aux élèves d'ouvrir leurs esprits et leurs yeux afin de se nourrir le plus possible de l'environnement dans lequel ils vont créer. La gestion du lieu est aussi collaborative et commune, chacun participant aux décisions du collège, à l'administration du lieu et à son entretien. Des instituts d'été sont également organisés afin d'inviter des personnalités extérieures à l'école. Le compositeur, poète et plasticien John Cage réalise une performance «Sans titre» en 1952 mêlant poésie, danse, peinture, projection, et plaçant les spectateurs au centre de l'œuvre.

* blackmountaincollegeproject.org

** O.Lussac, *Démocratie et éducation : le Black Mountain College et les arts visuels, 1945-1957*, Des scènes plurielles de l'art, revue Questions d'esthétiques, hors-série n° 1, Ed : Cpea/Université de Metz:Rennes, 2004,18p.

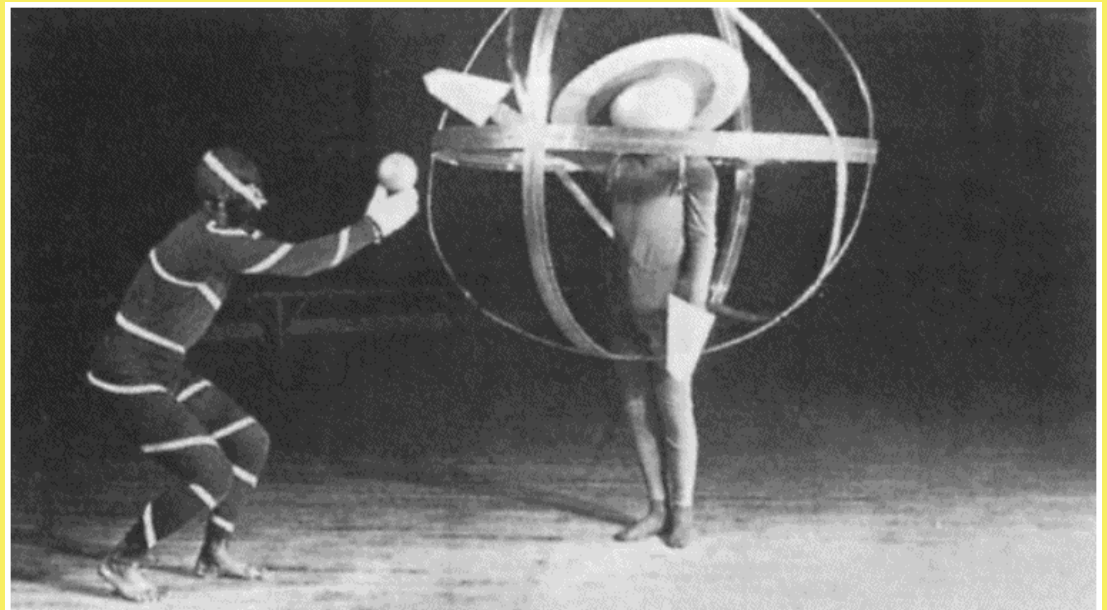
*** blackmountaincollegeproject.org



Black Mountain College Seal designed by Josef Albers, 1934-35. Courtesy the Black Mountain College Museum and Arts Center.



Classe d'architecture de Richard Buckminster Fuller lors de l'institut d'été de 1948.



John Cage, *The Untitled Event*, 1952

La recherche d'une notion pour imaginer ce mode de pensée, d'enseignement, de création, «d'éducation» me semble possible pour décrire schématiquement cette volonté d'une création décloisonnée et globale. L'expression *a tutto tondo** (ronde-bosse en français) désigne à l'origine une technique de sculpture en trois dimensions. Par extension, on l'emploie aujourd'hui pour qualifier une approche à 360°, polyvalente, équilibrée et globale.

Le terme italien de *tutto tondo* peut évoquer une multitude de sens figurés. Il peut désigner un équilibre global, la notion de «faire le tour», de polyvalence, d'équilibre absolu. On peut également en imaginer la métaphore d'«être dans la ronde», où l'on peut tourner autour mais aussi se mélanger en son intérieur. Le mot *tutto tondo* associé à un autre fait naître des sens singuliers, dont on peut rapprocher différentes situations de création. On dit d'un artiste qu'il est *tutto tondo* quand il est un créateur ouvert, plurivalent, global. Puis, on parle également d'«*arte a tutto tondo*» pour signifier un art qui fait appel à plusieurs disciplines, qui prône l'échange et la vision à 360°. L'hypothèse est celle d'une production artistique complète, qui mobilise toutes les composantes de la création, de l'architecture à la peinture, de la couleur à la sculpture, de la vidéo à la danse.

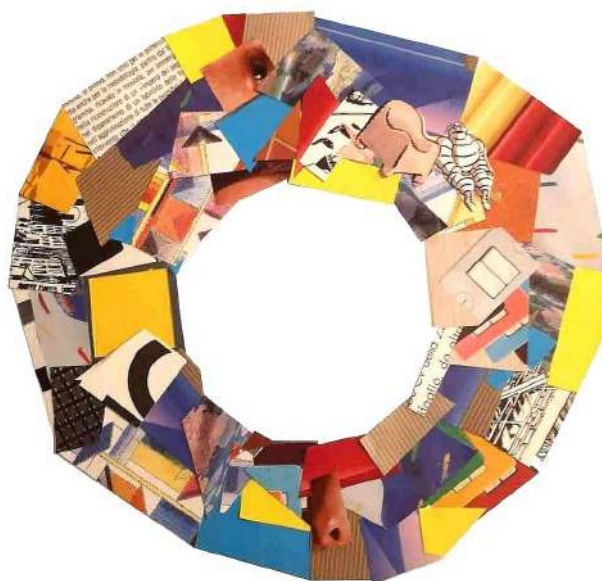
On peut également le rattacher à un mode de pensée, un apprentissage qui vise une ouverture d'esprit, «un tour sur soi-même» pour se nourrir de tout ce qui nous entoure avec comme finalité la création. L'idée n'est pas forcément celle d'une production qui sera entière à chaque fois, mais plutôt l'idée qu'elle sera nourrie d'un environnement qui nous entoure qui, lui, est global. Ce mode de pensée semble assez utopique et difficile à appliquer mais il dégage une grande liberté et une diversité dans la création lorsque celui-ci est mis en œuvre. La notion de *tutto tondo* semble aboutir à des formes d'expression différentes dans la création et à une pluridisciplinarité personnelle ou plurielle. «Tout devrait aller ensemble, c'est une *forma mentis* (état d'esprit en français). Mais c'était sans doute particulier à l'Italie à cette époque, d'apprendre à être un artiste de manière assez globale, mais c'est une culture, un choix de vie...»**

* Voir entretien avec Marco Mencacci - 01.10.2019 - p.138

** Ibid., p.138



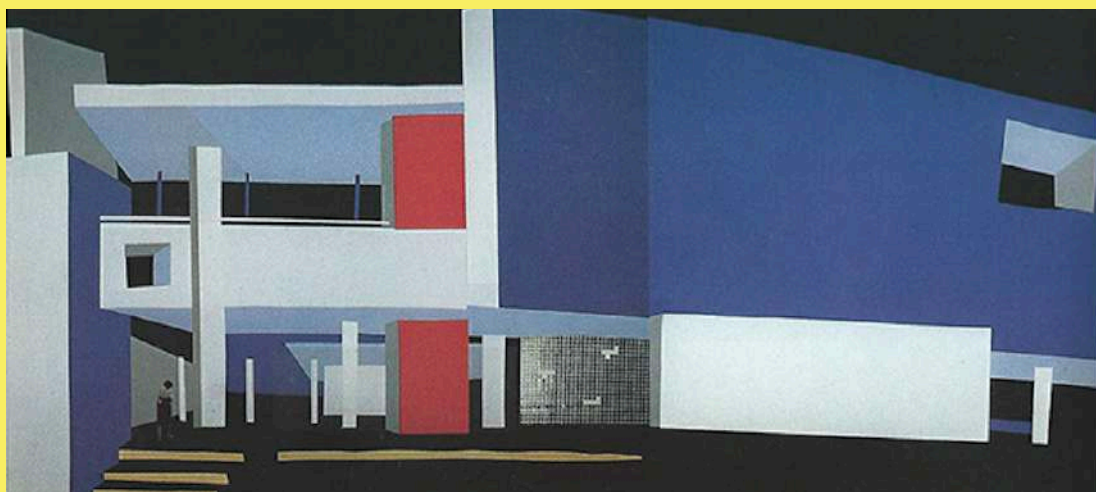
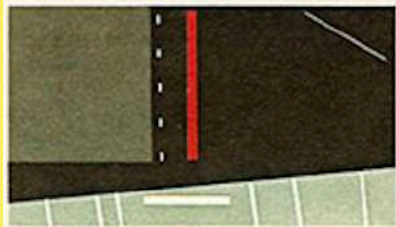
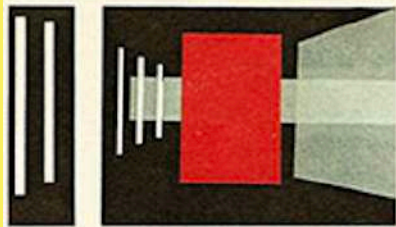
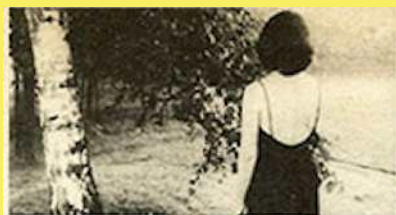
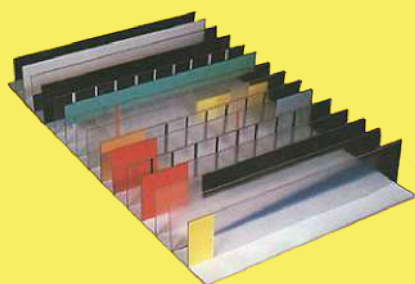
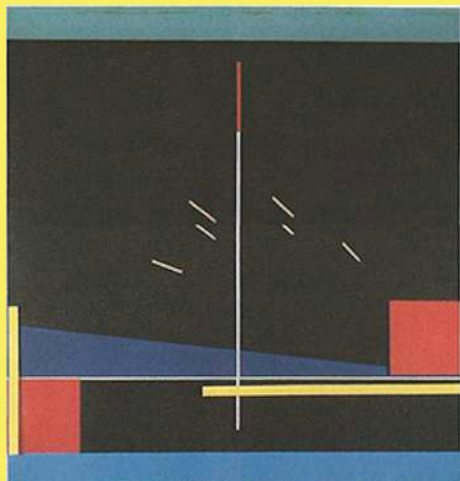
Source image : <https://www.magaweb.fr/quest-ce-sculpture-en-ronde-bosse/>



Source image : collage *tutto tondo*, Milena Krastev-McKinnon 04.12.19 ©

Un portrait plus précis m'a semblé nécessaire pour approfondir la notion de *tutto tondo*. Marco Mencacci, né en 1959, est un artiste italien pluridisciplinaire. Il a une formation de plasticien effectuée en Italie dans un lycée artistique, il est également architecte diplômé de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville. Sa création se cristallise notamment dans l'architecture d'intérieur, le design, la scénographie, le collage, la vidéo, le design textile, la télévision, le théâtre, le travail du verre ou de la porcelaine. Il enseigne également le design et l'architecture d'intérieur dans des écoles et universités internationales. La recherche permanente de modes d'expression artistiques et la diversité des sources présentes dans son travail font de lui un artiste *a tutto tondo* qui fait appel à tous les champs possibles de la création, où une fusion et un aller-retour permanent s'opèrent entre les disciplines. En 1985, Marco Mencacci soutient à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville un projet de fin d'étude dont il est le lauréat, en proposant un nouveau bâtiment pour le Palais du cinéma de Venise. Le projet a lui-même une portée multidisciplinaire, avec comme point de départ le film *La Nuit** réalisé par Michelangelo Antonioni. Puis, certaines séquences du film sont retranscrites en équations de mots ou d'émotions comme ville/nature, jour/nuit, sol/plafond, vertical/horizontal etc. Des émotions cinématographiques qui génèrent par la suite des collages de formes puis d'espaces, espaces qui deviennent maquettes puis architecture. Ce transfert entre les modes d'expression donne au bâtiment un scénario, des émotions, des sensations, un récit. Raconter un film en deux, puis en trois dimensions pour aboutir à un lieu de culture vivant, émotionnel et fonctionnel. Le mode d'expérimentation utilisé fait appel au cinéma, à la photo ou à l'arrêt sur image, à l'émotion essentielle à la création, au collage, à la maquette, à l'utilisation de la couleur, du son, de la lumière. Une boucle qui donne naissance à un bâtiment qui raconte l'histoire d'un film et qui réécrit également l'émotion, le jeu de volumes, le cheminement et la mise en espace possible à partir d'une source cinématographique. Le résultat transcende les limites de la création et montre comment il est possible singulièrement de faire émaner d'un personnage une porosité, une ligne, un mur ou une direction qui représente une émotion humaine. Ce mode de création donne à l'espace une toute autre dimension, par son interaction constante entre les sources et les modes d'expression, la retranscription d'émotions au sein d'un espace architectural, tout ceci conférant une grande dimension poétique au projet. La proposition semble bien *tutto tondo* et révèle un imaginaire spatial, instinctif et émotionnel portant le projet dans de multiples univers.

* M. Antonioni, *Architetture della visione*, 1987 consulté sur <http://www.marcomencacci.com/design/press/> le 30.12.19



L'hôtel Tassel est une maison de maître construite de 1892 à 1893 par Victor Horta à Bruxelles en Belgique pour son ami Émile Tassel, professeur à l'Université libre de Bruxelles.



Hôtel Tassel, 1892 Bruxelles, Victor Horta

Le mot «Gesamtkunstwerk» est un mot d'origine allemande signifiant littéralement une «œuvre» (werk) «d'art» (kunst) ensemble (Gesamt). Il est parfois traduit dans différentes langues par la notion d' «œuvre d'art totale», d'«œuvre d'art idéale», d' «œuvre d'art universelle», de «synthèse des arts» ou d'«œuvre d'art globale». Il s'agit d'une œuvre d'art qui fait (ou tente de faire) usage de toutes les formes artistiques existantes ou d'un grand nombre d'entre elles. Dans un travail sur l'art nouveau et l'art total*, Claire Lingenheim indique que la décennie 1895-1905 est celle où la quête d'une synthèse des arts est la plus manifeste. Il s'agit de rêver d'une fusion de tous les arts. La *Gesamtkunstwerk* peut solliciter plusieurs sens : vue, ouïe, odorat, toucher, goût.

L'idée apparaît en fait pour la première fois en 1777 chez le romantique allemand Otto Philip Runge, un peintre, dessinateur et écrivain qui a écrit de la poésie et a projeté dans ce but une série de quatre tableaux intitulée « les Heures du Jour » destinés à être exposés dans un bâtiment spécial et accompagnés de musique et de poésie. Il cherchait ainsi à atteindre «une œuvre d'art totale.» On la retrouve ensuite chez Karl Friedrich Eusebius Trahdorff (1772-1863), qui est un philosophe et théologien allemand. Il écrit en 1827 un ouvrage intitulé en allemand «*Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*» (Traité d'esthétique), un important ouvrage du romantisme allemand.

* https://www.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiredesarts/option/art_nouveau/4._art_total.pdf

Puis et surtout, la notion de *Gesamtkunstwerk* réapparaît chez Richard Wagner, qui l'a appliquée au théâtre et à l'opéra. Richard Wagner évoque une œuvre d'art qui intègre les six arts que sont la musique, la danse, la poésie, la peinture, la sculpture et l'architecture. Par ce procédé, Wagner allie la poésie et s'inspire du modèle grec pour se référer à la tragédie antique et il crée le *Tannhauser* par sa mise en scène à Bayreuth. Le but est de rassembler les arts et les spectateurs pour créer un tout unifié. Alors qu'au XVIII^e siècle, les symphonistes épilogaient sur la primauté de la musique ou de la poésie, Wagner publie en 1851 un ouvrage intitulé *Opéra et drame*, exposant sa théorie du drame lyrique selon laquelle la musique et la poésie doivent fusionner afin d'atteindre l'«œuvre d'art totale.» Cette interpénétration devait mener l'auditeur-spectateur à la synesthésie — définie comme une relation subjective et suggestive qui s'établit spontanément entre une perception et une image appartenant au domaine d'un autre sens —, dans le but de toucher son cœur et son âme. De là, toute la mystique wagnérienne. Cette nouvelle esthétique se décline autour de quatre grands principes moteurs : le passage sans rupture du récitatif à l'air, de la déclamation au chant ; la mélodie infinie, *unendlichen melodie* ; la réhabilitation du rôle de l'orchestre ; et, enfin, l'utilisation du leitmotiv, dans le dessein de parvenir à l'harmonie globale de l'œuvre. Cette conception wagnérienne se transcende à Bayreuth puisque musique, poésie, théâtre, décor, costumes y fusionnent en un syncrétisme absolu.

Mais la *Gesamtkunstwerk* s'est également étendue à l'architecture, où elle signifie l'intégration à l'architecture du bâtiment de tous les éléments liés à la décoration intérieure et au mobilier, autant de disciplines alors semble-t-il mises sur un pied d'égalité. Le terme a également été employé par les artistes membres du mouvement dit de la Sécession de Vienne au début du XX^e siècle pour décrire son objectif esthétique. Il désigne une œuvre synesthésique comportant l'unification de plusieurs médias c'est-à-dire la pluridisciplinarité. Ce concept a été capital pour les artistes du mouvement de sécession artistique viennoise qui le trouvait adéquat pour exprimer leurs aspirations esthétiques. Ces aspirations se sont matérialisées de façon singulière et représentative dans l'étroite collaboration entre deux des membres de la Sécession, le peintre Gustav Klimt (1862-1918), et l'architecte et dessinateur Josef Hoffmann (1870-1918) qui travaillèrent ensemble sur des projets très importants comme l'exposition Beethoven de la Sécession de Vienne (1902), et le Palais Stoclet de Bruxelles (1905-1912) où ils furent en charge du dessin principal financé par le millionnaire belge Adolphe Stoclet, qui avait vécu une saison dans la capitale autrichienne, et avait été séduit par l'esthétique sécessionniste, permettant à Klimt de produire son idéal spécial de *Gesamtkunstwerk* moderne,

où chaque élément (tapis, tapisserie sur les murs, verre, argent, vaisselle, illumination, mobilier, accessoires,...) fut dessiné par lui-même, et ses collègues de Vienne.

Le *Gesamtkunstwerk* à Vienne

Le concept d'«œuvre d'art totale», découlant du mouvement de réforme de la vie après la révolution de 1848, fut appliqué avec une rigueur particulière à Vienne dans les années 1900. Suivant le modèle *Arts and Crafts* britanniques, les architectes allèrent au-delà de la conception de bâtiments pour prendre en charge l'aménagement intérieur et créer du mobilier et même des objets du quotidien. Le sanatorium de Purkersdorf près de Vienne, construit par Josef Hoffmann en 1905 est une parfaite illustration de la collaboration entre deux artistes visant à définir une identité visuelle. Koloman Moser, le designer touche-à-tout aux talents multiples, tempéra ses ardeurs pour s'adapter aux plans de l'architecte. Toujours dans l'esprit de l'«œuvre d'art totale», le cabaret *Fledermaus* de la *Kaärntnerstrasse* à Vienne fut également conçu par Josef Hoffmann et réalisé jusque dans les moindres détails par les *Wiener Werksträtte* (Ateliers de Vienne).

On peut alors trouver un lien entre art nouveau et art total. Les années 1900 sont celles où semble sur le point d'aboutir la quête de la *Gesamtkunstwerk*. A Vienne, cette collaboration entre différents arts s'incarne dans la frise de Klimt par exemple au Pavillon de la Sécession.

Le Pavillon de la Sécession et l'hommage à Beethoven

Cette collaboration fructueuse entre les différents arts s'incarne dans l'hommage à Beethoven, incarnation romantique du génie, et la statue que lui a consacrée Max Klinger (1) comme la frise de Klimt (2) au Pavillon de la Sécession. La sculpture de Klinger propose un Beethoven assis, au visage sombre et à l'expression tendue. Les frises de Klimt qui devaient être temporaires, avec son dernier panneau *L'hymne à la joie* sont des accompagnements visuels du dernier mouvement de la 9ème Symphonie de Beethoven pour laquelle les paroles de Friedrich von Schiller ont été également mises en musique.



1-Beethoven, vu par Max Klinger, 1902



2-La frise de Gustave Klimt, 1902

Les *Wiener Werkstätte*(*WW*) ou Ateliers de Vienne.

En 1903, Joseph Hoffmann, élève de l'architecte Otto Wagner fonde avec le peintre Koloman Moser les *Wiener Verstätte* ou Ateliers viennois. Il s'agit de produire des articles de mode, de la verrerie, des meubles, etc.

En 1907, le sanatorium de *Purkersdorf* donne l'occasion aux artistes et artisans des *WW* (*Wiener Verstätte*) de travailler ensemble. Le Cabaret *Fledermaus* offre l'exemple le plus abouti d'«œuvre d'art totale» dans l'esprit de Joseph Hoffman.

«Celui-ci a conçu et exécuté l'intégralité de l'aménagement spatial, des sièges à la vaisselle. Josef Hoffmann a prévu un axe visuel traversant le bâtiment. Partant des portes d'entrée, il passait obliquement à travers le bar, pour se prolonger au-delà du vestibule, dans le théâtre proprement dit et jusqu'à la scène. Cette disposition permettait de suivre le spectacle depuis le bar lorsque les portes à deux battants étaient ouvertes. D'une grande sobriété, l'intérieur de la salle principale en forme de haricot avec les loges et les galeries était plongé dans une lumière intime et agréable. L'entrée et le bar sont animés par un revêtement de céramiques polychromes qui forment des dessins, des vignettes, des symboles, des caricatures, de simples divertissements.»*



Le Cabaret *Fledermaus*, 1907, Vienne

Plusieurs démonstrations et portraits d'artistes, qui sont pour moi des manifestations ou des vecteurs de ce concept d' «œuvre d'art totale», sont présentés ci-après, en dégagant les éléments et caractéristiques significatifs de ce mouvement, de cette «œuvre de pensée».

* https://www.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiredesarts/option/art_nouveau/4_art_total.pdf

Kurt Schwitters est un artiste allemand de l'entre-deux guerres, qui s'accomplit dans des domaines aussi variés que la peinture, la sculpture, le collage ou la poésie. Il travaille de 1919 à 1933 sur la forme *Merzbau* (« Construction Merz »), une œuvre qui atteint la taille de huit pièces dans sa maison de Hanovre. «Ce gigantesque ouvrage est réalisé à l'intérieur de sa propre maison de Hanovre, dont il perce les étages et qui devient ainsi une œuvre d'art totale, l'existence physique de l'artiste s'identifiant ainsi à l'œuvre.»*. Kurt Schwitters était considéré comme un «fouilleur» permanent de la société industrielle. Son œuvre *Merzbau* se constitue d'objets trouvés, de billets de tramway, de cigares, de fils de fer etc. Tout ce que rejetait la société à l'époque l'intéressait.

«Il était dans le refus d'une reproduction illusoire de la réalité, il faisait au contraire « entrer » la vie, de façon fracassante, dans le domaine de l'art. Pour Schwitters, le monde entier pouvait en effet constituer une œuvre d'art.»** Cette œuvre représente alors la mentalité décloisonnée de l'artiste et sa vision globale dans la création. La notion d'expérimentation et la perpétuelle évolution de l'œuvre à l'image de nos vies fut aussi son fil rouge. «Le décloisonnement porte aussi Schwitters à inclure dans son *Merzbau* des œuvres originales de Paul Klee, de Kandinsky, de Raoul Hausmann, de Max Ernst, de Hans Arp et d'Hannah Höch parmi bien d'autres. Tout peut entrer dans le système de l'art, même l'art.»***

* <https://artpla.co/artistes/p-t/schwitters/>

** <http://www.laboratoiredeguste.com/spip.php?article36>

*** <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-2-page-36.htm>



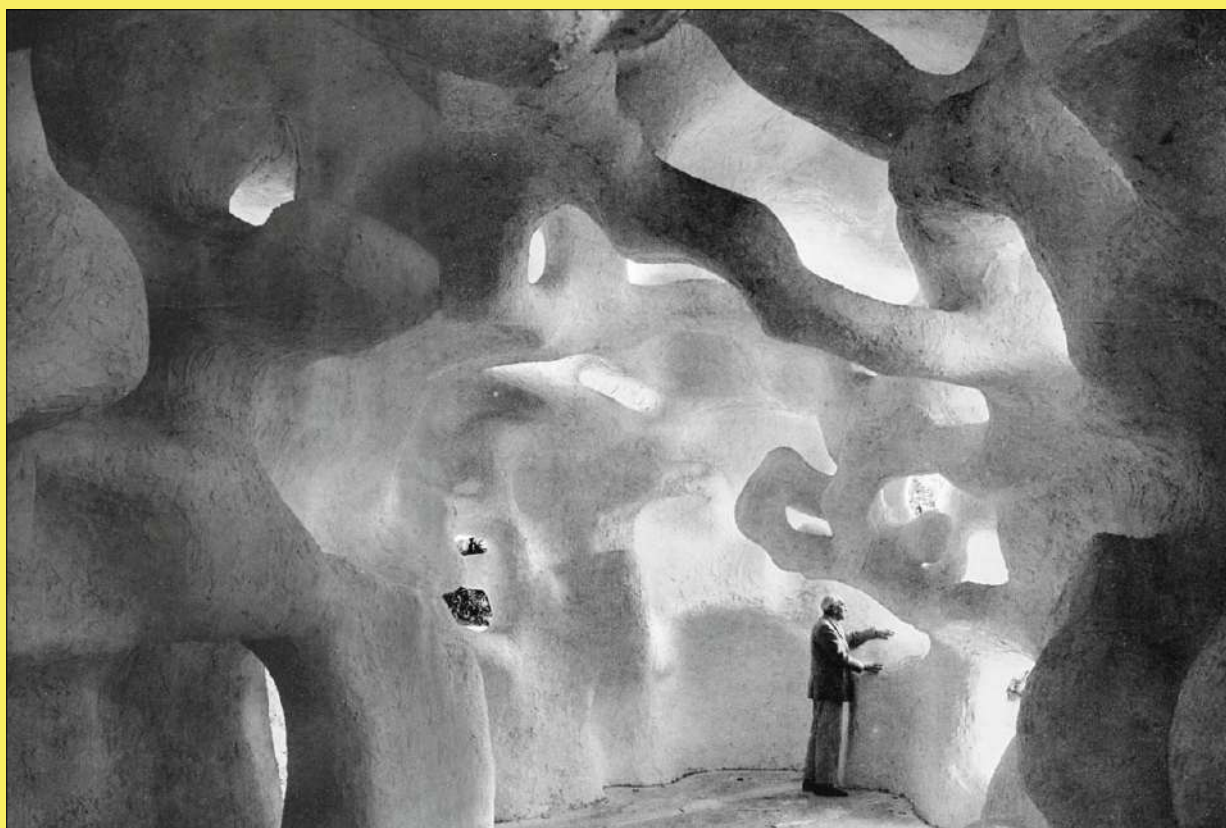
Kurt Schwitters : *The Cathedral of Erotic Misery* - 1924-1933 - Merzbau - Hanovre

André Bloc est un architecte, ingénieur, sculpteur, peintre et éditeur français. Il fonde notamment les revues *L'architecture d'aujourd'hui* (AA) en 1930 et *Art d'aujourd'hui* en 1949 qui prônent une vision globale et décloisonnée des arts. Il est également à l'origine du groupe Espace créé en 1951 qui «souhaite rassembler des créateurs autour d'une volonté commune : parvenir à une synthèse des arts en dépassant la traditionnelle dissociation entre peinture, sculpture et architecture.»*

Le projet de Sculpture-habitacle réalisé à Meudon en 1964 est une manifestation de sa volonté d'ouverture entre les disciplines car il mêle sculpture et architecture, emmenant la sculpture à l'échelle humaine et faisant de celle-ci une expérimentation plastique de l'espace qui redéfinit la notion d'habitat et les évolutions possibles de l'espace architectural. André Bloc décide alors de fusionner ces deux médiums pour répondre à sa volonté d'une synthèse des arts. Il œuvre sa vie durant pour concilier les arts du plasticien et de l'architecte. Cette impossibilité de ne faire qu'une seule chose et sa vision de l'artiste touche-à-tout le porteront tout au long de son existence et de sa création vers des œuvres pluridisciplinaires ou communes.

* « Manifeste du Groupe Espace », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°37, octobre 1951, p.5

«Je peux dire que c'est la sculpture qui m'a aidé à bien comprendre l'architecture et l'urbanisme. C'est peut-être bizarre, étonnant, mais cependant vrai.»
André Bloc, *Aujourd'hui* n°59-60, spécial André Bloc, décembre 1967



André Bloc : *Sculpture-habitacle n°2* - 1964 - Meudon - France

Jean Royère est un décorateur et designer français qui fonde sa propre entreprise au sortir de la seconde guerre mondiale et s'établit également au Liban, en Egypte, en Syrie et au Pérou. Ce qui fait déjà de lui un artiste ouvert à différentes cultures contribuant également à cette pluridisciplinarité. Jean Royère travaille notamment avec de nombreux plasticiens dont Alice Colonieu qui est peintre, sculptrice, illustratrice et céramiste. Le travail de Jean Royère illustre bien pour moi le concept d'«œuvre d'art totale», dans le sens où on peut voir une multiplicité de sources qui viennent enrichir son travail. Son œuvre est remplie de poésie, d'imagination, d'audace et de démesure dans chacune de ses réalisations.

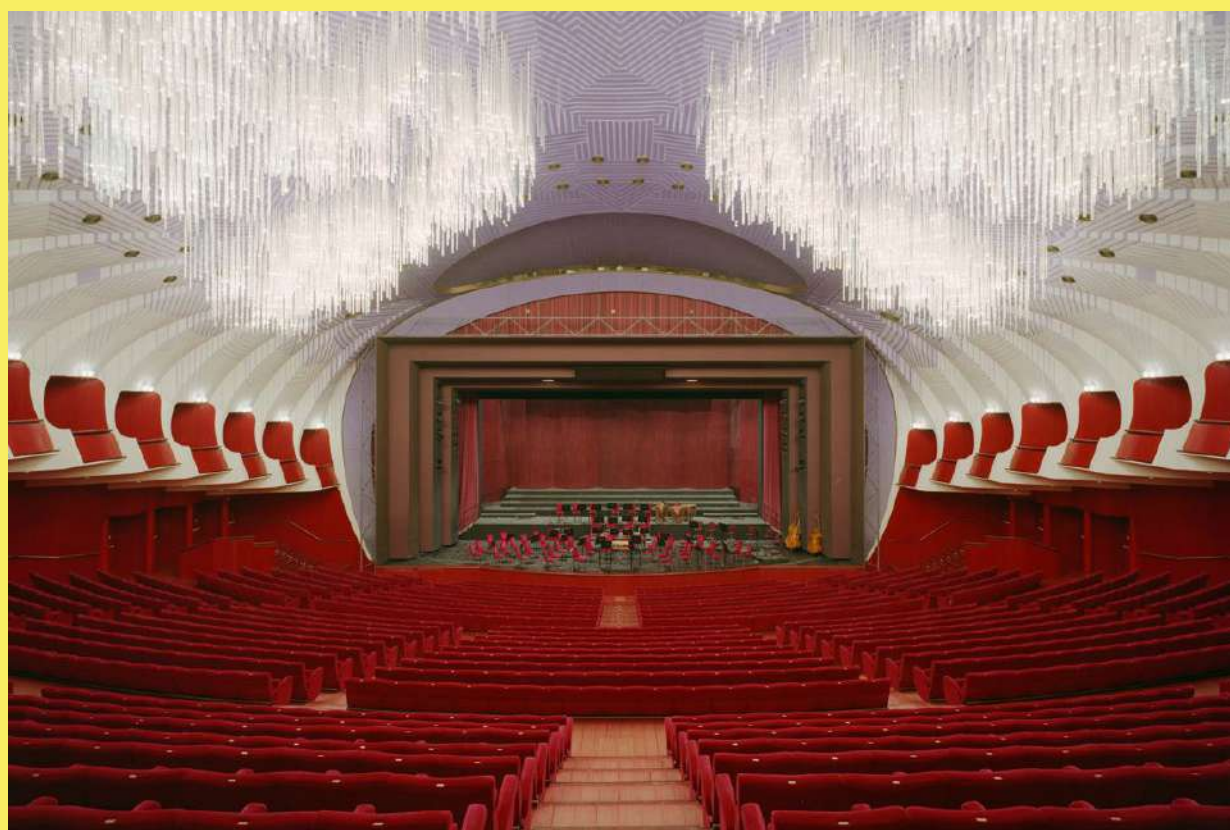
Par exemple, le choix des tabourets *yo-yo* pour représenter son travail était évident pour moi, car ce fut ma première découverte. Ils évoquent pour moi des danseuses, une légèreté et une envolée avant même d'être de simples tabourets. Le fait de renvoyer à un autre univers avant même de cibler la fonction première de l'objet me paraît être une réussite, dans le sens où les inspirations et la liberté de puiser ailleurs pour raconter l'objet le rendent unique. Ce dernier raconte par lui-même son histoire et son récit. Cet exemple me permet d'énoncer le fait qu'un objet peut également être pluridisciplinaire dans son évocation aux autres champs de la création, et donc contribuer à l'œuvre d'art globale.



Jean Royère, *tabourets «yo-yo»* en acier émaillé et cuir, France, 1955

Carlo Mollino est né à Turin en Italie. Il se réalise dans l'écriture, l'architecture, le design, la photographie, l'aviation, l'automobile, le ski et d'autres domaines qui mettent en avant cette impossibilité de ne faire qu'une seule chose. Le *Teatro Regio* est une salle de spectacle construite en 1713 à Turin, qui brûle sous les bombes en 1936 et est reconstruit par la suite. Carlo Mollino est en charge du projet et collabore avec le designer Gino Sarfatti qui réalise le nuage du plafonnier composé de 1700 ampoules disposées entre 3000 tubes de plexiglas profilés en X, réfléchissant la lumière*. Carlo Mollino se revendique comme pluridisciplinaire et dit que tout est permis tant que c'est fantastique. On dit également de lui qu'il avait une expression personnelle sans limite, un profil complexe qui n'a pas toujours été compris. Quand je vois cette image pour la première fois, j'ai comme une envie de la manger. Elle ouvre mon appétit par ses couleurs qui me transmettent un goût, une saveur, un souvenir, un certain érotisme aussi. Une émotion de satiété me traverse quand je vois cet espace, elle transmet à elle seule une multitude d'univers. Je vois de la dentelle, une peinture, un vaisseau spatial, une pâtisserie, une musicalité et un grand silence. Au-delà d'être, selon moi, une «œuvre d'art totale», elle est entière parce qu'elle renvoie à l'humain, elle le touche, par l'espace et le transporte dans le temps par ce qu'elle transmet comme émotion. Le tableau est là et il est *tutto tondo*. Un lieu qui nous dit : «regarde, contemple, ressens, circule, rit, pleurs, laisse toi surprendre, car c'est le reflet de l'unité de la vie. Subsister, respirer, être, exister, réaliser.»

* <http://strabic.fr/Teatro-Regio-Carlo-Mollino-Turin> consulté le 02.01.20



Carlo Mollino, *Teatro Regio*, Turin, 1973

EXPOSITION «ARCHITECTURE, FORMES, COULEUR», 1954

Le groupe Espace

Le groupe Espace fondé par l'architecte André Bloc en 1951, fut une association d'artistes, architectes, ingénieurs, créateurs rassemblés dans le but d'établir «une collaboration effective des architectes, peintres, sculpteurs, plasticiens»*. Dès sa création en 1951, le Groupe Espace prône la question de la synthèse des arts, sujet fondateur et primordial pour ses membres. Ils insistent alors sur le fait que cette quête ne se fera que progressivement au travers d'expériences inédites et audacieuses. L'exposition «Architectures, formes, couleur» réalisée à Biot en 1954 en est une manifestation. Celle-ci se tient en plein air durant deux mois et met en avant une covisibilité permanente des œuvres entre elles. On voit alors l'importance et la mise en pratique de cette nécessaire collaboration entre artistes et architectes; le dialogue me semble réussi lors de cette exposition, qui s'inscrit également au cœur d'un système vivant et naturel. Le Manifeste du Groupe Espace comprend 39 signataires dont André Bruyère, Jean Fayeton, Jean Ginsberg, Pierre Guéret, Paul Herbé, Arne Jacobsen, Jean De Mailly, Richard J. Neutra, Alfred Roth, André Sive, Bernard-Henri Zehrfuss, Jean Prouvé, André Bloc, Silvano Bozzolini, Burgoine-Diller, Félix Del Marle, Roger Desserprit, Jean Dewasne, Piero Dorazio, P. Etienne-Sarisson, A.-R. Fleischman, Georges Folmer, Jean Gorin, Robert Jacobsen, Nicolas Schöffer, Simone Servanes, Victor Vasarély, Nicolas Waarb...

* « Manifeste du Groupe Espace », L'Architecture d'Aujourd'hui n°37, octobre 1951, p.5.

Exposition «L'Été 1954 à Biot. Architecture, formes, couleur», organisée par le Groupe Espace. Photographie des oeuvres de Maxime Descombin, Michel Chauvet, Fernand Léger et Nicolas Schöffer en 1954. Photo Tibislawsky, Dimitri





Abri destiné aux architectes et conçu par André Bruyère, exposition « Architecture, Formes, Couleur », groupe Espace, Biot, 10 juillet-10 sept.1954. Photo Tibislawsky, Dimitri, tirage argentique. ©Musée national Fernand Léger

De gauche à droite : sculptures d'Aargaard Andersen, Nicolas Schöffer et André Bloc avec vue en arrière-plan sur le village de Biot, exposition « Architecture, Formes, Couleur », groupe Espace, 10 juillet-10 septembre 1954. Photo Tibislawsky, Dimitri, tirage argentique. ©Musée national Fernand Léger



Le mot synthèse tire son étymologie de deux termes grecs dont l'adjectif «sun», préfixe qui signifie «ensemble» ou «avec», et le nom «thesis» qui est «l'action de poser». On y voit alors l'idée de mise en commun, d'union, de fusion d'éléments de connaissance en un tout cohérent.

«La réunion de tous les arts semble être un thème qui traverse tout le XXe siècle, avec certains accents communs depuis l'Art nouveau jusqu'à l'après Seconde Guerre mondiale. De nombreux artistes et architectes partagent la même quête d'une architecture agissant comme synthèse des arts.»* Suivant le fil de la notion de *Gesamkunstwerk*, c'est après la Seconde Guerre Mondiale que le concept de synthèse des arts commence à être théorisé comme réel mouvement et méthode de production. On parle alors d'intégration des arts dans l'architecture ou de liaison entre les arts. C'est l'idée que tous les arts peuvent être des composantes du projet de création afin de former un tout qui est supérieur à la somme des parties.** Le Corbusier qui théorise alors sa vision d'une synthèse des arts déclare dans les années 1940 «comme un véritable devoir à accomplir envers le pays, en cette période de si prodigieuse libération des arts majeurs, architecture, peinture sculpture et peinture, un retentissement international en résultera ainsi qu'une floraison magistrale de l'art français»*** L'architecture semble avoir également une portée plastique et malgré l'usage humain fait par celle-ci, elle ne peut se contenter du simple fait de répondre à des contraintes. Elle doit être œuvre plastique pour le bonheur de tous et rassembler en son sein le maximum de références artistiques pour l'élever comme un ensemble, une composition, un tableau, une sculpture, un monument. On se demande alors si une œuvre architecturale est viable si on la considère comme une œuvre plastique à regarder comme une œuvre d'art? Pour moi, la synthèse des arts se définit en chacun et malgré le fait qu'elle soit théorisée par de nombreux artistes, ou architectes, celle-ci reste propre à chacun. On façonne sa propre synthèse des arts pour la réunir en un tout qui correspond alors à une «œuvre d'art totale», *tutto tondo*. «L'idée est celle d'une production collective capable d'élargir les champs disciplinaires, avec une volonté plus ou moins explicitement exprimée de concevoir ensemble des espaces – physiques, intellectuels, sociaux – où art, architecture et société entrent en dialogue.»****

* T.Gluckin, André Bruyère et la synthèse des arts : projet de village polychrome avec Fernand Léger, Paris Ed: In Situ, 2017, (n32) 20 p.

** <https://www.pourlascience.fr/sd/mathematiques/le-tout-est-il-plus-que-la-somme-de-ses-partiesnbsp-9716.php> consulté le 02.01.20

*** LE CORBUSIER. « Vers l'unité. Synthèse des arts majeurs. Architecture, peinture, sculpture ». Continuity, no 2, 1945

**** Ibid., T.Gluckin

43 Comment opérer une réconciliation entre les arts? Comment créer ensemble et avec quelle hiérarchie? Combien d'acteurs doivent et peuvent intervenir? Comment faire se rencontrer différentes approches au sein de la création?

Le défi semble, par sa portée, très utopique, effrayant et insurmontable. Comment regrouper, associer, faire collaborer et échanger un nombre important d'architectes et d'artistes au sein d'une synthèse des arts? Comment opérer au sein de sa propre création une ouverture et un décloisonnement entre les différents champs de la création? Plutôt que de théoriser ce concept comme d'autres auparavant, je pense que sa mise en application est le plus important, une fois la notion comprise et assimilée comme un état d'esprit, il faut essayer, tenter, expérimenter.

La synthèse des arts, au delà de rassembler tous les arts au sein d'une œuvre commune, résonne davantage comme une mentalité, un état d'esprit qui vise à ne jamais cloisonner un objet ou un bâtiment nouveau à ses seules sources architecturales. Celui-ci doit être le résultat d'une recherche plastique recelant un grand nombre de sources qui permettront à l'être humain d'emmener son esprit dans des univers différents avec une grande satisfaction. L'objectif étant également de représenter une certaine unité de vie où tout se mêle, que ce soit l'émotion, l'art ou le théâtre.

Il me paraît que la notion de synthèse des arts défendue par Le Corbusier et d'autres acteurs est une théorisation de ce mouvement ou concept, car le fait de poser un mot permet une mise en application moins floue. Mais, pour moi, le mot d'ordre est en réalité d'aider à s'élever, que ce soit par des manifestations ponctuelles ou dans la réalisation d'œuvres architecturales. Au-delà d'une synthèse des arts, il doit s'opérer également une synthèse des esprits où malgré une création individuelle, le fait de se rassembler ou bien de réunir son art avec celui des autres au sein d'une œuvre commune élève et permet une confrontation à l'image du réel.

Nous présenterons donc l'interprétation de la synthèse des arts par l'architecte Le Corbusier puis celle de Charlotte Perriand avec qui il collabore. Celle-ci dit avoir ouvert son esprit grâce à Le Corbusier qui lui a ouvert son monde et sa façon de pensée. Elle déclare en 1999 lors d'un entretien réalisé avec Elise Koering :
« Cet univers était un tout où l'on était très imbriqué. En entrant donc chez lui, on bénéficiait non seulement de l'atelier, mais aussi de son environnement. Espérer plus complet et plus riche, ce n'était pas possible.»*

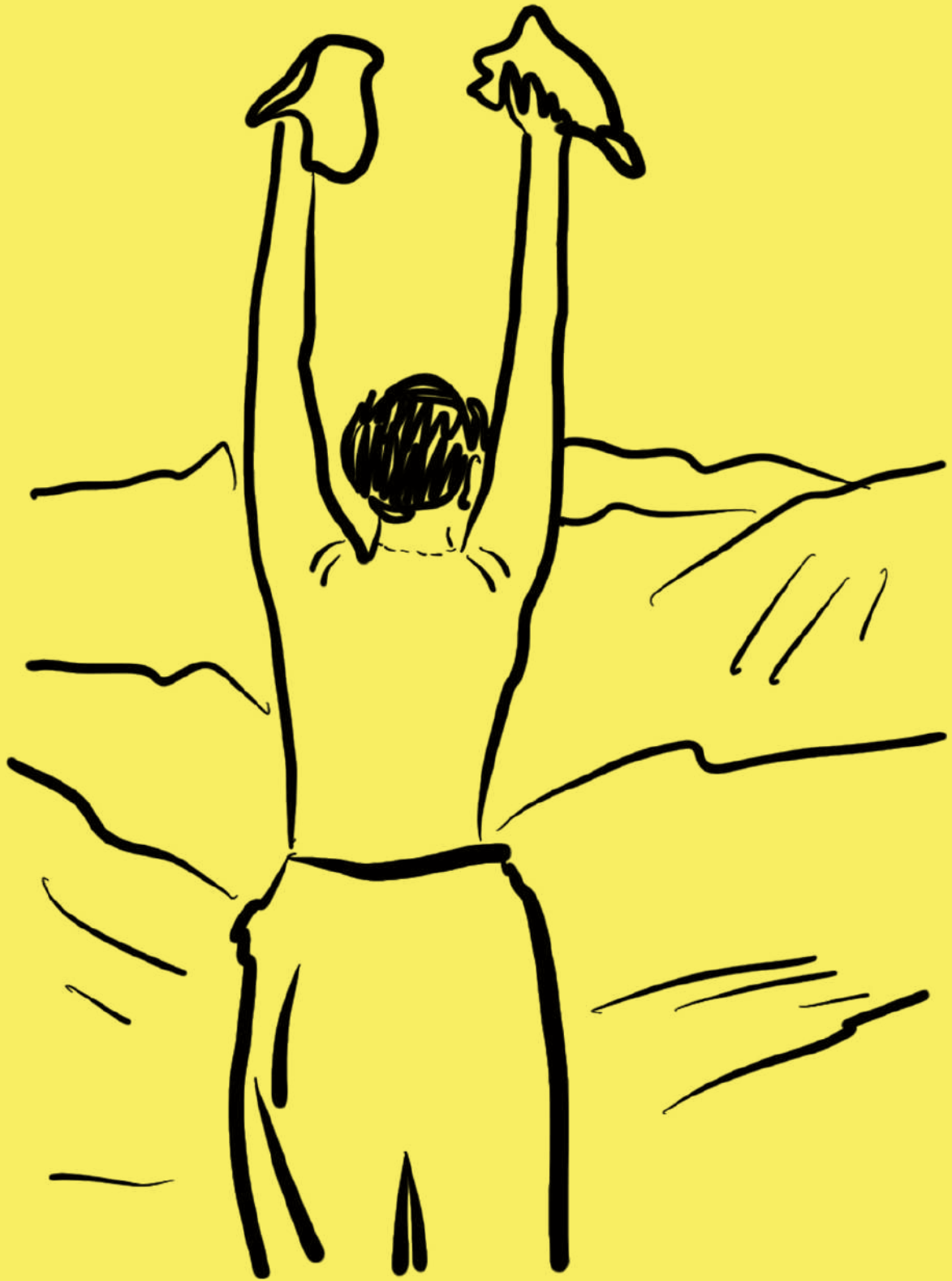
* Elise Koering, Charlotte Perriand-Le Corbusier: Etude d'une collaboration- ANNEXE XVI : Rencontre avec Charlotte Perriand : 22 avril 1999, Université Marc Bloch Strasbourg, 218 p.



1987-1965

LE CORBUSIER

CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET



1903-1999

CHARLOTTE PERRIAND

Dessins ©Milena Krastev-McKinnon

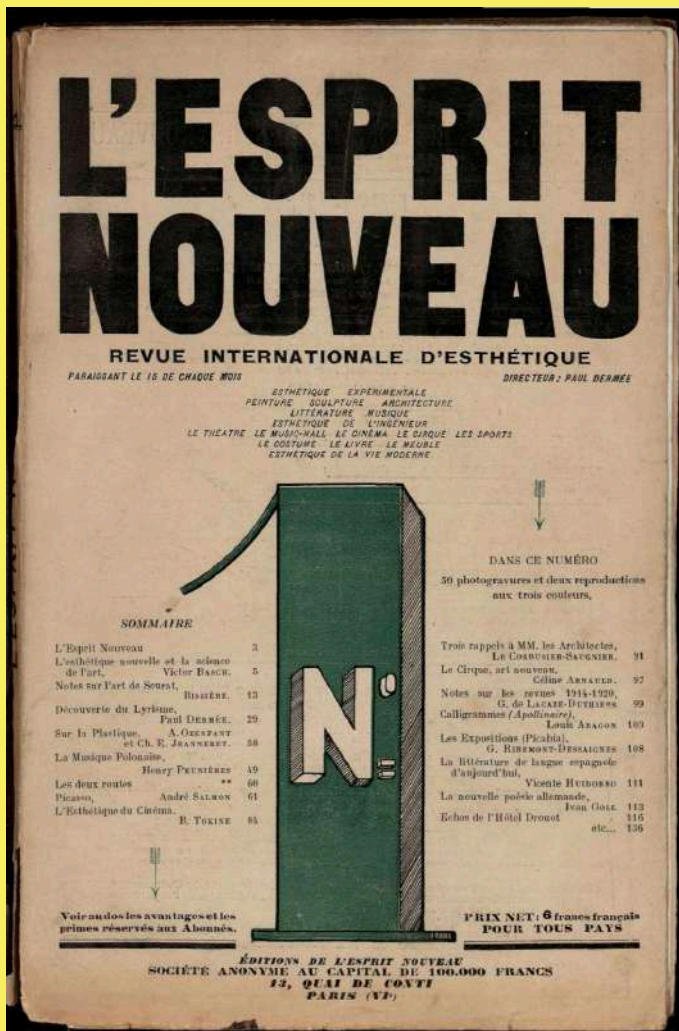
Après le *Gesamtkuntwerk* (ou «œuvre d'art totale»), on retrouve une partie de ce courant avec la synthèse des arts. Grâce à Nicola Pezolet et sa thèse « Spectacles plastiques : Reconstruction and the debates on the « Synthesis of the Arts » in France, 1944-1962 », on retrace une partie de ce mouvement. Alors qu'il en étudie de multiples formes plus ou moins en opposition, j'ai choisi de me concentrer uniquement sur le courant initié par Le Corbusier, dont Pézolet déclare qu'il était plutôt « héroïque ». Il parle d'ailleurs au sujet de la synthèse des arts proposée par l'architecte d'une «synthèse rédemptrice». Il propose plusieurs études de cas dont l'Usine Claude et Duval, à Saint-Dié et l'Unité d'Habitation à Marseille, d'ailleurs visitées et sur lesquelles je reviendrai. On apprend dans cet ouvrage que la synthèse des arts prônée par certains groupes d'artistes avait pour vocation de contribuer aux efforts de reconstruction d'après-guerre. Pour citer en la traduisant la thèse de Pézolet (page 8), le « but du discours d'amélioration de la « synthèse des arts », tel qu'il était défendu à l'époque...était de rassembler des artistes visuels, des architectes et des designers pour les amener à travailler activement ensemble afin d'atténuer les effets négatifs perçus des réaménagements urbains... ». C'est ainsi que fut fondée en 1949 une Association pour une synthèse des arts plastiques « dont le but était de rendre l'environnement plus humain et de donner aux espaces du quotidien un sens d'harmonie et de cohérence visuelle ». Il déclare plus loin (page 10) que l'Unité d'habitation de Le Corbusier (dite la Cité radieuse) « est l'un des exemples les plus concrets d'une synthèse des arts réussie ». Pezolet estime aussi que la « synthèse des arts », suite à l'appel patriotique lancé par Le Corbusier en vue d'une nouvelle « épopée plastique », devait aider à guérir la France suite à la guerre et l'aider à retrouver sa grandeur passée ». Nous sommes particulièrement intéressés par la position défendue par Pezolet qui prétend que « de par sa nature même, la « synthèse des arts » se voulait un projet au titre duquel les producteurs culturels renonçaient partiellement à leur quête d'individualité artistique pour subordonner leurs efforts à un projet collectif dans un contexte institutionnel ». Le Corbusier a été en France l'un des principaux défenseurs de la synthèse des arts « majeurs » comme il disait. Le premier chapitre de la thèse de Pezolet intitulé « La synthèse rédemptrice : Le Corbusier et la culture de reconstruction d'après-guerre » porte tout spécifiquement sur les deux bâtiments de Le Corbusier où j'ai pris un grand nombre de photographies pour illustrer sa vision de la synthèse des arts (pages 92 à 127). Il commence par une citation célèbre de l'artiste-architecte prononcée en 1950, qui résume tout : « L'harmonie, ce mot magique des béatitudes est un mot de synthèse et c'est le mot de demain. » Pezolet s'intéresse surtout

donc à l'usine Claude et Duval, de Saint-Dié, à l'Unité d'habitation de Marseille et à la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp.

Nicola Pezolet met côte à côte l'œuvre de Charles-Edouard Jeanneret «la Nature morte à la pile d'assiettes et au livre», une huile sur toile de 1920 et une vue intérieure du living room du Pavillon de l'Esprit Nouveau, de 1926. On peut penser en fait que Le Corbusier a fait vivre un peu malgré lui une synthèse des arts majeurs (architecture, peinture et sculpture). On trouve en 1940 déjà des traces d'intrusion de la peinture dans l'architecture. Après avoir décrit la manière dont il convient de construire des maisons murondins, il déclare : « le lait de chaux sera la parure de joie. Sur le lait de chaux, les grandes couleurs –le rouge, le bleu, le jaune, le vert, le brun, permettront l'éclosion d'une peinture murale éclatante. Vous demanderez des conseils au peintre Fernand Léger.»

Puis, le projet de Saint-Dié, au sujet duquel Pezolet déclare que Le Corbusier voulait faire en sorte que ce vaste projet urbain « concilie architecture et culture dans un environnement naturel central à la reconstruction de l'identité post-guerre de la France. ». Après s'être vu rejeter les plans de reconstruction de Saint-Dié, Le Corbusier a tout de même reconstruit l'usine Claude et Duval de Saint-Dié. « Même s'il peut sembler, à première vue, qu'il ne s'agit que d'une usine fonctionnelle d'après-guerre parmi tant d'autres, et pas aussi ouvertement « artistique » que la chapelle sculpturale de Ronchamp aussi construite par Le Corbusier, l'Usine Claude et Duval de Saint-Dié, classée au Patrimoine mondial de l'Unesco depuis la fin des années 1980, est de toute évidence l'un des exemples de constructions les plus directement révélateurs de sa volonté d'une synthèse des arts rédemptrice ». « Ce qui est véritablement significatif dans le cadre de notre discussion sur la « synthèse des arts » dans ce rare exemple bâti concerne la manière stratégique dont Le Corbusier a géré certains détails architectoniques spécifiques et inclus des éléments polychromes et décoratifs. Il était effectivement essentiel, de l'avis de Le Corbusier et de celui de Duval, d'élever le travail industriel à quelque chose d'autre, à quelque chose d'esthétiquement agréable, presque spirituel ». « Le bâtiment comprend surtout du béton armé, mais aussi du bois et du verre dans la façade, des roches de grès rose [...] » *

* Nicola Pezolet, «Spectacle plastique, Reconstruction and the debates on the « Synthetis of the Arts » in France, 1944-1962, Submitted to the Department of Architecture on september 14, 2013, In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in philosophy in Architectural history and theory of art, MIT, 332 p.



Source image : L'Esprit nouveau est une revue dédiée à l'esthétisme contemporain dans toutes ses manifestations architecture, peinture, littérature, fondée par Le Corbusier et Amédée Ozenfant en 1920. Elle paraît jusqu'à la démission d'Ozenfant en 1925. <http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/>

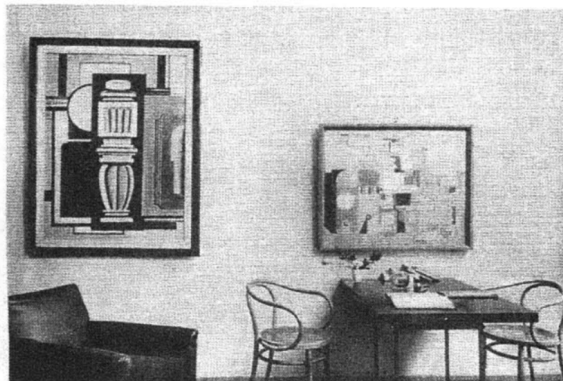
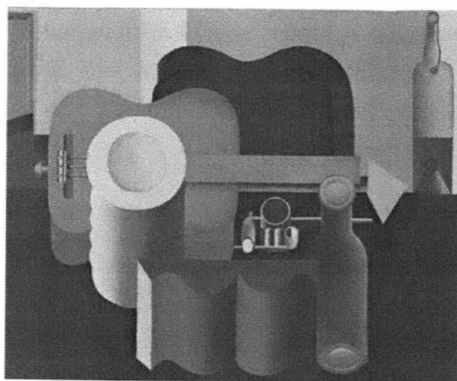


Figure 8. Charles-Édouard Jeanneret, *Nature morte à la pile d'assiettes et au livre*, oil on canvas, 1920. **Figure 9.** Interior view of the living room of the Pavillon de L'Esprit Nouveau, 1926.

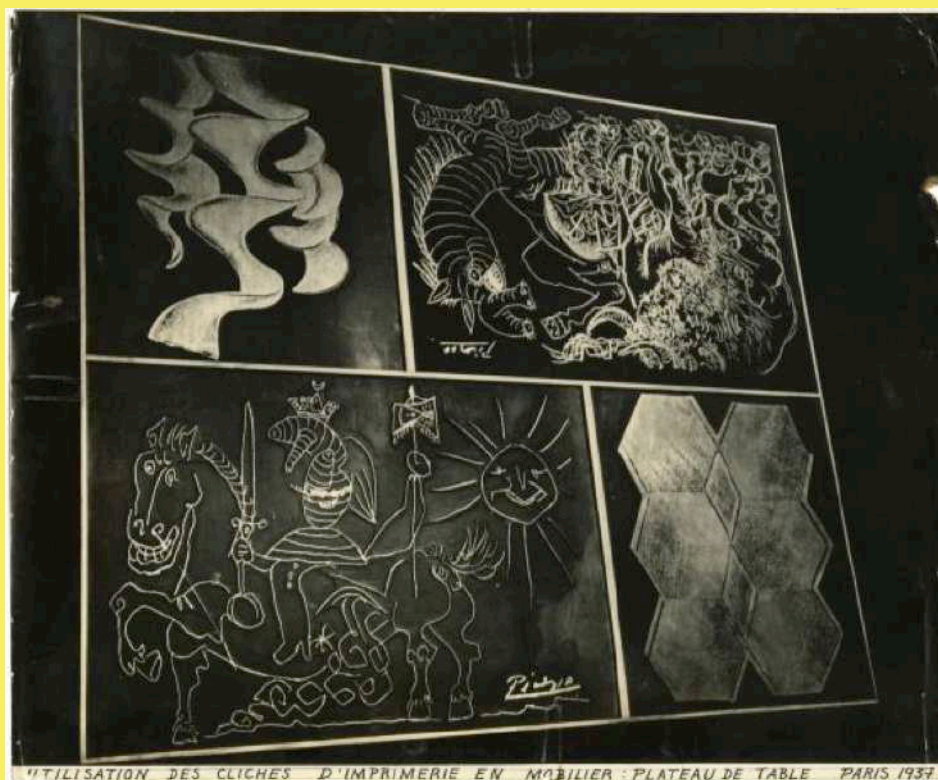
Source image : Nicola Pezolet, «Spectacle plastique, Reconstruction and the debates on the « Synthetics of the Arts » in France, 1944-1962, Submitted to the Department of Architecture on september 14, 2013, In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in philosophy in Architectural history and theory of art, MIT, 332 p.



Source images : Milena Krastev-McKinnon - Eté 2019

Tout au long de sa carrière, Charlotte Perriand a, elle aussi exprimé, sa vision de la synthèse des arts par différentes collaborations, expositions et créations. J'en ai sélectionné ici quelques exemples caractéristiques, classés dans l'ordre chronologique.

Charlotte Perriand intègre dès les années 1930 des œuvres à son mobilier. En 1938, par exemple, elle conçoit une table pour l'écrivain et journaliste Jean-Richard Bloch comportant des dessins de Pablo Picasso et Fernand Léger. Elle déclare à ce sujet : «En 1938, je réalisai l'équipement du bureau de Jean-Richard Bloch, rédacteur en chef au journal *Ce Soir*. Un bureau rectangulaire ne convenait pas. Jean-Richard Bloch devait réunir chaque jour ses nombreux collaborateurs autour de lui, j'imaginai cette nouvelle forme libre. Le plateau de la table basse était garni de quatre clichés zinc en forme de manifeste : deux représentaient des extraits de *Songes et Mensonges de Franco* de Franco par Picasso ; les deux autres dessins dont *Le Tire-bouchon* étaient de Fernand Léger.»*



Source image : Charlotte Perriand, «Table basse-manifeste pour Jean-Richard Bloch», 1937, Sur le plateau, deux gravures de Pablo Picasso extraites de la série «*Songes et Mensonges de Franco*», 1937, et deux dessins de Fernand Léger, «*Tire-bouchon*» et «*Fragment de vitrage*», 1933 (© Adagp, Paris, 2019 © Charlotte Perriand/AChP © Succession Picasso 2019)

* Dossier de presse réalisé à l'occasion d'une exposition sur la connivence entre Charlotte Perriand et Fernand Léger en 1999 à Paris. Consulté le 03.01.20 Consulté sur : [dp_charlotte_perriand-fernand_leger-pdf](#)

- 51 En 1955, alors qu'elle est au Japon, Charlotte Perriand monte à Tokyo une exposition intitulée « Proposition d'une synthèse des arts » notamment sur Le Corbusier et le peintre Fernand Léger. L'exposition aborde deux thèmes principaux : la collaboration entre les artistes et les producteurs industriels, ainsi que le rapport d'unité entre architecture, peinture et sculpture. Elle comprend quatre sections : Arts Plastiques (Le Corbusier et Léger), Équipements Mobiliers (Charlotte Perriand), Objets Usuels (sélection Jean Luce) et Arts Graphiques (sélection Bernard Gheerbrant).



Source image : Charlotte Perriand, «Table basse-manifeste pour Jean-Richard Bloch», 1937, Sur le plateau, deux gravures de Pablo Picasso extraites de la série «Songe et Mensonge de Franco», 1937, et deux dessins de Fernand Léger, «Tire-bouchon» et «Fragment de vitrage», 1933 (© Adagp, Paris, 2019 © Charlotte Perriand/ACHP © Succession Picasso 2019)

En 1956, Charlotte Perriand se voit confier la réalisation de certains pavillons de la CIUP (Cité internationale universitaire de Paris). Concernant en particulier la Maison de la Tunisie, Charlotte Perriand décide de travailler avec la peintre Sonia Delaunay, Nicolas Schöffer et Silvano Bozzolini. Avec eux, elle travaillera la polychromie des bibliothèques.



Source image : <https://www.connaissancedesarts.com/design-et-decoration/charlotte-perriand%E2%80%89-une-femme-entre-arts-et-architecture-11127943/>

Charlotte Perriand a systématiquement fait appel dans son travail à plusieurs disciplines artistiques, se fondant surtout sur des «connivences» pour reprendre l'expression de l'historien Sébastien Cherruet.* Une citation de Charlotte Perriand datant de 1999 au sujet de son travail chez Le Corbusier semble importante à mes yeux pour représenter cette quête d'une synthèse des arts : « L'état de la créativité est fragile. La créativité est spontanée ; pour conserver sa fraîcheur et parfaire son accomplissement, elle a besoin d'être portée, enrichie par tous les membres d'une même équipe. Il n'y pas concurrence mais complémentarité. C'est ce que j'ai ressenti durant les dix années passées dans l'atelier avec Le Corbusier et Pierre Jeanneret »**

Source image de droite : Charlotte Perriand, Fernand Léger, Joies traditionnelles, plaisirs nouveaux, pavillon du ministère de l'Agriculture, Paris, Exposition internationale, 1937
© Adagp, Paris, 2019
© Photographic Archives Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

* Sébastien Cherruet est docteur en histoire de l'architecture et commissaire de l'exposition « Le Monde nouveau de Charlotte Perriand » à la Fondation Louis Vuitton, 2019-2020

** Élise Koering, Charlotte Perriand - Le Corbusier: Étude d'une collaboration- ANNEXE XVI : Rencontre avec Charlotte Perriand : 22 avril 1999, Université Marc Bloch Strasbourg, 218 p.



Voici alors l'héritage qui s'est offert à moi depuis maintenant deux ans et demi. Un héritage quelque part inconscient qui a bercé ma curiosité, mon envie de creuser, de chercher, de comprendre, d'aller voir et d'apprendre ce qui s'était fait avant moi. Tous ces exemples de manifestations, portraits ou chemins de vie me confortent alors dans cette idée que la fusion, l'union ou la symbiose entre les disciplines semble réalisable, qu'elle soit personnelle, plurielle ou éphémère. Elle doit passer par des expérimentations, des tentatives, des prises de risques. Sans me définir comme attachée à cette notion de synthèse des arts, d'«oeuvre d'art totale» ou bien de *tutto tondo*, j'ai simplement tiré et démontré les éléments qui me guident afin de peut-être redéfinir un nouveau chemin dans cette quête d'une interaction entre les arts. Quelques soient les mots qui la définiront, cette quête se fera par l'action. L'action et la mise en application seront façonnées par une époque, par des modes de vie, par des modes de pensée qui créeront une méthode de production flexible, souple et adaptable face à des changements de plus en plus rapides. Il ne faut pas oublier de rappeler qu'un ralentissement sera peut-être nécessaire dans cette course au temps, mais ce n'est pas le sujet.

Après avoir identifié une partie de cet héritage inconscient, la meilleure idée qui s'est offerte à moi est celle du Voyage, de la découverte de personnes, de lieux, d'aventures, de façons de pensée, d'exploration et d'approfondissement, pour nourrir cette recherche d'une création multiple, ouverte et décloisonnée. L'établissement d'un état des lieux de la pluridisciplinarité m'a paru nécessaire pour comprendre. J'ai voulu, au travers de multiples mises en application au sein de ce mémoire, poursuivre et construire ensuite ma propre vision de la chose. Mon état d'esprit s'est maintenant ouvert davantage, et cette «hérédité» me permet déjà de créer des ponts entre les différents domaines et leur concrétisation dans l'architecture et le design qui sont mes formations premières. Faire son chemin est une chose longue mais qui se renforce, se parcourt, se nourrit et se vit. Cette quête d'une transmission inconsciente m'a permis de croiser sur ma route des personnes qui ont été à l'origine d'une métamorphose intérieure en perpétuelle évolution.

«Le chemin de vie est ce fil conducteur que nous suivons de façon consciente ou inconsciente tout le long de notre existence.»

Lao Tseu



MILENA-

57 J'ai alors entrepris ma propre quête à la recherche d'une réponse à cette impossibilité de m'accomplir dans un seul des champs de la création car celle-ci vient à moi sous différentes formes sans que je puisse la maîtriser. Mon point de départ ? Le constat qui m'a amenée à choisir ce sujet ? Tout à fait par hasard, j'ai appris récemment que mes parents, tous deux étrangers, s'étaient rencontrés à la Fondation Suisse, hébergée au sein du Pavillon Le Corbusier, à la Cité universitaire internationale de Paris, dans une chambre dessinée par Charlotte Perriand. Le partage de leurs histoires m'a intriguée, alertée sur deux créateurs que je connaissais peu. J'ai alors entrepris de partir à l'été 2019 pendant trois semaines, à la découverte des réalisations de Le Corbusier et de Charlotte Perriand, afin de me faire ma propre idée de leur travail. La connaissance de leur œuvre était pour moi élémentaire, mais après plusieurs lectures, je commençai à comprendre la dimension plastique, architecturale, sociale et humaine de ces projets. Je suis restée deux ou trois jours dans chaque lieu, afin de m'en imprégner, même y dormir et comprendre. Mais leur création recèle tellement de sources, de «tableaux», d'univers qu'il faudrait à chaque fois revenir avec un regard neuf. Je ne cite pas les nombreux acteurs qui ont travaillé avec eux et qui font de ces œuvres des exemples de manifestations pluridisciplinaires. Le voyage s'est alors effectué en train selon l'itinéraire suivant : la Cité Frugès à Pessac, la Cité Radieuse de Marseille, l'Unité de camping et le Cabanon de Le Corbusier à Roquebrune-Cap-Martin, l'usine Claude et Duval de St-Dié-des-Vosges, la Fondation Suisse et la Maison du Brésil, puis la Maison Laroche où est logée aujourd'hui la Fondation Le Corbusier. J'ai fait le choix de parler uniquement de deux des lieux qui ont été les plus marquants, pour illustrer cette notion de pluridisciplinarité, car d'autres rencontres m'ont permis d'alimenter et de conforter ma réflexion sur ce sujet. De longs parcours à pied pour se rendre dans ces lieux m'ont également permis de nourrir ma réflexion, de dessiner, et de réaliser un grand nombre de photographies qui allaient par la suite nourrir mon imaginaire. Ce fut donc une recherche personnelle sur cette notion de création décroisée, pour voir de mes propres yeux et pour mieux appréhender la réalité de cette ouverture opérée chez Le Corbusier et Charlotte Perriand.

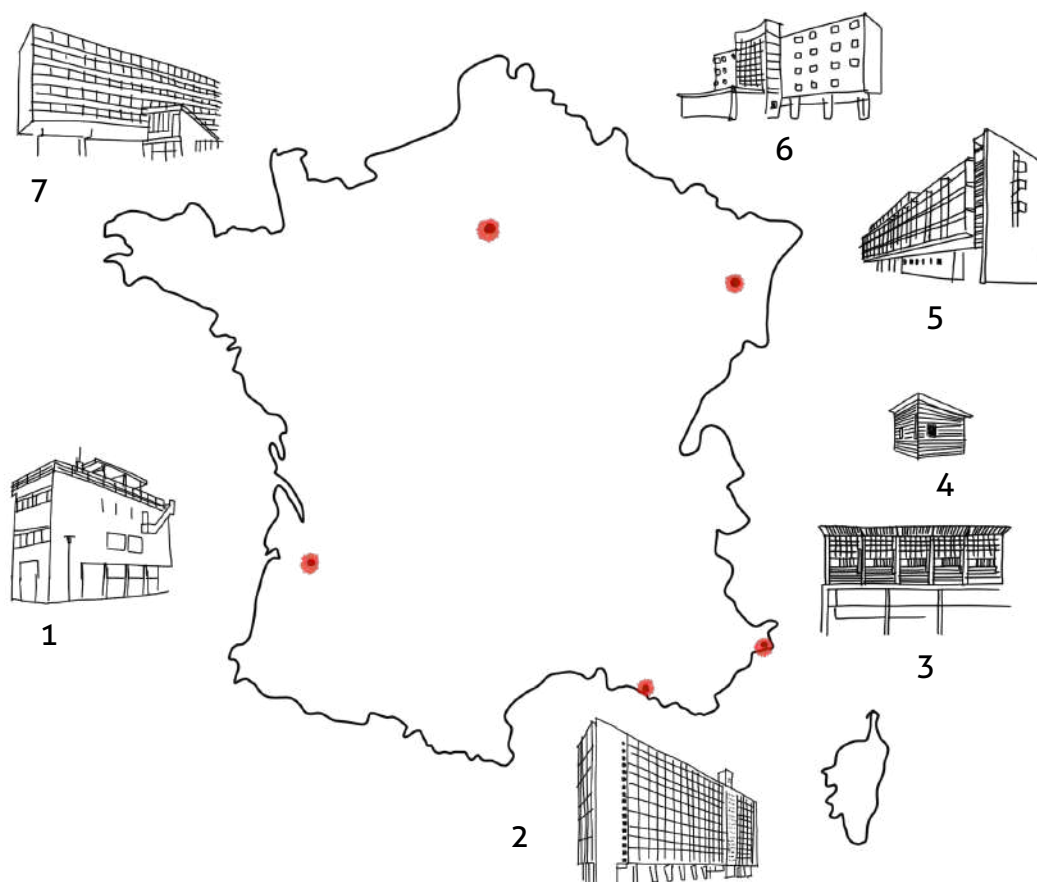
Le neuro-psychiatre Boris Cyrulnik dit la chose suivante au sujet de la créativité : «Il faut avoir une part de délire, c'est la poésie, c'est l'incertitude, c'est l'hésitation, c'est le trouble, et c'est la source de la créativité».* Cette phrase résume à mon sens la deuxième phase de cette «récolte». Premièrement, aller chercher, provoquer des rencontres avec des personnes qui m'inspirent et par le biais desquelles ma pensée mûrit de jour en jour. Puis, se laisser bercer par ma propre intuition, retrouver les indices de mon passé et de ma créativité à travers des conversations, des rires, des chemins de vies, des témoignages, des directions à prendre. Tout cela est venu nourrir mon travail, mes convictions et mon appétence. En revanche, je ne pourrais pas tout vous raconter mais tout est là et élabore un état d'esprit. J'ai croisé et échangé durant ce travail de recherches avec : Valère Novarina (auteur de théâtre, essayiste, metteur en scène et peintre), Pippo Delbono (metteur en scène et acteur de théâtre italien), Géraud Didier (directeur du Manège, la Scène nationale de Maubeuge), Pierre Didier (peintre entre l'abstraction, le surréalisme et aujourd'hui, hyperréalisme), Rudy Ricciotti (architecte, ingénieur, écrivain), Maryse et Daniel Roy (psychiatres, psychanalystes) et d'autres que je remercie infiniment pour leur temps, leur écoute et l'intérêt porté à cette exploration.

À l'image de la maquette d'une sorte d'errance intellectuelle, cette quête vise, après une recherche historique, à composer un travail physique, pragmatique et mental qui me permettront par la suite de façonner un imaginaire et de confectionner mon propre mode de pensée et de création. Sans oublier également que ce voyage, qu'il soit physique ou intellectuel, est lui même pluridisciplinaire : il a été constitué d'entretiens, de photos, de vidéos, de dessins, de moments de vie, de marches, de vélo, de train, de rires, de pleurs, de rencontres, de choses qui façonnent une vie, etc.

«Notre vie quotidienne est bombardée de hasards, plus exactement de rencontres fortuites entre les gens et les événements, ce qu'on appelle des coïncidences.»** Milan Kundera

* <https://www.babelio.com/auteur/Boris-Cyrulnik/2779/citations?pageN=11>

** <https://www.babelio.com/auteur/Milan-Kundera/2129/citations>



Réalisations de Le Corbusier

Dessin ©Milena Krastev-McKinnon

- 1-La Cité Frugès, Pessac
- 2-La Cité Radieuse, Marseille
- 3-L'Unité de Camping, Roquebrune-Cap-Martin
- 4-Le Cabanon, Roquebrune-Cap-Martin
- 5-L'Usine Claude et Duval, St-Dié des Vosges
- 6-La Fondation Suisse, Paris
- 7-La Maison du Brésil, Paris

L'exploration a commencé à la Cité Frugès, à Pessac, après deux heures de vélo pour y arriver :

Les quartiers contemporains Frugès sont inaugurés en juin 1926 et illustrent une approche expérimentale et la volonté de Le Corbusier de transgresser les codes et les savoir-faire de l'époque. Le commanditaire est un industriel sucrier nommé Henry Frugès, qui a la volonté, avec Le Corbusier et Pierre Jeanneret, de mêler art, progrès social et innovation constructive. Plastiquement, ils créent l'habitat ouvrier comme une «œuvre d'art totale». L'utilisation de la couleur influe sur la perception des bâtiments et sur la composition urbaine. La cité est composée de plusieurs maisons de sept types différents : les gratte-ciels, les quinconces et zigzags, les arcades, les jumelles et les deux types de maisons isolées.

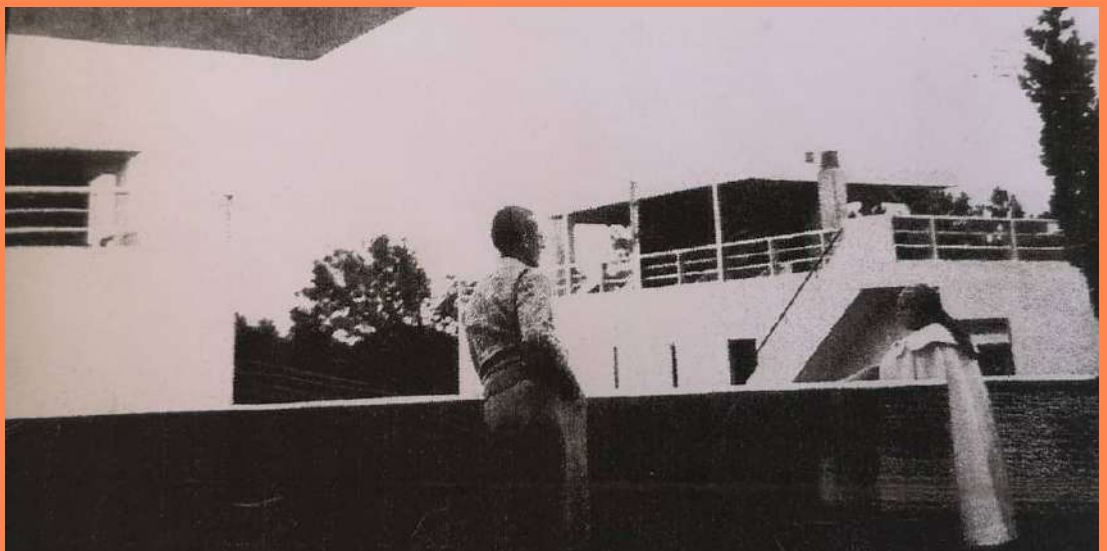
Un certain lien avec le muralisme mexicain semble se dégager. Le nuancier de couleurs de la Cité Frugès frappe d'emblée par sa douceur et sa poésie. L'enveloppe architecturale est utilisée comme un support de création, ce qui donne vie aux maisons, ainsi qu'au paysage. Puis, je décide de m'aventurer sur le terrain d'une habitation, qui a l'air occupée. Je fais le tour, et je me retrouve face à une dame qui me demande si je veux visiter le toit-terrasse... Madame Bidolet et son mari André (ancien haut fonctionnaire) vivent dans cette maison depuis 1989. Notre échange dure environ deux heures, pour remonter le fil, l'explication des divers travaux, les subventions et le temps d'attente à chaque fois car sa maison est classée aux Patrimoine de l'Unesco. Elle dit : « Cela fait deux ans que j'éponge moi-même les fuites de la terrasse...". Mais elle ne veut pas partir, c'est son œuvre d'art, sa vie. Elle me dit : « vivre dans une œuvre plastique ET architecturale insuffle de la curiosité et de l'intérêt dans le domaine de l'art autant que dans le domaine de l'architecture » !!!!

Annie et André participent aux travaux de rénovation et assistent à la recherche engagée pour retrouver les couleurs initiales. «C'était une recherche commune, je ne pouvais pas m'empêcher d'être curieuse, mon fils aussi d'ailleurs...». Elle m'apporte alors une maquette que son fils, ingénieur, a réalisé pour mieux comprendre la répartition de l'espace voulue par Le Corbusier. Je quitte alors Madame Bidolet, avec une envie de comprendre, d'en savoir encore plus, sur ce récit unique, cette «maison unique».*

* «La maison unique» : celle du chef et ingénieur des travaux M. Vrinat, ami d'Henry Frugès.



André et Annie Bidolet, habitants de la Cité Frugès, sur le toit-terrasse de la maison Vrinat.
©Fabien Cottreau



Le Corbusier sur le toit-terrasse de la maison Vrinat en 1924.
Archives ©Annie Bidolet



Milena sur le toit-terrasse de la maison Vrinat en 2019.
©Achille Germain

Arrivée à 20 heures le 11 juillet 2019 à la Cité Radieuse de Marseille réalisée par l'architecte Le Corbusier en 1952. La Cité Radieuse s'est également dotée lors de sa création de chambres d'hôtes (situées au troisième étage de l'unité d'habitation permettant à la famille des résidents de leur rendre visite.) On y trouve aujourd'hui l'hôtel Le Corbusier permettant aux visiteurs du monde entier de venir y séjourner. Le troisième étage dispose également d'un restaurant, de nombreux commerces, d'une librairie, d'une salle des fêtes, d'agences d'architecture ou de résidences d'artistes et d'une large promenade intérieure.

Le séjour dure alors quatre jours à la découverte de Marseille, de la Cité Radieuse, de ses habitants et de cette énergie singulière. Mon premier réveil dans cette chambre fut un des plus sensuels de ma vie. La lumière y pénètre de manière unique et l'ombre portée évolue en dialogue avec l'univers pictural de l'intérieur. Il s'opère alors une mise en scène permanente entre la lumière et les volumes. De nombreux tableaux surgissent !

Je commence à voir cette réalisation sous d'autres angles, je suis renvoyée à d'autres univers comme le cinéma, un lieu de culte, une peinture, un temple grec, tout cela réuni au sein d'une même œuvre.

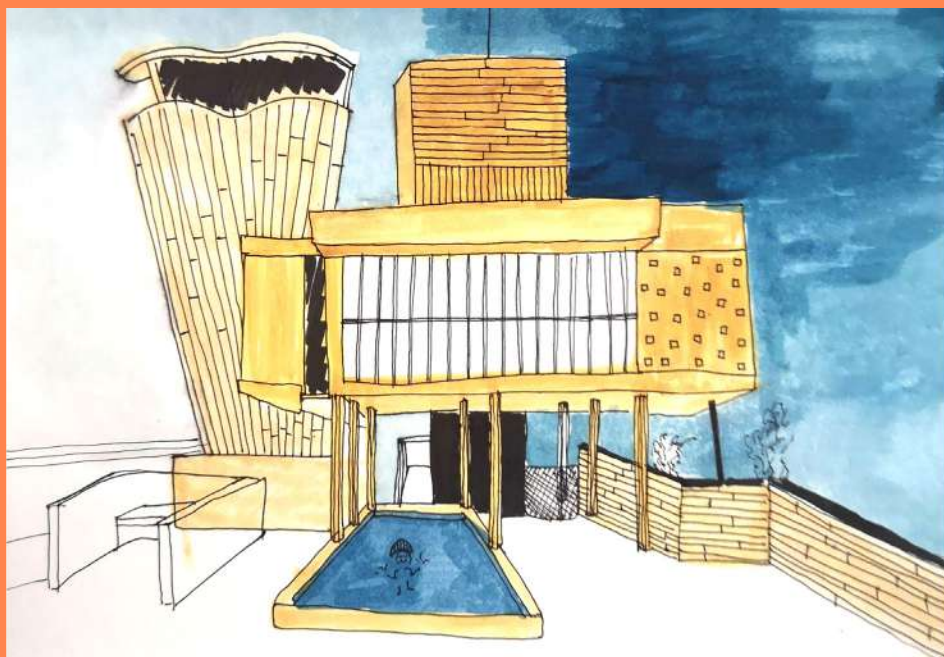


L'installation Bat-Signal de l'artiste Alex Israël illuminant le ciel de Marseille.
©Ville de Marseille

9h37 dans une chambre de la Maison du fada
Photo ©Milena Krastev-McKinnon

Puis, après un soir passé dans la ville de Marseille, le retour à la Cité Radieuse fut inattendu et mémorable. Quelques mètres avant d'arriver, on pouvait apercevoir une lumière blanche projetée depuis le toit de la Cité Radieuse vers le ciel de la Cité phocéenne, d'un noir intense. Seuls les résidents et les hôtes peuvent accéder au toit la nuit. On découvre alors le Bat-Signal, une installation du designer Ora İto et de l'artiste Alex Israël mise en place pour une durée de trois mois sur le toit de la Cité Radieuse.

Juste à côté, un groupe de résidents festoient sur l'estrade en béton où il est écrit «accès interdit». Intrigués, ils nous interpellent et nous finissons par nous asseoir avec eux pour partager ce moment sous une chaleur agréable d'un soir d'été. Jean et sa femme vivent ici depuis 1991, ils nous disent : « Il y a de plus en plus de restrictions d'accès d'année en année, beaucoup de commerces ferment à cause de la concurrence des grandes industries». Marta et son mari ont une trentaine d'années et sont résidents de la Cité Radieuse depuis maintenant deux ans. Enfin, un couple d'amis venus leur rendre visite depuis la Vallée de Chevreuse pendant quelques jours. Je ressens chez eux de l'enthousiasme, de la passion, de la curiosité, du bonheur. Jean est assis en tailleur et raconte des anecdotes, des histoires, qui nous passionnent. La soirée se poursuit alors dans un duplex familial où vivent et nous accueillent Marta et son mari. La surprise est constante et chaque moment passé compte. Nous devons visiter un appartement modèle le jour même mais la visite fut annulée et nous voilà dans l'un deux le soir même par pure coïncidence. Le voir habité et occupé lui donne un tout autre caractère d'organisation spatiale. Les habitants de la Vallée de Chevreuse me racontent que leurs trois enfants ne vont pas à l'école et suivent un apprentissage depuis chez eux. Leur fille a onze ans et parle déjà trois langues, elle fait de la photographie, du chant, de la poterie, du dessin et beaucoup de jardinage, celle-ci gère notamment le potager. La pluridisciplinarité semble dans ce cas possible et plutôt enviable. On danse, on discute, on rit, et profite de ce moment unique. La soirée se terminera vers 6 heures du matin pour voir le soleil se lever depuis le toit. Je pense que cette soirée fut la plus renversante de tout le voyage et me laisse un souvenir tout particulier de ce passage à la Cité Radieuse rythmée par des œuvres de vie.



Toit de la Cité Radieuse à Marseille
Dessin feutre et aquarelle ©Milena Krastev-McKinnon

Il me semblait alors évident pour appuyer cette étude, de faire intervenir Marta Lopes et Jean Guillon, qui vivent actuellement à la Cité Radieuse dont je mentionne la rencontre précédemment. Je leur ai proposé plusieurs questions afin de me raconter leur histoire. Je commence alors avec celle de Jean Guillon, qui me touche particulièrement par ses mots qui viennent soutenir mon propos, un «état d'esprit.»

Milena : «Quel est votre parcours de vie ?»

Jean : «Mon parcours de vie est celui d'un enfant qui ne s'est intégré au système scolaire que tardivement et pour finir celui-ci en 1968, date à laquelle j'ai obtenu le baccalauréat, la bonne année, quoi !

J'ai ensuite traîné deux ans en faculté de «Sciences Humaines» à Luminy où je me suis pas mal amusé. Puis lassé de ce style de vie, quelques errances, différents métiers, déménagements, tentatives de vie en collectivité, à la campagne ou que sais-je encore, j'ai participé à la création d'un petit cirque (nous étions six) qui a duré un court temps mais qui m'a permis de comprendre que la vie dans le monde du spectacle me convenait. Il n'était cependant plus question pour moi de travailler en groupe et, comme j'aimais raconter des histoires, j'ai pris le chemin des conteurs. En 1972, je racontais à Aix en Provence, sur le cours Mirabeau, à l'occasion des «Saltimbanques d'Aix», manifestation d'envergure qui a marqué le début des arts de la rue. À l'époque, je n'avais aucune idée de ce métier et je sentais bien que malgré mon enthousiasme, mon travail n'était pas d'une qualité fantastique ! Je me suis donc éloigné du monde du spectacle pour chercher par moi-même, rencontrer quelqu'un qui soit informé sérieusement sur une recherche que nous appellerons intérieure, pour faire bref. Quelque quatre ans plus tard, j'ai recommencé à raconter. Je me souviens que c'était en Avignon, la première année d'existence de «Public-Off» ! Je me suis mis dans un jardin public, avec mon tapis et j'ai raconté à «la manche». C'est sans doute l'année où j'ai fait les plus belles recettes ! Puis les choses se sont enchaînées de façon plus ou moins chaotique : création du premier Théâtre Volant (un autobus transformé en théâtre itinérant); de nombreuses créations dont je donnais généralement les premières en Avignon, pendant le festival off. J'avais trouvé une salle que je transformais en théâtre pour cette occasion. Cela a duré dix ans avec des amis pour faire les programmations. En 1997, on arrête : le local n'est plus à louer, mais ce n'est pas grave, on trouve que ce festival n'a plus de charme car il y a alors 400 compagnies qui jouent en même temps !

Puis des voyages un peu partout dans le monde pour raconter des histoires et, en 2005, un nouveau Théâtre Volant est créé :

cette fois-ci, c'est un autocar des routes départementales qui est transformé en théâtre itinérant, avec une jauge de cinquante spectateurs répartis en places d'orchestre et places de balcon... Depuis, on continue d'imaginer notre vie.»

Milena : «Depuis quand habitez-vous à la Cité Radieuse ?»

Jean : «Je suis venu habiter l'unité d'habitation du Corbusier en 1991 pour y vivre avec Laurence qui y était depuis un peu plus d'un an. Gaspard est né en 1997 et deux ans après, nous avons trouvé un logement dans le même immeuble, plus grand et mieux adapté à la vie de famille, appartement que nous occupons toujours. Mais cela me fait drôle de parler d'immeuble, tant celui-ci est conçu comme un village.»

Milena : «Auriez-vous quelques mots qui pourraient décrire votre lien avec votre lieu de vie ?»

Jean : «La réponse à cette question est ébauchée dans le chapitre précédent : cet immeuble est un village, avec ses villageois sympathiques et les autres, les commerces (enfin ceux qui restent), les distractions comme le ciné-club, les vernissages, les spectacles possibles et depuis un bon nombre d'années : l'implantation du Théâtre Volant aux pieds de l'immeuble pendant une semaine de programmation avec toutes sortes de spectacles. Donc un site avec des possibles, nous avons même donné plusieurs fois des représentations dans l'immeuble ou sur le toit.»

Milena : « Des points faibles ?»

Jean : «Les points faibles ? Ils ne sont peut-être pas dus à l'immeuble, encore que certains éléments d'aménagement intérieur n'aient pas résisté aux changements sociaux comme la place de la femme dans la famille. Tout le système basé sur l'autonomie de vie dans l'unité d'habitation a sauté pour des raisons de mutations économiques, mais ce défaut ne provient peut-être pas de la conception, à moins que le souci de l'architecte n'ait été trop intrusif, qu'il ait voulu trop conditionner le confort des habitants...La conception s'est avérée obsolète dans les détails, malgré les moyens mis en œuvre. Je suis en effet partagé pour trouver de graves points faibles.»

Milena : «Considérez-vous votre lieu de vie comme une œuvre d'art ?»

Jean : «Je considère ma vie comme une œuvre d'art, j'adapte donc mon lieu de vie en fonction de ce paradigme. Avec l'immeuble du Corbusier, c'est possible, comme cela serait possible à la campagne.»

Marta Lopes est celle qui m'a permis d'obtenir ces témoignages et je la remercie encore pour son temps précieux passé à répondre à mes questions. J'ai en tête cette curiosité permanente, cette passion de transmettre quand elle nous fait visiter son appartement. Je vous laisse alors découvrir ses réponses pleines de sens et d'espoir.

Milena : «Quel est votre parcours de vie ?»

Marta : «Je suis née à Paris, et j'y ai toujours vécu ou en proche banlieue. J'ai toujours eu une grande sensibilité à l'art et donc je connaissais Le Corbusier et j'aimais déjà son travail. Je travaillais dans l'audiovisuel dans la postproduction quand j'étais sur Paris.»

Milena : «Depuis quand habitez-vous à la Cité Radieuse ?»

Marta «J'ai déménagé à Marseille il y a 1 an et demi et je me sens chanceuse d'avoir emménagé directement à la Cité Radieuse. La première nuit où j'ai dormi ici a été absolument incroyable. Quand j'ai terminé de poser tous mes cartons en fin de journée, je suis montée sur le toit pour appréhender enfin les lieux et je suis tombée en plein vernissage du MaMo qui est le centre d'art contemporain (ancien gymnase réhabilité) sur le toit : musique, expo, petits fours. Quelle surprise de découvrir que le monde de l'art pouvait s'inviter dans mon immeuble ! Tout était là pour m'accueillir et me souhaiter la bienvenue.»

Milena : «Auriez-vous quelques mots qui pourraient décrire votre lien avec votre lieu de vie ?»

Marta : «Je me sens reliée à mon lieu de vie de façon organique et viscérale. À Marseille, tout converge vers la Cité. Quand je suis loin, je ne peux m'empêcher de la chercher du regard lors de mes ballades ou randonnées. Véritable aimant, elle attire le regard par son architecture «Bauhaus», ses couleurs primaires et suscite la curiosité par sa singularité. J'adore mon appartement, j'aime ses proportions, ses lignes droites épurées, ses perspectives, son mobilier. J'ai dû me délester de certains mes meubles : la configuration de l'appartement plus le fait qu'il soit déjà meublé invitent au dépouillement. Et puis j'ai un regard amoureux sur ce mobilier existant : Charlotte Perriand, Jean Prouvé, je ne m'en lasse pas de les toucher, de les regarder. Quand je sens la délicatesse qu'a eu Jean Prouvé de faire un escalier qui permet même au bébé de les emprunter grâce à de petites fentes, cela m'émeut. Et la simplicité et la robustesse des meubles de Charlotte Perriand, modernes et francs. En habitant ici, maintenant des gens m'associent à la Cité Radieuse :« Elle, celle du Corbu » comme si habiter dans ce lieu me changeait, rajoutait à mon identité quelque chose de différent, de singulier, quelque chose du fada. Je voulais aussi rajouter que je n'aurais pas pu imaginer qu'un immeuble puisse aussi être un lieu où on invente une autre

façon d'être ensemble, de vivre ensemble (autrement que par des liens de voisinage). C'est quand même particulier que son lieu de vie soit le spectacle d'expériences, d'expérimentations diverses.»

Milena : «Considérez-vous votre lieu de vie comme une œuvre d'art totale ?»

Marta : «Oui, je considère la Cité Radieuse comme une œuvre d'art totale. Déjà au niveau architectural : la conception de l'appartement est pensée amoureusement dans les moindres détails. On sent l'implication du Corbusier pour améliorer la vie de ses habitants et inventer une vie libérée des conventions : cuisine ouverte libérant la femme de son enfermement, porte coulissante de la chambre des enfants permettant de moduler l'espace, porte sur laquelle les enfants peuvent dessiner à la craie, etc. Je trouve que c'est un appartement qui reste encore hyper-moderne : minimaliste, avec ses meubles intégrés, atypique parce qu'il est traversant avec double perspective, tout en longueur, reprenant quelques codes de l'architecture navale. Et puis c'est un immeuble qui ne vit pas replié sur lui-même : avec un hôtel, un restaurant, une librairie, une boulangerie, une école maternelle. La Cité a aussi une association, des résidents qui organise pendant l'année de multiples événements fédérateurs : expositions, ciné-club, concerts, club de lecture, bibliothèque, ateliers enfants, ciné-ado etc. Le toit-terrasse est aussi l'occasion pour chaque habitant de se retrouver. Dès les beaux jours ce lieu devient un lieu hyper-vivant voire festif où l'on rencontre les habitants, les visiteurs, les touristes, les amoureux du Corbusier. La Cité Radieuse signifie bien qu'elle est imaginée comme une ville. On pourrait penser qu'elle vit en autarcie, au contraire elle invite le monde. Pour moi c'est une œuvre d'art totale qui permet à ses habitants de vivre une expérience collective étonnante telle que l'avait imaginée Le Corbusier et qui perdure grâce à la volonté de ses habitants. Ouverte sur le monde, la Cité Radieuse est un véritable lieu de vie, d'échange, de partage, un lieu transdisciplinaire où les habitants continuent d'inventer une histoire commune.»



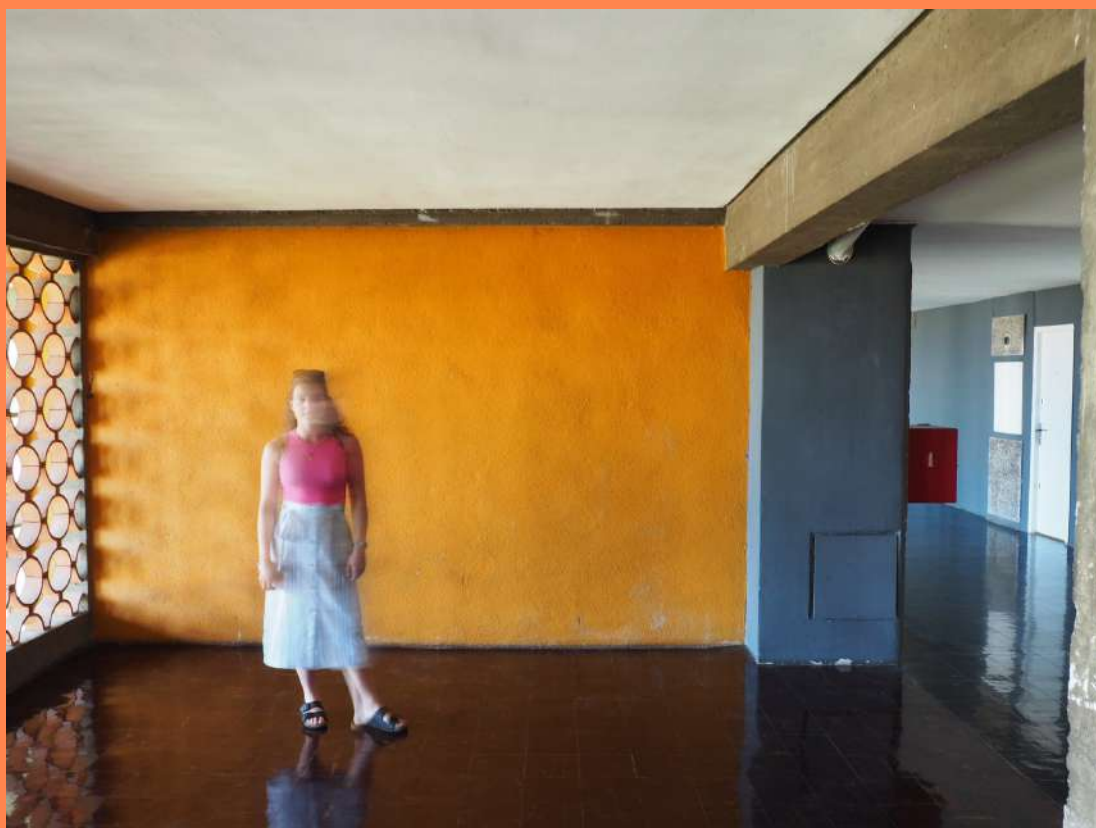
Vue de «la rue» de nuit, à la Cité Radieuse de Marseille
©Milena Krastev-McKinnon



Vue de l'atelier pour enfants sur le toit de la Cité Radieuse à Marseille
Photo au jetable ©Milena Krastev-McKinnon



L'escalier réalisé par Jean Prouvé dans un duplex familial à la Cité Radieuse de Marseille
©Achille Germain



Effacement quelque part dans la Cité Radieuse de Marseille
©Achille Germain

Toujours dans cette quête d'un héritage inconscient, j'ai effectué deux entretiens individuels que je retranscris ici sous la forme d'une conversation entre Claude Eveno né en 1945, Marco Mencacci né en 1959 et moi-même née en 1996. Cette conversation artificielle vise à appuyer cette quête et cette notion de pluridisciplinarité à travers deux expériences de vie.

Claude Eveno touche au cours de sa carrière à beaucoup de champs de la création. Il fut alors cinéaste, documentariste, écrivain, plasticien, enseignant, éditeur, directeur des études à l'École nationale supérieure de Création Industrielle et membre du Conseil de la recherche de la Délégation aux Arts Plastiques au ministère de la Culture. Il est également l'auteur d'une vingtaine de courts et moyens métrages. Comme dit précédemment, Marco Mencacci est un artiste pluridisciplinaire qui s'accomplit dans beaucoup de champs de la création. (Voir p.28)

Après avoir effectué plusieurs recherches, je me suis rendu compte que Claude Eveno fut membre du jury lors du projet de fin d'études de Marco Mencacci à l'École Nationale Supérieure de Paris-Belleville en 1985. Ils se retrouvent alors ici en 2020 de façon fictive.

Milena : «En quoi consiste votre pratique, votre création, votre production ? Quelle est-elle?»

Claude Eveno : «J'ai été cinéaste, éditeur, homme de radio, écrivain et j'ai une pratique artistique : je fais des collages. Je ne peux pas résumer en une figure ou un mot ce qu'est ma pratique créative. Elle s'est développée sur différents moyens. Dans ce que j'écris, il y a ce croisement très fréquent de l'image et des mots. Je ne peux pas m'empêcher d'avoir été un cinéphile passionné, un documentariste, un cinéaste documentaire. L'écriture et l'image ont partie liée dès le début. C'est une marque de ma façon d'écrire. Il y a une chose essentielle dans la vie intellectuelle et artistique, c'est le collage. Quand on regarde Kurt Schwitters avec l'abstraction ou Max Ernst avec de la figure comme La femme sans tête, on voit quelque chose de radicalement neuf dans l'art du XXIème siècle. On peut considérer qu'il y a du collage dans le cubisme chez Picasso et Braque, dans la destruction de la perspective linéaire. Rassembler dans une même surface la vue de côté, de face, de derrière, c'est une forme de collage de quelque chose qui était normalement séparé. Il y a un esprit qui assemble autrement les éléments de la connaissance et les éléments du regard. J'ai une pratique créative transversale presque de naissance. Pour être quelqu'un d'ouvert à toutes les expérimentations, aucune institution, aucune pensée dominante ne va vous favoriser pour la bonne raison que la société humaine fabrique des ossifications de ce qui apparaît. Cela commence par une émergence et ça finit en institution bien établie. La société

71 humaine a tendance à cristalliser ce qu'elle invente. Au bout d'un moment, il faut réinventer quelque chose. Dans les métiers artistiques, il y a perpétuel renouvellement. Ce ne sont pas des existences monotones sauf que les architectes designers, ce sont des arts contingents, ils sont sous la pression de systèmes liés à l'argent, à la commande qui peuvent être contraignants et qui réduisent la liberté.

Marco Mencacci : «J'aime beaucoup avoir toute la gérance, pouvoir tout gérer dans mon travail mais en même temps je n'ai pas voulu faire une structure car je voulais garder ma liberté d'expression. J'aurai pu le faire et avoir cinq, dix, vingt personnes en dessous de moi mais je ne voulais pas être dans un système où tu as des contraintes. Je voulais pouvoir choisir, si aujourd'hui je n'ai pas envie de travailler je ne travaille pas, je vais au théâtre, danser...C'est déjà adopter une posture par rapport à son travail. Ma formation la plus importante a été le lycée artistique où tu faisais de l'architecture, de la sculpture, du dessin figuratif, du dessin de couleur et du dessin géométrique. Mais c'était sans doute particulier à l'Italie à cette époque, d'apprendre à être un artiste de manière assez globale. J'ai ensuite choisi de faire de l'architecture mais la formation qui compte le plus pour moi a été le lycée artistique, car cela m'a ouvert à plein de formes d'expression différentes et à cette pluridisciplinarité personnelle. C'est une sorte de schizophrénie créative, d'être un jour architecte d'intérieur, un autre peintre, puis dessiner des spaghettis, faire des vases, une émission de télévisions, des vidéos etc... En Italie, c'est cette idée de *tutto tondo*, l'idée qu'un artiste se doit d'être global, et un architecte ou un architecte d'intérieur doit être global. Mais c'est une culture, un choix de vie.»

Milena : «Est-ce que vous-vous considérez comme un artiste et si oui dans quelle mesure? Pourquoi? Comment?»

Claude Eveno : «Si on considère qu'un écrivain est un artiste, oui je me considère comme un artiste. Je fais des collages. Il y a une part de moi qui est artiste. C'est une attitude mentale. On peut être un artiste sans que personne ne le sache. Un écrivain c'est quelqu'un qui regarde le monde et il y a des phrases qui défilent dans sa tête, qu'on le veuille ou non. Sans doute l'origine de ce phénomène est différente pour chaque individu. Une enquête a été réalisée dans les années 70 par Libération sur « pourquoi écrivez-vous ». Deux réponses étonnantes : Julien Gracq, proche d'André Breton, répondit : on écrit parce qu'on a toujours écrit. Samuel Beckett a répondu : « bon qu'à ça ». Une sorte de pulsion artistique intérieure qui exige de produire des formes littéraires ou plastiques. Au Japon par exemple, on ne fait pas de différence entre art et artisanat. On admire autant un grand maître de kimonos qu'un peintre de paysages. Pas de différence de valeur. J'y ai rencontré le fournisseur de kimonos pour la famille impériale. Il avait fait les Beaux-Arts à Tokyo et les Arts décoratifs à Paris. Il a renouvelé l'art des kimonos abstraits. Il est mondialement connu. Il s'agit de Kunihiko Moriguchi.»

Marco Mencacci : «Oui, je me considère comme un artiste, parce que c'est ma formation qui m'a formé à l'être. Je suis un plasticien. Et même quand je fais des appartements, oui je fais des plans. Mais après, les plans c'est important pour voir ce qu'il faut faire dans un appartement pour rendre fluide la circulation, la lumière et tout ça. En revanche, quand je suis sur place, je décide les choses avec un mètre, un stylo, un feutre. Je suis DPLG mais je ne me considère pas comme un architecte grâce à ma pratique artistique. Ma pratique n'est pas celle-ci. Mais je me présente comme architecte sinon les gens perdent la tête...Tu peux pas dire que tu es un artiste, et après un designer, un peintre etc...Donc je dis que je suis architecte-designer, pour l'autre, pour qu'il comprenne. Je travaille avec le verre, la porcelaine, je fais du mobilier, des collages, des vidéos etc. Dans ma définition sur mon site, il est écrit que je suis un artiste multidisciplinaire. L'endroit d'où tu viens est aussi très important. Ton lieu de naissance, D'où tu viens ? Une personne de Marseille est très différente d'une personne de Paris. Je revendique le fait d'être multiple, multidisciplinaire, de pratiquer différentes disciplines.

Au cirque, à la Villette, j'ai fait tous les dessins sur les murs intérieurs, des collages, j'en fais des vases. C'est une pratique multi-transdisciplinaire. J'ai fait des exercices de collage, et j'ai appliqué le collage sur un mur, pour ensuite le faire devenir trois dimensions dans un vase. Un artiste recherche son expression, c'est une recherche sur la créativité. Une discipline ne peut pas être juste confinée dans une seule case. Je ne pourrais pas faire toute ma vie que des vases. Mais pourquoi j'ai commencé à faire plein de choses différentes ? Parce que c'est un métier où ce n'est pas facile de gagner sa vie avec une seule discipline. Dans les années 80 c'était facile. Il fallait vivre. J'ai alors trouvé quelqu'un pour faire autre chose J'ai fait du théâtre, après de la scénographie, après de la télévision. La création est ouverte, elle n'est pas confinée à quelque chose. Tout dépend de la création et de l'expression, l'envie de s'exprimer de manière créative. Il n'y a pas de cloisonnement pour moi. Dans une école on ne fait que des exercices. Quand tu regardes les intérieurs faits par des décorateurs, certains ne laissent aucune place à la personne qui va les habiter, avec une marque très forte de quelqu'un d'autre. Sans légèreté. Avec la couleur, si tu mets du blanc par-dessus, tu ne vois plus rien...Je n'aime pas le terme de nouveaux ensembliers, c'est pour des riches, des bourgeois, ça me déplaît.

Milena : «Est-ce que l'enseignement de la pluridisciplinarité vous semble possible ?»

Claude Eveno : «Non. Mais on peut créer des situations pluridisciplinaires et y plonger les étudiants, ce qu'a fait le Bauhaus ou l'École de paysagisme de Blois. On crée la situation où l'on bénéficie de l'interdisciplinarité. Mais l'interdisciplinarité n'est pas une matière, c'est une situation, une pratique. C'est une façon de penser et de travailler. Il n'y a pas d'enseignement de la pluridisciplinarité. Il y a des penseurs de cette question comme Edgar Morin qui a travaillé sur la notion de complexité. J'ai voulu travailler avec lui pour réaliser des entretiens à la radio, avec Boris Cyrulnik. Nous avons fait 5 entretiens d'une demi-heure entre les deux hommes, d'origines différentes, qui essaient d'offrir l'un à l'autre leur pensée. Voir sur quels types de concepts ils peuvent se rejoindre. C'était assez passionnant. Michel Serres dans les années 70 a écrit « Passage du Nord-Ouest », qu'il utilise comme métaphore.

Henri Gaudin est un architecte qui a été marin. Michel Serres a été marin et il a eu une formation scientifique et philosophique. Il était lui-même porteur de trois expériences mentales complètement différentes : deux expériences savantes et une expérience physique et pratique par la mer. Il a établi une œuvre qui prenait le monde dans une vision complexe différente de ce que l'on avait fait avant. La transdisciplinarité c'est une œuvre-creuset. Une pensée-creuset. Un creuset en chimie est un récipient que l'on chauffe dans lequel on met différents éléments, on mélange du mercure et du sodium, il y a alchimie, apparition d'un métal nouveau. Vous faites fondre du mercure, du sodium, pour obtenir des alliages et après quand ça refroidit, ça fait un métal nouveau... Les gens comme Edgar Morin ou Michel Serres sont des « hommes-creusets » c'est-à-dire qu'ils ont fait cette opération alchimique de la pensée qui fait des points de fusion entre les disciplines. On fabrique quelque chose qui n'est ni l'une ni l'autre discipline. C'est ça la transdisciplinarité.

Marco Mencacci : «Lorsque l'on est étudiant, on n'arrive pas à faire cette fusion entre les différentes disciplines (non pas synthèse). Parce que justement vous êtes trop dans votre domaine. Il faut avoir l'esprit ouvert. Quand je faisais de l'architecture, dans mon carnet, j'avais une page avec Brigitte Bardot. Je mélangeais mes goûts à moi, mes envies. Quelque part, vous êtes trop cloisonnés à cause de l'exigence de savoir faire un plan ou de répondre à une question précise. On revient au début, sur cette idée de *tutto tondo*. La musique aussi doit rentrer dedans, tout doit aller ensemble. Il réussit à présenter quelque chose dans ce sens là. Mais ça, c'est une *forma mentis*. Une forme d'esprit que moi j'ai apprise avec le lycée artistique. L'interdisciplinarité était très importante. On avait tous différentes formes d'expression qui étaient superbes. C'est ce que j'essaie de faire avec les étudiants :

«Chakra ouvrez les portillons.» Sinon les projets sont arides. Le tempérament artistique n'est pas donné à tout le monde. Être créatif, c'est se donner la possibilité de l'être. Il y en a qui savent dessiner dès qu'ils sont petits, moi j'ai développé mon dessin car c'est ce qu'il y avait de mieux chez moi. J'ai développé l'expression artistique. Tu dois cultiver ta propre culture et ta propre expression, qu'elle soit mathématique ou artistique. Il y en a qui apprennent à être de bons dessinateurs sans avoir un tempérament artistique car être créateur n'est pas donné à tout le monde. Il y en a qui savent dessiner et qui travaillent pour des agences et d'autres qui ont leur agence. La créativité n'est pas donnée à tous, tout le monde n'a pas la créativité. La créativité, c'est un besoin, tu ne peux pas t'arrêter. Sans le savoir, tu as choisi une école comme celle-ci, tu choisis mais tu ne sais pas que c'est fait pour toi. Tu ne peux pas le savoir encore. Tu as des amis ou des parents qui te poussent vers ça, mais au début tu ne le sais pas, tu le découvres, et un jour tu t'émerveilles devant un tableau à 17 ans. Ça, c'est la culture, tu apprends plein de choses, tu prends le rythme, et tu développes un esprit créatif. Mais il n'y a pas que des artistes et heureusement... C'est une question de double vision. Être artiste, c'est savoir faire super bien les choses, mais avoir un tempérament artistique, c'est autre chose, c'est une éducation, un apprentissage...»

C'est alors tout cela qui permet un grand pas en avant dans cette quête d'un décloisonnement entre les disciplines dans le processus de création. Un cheminement qui vise à la fabrication d'un imaginaire et à sa meilleure compréhension, même si celui-ci conserve encore une grande part de mystère, ce qui laisse à chacun la possibilité d'y voir ses propres univers, sources et de les associer pour atteindre une chose nouvelle, qui sera le fruit de cette adjonction. Le mot imaginaire vient du latin *imaginarius* et dérive du mot *imago* qui signifie image. L'imaginaire peut alors définir ce qui est issu de l'imagination : (la faculté d'imaginer ou de se représenter quelque chose dans l'esprit) ce qui n'est pas réel. Cette quête d'un héritage instinctif, spontané ou viscéral, suivie d'une ambition de comprendre, me permettent alors d'appuyer mon propre imaginaire ainsi que ma propre création. Identifier ses sources et partir à l'aventure pour l'enrichir, le comprendre et le nourrir chaque jour. Voir ce par quoi mon œil est attiré instinctivement, que ce soit par des couleurs, des formes, certains mots, des scénographies, des arrêts sur images. Voir et savoir en quoi tous ces éléments stimulent mon propre onirisme. D'où me vient ce tempérament créatif? Pourquoi l'utilisation de la couleur découle-t-elle automatiquement de cet imaginaire? Pourquoi ce bleu omniprésent dans nombre de mes réalisations? Pourquoi une certaine naïveté qui se dégage de mon expression? Pourquoi cette volonté de mêler sources et disciplines? Pourquoi me définit-on comme «une indéfinition de la personne»?^{*} Comment suis-je le méli-mélo d'une conscience éclatée? Comment est-ce que j'écoute l'imprévisible?

Aucune de ces questions ne recevra ici de réponse précise. Elles ne sont là que pour faire le bilan d'un héritage profond, puis d'une quête. Il s'agit par la suite de mêler tout cela à l'image d'un creuset qui me permettra d'obtenir une pensée, une réflexion, un cheminement et une analyse plus précise de ce que j'ai pu voir et comment je tente de le transformer, pour l'emmener plus loin...

«Il est important de comprendre que tout ce que nous faisons ou concevons comporte des références iconographiques ; cela vient de quelque part ; toute forme est toujours métaphorique, jamais totalement métaphysique; ce n'est jamais une « destinée» mais toujours un fait ayant une référence historique quelconque. Mettre un objet sur une base, c'est le monumentaliser, dire à tout le monde qu'il existe.»^{**} Ettore Sottsass

* Martine Bedin, tiré de «Pedro Almodovar», catalogue dessin 4^e année

** Barbara Radice, Ettore Sottsass (1993). "Ettore Sottsass: A Critical Biography", Rizzoli International Publications. Traduit de l'italien



Cultiver (du latin *cultura* : cultiver la terre au sens premier puis cultiver l'esprit, l'âme au sens figuré*) **son héritage pour nourrir** (du latin *nutrire* : sustenter, servir d'aliment au sens premier, puis entretenir, faire subsister ou bien, instruire, élever au sens figuré) **l'imaginaire et récolter** (du latin *ricolta* : rassembler, recueillir les produits de la terre au sens premier, puis les choses que l'on reçoit, puis que l'on rassemble au sens figuré) **de la créativité.** La théorisation de cette pluridisciplinarité dans le processus de création semble davantage être un état d'esprit, une forme mentale de pensée qui donnent lieu à des manifestations, à l'image du décloisonnement entre les disciplines. Il s'agit donc de faire plutôt que de théoriser les méthodes. À l'image d'une terre agricole, que l'on ne doit jamais cesser de cultiver pour en récolter les fruits. Cette partie de l'étude mettra en avant le médium de la photographie pour pouvoir emmener plus loin cette notion de pluridisciplinarité. Observer, comparer et analyser les photographies du voyage pour en dégager des sources artistiques, des liens avec l'abstraction, le védutisme ou le cadrage. Tout cela pour démontrer la présence et l'apport d'une multiplicité de sources au sein d'une même image. L'espace architectural devient alors théâtral, pictural, sensoriel et habitable. Le renvoi, la référence à de multiples univers permet selon moi à l'esprit de s'ouvrir, d'éveiller ses sens et de rendre chaque «arrêt» dans l'espace unique. Les émotions colorées sont également un élément important à l'appréciation d'un espace. Être au service d'un imaginaire ou du rêve qui s'accomplit, fait référence à différentes disciplines artistiques : tout cela semble faire éclore des projets fertiles qui concourent à l'ouverture de l'esprit et à l'échange. Puis, cette recherche peut également s'inscrire dans l'aspiration à réaliser l'unité de la société à travers l'unification des arts,** que ce soit par une ouverture pluridisciplinaire personnelle ou bien par une réunion de différentes disciplines au sein d'une même œuvre, cela doit passer par l'esprit, l'étoffe et la quête.

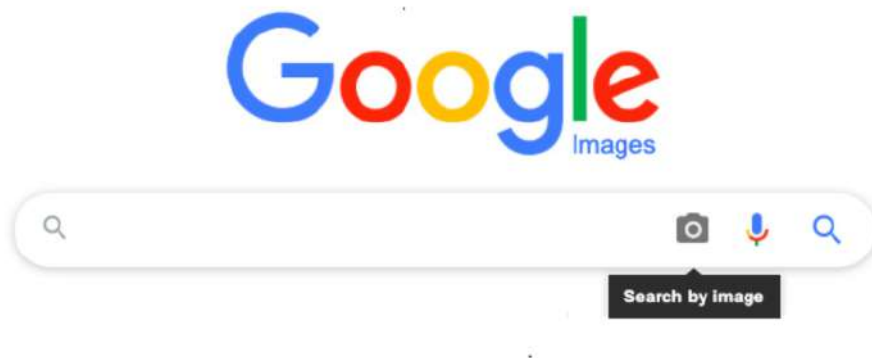
* Dictionnaire latin-français : Le Grand Gaffiot Ed : Hachettes, 2000

** Delphine Bière et Éléonore Marantz, « Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (XXe-XXIe siècles) », In Situ [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 28 juillet 2017, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15409>

A la suite de ce voyage à la découverte des réalisations de Le Corbusier et Charlotte Perriand, il m'a semblé évident que l'un et l'autre avaient fait appel à de multiples sources d'inspirations, mais ma seule connaissance ne suffisait pas à les retrouver malgré cette forte intuition. Une réflexion à la recherche d'un outil s'est alors mise en place. Par quel médium associer une image à une source ? Comment montrer l'évocation de multiples disciplines, univers et imaginaires ? Ma démarche aurait pu être celle de demander à plusieurs personnes ce à quoi leur faisait penser chaque image mais cela ne me paraissait pas suffisant pour démontrer mon propos. Alors un jour, au lieu de chercher une méthode par mes propres moyens, je me suis dit qu'il était évident que l'innovation technologique ou l'intelligence artificielle pourrait m'aider à retrouver la provenance de mes images et ses sources cachées. Le géant du net Google a mis en place en 2017 un outil nommé « Google Search by Image » qui permet alors d'identifier, de rechercher toutes les images similaires à une photo de référence. « La recherche par image désigne le processus de faire une recherche sur un moteur de recherche grâce à une image et non plus par une saisie textuelle ou une saisie vocale. Ce sont les caractéristiques visuelles de l'image qui permettent d'afficher les images pertinentes. On parle également de *content-based* (recherche d'images en fonction de leurs contenus), d'*image retrieval* (récupération d'images) ou de recherche d'images inversées. »* Ce fut alors une découverte étonnante durant des heures où j'associais mes photographies de voyage comme images de références pour tomber sur des *vedute* italiennes (genre pictural), des peintures du peintre Pierre Bonnard, des maîtres de l'abstraction comme Sophie Taeuber-Arp (aussi sculptrice et danseuse), des miniatures des Persans Djami et Behzad (peintres, écrivains, théoriciens de la musique, philosophes) datant de 1553, des œuvres de Théo Van Doesburg, Luis Barragan, Louis Kahn, Caspar David Friedrich, ou encore l'Agora antique d'Athènes... Autant dire que l'objectif était rempli. J'ai réussi, grâce à une technologie nouvelle qui analyse une image point par point, à imaginer des sources inconscientes ou voulues par Le Corbusier. Tout cela sans jamais dépasser deux clics, c'est-à-dire : à partir d'une photographie d'une réalisation du Corbusier, j'étais d'abord renvoyée à une image qui me convenait ou pas. Lorsque cette image ne me convenait pas, je pouvais cliquer sur une image similaire suggérée par Google Images. Que ce soit volontaire ou non, les arrêts sur images effectués durant ce voyage renvoient inévitablement à l'héritage inconscient de Charles-Edouard Jeanneret et Charlotte Perriand et à mon imaginaire lors de comparaisons plus actuelles.

* <https://www.1ere-position.fr/blog/recherche-par-image-un-nouveau-type-de-recherche/>

Selon le dictionnaire latin-français Gaffiot de 1934, le mot *artificialis** en latin signifie « fait avec art, selon l'art ». Même si j'ai choisi d'utiliser l'intelligence dite artificielle, ce n'est pas cette acception du mot que je vais employer ici. En effet, mon exploration photographique m'a permis d'identifier de nombreuses références artistiques. J'ai utilisé des techniques d'intelligence artificielle, mais le sens de l'adjectif ici se réfère non pas à ce qui est « fait selon l'art », mais à quelque chose de non naturel : l'intelligence de la machine par rapport à l'intelligence du cerveau humain qui est elle naturelle.



Cultiver un imaginaire par fragmentation.

J'ai alors engagé un processus de « fragmentation » des œuvres architecturales de Le Corbusier, elles-mêmes pouvant être considérées comme représentatives d'une « œuvre d'art totale » ou d'une « synthèse des arts ». Cette démarche de morcellement permet de dégager différentes notions rapprochées au domaine de l'architecture ou de la peinture. Le but consiste à identifier, grâce à ce découpage par « arrêts sur images », les sources multiples d'œuvres démonstratives d'une synthèse des arts plastiques ou d'une mise en application du *tutto tondo*. Une méthode renversée qui permettra par la suite de composer un processus de création faisant intervenir plusieurs disciplines au service d'un mixage, d'une hybridation ou d'une rencontre fructueuse.

* Dictionnaire latin-français : Le Grand Gaffiot Ed : Hachettes, 2000

Qu'est-ce qu'un paysage? Qu'est-ce que l'architecture d'un paysage? «Le paysage n'est-il pas culturellement, peu ou prou, pour chacun de nous, quelque part, une fenêtre ouverte sur la nature? *»

Comme on peut le voir sur ces iconographies, les images architecturales de référence ont été comparées à des *vedute* italiennes, des peintures, des lieux de culte ou des vues sur l'extérieur, qui constituent des paysages, des décors, des tableaux, des horizons ou des scènes. Un paysage est-il alors traité et conçu comme une peinture par l'utilisation de la perspective, de la lumière ou bien des couleurs qui le constituent ? S'agirait-il de plusieurs tableaux, qu'ils soient picturaux ou architecturaux, mis en œuvre à multiplicité d'échelles? La présence de sources extérieures à l'architecture semble ici assez évidente, avec comme liant la notion de paysage. L'écho à d'autres univers de la création artistique paraît indéniable. Étymologiquement, le paysage est l'agencement des traits, des caractères, des formes d'un espace limité, d'un « pays ». Puis, il est aussi l'«étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble.»** La théorie distingue entre les paysages composés, qui visent à produire l'impression que donne une contrée par la composition picturale des éléments qui s'y trouvent, et les « vues » qui présentent ce qu'on voit dans un site particulier. Le védutisme, qui apparaît au XVIIIe siècle à Venise avec les peintres italiens Canaletto, Bernardo Bellotto et Francesco Guardi, est un genre pictural fondé sur la représentation perspective de paysages urbains. On dit de ce courant qu'il s'apparente de très près à la scénographie, puisque l'artiste y met en scène une vue extérieure avec des soucis de recherche spatiale. La *veduta* (*vedute* au pluriel) signifie « ce qui se voit », donc « comment on le voit ». Cet éclaircissement permet de se questionner sur les vues architecturales, leurs liens avec la peinture et les tableaux qu'elles dégagent. Car les vues architecturales comme les peintures sont définies par un point de vue toujours différent et en perpétuel mouvement, grâce au changement lumineux naturel et à notre propre placement dans l'espace. C'est cela que j'ai choisi de mettre en avant par l'utilisation de ces images ; j'aimerais un jour retourner à la Cité Radieuse pour constituer l'ensemble des tableaux qui y surgissent. Le croisement des disciplines est ici mis en avant par l'usage de la notion de paysage, ses composantes et les différentes fresques qui apparaissent. Apparaît aussi la notion de cadrage, terme que l'on peut rapprocher à la photographie, au cinéma, à la télévision, à la peinture, au dessin, à l'architecture ,etc. et qui constitue la composition picturale («l'organisation des formes à l'intérieur des limites d'une image»)**.

* Boudon Philippe. Paysage de l'architecture. Architecture du paysage. In: Les Annales de la recherche urbaine, N°18, 1983. Des paysages. pp. 142-155.

** Dictionnaire latin-français : Le Grand Gaffiot Ed : Hachettes, 2000

*** Ibid .,



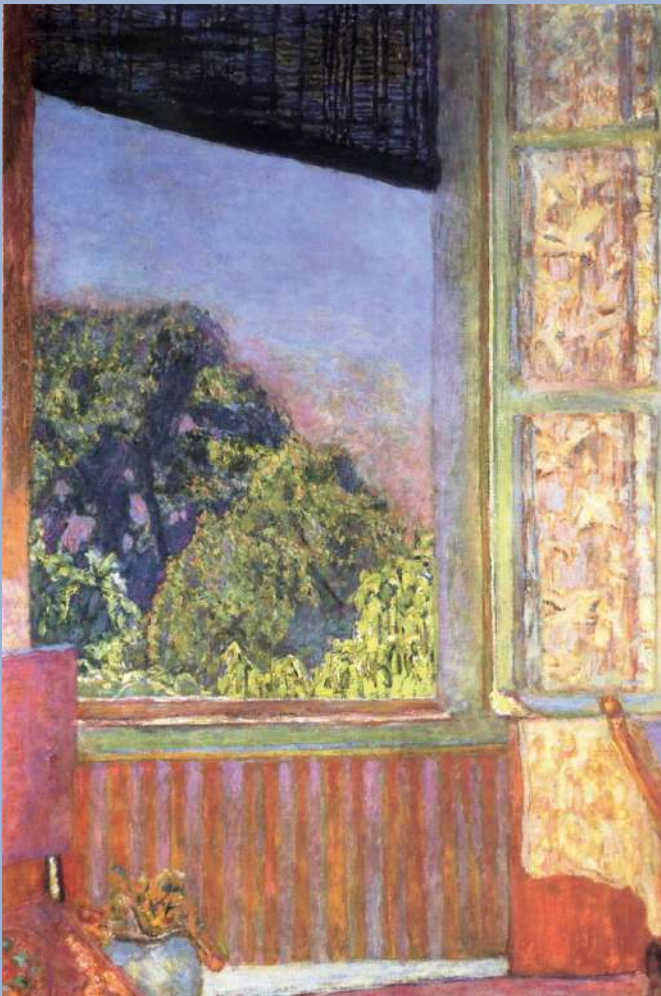
Vue depuis une chambre de la Cité Radieuse à Marseille (1947)
©Milena Krastev-McKinnon



Photomontage ©Milena Krastev-McKinnon
La jetée au coucher du soleil, Ippolito Caffi, Venise, 1864,
Fondation Musées Civiques de Venise



Vue dans la fenêtre du Cabanon de Le Corbusier à Roquebrune-Cap-Martin (1952)
©Milena Krastev-McKinnon



Pierre Bonnard, Fenêtre ouverte, 1921 (collection Phillips, Washington, 118 x 95 cm).



Vue depuis le toit de la Cité Radieuse de Marseille (1947)
©Milena Krastev-McKinnon



Capela do Monte, chapelle au Portugal par Álvaro Siza Vieira 2018
Photo João Morgado ©



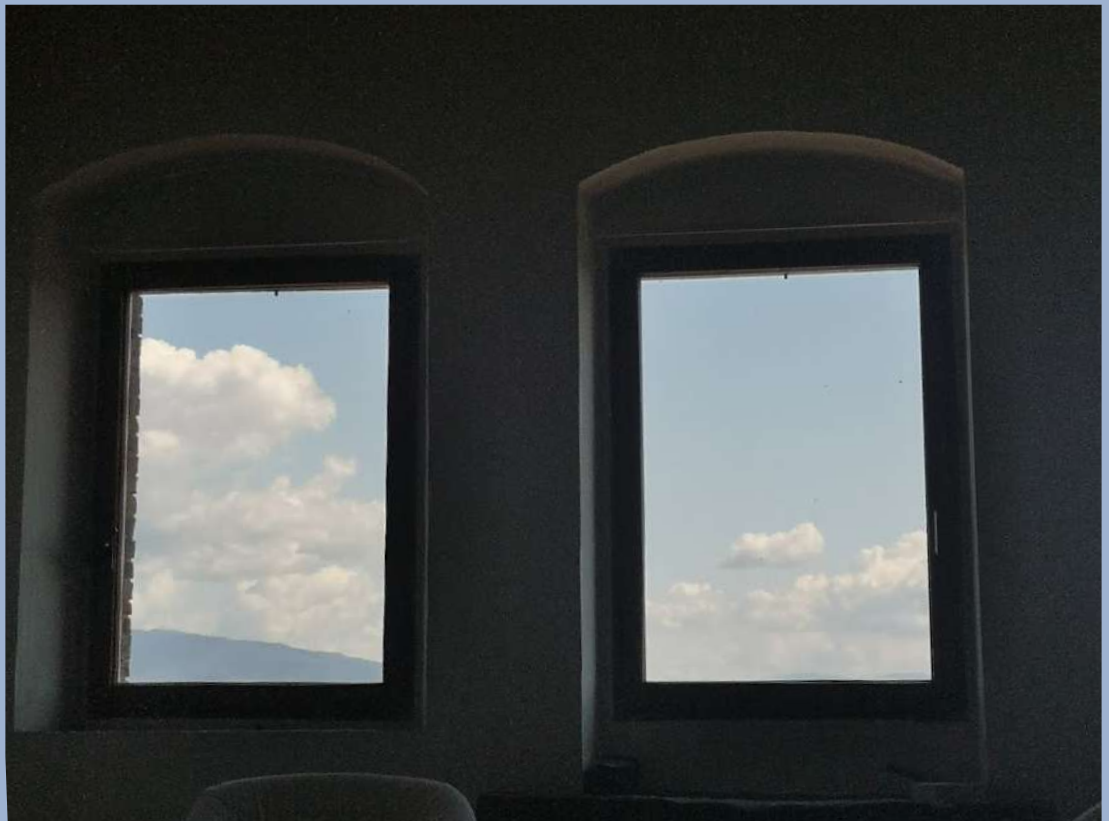
Vue depuis le Cabanon de Le Corbusier à Roquebrune-Cap-Martin (1952)
©Milena Krastev-McKinnon



Henri Lebasque (1865-1937) , Villefranche-sur-Mer, Fenêtre surplombant le port, 1926



Vue d'une lucarne à la Maison Laroche à Paris (1925)
©Milena Krastev-McKinnon



Vues sur le ciel, Podere Carnasciale II, Toscane, Italie, maison réalisée par R.Olgiati 2019
©Milena Krastev-McKinnon

On retrouve également à travers cette étude photographique la notion d'abstraction, notion picturale et internationale qui traverse le XX^{ème} siècle. Les photos des réalisations de Le Corbusier et Charlotte Perriand sont alors rapprochées de peintures de Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy, Malevitch ou Hans Hofmann. Ce qui semble encore démontrer la promiscuité possible des disciplines et leurs similitudes qu'il s'agisse d'une œuvre picturale ou architecturale. On retrouve également, d'après la comparaison de Google Images, des réalisations de l'architecte Louis Kahn ou Luis Barragán dont les œuvres ont aussi selon moi une dimension plastique très importante. Celles-ci expriment à la fois des volumes tout en conservant et en offrant de multiples «tableaux».

L'abstraction n'est alors plus l'imitation de la nature et du réel comme on a pu le voir précédemment. Il s'agit de s'abstraire du réel pour en dégager des formes, des couleurs, des émotions, du mouvement, du son, des lignes. On trouve dans le Gaffiot la définition du terme même d'abstraction et son étymologie : «du latin *abstractus*, du verbe *abstraho* (« tirer, traîner loin de, séparer de, détacher de, éloigner de »)*.

Les pionniers de l'abstraction dont Vassily Kandinsky visent une nouvelle représentation du réel, plus libre et décloisonnée. Peintre russe du XX^e siècle, Kandinsky disait « entendre les couleurs ou voir la musique » car il était synesthète. La synesthésie consiste à éveiller plusieurs sens en réponse à un seul stimulus, une particularité neurologique acquise dès la petite enfance. C'est-à-dire qu'il percevait son ouïe comme étant liée à sa vue, et vice versa. Il fut, à mon avis, adepte et pratiquant de la synthèse des arts. Il enseigne au Bauhaus. Il a écrit des poèmes (*Klänge*). Il s'est également adonné au théâtre, dans de courtes pièces dans lesquelles il mettait en application sa volonté de synthèse des arts. Pour lui, les couleurs sont les touches d'un clavier. Les réalisations ci-dessous sont-elles alors vraiment imprégnées de ces sources picturales et architecturales? Cette exploration nous permet d'extraire de l'architecture des références artistiques qui donnent un nouveau point de vue sur la perception du bâti.

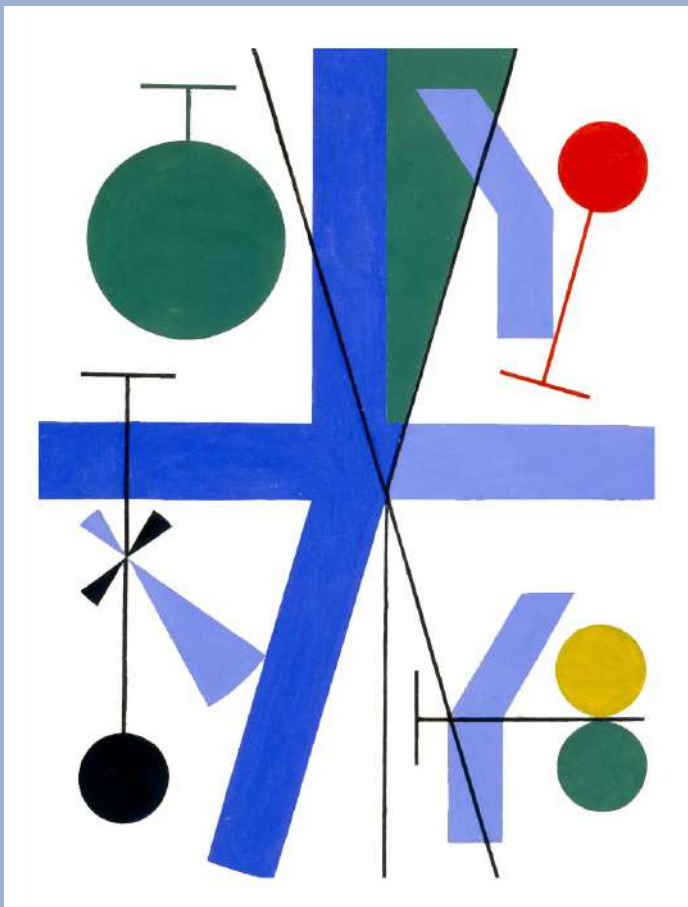


Carrés avec cercles concentriques,
par Vassily Kandinsky
Huile sur toile
23,9 x 31,6 cm
1913

* Dictionnaire latin-français : Le Grand Gaffiot Ed : Hachettes, 2000



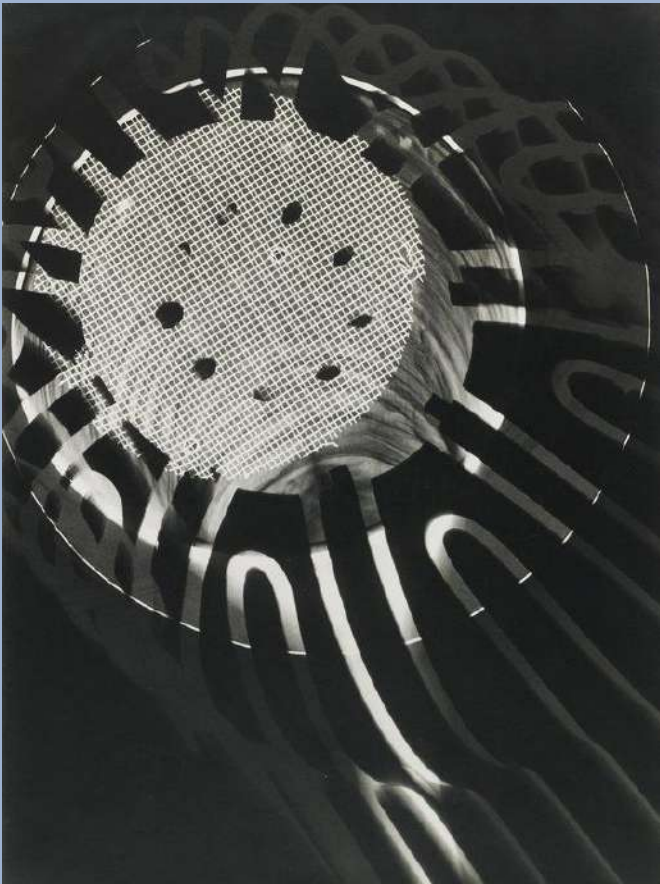
Vue d'une chambre de l'Unité de camping (1956)
©Milena Krastev-McKinnon



Sophie Taeuber-Arp (1889 - 1943), *Quatre espaces à croix brisée*, 1932
Huile sur toile
74,5 x 64,5 cm
Photo Bertrand Prévost ©



Vue d'une lucarne dans la Maison du Brésil (1957)
©Milena Krastev-McKinnon



László Moholy-Nagy (1895-1946)
Photogramme datant de 1925/28, imprimé en 1929
© 2017 Hattula Moholy-Nagy/Artists Rights Society
(ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn



Vue dans la Maison Laroche, aujourd'hui Fondation Le Corbusier (1925)
©Milena Krastev-McKinnon



Caspar David Friedrich, *Femme à la fenêtre*, 1822
Huile sur toile
44 × 37 cm
©Photo Directmédia



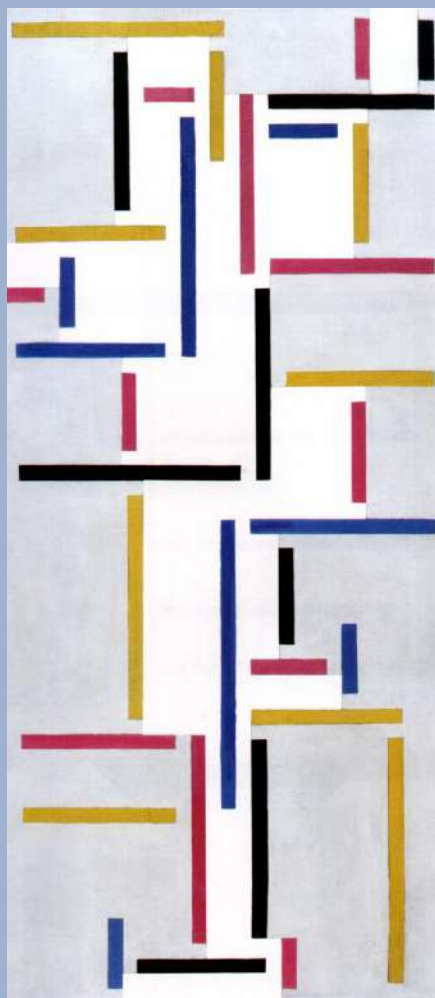
Vue sur les ascenseurs du troisième étage de la Cité Radieuse (1947)
©Milena Krastev-McKinnon



Kasimir Malevitch, *L'Avant-garde russe à Cologne*, 1916.
Malevitch est peintre, sculpteur, dessinateur et théoricien de l'art.



Vue depuis l'extérieur de la Cité Radieuse (1947)
©Milena Krastev-McKinnon



Theo van Doesburg, *Rhythm of Russian Dance*, 1918
Huile sur toile
1,36 m x 62 cm



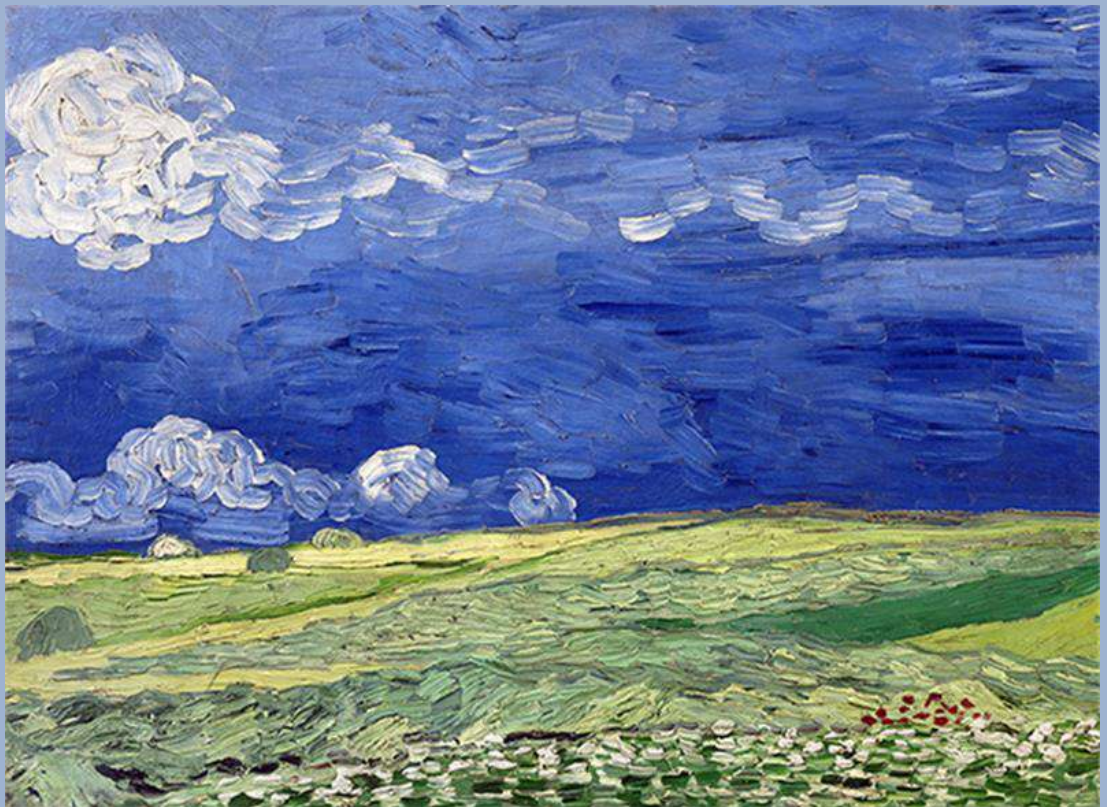
Vue sur un interstice vers l'extérieur dans l'Unité de camping (1947)
©Milena Krastev-McKinnon



Tadao Andō, Musée d'Art de Chichū, Naoshima, Kagawa, Japon, 2004



Vue depuis le toit de la Cité Radieuse (1947)
©Milena Krastev-McKinnon



Vincent van Gogh, Champ de blé sous un ciel orageux, 1890
Huile sur toile
50 x 100 cm



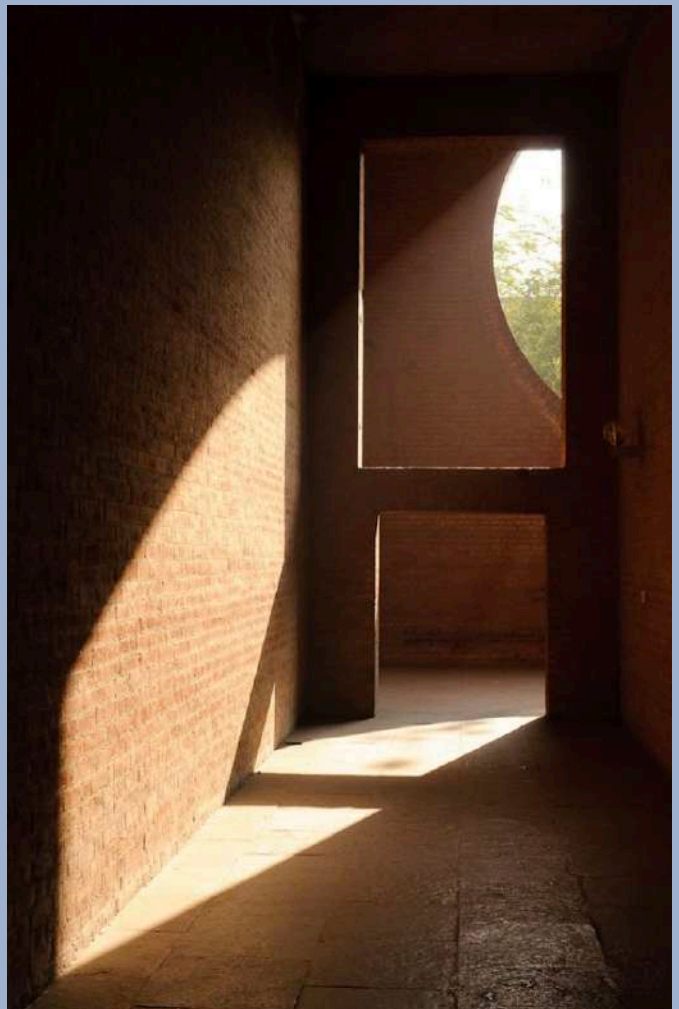
Maison Laroche : Fondation Le Corbusier (1925)
©Milena Krastev-McKinnon



Île grecque de Paros, été 2019
©Milena Krastev-McKinnon



Maison Laroche : Fondation Le Corbusier (1925)
©Milena Krastev-McKinnon



Indian Institute of Management Ahmedabad, India
Louis Kahn, 1962



Fondation Suisse (1930), Cité internationale universitaire de Paris,
Banc et peinture murale peints par Le Corbusier
©Milena Krastev-McKinnon



Hans Hofmann, *Cathedral*, 1959
Huile sur toile, 188 x 122 cm



Cité Frugès (1924), Pessac, France
©Milena Krastev-McKinnon



Maison-atelier de Luis Barragán, Mexico, 1958
Source image : <http://www.casaluisbarragan.org/>

On voit apparaître ici la question de la perception architecturale. Sans vouloir théoriser la question de la perception dynamo-spatiale dans l'architecture, la peinture, la sculpture etc, il s'agira de voir dans ces photographies la succession de différents espaces et plans, les changements d'échelles, les ambiances colorées, les représentations du monde et les différences de dimensions par le seul jeu de l'espace et de son traitement par les tailles, les reflets, la lumière, le temps. Comment la question de la perception peut-elle générer par intelligence artificielle à nouveau un narthex, qui est le vestibule transversal situé à l'entrée des églises, ou une miniature persane de 1553 ? Le Corbusier tente de concevoir des espaces harmonieux et selon lui «indicibles»*, qu'on ne saurait exprimer, qui dépasseraient toute expression. Comment peut-on établir un mot qui définit ses propres créations comme dépassant toute expression humaine ou inexprimable ? C'est cela qui m'a alors intéressée; le fait de dépasser toute expression «plastique» au service de l'harmonie et de l'émotion humaine. Le Corbusier déclare alors au sujet de la proportion : « La proportion est une chose ineffable. Je suis l'inventeur de l'expression : «l'espace indicible» qui est une réalité que j'ai découverte en cours de route. La biologie d'un plan est aussi nécessaire, aussi évidente que celle d'un être de la nature. [...] Habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler, sont des évènements parallèles aux systèmes sanguin, nerveux, respiratoire.»**

On discerne alors les comparaisons d'images avec un œil capable de percevoir l'espace sous différents angles ou univers par décomposition et en ouvrant «l'œil en éventail»***. Il s'agit d'ouvrir son esprit et dégager des sources artistiques plurielles.

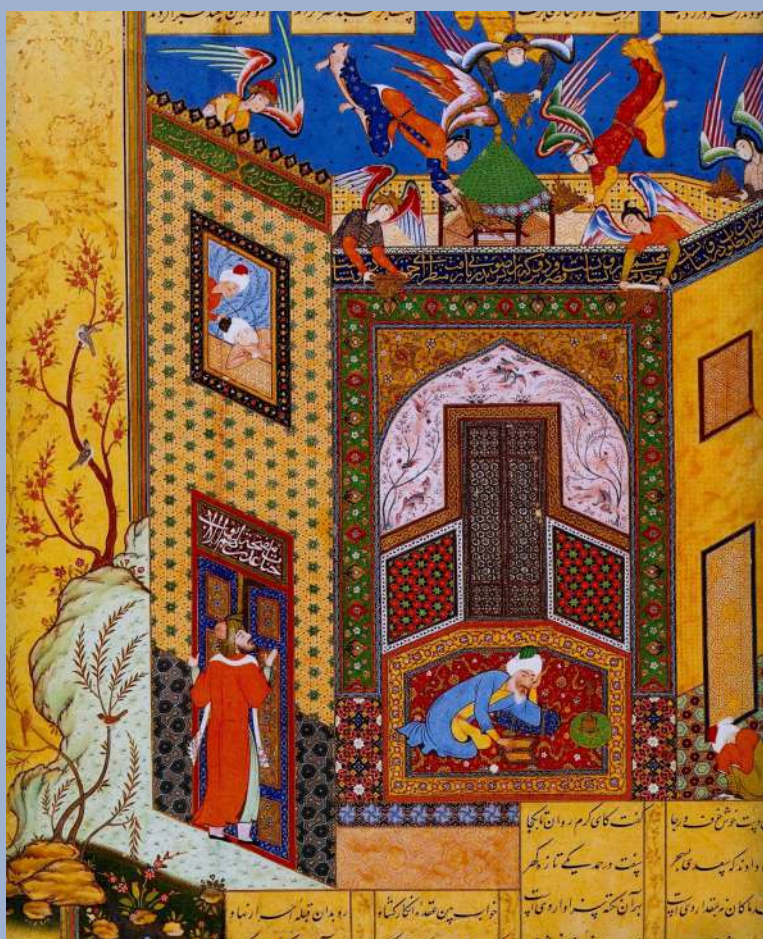
* Cattant Julie. *Le corps dans l'espace architectural. Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin*. In: Synergies Europe n° 11 - 2016 p. 31-48

** Ibid.,

*** Elise Koering, Charlotte Perriand-Le Corbusier: Étude d'une collaboration - ANNEXE XVI : Rencontre avec Charlotte Perriand : 22 avril 1999, Université Marc Bloch Strasbourg, 218 p.



«La rue» de la Cité Radieuse (1947)
©Milena Krastev-McKinnon



Miniature du Jardin de la rose du pieux, Djami, 1553



9h37 dans une chambre de la Maison du «fada»
©Milena Krastev-McKinnon



Corridor japonais, <https://www.flickr.com/photos/t14zucca/>



Les boîtes aux lettres de la Cité Radieuse (1947)
©Milena Krastev-McKinnon



Un narthex est portique ou vestibule transversal situé à l'entrée des églises.
<http://archilitergique.free.fr/index.php/category/espaces-subsidiaries/accueil/>

On voit apparaître aussi la notion de proportion dans certaines de ces iconographies. Que ce soit concernant les ordres architecturaux, les similitudes avec le Stoa (structure de colonnes et de poutres) d'Attalos à Athènes, en Grèce ou les Aubettes de Théo Vandoesburg, à Strasbourg. Au-delà des références architecturales, le traitement des proportions chez Le Corbusier prend notamment effet avec le Modulor, notion architecturale qu'il invente en 1945. Après de nombreux voyages, Le Corbusier a pu découvrir des bâtiments érigés par les Grecs, les Égyptiens et d'autres civilisations anciennes et pourtant avancées.

«Là où, auparavant, on utilisait la coudée ou le pied comme unités de mesures, avant de les remplacer par le système décimal, le Modulor réintroduit une corporalité dans l'architecture. La fascination de Le Corbusier pour les proportions et les harmonies mathématiques s'est renforcée avec le temps.»* Basé sur le Nombre d'Or et les proportions humaines, le Modulor est une tentative architecturale d'établir un ordre mathématique d'après des dimensions humaines.

Les proportions semblent ici évocatrices d'une histoire passée, exagération des proportions réelles et de leurs attributs. Toutes les «œuvres» en béton banché présentes sur le toit de la Cité Radieuse ont des fonctions serviles. Un jeu s'opère sur les univers auxquels renvoient l'intérieur et l'extérieur d'une réalisation toujours évocatrice de champs multiples.

* <https://www.lescouleurs.ch/fr/journal/posts/le-modulor-etre-proche-de-lhomme-valeur-premiere/>



Vue depuis le toit de la Cité Radieuse (1947)
©Milena Krastev-McKinnon



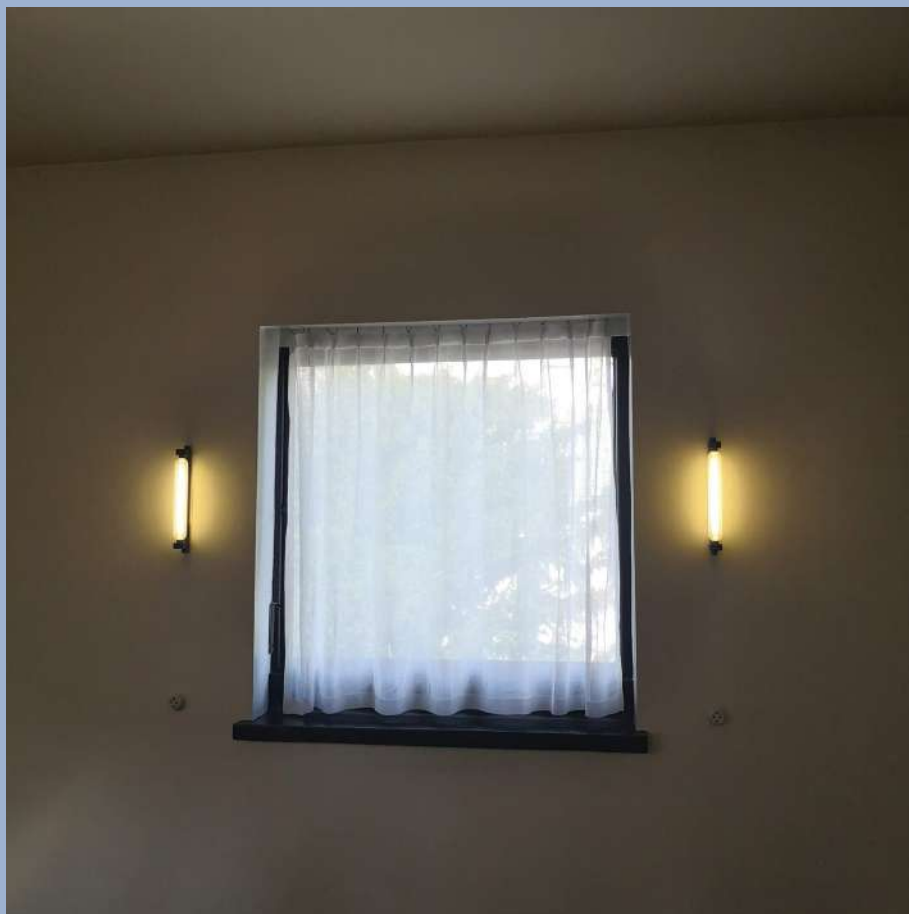
colonne Corinthienne, Grèce antique dans le courant
du IVe siècle av. J. -C.



Fondation Suisse (1930), Cité internationale universitaire de Paris
©Milena Krastev-McKinnon



Stoa d'Attalos, IIe siècle av. J. -C., Musée archéologique à Athènes, Grèce



Maison Laroche : Fondation Le Corbusier (1925)
©Milena Krastev-McKinnon



Ciné-bal de l'Aubette de Théo Van Doesburg restauré, à Strasbourg.
©Claude Truong-Ngoc

Le caractère démonstratif de la fusion «architecture-art» incorporé dans le travail de Le Corbusier démontre alors une certaine position face à la promiscuité des genres artistiques et à ses apports, question encore mise en avant aujourd'hui. Le Corbusier déclare à ce sujet : « Il n'y pas de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d'architectes seuls. L'événement plastique s'accomplit dans une forme au service de la poésie». * Il s'ouvre à de nombreux médiums et disciplines artistiques tout au long de sa vie : la gravure de boîtiers d'horloges, le dessin, le dessin d'architecture, la décoration, la peinture, l'écriture, la typographie et la photographie! De nombreuses études démontrent qu'il y a bien activité qu'il n'a jamais pratiqué : la sculpture. Peut-on alors considérer que la dimension plastique de ses réalisations architecturales soient comme des architectures sculptées ? Le Corbusier parle alors lui même de «physique plastique» d'un bâtiment et de son statut d' «œuvre architecturale» par le grand nombre de références artistiques ou sculpturales.

Au cours de sa vie, Le Corbusier a réalisé plus de 400 tableaux, des milliers de dessins et gravures, des tapisseries, des maquettes de livres, du mobilier, des photographies qui constituent l'œuvre plastique de l'artiste. Son œuvre architecturale semble alors en être le reflet, le reflet de références artistiques, d'une présence plastique, picturale, d'un traitement scrupuleux des couleurs, des volumes. Il semble s'opérer une pluridisciplinarité et une identité qui se développent sur l'ensemble des champs possibles de la création, mêlant des références artistiques multiples à un traitement maîtrisé de la couleur et des volumes.

Nous allons maintenant comparer des œuvres de Le Corbusier à des photographies de réalisations de l'architecte, pour en dégager des palettes de couleurs grâce à un logiciel de reconnaissance nommé *Adobe Color-Roue chromatique*. Nous allons utiliser la fonction «extraire à partir d'une image» **, qui permet d'extraire la palette chromatique d'une image, puis de la comparer à d'autres, d'en extraire une essence, une «connivence» à nouveau.

On retrouve ainsi des similitudes qui semblent évidentes, entre certaines peintures de Le Corbusier et plusieurs de ses créations architecturales, sorte de démonstration de l'apport des arts à l'architecture ou de la projection en deux dimensions d'une future œuvre sculptée. Cet exemple peut paraître excessif mais image simplement une des manifestations qui met en avant cet apport pluridisciplinaire. «Le Corbusier a semblé attester lui-même cette «fonction» servile en affirmant que la qualité de son travail dépendait de «ce labeur secret : la peinture».

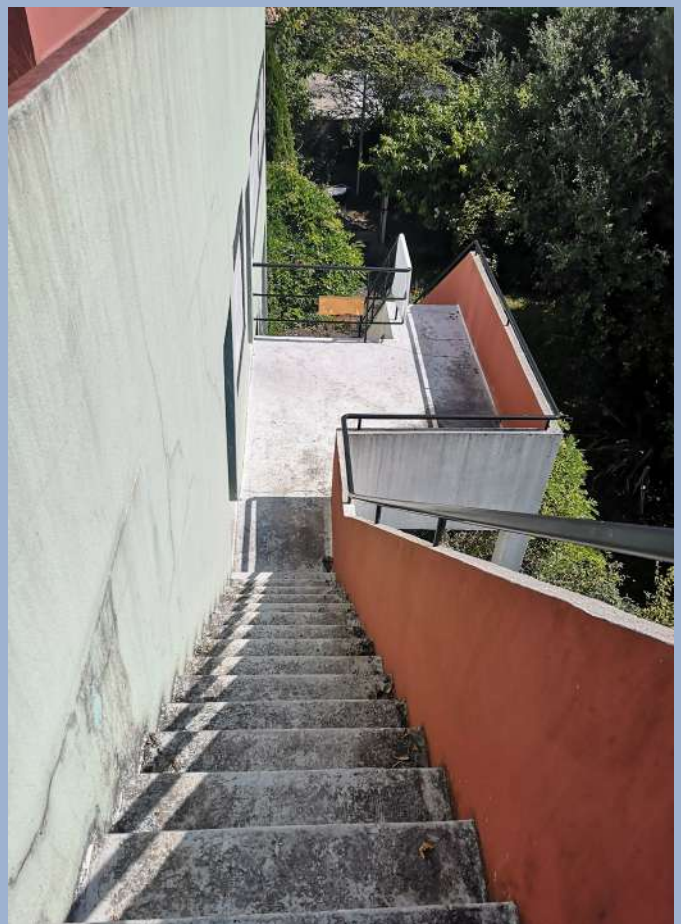
* « Il n'y a pas d'architectes seuls... », *Le Corbusier et la synthèse des arts*, La Lettre du Collège de France no 28, Paris, Collège de France, avril 2010, p. 17-18.

** <https://color.adobe.com/fr/create>

*** S.Van Moos, *Le Corbusier, Une Synthèse*, Marseille : Ed : Parenthèses, 2013, 400 p.



Femme lisant, Le Corbusier 1936
 ©Courtesy Galerie Eric Mouchet
 et Galerie Zlotowski ©FLC/
 ADAGP, 2015



Cité Frugès (1924)
 Pessac, France
 ©Milena Krastev McKinnon





Image du haut : La Cité Radieuse (1947)
©Milena Krastev McKinnon

Nature morte à la pile d'assiettes et au livre, Le Corbusier, 1920
Huile sur toile



Image du haut : Cité Frugès (1924)
Pessac, France
©Milena Krastev McKinnon

Taureau, 1956, Le Corbusier, Plaque en tôle émaillée
46 x 55 cm, Signé dans un encadré en bas à gauche : Le Corbusier / 2/56
Monogrammé et daté au dos : L-C 56 © Fondation Le Corbusier

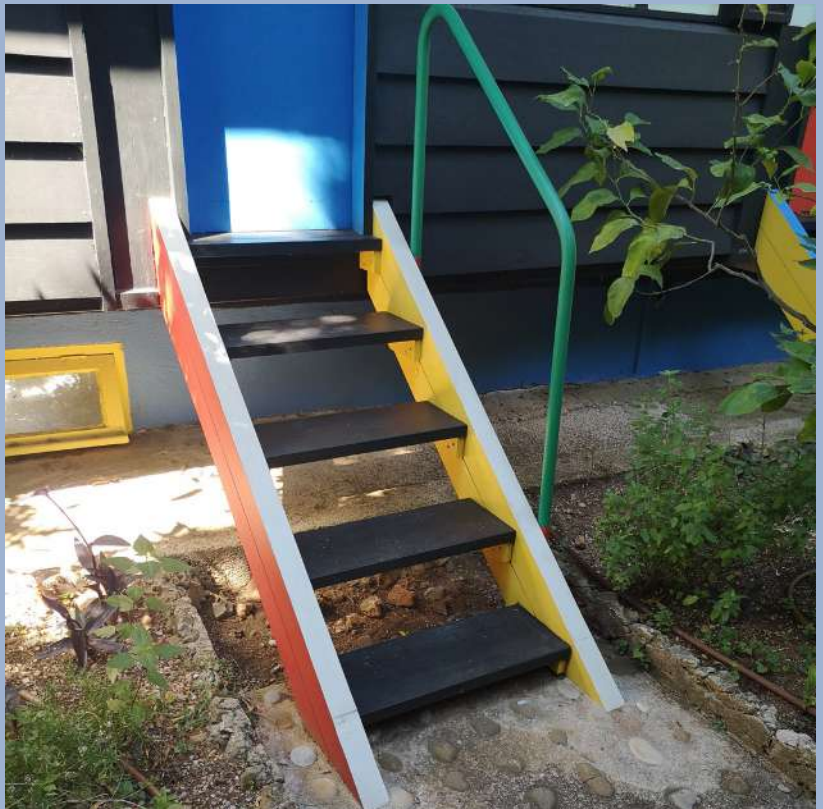
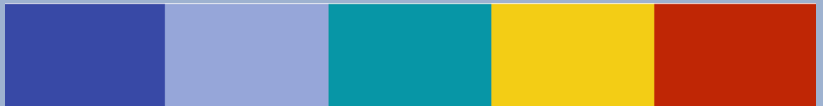


Image du haut : *La pêcheuse d'huîtres*, Le Corbusier, 1935
Huile sur toile
57 x 48 cm

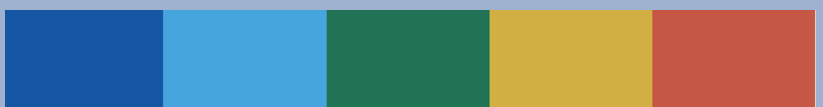
La Maison Laroché(1925), Fondation Le Corbusier
©Milena Krastev McKinnon

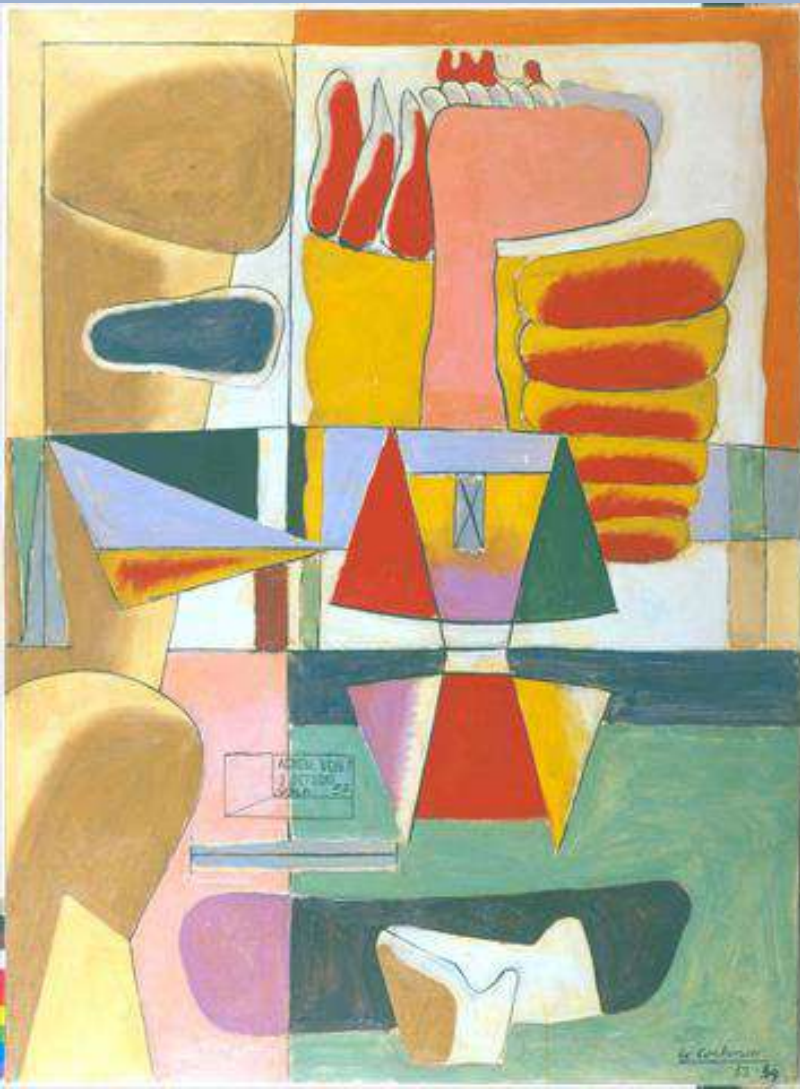


Totem 3, Le Corbusier, 1961,
Paris, Fondation Le Corbusier©

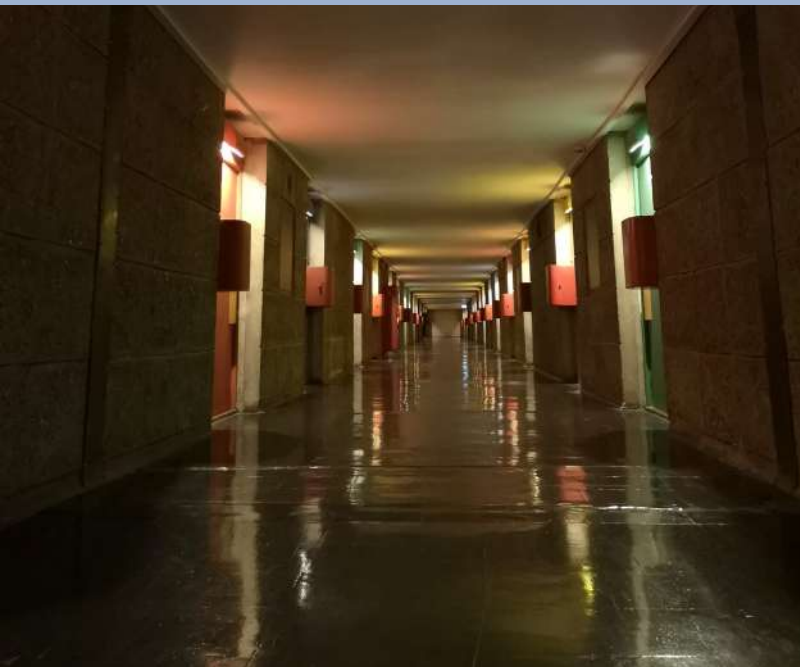


L'Unité de camping (1956)
©Milena Krastev-McKinnon





Adieu Von, Le Corbusier 1957
© FLC/ADAGP



«La rue» de la Cité Radieuse (1947)
Photo ©Milena Krastev-McKinnon





Image du haut Cité Frugès (1924)
Pessac, France
©Milena Krastev-McKinnon

Deux femmes au repos, Le Corbusier 1939
© FLC/ADAGP



Image du haut : la Cité Radieuse (1947)
©Milena Krastev McKinnon

Carton pour tapisserie, Le Corbusier
(Marie Cuttoli), 1936
© FLC/ADAGP



La main et la boîte
d'allumettes, 1932
© FLC/ADAGP



Cité Frugès (1924)
Pessac, France
©Milena Krastev McKinnon

Que faire de mon besoin de créer? Quelle place lui donner? Comment mettre en œuvre une démarche pluridisciplinaire? Un enseignement ou un objet pluridisciplinaire? Comment provoquer de la rencontre et du métissage de disciplines dans le processus de création? Comment mêler les sources dans un projet? Comment suivre le paradigme selon lequel la vie est une œuvre d'art? Quelle place donner à la création dans ce monde en perpétuel mouvement? Le faire ralentir? De quoi avons-nous réellement besoin? L'art permet une évasion vers le mieux, la possibilité d'explorer, de chercher ensemble, au travers d'initiatives pluridisciplinaires personnelles ou plurielles, de rêver.

Toutes mes recherches, rencontres, voyages m'ont ouvert l'esprit et le champ des possibles. C'est une forme mentale d'esprit qui pousse à puiser dans le plus de disciplines artistiques différentes, afin d'opérer des allers-retours permanents, ou le tout est plus que la somme des parties. Ce processus de production pluridisciplinaire semble plus complexe à théoriser qu'à concrétiser par des actions et de la mise en pratique. Car la vie est un tout, une œuvre à elle toute seule et les choses que nous créons doivent suivre son image.

Voici mon conflit intérieur depuis quelques années. J'emploie le terme de conflit mais celui-ci s'apparente plus à une réflexion, à une conversation entre la partie A de mon cerveau qui veut briser les codes et sortir de ce cadre imposé par ce système condamné à une saturation et la partie B qui veut y laisser pied. La seule chose que je pense savoir du haut de mes 23 ans, c'est que l'action semble être la solution à tout, à l'évolution, au bonheur, à l'expérimentation des possibles, à l'imagination, à l'utopie etc. Quel pourrait être pour moi le fruit de ce travail ? Après avoir exploré les relations entre arts et architecture, pourquoi ne pas envisager la création d'une œuvre globale qui prendrait la forme peut-être d'une agence multidisciplinaire ? Une structure regroupant architectes, architectes d'intérieur, designers, graphistes, photographes, vidéastes, comédiens, psychologues, modélistes, stylistes et créateurs ?

Je veux, non pas aller dans le sens de ma culture mais dans l'échange des cultures. Pour moi, la vraie importance, le plus important, c'est l'esprit de chacun et la relation entre ses esprits. J'ai parfois du mal à me prononcer sur l'enseignement, mais j'ai pris une leçon d'humilité en voyant toute cette culture bouleversée par les migrations actuelles. C'est bien en 2020 qu'il faut mettre en avant les échanges intellectuels et plastiques. Non pas dans le sens de ma culture mais dans l'échange des cultures.



PERMACULTURE

119 La permaculture est un mot-valise emprunté au domaine de l'agriculture.

Il s'agit d'une contraction des deux mots anglais « permanent » et « agriculture », pour « agriculture permanente ». La permaculture considère l'habitat et le terrain comme un système vivant entier. Je reprends ici le terme pour en tirer une analogie avec mon propos et désigner ma vision personnelle d'un écosystème qui serait façonné par les différents champs de la création artistique.

Au terme de ce périple historique, artistique et photographique, nous pensons avoir mis en lumière la richesse des liens et échanges fructueux de toutes natures qui pourraient être établis et rétablis entre l'architecture d'intérieur, le design et l'art, leur environnement, leur héritage, leurs sources d'inspiration. Nous pensons également avoir montré que cette pluridisciplinarité potentielle, si elle est rarement théorisée, s'exprime au quotidien dans le travail, dans l'enseignement, dans la pratique.

Nous avons fait ici le choix d'une certaine vision de la pluridisciplinarité. Nous avons délibérément exclu les concepts de transdisciplinarité, d'interdisciplinarité, de multidisciplinarité qui sont actuellement débattus ailleurs.

La pluridisciplinarité peut être personnelle ; le créateur adopte une forme mentale qui l'autorise à s'aventurer dans différents champs de la création, sans même qu'il en ait les compétences. Individuellement, il ne faut pas craindre d'abolir certaines frontières qu'on nous impose. Il faut oser les dépasser, comme si rien n'était cloisonné. Tout est lié. Et tout peut et doit enrichir la création. La création se nourrit de tout et elle est propre à l'humain, puisqu'elle se nourrit d'émotions humaines. Au lieu de faire de l'art une distraction culturelle qui paraît inaccessible, faisons-le rentrer dans notre quotidien. Ne nous fermons aucune porte.

L'aboutissement de cette pluridisciplinarité personnelle se traduira par une pluridisciplinarité collective, où le tout donnera plus que la somme des parties. Il s'agirait pour des créateurs d'horizons différents d'unir leurs pulsions créatives ou leur domaine de connaissances au service d'une œuvre commune.

Malgré le côté en apparence utopique de cette démarche, la meilleure façon d'en tenter une mise en application serait de donner vie au projet qui me tient à cœur depuis quelques années. Imaginer un projet pluridisciplinaire qui pourrait prendre la forme d'une association, d'un objet, d'un enseignement. Ce projet réunirait architectes, designers, graphistes, modélistes, éditeurs, photographes, vidéastes, psychologues, historiens et bien d'autres qui avancent ensemble afin de se réunir, de penser, d'agir et de refléter l'unité de la vie. Il subsiste une question : la forma mentis qui pousse le créateur au décroisement peut-elle s'acquérir ou se transmettre ?

Le périple de ce mémoire s'achève ici, mais sa rédaction m'a ouvert des horizons considérables, et nul doute que mon expression plastique sera marquée à tout jamais par les interactions et les échanges que j'ai pu mettre au jour chez tous les artistes évoqués ici.



La notion de synthèse des arts

J.Simard, **Vers une Synthèse des Arts majeurs**, Paris : Ed. Liberté, 1959, 145-151 p.,v1,(n3) (REVUE)

N. Fox Weber, **L'Esprit du Bauhaus**, Paris : Ed. Les Arts Décoratifs, 2016, 264p. (OUVRAGE)

T.Gluckin, **André Bruyère et la synthèse des arts : projet de village polychrome avec Fernand Léger**, Paris Ed: In Situ, 2017, (n32) 20 p. (ARTICLE DE PÉRIODIQUE)

S.Van Moos, **Le Corbusier, Une Synthèse**, Marseille : Ed. Parenthèses,2013, 400 p.(OUVRAGE)

La notion d'«œuvre d'art totale»

Stéphane Ghislain Roussel, **Opéra Monde, la quête d'un art total**, Metz : Ed. RMN / Centre Pompidou Metz, 2019, 320 p.(OUVRAGE)

Catherine Dumont d'Ayot en collaboration avec Tim Benton, **Le pavillon de Le Corbusier pour Zurich. Modèle et prototype d'un espace d'exposition idéal**, Zurich : Ed. ETHBaden : Lars Müller , 2013, 223 p.(OUVRAGE)

C.Daro, **Les murs du son : le «Poème électronique» au Pavillon Philips**, Paris : Ed. B2, 2015, 140 p.(OUVRAGE)

M. Bouchardon, F. Bruschi, M. Duvillier, « **L'œuvre d'art totale. Dujardin, Claudel, Maeterlinck, Curel...** », Paris Ed : Études théâtrales, 2007, v1-2 (N° 38-39), p. 19-30, Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-19.htm> (OUVRAGE)

M. Lista, **L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)**, Paris Ed : INHA/ CTHS, 2006, 354 p. (THÈSE DE DOCTORAT)

F. Bazzoli, **1909-1960, L'art aux frontières de lui-même**, Paris Ed : La pensée de midi, 2000/2 (N° 2), p. 36-43. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-2-page-36.htm> (OUVRAGE)

H. Behar, **Schwitters Kurt (1887-1948)**, (en ligne, Encyclopædia Universalis,2019. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/kurt-schwitters/> (WEB)

123 A. Lazaridès, **Compte rendu de [De l'oeuvre d'art totale aux spectacles multimédias : L'Oeuvre d'art totale]**, Paris Ed : Jeu,1997, n84, 169–174 p. (ARTICLE DE PÉRIODIQUE)

J. Ramos, **Nostalgie de l'Unité/ Paysage et musique dans la peinture P.O Runge et C.D Friedrich**, Rennes Ed: PU Rennes, 2008, 260 p. (OUVRAGE)

La notion de pluridisciplinarité/La convergence des arts

Verner Lorraine, **L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art**, Paris : Ed. Marges, 2005, v1, (n4), p. 30-44. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-marges-2005-1-page-30.htm> (ARTICLE DE PERIODIQUE)

C. Colin; Traduction R. Corlette Theui, **Arts décoratifs, Arts appliqués, métiers d'art, design : terminologie et patoquès**, Ed. Hazan, 1998, 159 p.(OUVRAGE)

Le Corbusier/A. Ozenfant, L'Esprit Nouveau, Paris : Ed. l'Esprit Nouveau, 1920, 97 p.,6 numéros/an, Disponible sur : <http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/> (ARTICLE DE PERIODIQUE)

M. E. Cahen/André Bloc, **L'Architecture d'aujourd'hui**, Paris : Ed.L'Architecture d'aujourd'hui, 1930, 91 p.,bimestriel, Disponible sur : https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/pdfjs/web/viewer.html?file=/Infodoc/ged/viewPortalPublished.ashx?eid%3DIFD_FICJOINT_0000304 (ARTICLE DE PERIODIQUE)

P. A Castanet, S. Kanach, **Xenakis et les arts : miscellanées** : [actes des journées d'études, Rouen, 7-8 décembre 2011] / à l'initiative du Centre Iannis Xenakis, Rouen, Ed. Point de vues, 2014, 200 p.(OUVRAGE)

Bernard Blistène, **Poésure et Peinture : «d'un art, l'autre »**, Marseille Ed : Musées de Marseille, 1998, 656 p. (OUVRAGE)

La synthèse des arts chez Le Corbusier

Le Corbusier, W. Boesiger, **Le Corbusier : L'œuvre complète (1910/1969)**, Zurich: Ed. architecture : Artemis , 1991(OUVRAGE)

Le Corbusier, **L'Art décoratif d'aujourd'hui**, Paris : Ed. Flammarion, 1996, 218 p.(OUVRAGE)

P.Damaz/Le Corbusier, **Art in european architecture = Synthèse des Arts**, New-York : Reinhold Publishing Corporation, 1956, 228 p.(OUVRAGE)

A.Ullmann, **DADA 201 Le Corbusier**, Paris Ed: DADA(Arola), 2015, 52 p. (ARTICLE DE PÉRIODIQUE)

124

Dossier de l'Art, **Le Corbusier et l'aventure moderniste**, Paris Ed: Faton, 2015, 95 p. (ARTICLE DE PÉRIODIQUE)

Nicola Pezzolet, **Spectacle plastique, Reconstruction and the debates on the « Synthetis of the Arts » in France, 1944-1962**, Submitted to the Department of Architecture on september 14, 2013, In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in philosophy in Architectural history and theory of art, MIT, 332 p. (THÈSE)

La synthèse des arts chez Charlotte Perriand

Jacques Barsac, **Charlotte Perriand : Oeuvre Complète (1903/1968)**, Paris : Ed. Norma/Archives Charlotte Perriand , 2015, t1 : 511 p., t2 : 528 p., 2017, t3 : 527 p. (OUVRAGE)

Charlotte Perriand, **Une vie de création**, Paris : Ed. Odile Jacob, 1998, 425 p. (OUVRAGE)

Charlotte Perriand, Musée des arts décoratifs, **Charlotte Perriand : un art de vivre : [exposition, Musée des Arts décoratifs, 5 février-1 avril 1985] / [organisée par l'Union centrale des arts décoratifs...]** ; [préf. par Eugène Claudius-Petit,... et François Mathey,...], Paris : Ed. Musée des Arts Décoratifs : Flammarion, 1985, 78 p. (OUVRAGE)

Jacques Barsac, **Charlotte Perriand, Un art d'habiter**, Paris Ed : Norma, 2005, 512 p. (OUVRAGE)

Ina, Charlotte Perriand, In : Thé ou café, 1998, INA.fr Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/I10341813> (VIDÉO)

Cnam, **Monographie sur Charlotte Perriand, une designer engagée ayant marqué le XXème siècle**, In : Chaire Philosophie à l'Hôpital, 2019, youtube.fr Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=leY8tixW7xw> (VIDÉO)

Colloque dans le cadre de l'exposition, **Le monde nouveau de Charlotte Perriand**, table ronde IV : pour une synthèse des arts ?, Mercredi 4 décembre 2019 - Auditorium, Fondation Louis Vuitton, Paris (COLLOQUE)

Les modèles d'interactions

Le Corbusier, R.Baudouï, A.Dercelles, **Le Corbusier, Correspondance, Lettres à la famille**, Paris : Ed. Infolio, 2011, 765 p., t1 (OUVRAGE)

125 Elise Koering, Eileen Gray et Charlotte Perriand dans les années 1920 et la question de l'intérieur corbuséen : essai d'analyse et de mise en perspective, Histoire de l'architecture, Université de Versailles-St Quentin en Yvelines, 2010, 2 vol. 790 p.(THÈSE)

Élise Koering, Charlotte Perriand-Le Corbusier: Étude d'une collaboration- ANNEXE XVI : Rencontre avec Charlotte Perriand : 22 avril 1999, Université Marc Bloch Strasbourg, 218 p. (THÈSE)

Collectif, UAM, Une aventure moderne|Album de l'exposition, Paris Ed: Broché/Centre Pompidou, 2018, 60p.(OUVRAGE)

J. Barsac, Charlotte Perriand et le Japon, Paris Ed : Norma, 2008, 335 p. (OUVRAGE)

J. Zask, Black Mountain College : Art, démocratie, utopie, Rennes Ed : Broché, 2014, 195 p.(OUVRAGE)

O.Lussac, Démocratie et éducation : le Black Mountain College et les arts visuels, 1945-1957, Des scènes plurielles de l'art, revue Questions d'esthétiques, hors-série n° 1, Ed : Cpea/Université de Metz:Rennes, 2004, 18 p.(REVUE)

Le Corbusier, Danièle Poly, Le Corbusier et la Méditerranée: exposition, Marseille, Centre de la vieille charité, 27 juin-27 septembre 1987, Galerie de la Vieille Charité, Ed : Parenthèses, Musées de Marseille, 1987, 215 p. (OUVRAGE)

Ina, Charlotte Perriand à propos de l'humanisme de Le Corbusier, In : Du côté de chez Fred, 1989, INA.fr Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/I05272464> (VIDÉO)

Le processus de production

D.MOKTAR, Culture, art et création historique : Vers une nouvelle approche du rôle et de l'impact social-historique de la culture, Montréal Ed : Les Presses de l'Université de Montréal, Sociologie et sociétés, v17 n2, p.27-32

Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/001509ar>

Ministère de la culture, Les soixante ans du 1% artistique (en ligne), 2011, Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Discours-de-ministres/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Articles-2009-2012/Les-soixante-ans-du-1-artistique>

F.Ducros, F.de Franclieu, A.François, B.Klinkhammer, D.Le Couédic, S.von Moos, E.Mouchet, R.Papillault, E.Roy, C.de Smet,
Le Corbusier, L'œuvre plastique, Paris : Ed. Rencontres Le Corbusier - Fondation Le Corbusier, 2005,223 p.(OUVRAGE)

Serge Fauchereau, **Moscou, 1900-1930 : vie quotidienne, arts plastiques, littérature, théâtre, architecture, musique, cinéma**, Paris : Ed. Seuil,1988, 278 p.(OUVRAGE)

C. Tajan, **UAM : les modernes à l'épreuve**, Paris Ed: Norma, 2018, 175 p.(OUVRAGE)

Arte, une série de Lars Kraume, **Bauhaus - Un temps nouveau**, 2019, ARTE.fr Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/079371-002-A/bauhaus-un-temps-nouveau-2-6/> (VIDÉO)

L'héritage inconscient et le dialogue à travers le temps

F. Arnold et D. Cling, **Transmettre en architecture : de l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani**,Paris : Ed. Le Moniteur ,2002, 246 p. (OUVRAGE)

Entretien avec Marco Mencacci - 01.10.2019

Question 1 - En quoi consiste votre pratique, votre création, votre production ? Quelle est-elle?

Moi j'aime beaucoup avoir toute la gérance, pouvoir tout gérer dans mon travail mais en même temps je n'ai pas voulu faire une structure car je voulais garder ma liberté d'expression. J'aurai pu le faire et avoir cinq, dix, vingt personnes en dessous de moi mais je ne voulais pas être dans un système où tu as des contraintes. Je voulais pouvoir choisir, si aujourd'hui je n'ai pas envie de travailler je ne travaille pas, je vais au théâtre, danser...C'est déjà adopter une posture par rapport à son travail. Ma formation la plus importante a été le lycée artistique où tu faisais de l'architecture, de la sculpture, du dessin figuratif, du dessin de couleur et du dessin géométrique. Mais c'était sans doute particulier à l'Italie à cette époque, d'apprendre à être un artiste de manière assez globale. J'ai ensuite choisi de faire de l'architecture mais la formation qui compte le plus pour moi a été le lycée artistique, car cela m'a ouvert à plein de formes d'expression différentes et à cette pluridisciplinarité personnelle. C'est une sorte de schizophrénie créative, d'être un jour architecte d'intérieur, un autre peintre, puis dessiner des spaghettis, faire des vases, une émission de télévisions, des vidéos etc... En Italie, c'est cette idée de *tutto tondo*, l'idée qu'un artiste se doit d'être global, et un architecte ou un architecte d'intérieur doit être global. Mais c'est une culture, un choix de vie.

Question 2 - Dans votre pratique artistique, quel est l'état actuel de la relation entre votre discipline et les autres? Cloisonnement/isolement total, aucune influence mutuelle, un certain degré d'interaction, une perméabilité totale? Dans le cas où il y a une forte interaction, pouvez-vous me dire précisément et en détails ce que cette interdisciplinarité vous a apporté?

Il ne s'agit pas simplement de travailler avec un artiste, mais de travailler avec un artisan. Quand tu travailles, par exemple, avec un spécialiste de la lumière, tu apprends énormément. Et en tant que scénographe, je travaille en ce moment avec un graphiste, un éclairagiste, des techniciens, quelqu'un qui va monter l'exposition. En vérité, avec mon dessin, je fais vivre au moins une vingtaine de personnes par projet. Les ouvriers qui travaillent pour moi, ils ont des enfants, des femmes, des maris et avec un projet d'architecture d'intérieur, tu fais vivre toutes ces personnes-là. Alors, tu ne peux qu'être en relation et en osmose avec eux. Parfois, on qualifie un plombier d'artiste tellement il est bon dans son travail. En fait, l'interaction se fait avec toutes les forces de travail que tu rencontres car pour faire un objet nouveau, une maison nouvelle, il faut au moins une vingtaine de personnes. Il y a l'industriel, celui qui fait le verre, celui qui le coupe.

La différence entre notre travail et celui d'un artiste, c'est que l'artiste fait tout seul son œuvre, même si évidemment il y a des artistes qui ont

leurs aides comme Pollock par exemple. Mais l'artiste est à part. Dans notre profession c'est différent, on est artiste, mais on fait les choses en fonction d'un programme, d'une exigence, d'un client. L'artiste aussi peut travailler pour des clients, mais nous quand on fait des objets, on les fait pour les autres. Le statut de l'artiste est différent, il a une liberté énorme, c'est génial.

Toi Milena, quand tu fais de l'architecture d'intérieure, tu cherches à intellectualiser un processus spontané. Je pense qu'il ne faut pas faire cela, je pense que tu dois t'exprimer librement car ta pensée intellectuelle est dans ton dessin. Il ne faut pas avoir peur d'être spontanée. La pensée intellectuelle est déjà dans le geste. Quand on choisit la création pour faire des choses, elles ne peuvent être qu'intellectuelles. Avec les mains on ne fait rien si on n'a pas une pensée derrière. C'est pour cela qu'il faut se libérer, on pourra faire ça avec un sujet libre: tu balais le fait de montrer que tu sais raisonner et tu dis moi j'ai fait ça et je vais me prouver que je peux en faire un projet. Dans la philosophie des pragmatiques, on fait une chose et une fois qu'on a atteint le but, on en tire des conclusions. Alors que d'autres font un postulat puis passent à l'action. Moi, je dois faire et en faisant je trouve les raisons pour lesquelles je fais les choses. Je suis un pragmatique. J'agis pour chercher, avec l'action, le dessin, les maquettes, tout ce que je cherche, c'est pour chercher, pourquoi je fais ça ?

Question 3 - Est-ce que vous-vous considérez comme un artiste et si oui dans quelle mesure? Pourquoi? Comment?

Oui, je me considère comme un artiste, parce que c'est ma formation qui m'a formé à l'être. Je suis un plasticien. Et même quand je fais des appartements, oui je fais des plans. Mais après, les plans c'est important pour voir ce qu'il faut faire dans un appartement pour rendre fluide la circulation, la lumière et tout ça. En revanche, quand je suis sur place, je décide les choses avec un mètre, un stylo, un feutre. Je suis DPLG mais je ne me considère pas comme un architecte grâce à ma pratique artistique. Ma pratique n'est pas celle-ci. Mais je me présente comme architecte sinon les gens perdent la tête...Tu peux pas dire que tu es un artiste, et après un designer, un peintre etc...Donc je dis que je suis architecte-designer, pour l'autre, pour qu'il comprenne. Je travaille avec le verre, la porcelaine, je fais du mobilier, des collages, des vidéos etc. Dans ma définition sur mon site, il est écrit que je suis un artiste multidisciplinaire. L'endroit d'où tu viens est aussi très important. Ton lieu de naissance, D'où tu viens ? Une personne de Marseille est très différente d'une personne de Paris. Je revendique le fait d'être multiple, multidisciplinaire, de pratiquer différentes disciplines.

Au cirque, à la Villette, j'ai fait tous les dessins sur les murs intérieurs, des collages, j'en fais des vases. C'est une pratique multi-transdisciplinaire. J'ai fait des exercices de collage, et j'ai appliqué le collage sur un mur, pour ensuite le faire devenir trois dimensions dans un vase. Un artiste recherche son expression, c'est une recherche sur la créativité. Une discipline ne peut pas être juste confinée dans une seule case. Je ne pourrais pas faire toute ma vie que des vases. Mais pourquoi j'ai commencé à faire plein de choses différentes ? Parce que c'est un métier où ce n'est pas facile de gagner sa vie avec une seule discipline. Dans les années 80 c'était facile. Il fallait vivre. J'ai alors trouvé quelqu'un pour faire autre chose J'ai fait du théâtre, après de la scénographie, après de la télévision. La création est ouverte, elle n'est pas confinée à quelque chose. Tout dépend de la création et de l'expression, l'envie de s'exprimer de manière créative. Il n'y a pas de cloisonnement pour moi. Dans une école on ne fait que des exercices. Quand tu regardes les intérieurs faits par des décorateurs, certains ne laissent aucune place à la personne qui va les habiter, avec une marque très forte de quelqu'un d'autre. Sans légèreté. Avec la couleur, si tu mets du blanc par-dessus, tu ne vois plus rien...Je n'aime pas le terme de nouveaux ensembliers, c'est pour des riches, des bourgeois, ça me déplaît. Chez AD par exemple, on leur vend des choses, sans curiosité, on n'avance pas.

Question 4 - Dans votre pratique professionnelle, avez-vous déjà systématisé ou formalisé la ou les interactions possibles entre les différentes disciplines?

Je n'ai jamais écrit sur ça mais je le pratique. Cela ouvre complètement l'esprit. Cela te permet de valider tes obsessions dans un milieu plutôt qu'un autre, dans une expression plutôt que dans une autre. C'est vraiment très libérateur de pouvoir t'exprimer dans des champs différents. Alors je ne l'ai pas écrit ou théorisé, mais je l'ai fait. Ce qui est intéressant dans l'école et la formation, c'est que cela te permet d'avoir les bases, des bases très importantes car travailler l'espace ce n'est pas n'importe quoi. Soit tu l'apprends par expérience, soit tu l'apprends à l'école. Travailler l'espace, la lumière, le rapport des couleurs, avoir des enseignants qui te suivent. Moi j'ai fait architecture mais en sortant de l'école, la dernière chose que je voulais faire, c'est être architecte. Pendant mon année de diplôme, j'ai arrêté six mois pour faire une collection d'habits pour deux défilés. Je cousais des habits, des sacs. Puis en Italie, je me suis cherché pendant un moment. J'ai trouvé une maison où j'ai commencé à peindre, puis j'ai fait de la récupération d'objets car la maison était vide. J'ai customisé des chaises puis j'ai fait un stand pour un architecte qui m'a demandé de faire la mise en couleurs. Pour gagner ma vie, je travaillais avec un architecte à mi-temps. Ensuite, j'ai commencé à faire des chaises, j'ai travaillé à Milan pour de la scénographie. Pour mon diplôme, j'ai présenté une thèse qui a été publiée au CCI à Beaubourg. Il s'agissait de savoir comment faire un projet d'architecture ? J'étais parti d'un film d'Antonioni, que j'avais décrypté, séquencé. J'ai ensuite fait une maquette à partir de graphiques. Une maquette synthétique complètement abstraite qui contenait le propos du film. Après, j'ai pris le programme du Musée du Festival de Venise et j'en ai fait un nouveau bâtiment. Cela a été publié

dans beaucoup d'endroits. J'ai aussi fait une collection de chaises toutes petites et des dessins que j'ai présenté à Sawaya e Moroni en allant les voir. A l'époque c'était le début du design, le boom du nouveau design qu'il y a aujourd'hui. C'était tellement ouvert, ça rendait les choses plus faciles. Une fois que j'ai fait cela, j'ai reçu des appels des autres fabricants et tout a commencé.

Question 5 - Est-ce que l'enseignement de la pluridisciplinarité vous semble possible ?

Lorsque l'on est étudiant, on n'arrive pas à faire cette fusion entre les différentes disciplines (non pas synthèse). Parce que justement vous êtes trop dans votre domaine. Il faut avoir l'esprit ouvert. Quand je faisais de l'architecture, dans mon carnet, j'avais une page avec Brigitte Bardot. Je mélangeais mes goûts à moi, mes envies. Quelque part, vous êtes trop cloisonnés à cause de l'exigence de savoir faire un plan ou de répondre à une question précise. On revient au début, sur cette idée de Tutto Tondo. La musique aussi doit rentrer dedans, tout doit aller ensemble. Il réussit à présenter quelque chose dans ce sens là. Mais ça, c'est une Forma Mentis. Une forme d'esprit que moi j'ai apprise avec le lycée artistique. L'interdisciplinarité était très importante. On avait tous différentes formes d'expression qui étaient superbes. C'est ce que j'essaie de faire avec les étudiants : Chakra ouvrez les portillons. Sinon les projets sont arides. Etre créatif c'est se donner la possibilité de l'être. Il y en a qui savent dessiner dès qu'ils sont petits, moi j'ai développé mon dessin car c'est ce qu'il y avait de mieux chez moi. J'ai développé l'expression artistique. Tu dois cultiver ta propre culture et ta propre expression, qu'elle soit mathématique ou artistique. Il y en a qui apprennent à être de bons dessinateurs sans avoir un tempérament artistique car être créateur n'est pas donné à tout le monde. Il y en a qui savent dessiner et qui travaillent pour des agences et d'autres qui ont leur agence. La créativité n'est pas donnée à tous, tout le monde n'a pas la créativité. La créativité c'est un besoin, tu ne peux pas t'arrêter. Sans le savoir tu as choisis une école comme celle-ci, tu choisis mais tu ne sais pas que c'est fait pour toi. Tu ne peux pas le savoir encore. Tu as des amis ou des parents qui te poussent vers ça mais au début tu ne le sais pas, tu le découvre et un jour tu t'émerveilles devant un tableau à dix-sept ans. Ca c'est la culture, tu apprends plein de choses, tu prends le rythme et tu développes un esprit créatif. Mais il n'y a pas que des artistes et heureusement...

Quand quelqu'un est très bon, on dit de lui qu'il est un artiste. Un docteur, un médecin, un boulanger, un peintre en bâtiment... Quand une chose est très belle, on dit souvent « on dirait qu'elle est fausse ». C'est une question de double vision. Etre artiste, c'est savoir faire super bien les choses mais avoir un tempérament artistique c'est autre chose, c'est une éducation, un apprentissage...

Entretien avec Claude Eveno - 04.10.2019

Question 1 - En quoi consiste votre pratique, votre création, votre production ? Quelle est-elle?

J'ai été cinéaste, éditeur, homme de radio, écrivain et j'ai une pratique artistique : je fais des collages. Je ne peux pas résumer en une figure ou un mot ce qu'est ma pratique créative. Elle s'est développée sur différents moyens. Dans ce que j'écris, il y a ce croisement très fréquent de l'image et des mots. Je ne peux pas m'empêcher d'avoir été un cinéphile passionné, un documentariste, un cinéaste documentaire. L'écriture et l'image ont partie liée dès le début. C'est une marque de ma façon d'écrire. Il y a une chose essentielle dans la vie intellectuelle et artistique, c'est le collage. Quand on regarde Kurt Schwitters avec l'abstraction ou Max Ernst avec de la figure comme La femme sans tête, on voit quelque chose de radicalement neuf dans l'art du XXI^{ème} siècle. On peut considérer qu'il y a du collage dans le cubisme chez Picasso et Braque, dans la destruction de la perspective linéaire. Rassembler dans une même surface la vue de côté, de face, de derrière, c'est une forme de collage de quelque chose qui était normalement séparé. Il y a un esprit qui assemble autrement les éléments de la connaissance et les éléments du regard. J'ai une pratique créative transversale presque de naissance. Pour être quelqu'un d'ouvert à toutes les expérimentations, aucune institution, aucune pensée dominante ne va vous favoriser pour la bonne raison que la société humaine fabrique des ossifications de ce qui apparaît. Cela commence par une émergence et ça finit en institution bien établie. La société humaine a tendance à cristalliser ce qu'elle invente. Au bout d'un moment, il faut réinventer quelque chose.

Dans les métiers artistiques, il y a un perpétuel renouvellement. Ce ne sont pas des existences monotones sauf que les architectes designers, ce sont des arts contingents, ils sont sous la pression de systèmes liés à l'argent, à la commande qui peuvent être contraignants et qui réduisent la liberté.

Question 2 - Dans votre pratique artistique, quel est l'état actuel de la relation entre votre discipline et les autres? Cloisonnement/isollement total, aucune influence mutuelle, un certain degré d'interaction, une perméabilité totale? Dans le cas où il y a une forte interaction, pouvez-vous me dire précisément et en détails ce que cette interdisciplinarité vous a apporté?

J'ai souligné interaction et perméabilité. Il y a de l'interaction tout le temps, pas simplement « un certain degré d'interaction ». Que je le veuille ou non, il y a entre les différentes sources de connaissances et les héritages pratiques que je peux avoir, il y a une interaction obligée, ça se nourrit. Je vais vous montrer quelques collages. Je prends l'œuvre d'un peintre et j'essaie de fabriquer « un faux de ce machin » mais qui ait comme un surcroît d'intensité. J'ai commencé avec Courbet. Je prends plusieurs œuvres d'un même artiste et j'en refais un collage. J'ai pris des morceaux de trois tableaux de Courbet et je les ai rassemblés pour faire cela.

Question 3 - Avez-vous une définition de l'interdisciplinarité, la pluridisciplinarité ou la transdisciplinarité? Y a-t-il selon vous une différence entre ces termes?

J'ai eu affaire à toutes ces notions dans le cadre de ma pratique urbanistique. Il y a des différences entre ces termes, mais ce n'est pas l'important. Tout est pour moi une question de pratique. Je me suis posé la question de l'apport des différentes disciplines et le fait de les rassembler dans quelque chose. La pluridisciplinarité c'est simplement la cohabitation, comme des tiroirs empilés, mais on n'en voit pas l'interaction. J'ai créé une revue au milieu des années 80 appelée « Les cahiers du CCI » C'est une revue thématique, toujours dans des champs comme le paysage, l'architecture, le design, etc...Le premier numéro était consacré à l'architecture et à la façon dont elle est travaillée par d'autres éléments qu'elle-même. Il y avait un grand dossier, une rubrique « inventaire », une rubrique « culture au quotidien », une rubrique « lectures et écritures ». Cette cohabitation de moyens de faire différents était caractéristique. Cette revue a vécu 5 ans. C'était une façon de traiter le sujet avec des œuvres, des choses de design, des choses artistiques, des choses architecturales. Un jour j'ai envoyé quelqu'un à Vienne pour faire un sujet sur Hundertwasser, architecture dingue faite par un peintre. Un bâtiment délirant à Vienne.

J'ai également participé à des concours d'architecture ou de paysagisme, qui ont été pour moi une autre forme de pluridisciplinarité. J'ai travaillé Jacqueline Osty dans le cadre de la réalisation du Parc Martin Luther King aux Batignolles. Elle a souvent fait appel à moi pour la rédaction de textes, la participation à des concours.

Question 4 - Dans le cas où il y a une forte interaction, pouvez-vous me dire précisément et en détails ce que cette interdisciplinarité vous a apporté?

C'est un sujet dont j'ai beaucoup parlé dans une autre revue, « La revue monumentale », la revue officielle des Monuments historiques. C'était une revue trimestrielle qui devait disparaître. On m'a demandé de la transformer en revue annuelle énorme, avec des choses différentes, des écritures en images. On a une idée moins formatée de la réalité. On commence à comprendre ce qui travaille le monde des formes, le visible, le rapport à la nature. On étudie les mentalités. Il faut connaître l'esprit du temps, le rapport écologique à la nature, la nostalgie du vivant intact. Il faut des connaissances idéologiques de l'esprit du temps. Il faut une somme de connaissances, d'où l'intérêt de la pluridisciplinarité. Grâce à l'apport de connaissances plurielles, on peut proposer des choses qui sont beaucoup plus pertinentes. Il ne faut pas rester enfermé dans une seule discipline.

Question 5 - Est-ce que vous-vous considérez comme un artiste et si oui dans quelle mesure? Pourquoi? Comment?

Si on considère qu'un écrivain est un artiste, oui je me considère comme un artiste. Je fais des collages. Il y a une part de moi qui est artiste. C'est une attitude mentale. On peut être un artiste sans que personne ne le sache. Un écrivain c'est quelqu'un qui regarde le monde et il y a des phrases qui défilent dans sa tête, qu'on le veuille ou non. Sans doute l'origine de ce phénomène est différente pour chaque individu. Une enquête a été réalisée dans les années 70 par Libération sur « pourquoi écrivez-vous ». Deux réponses étonnantes : Julien GRACQ, proche d'André Breton, répondit : on écrit parce qu'on a toujours écrit. Samuel Beckett a répondu : « bon qu'à ça ». Une sorte de pulsion artistique intérieure qui exige de produire des formes littéraires ou plastiques. Au Japon par exemple, on ne fait pas de différence entre art et artisanat. On admire autant un grand maître de kimonos qu'un peintre de paysages. Pas de différence de valeur. J'y ai rencontré le fournisseur de kimonos pour la famille impériale. Il avait fait les Beaux-Arts à Tokyo et les Arts décoratifs à Paris. Il a renouvelé l'art des kimonos abstraits. Il est mondialement connu. Il s'agit de Kunihiko Moriguchi.

Question 6 - Dans votre pratique professionnelle, avez-vous déjà systématisé ou formalisé la ou les interactions possibles entre les différentes disciplines?

Je n'ai pas essayé de théoriser mon expérience, sauf en parlant avec d'autres. Cela ne m'importe pas. C'est une question de pratique. La pratique, c'est la théorisation. J'ai répété quand je le pouvais des situations d'interdisciplinarité, en espérant qu'il n'y ait pas que moi qui en tire un bénéfice, mais aussi le lecteur.

Question 7 - Est-ce que l'enseignement de la pluridisciplinarité vous semble possible ?

Non. Mais on peut créer des situations pluridisciplinaires et y plonger les étudiants, ce qu'a fait le Bauhaus ou l'École de paysagisme de Blois. On crée la situation où l'on bénéficie de l'interdisciplinarité. Mais l'interdisciplinarité n'est pas une matière, c'est une situation, une pratique. C'est une façon de penser et de travailler. Il n'y a pas d'enseignement de la pluridisciplinarité. Il y a des penseurs de cette question comme Edgar Morin qui a travaillé sur la notion de complexité. J'ai voulu travailler avec lui pour réaliser des entretiens à la radio, avec Boris Cyrulnik. Nous avons fait 5 entretiens d'une demi-heure entre les deux hommes, d'origines différentes, qui essaient d'offrir l'un à l'autre leur pensée. Voir sur quels types de concepts ils peuvent se rejoindre. C'était assez passionnant. Michel Serres dans les années 70 a écrit « Passage du Nord-Ouest », qu'il utilise comme métaphore. Henri Gaudin est un architecte qui a été marin. Michel Serres a été marin et il a eu une formation scientifique et philosophique. Il était lui-même porteur de trois expériences mentales complètement différentes : deux expériences savantes et une expérience physique et pratique par la mer. Il a établi une œuvre qui prenait le monde dans une vision complexe différente de ce que l'on avait fait avant. La transdisciplinarité c'est une œuvre-creuset. Une pensée-creuset. Un creuset en chimie est un

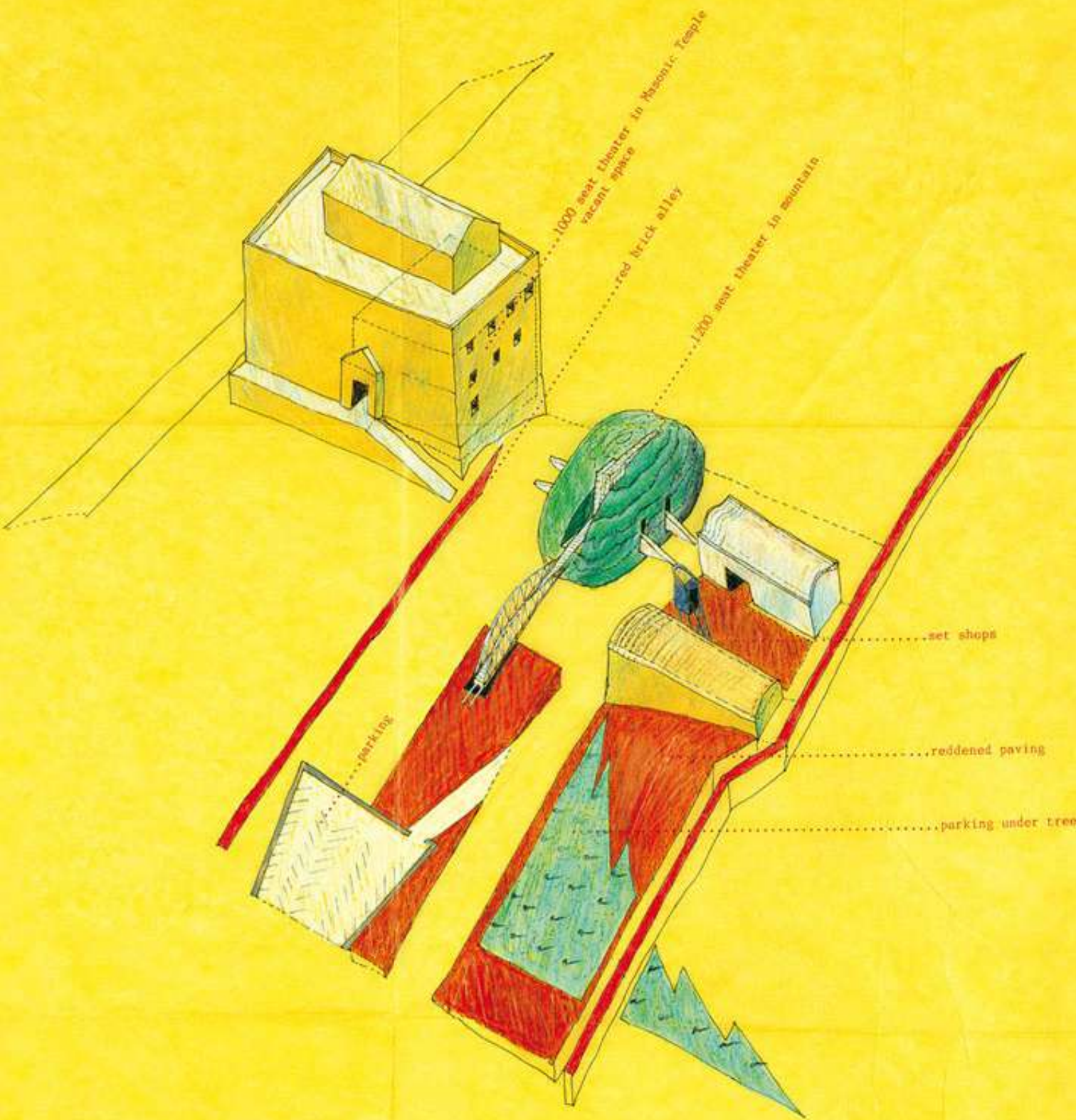
réipient que l'on chauffe dans lequel on met différents éléments, on mélange du mercure et du sodium, il y a alchimie, apparition d'un métal nouveau. Vous faites fondre du mercure, du sodium, pour obtenir des alliages et après quand ça refroidit, ça fait un métal nouveau... Les gens comme Edgar Morin ou Michel Serres sont des « hommes-creusets » c'est-à-dire qu'ils ont fait cette opération alchimique de la pensée qui fait des points de fusion entre les disciplines. On fabrique quelque chose qui n'est ni l'une ni l'autre discipline. C'est ça la transdisciplinarité.

- Wiener Secession** : 1898-1906, Vienne, Autriche
- Wiener Werkstätte** : 1903-1932, Vienne, Autriche
- Deutscher Werkbund** : 1907-1934, Munich, Allemagne
- De Stijl** : 1917-1932, Pays-Bas
- L'École du Bauhaus** : 1919-1933, Weimar, Allemagne
- UAM** : 1929-1958, Paris, France
- Black Mountain College** : 1933-1957, Caroline du Nord, Usa
- MAC/SPACE** : 1948-1958, Italie
- Association pour une Synthèse des arts plastiques** : 1949, France
- Le Groupe Espace** : 1951-1956, Paris, France
- Archigram** : 1961, Londres, Angleterre
- Superstudio** : 1966-1978, Florence, Italie
- Archizoom Associati** : 1966-1974
- Haus-Rucker-Co** : 1967-1992, Vienne, Autriche
- Ant Farm** : 1968-1978, Usa
- Studio Works** : 1969-1972, Usa
- UNStudio** : 1981, Amsterdam, Pays-Bas

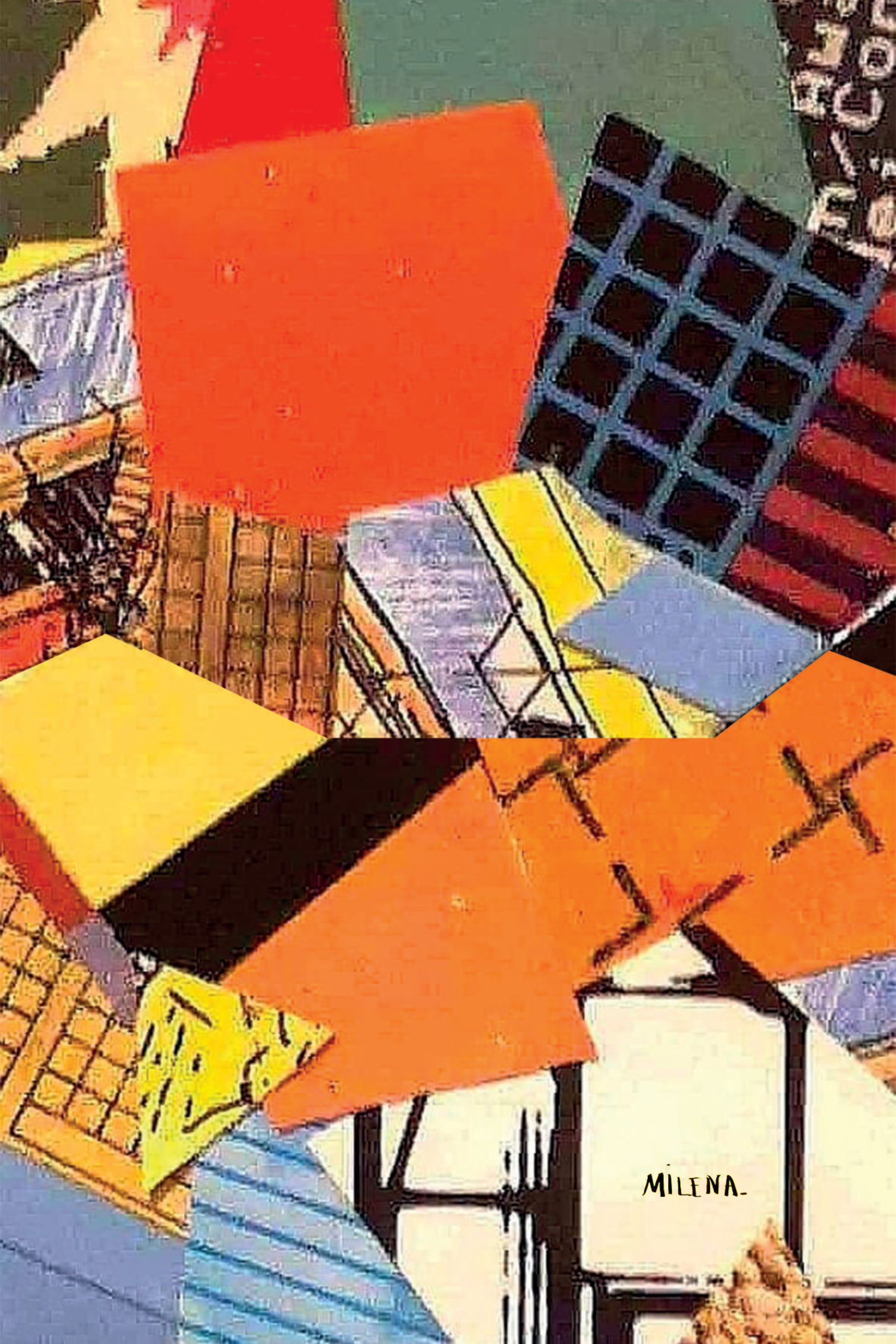
James Turrell & Studio Works, Grand Center, Saint-Louis,
Missouri, 1988-1991, Discrete Element
Dessin, Crayon de couleur et encre sur film

46 x 35 cm

© Olivier Martin-Gambier



Typographie : Aller et Aller light
Corps du texte principal : police 12.
Papier : Canson satiné 300g (couverture)
Papier intérieur blanc 90g
Reliure : Dos carré-collé
Impression : Corep Beaubourg 75003



MILENA.

MILENA KRASTEY-MCKINNON

ÉTAT D'ESPRIT

MÉMOIRE RÉDIGÉ SOUS LA DIRECTION D'ALEXIS MARKOVICS

*Directeur de la Recherche à l'École Camondo (MAD).
Historien de l'art, de l'architecture et de la ville.
Chercheur au laboratoire de l'École Nationale Supérieure
d'Architecture de Versailles*

L'architecte d'intérieur ou le designer est-il un artiste ? Peut-il l'être ? Doit-il l'être ?

Ce mémoire de fin d'études intitulé « État d'esprit » s'apparente à une exploration personnelle des sources de la créativité, qui devait nous aider à répondre à cette question. Pour appréhender l'origine de la créativité, il fallait d'abord puiser aux sources d'un héritage inconscient. Passer en revue l'histoire de courants caractérisés par la volonté de concilier différentes pratiques artistiques. Croiser la route d'artistes ayant réussi cette synthèse des arts. Puis, entamer une fouille presque archéologique, mais avec des moyens technologiques futuristes, des liens potentiels entre création et sources d'inspiration. Enfin, au terme de cette défragmentation, qui permet de rapprocher une vue prise de la Cité Radieuse de Le Corbusier d'une veduta du peintre Caffi de 1864, on ne peut plus douter que le créateur, même inconsciemment, puise ses sources dans un patrimoine artistique collectif.

Imprimé le 10-01-2020