



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



Ecole Doctorale Fernand-Braudel
UFR Arts, Lettres et Langues
Spécialité doctorale ARTS
Unité de recherche EA 3478 – 2L2S
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales

THESE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LORRAINE

SPECIALTE : ARTS

Présentée et soutenue publiquement par :

Inès HACHICHA SAHNOUN

Le 10 décembre 2016

**INTERACTIONS ENTRE LES ARTS CONTEMPORAINS, LES CREATIONS
ARCHITECTURALES ET LES CONCEPTIONS DESIGN :**

**LE DESIGN COMME DISPOSITIF COMMUNICATIONNEL DANS LA
SOCIETE CONTEMPORAINE**

Directeur de thèse : **Mr. Olivier LUSSAC**

JURY :

Mme. Aurélie MICHEL	Maître de conférences - Université de Lorraine	Examineur
Mr. Hafedh DJEDIDI	Directeur de recherche - Université de Sousse	Rapporteur
Mr. Daniel PAYOT	Professeur - Université de Strasbourg	Rapporteur
Mr. Olivier LUSSAC	Professeur des universités	Directeur de thèse

Interactions entre les Arts contemporains, les créations architecturales et les conceptions
design : Le design comme dispositif communicationnel dans la société contemporaine

« Nous sommes enfermés dans un univers d'objets, dans un tissu de signes, de fonctions, de besoins liés aux objets. Sous le signe de la rationalité technique, nous tranchons dans ce qui nous entoure. (...) Design, urbanisme, architecture, crèvent de cette discipline féroce qu'ils se sont imposés, en même temps qu'à leur objet, en cherchant à le rationaliser. »

Jean Baudrillard, « Le crépuscule des signes ».

SOMMAIRE

SOMMAIRE	03
DEDICACE	06
REMERCIEMENTS	07
AVANT PROPOS	08
INTRODUCTION	10
LA PROBLEMATIQUE	20
 <u>A-APPROCHE PHILOSOPHIQUE INTRODUCTIVE : ART/ ARCHITECTURE/ DESIGN</u>	 23
 I. L'unité de la forme et de l'idée	 24
1. Approche de la philosophie à l'ère de l'Antiquité	24
2. L'unité de la forme et de l'idée : analyse de quelques dualités	37
 II. L'unité de la forme et de l'idée en philosophie contemporaine	 57
1. Approche philosophique contemporaine	57
2. La pratique expérimentale dans l'unité de la forme et de l'idée	66

B- <u>RELATION : ART/ ARCHITECTURE</u>	73
I. Historique de la relation : Art/ Architecture	74
1. L'œuvre d'art/ l'œuvre architecturale	74
2. L'ère industrielle : industrialisation/ révolution	77
3. La création : entre la modernité et la contemporanéité	103
II. La rencontre Art/ Architecture	116
1. Le musée, un dispositif spatial : Art/ Architecture	117
2. L'interrelation Œuvre/ Lieu	131
3. L'art minimal : un mouvement phare en Art/ Architecture	137
4. Expérimentations créatives en Art/ Architecture	149
5. Relations Art/ Architecture/ Public	164
C- <u>RELATION : ART CONTEMPORAIN/ DESIGN</u>	190
I. L'émergence de l'Art contemporain et du design	191
1. L'Art contemporain	191
2. La notion Design	207
II. La symbiose Art contemporain/ Design	214
1. La rencontre Art contemporain/ Design	214
2. La création contemporaine en Art/ Design	218

D-<u>RELATION : ARCHITECTURE/ DESIGN</u>	225
I. La symbiose Architecture/ Design	226
1. La relation Architecture/ Design	226
2. La pratique contemporaine en Architecture/ Design	238
II. Le design urbain et sa pratique	244
1. Expérimentations Privé/ Public	244
2. Design urbain et espace public	266
III. Approche à l'actualité constructive	272
1. Relation dialectique Art contemporain/ Architecture/ Design	272
2. Etat de la création actuelle	289
CONCLUSION GENERALE	293
ANNEXES PHOTOGRAPHIQUES	298
NOTICES BIOGRAPHIQUES	409
SELECTIONS DOCUMENTAIRES	427
I. Bibliographie	428
1. Ouvrages	428
2. Revues et périodiques	435
II. Filmographie	438
III.Sito-graphie	440

DEDICACE

Je dédie ma thèse à toute personne qui m'a encouragé pour accomplir ce travail de recherche. Tous ceux qui m'ont éclairé par leurs conseils le chemin pour arriver à ce résultat.

A la mémoire de mon père. Que Dieu l'accueille dans son vaste paradis !

A mes deux trésors, mon mari et mon fils.

A toute ma famille particulièrement ma mère.

Inès.

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche représente le résultat d'efforts continus, pendant de longues années au cours desquelles ont été menées de front, recherche, activité professionnelle et vie familiale. Les jours de congé et de vacances étaient consacrés à sa réalisation.

Mes vifs et sincères remerciements vont à mon Directeur de thèse, Monsieur Olivier LUSSAC, Professeur des Universités et titulaire dans les arts contemporains, pour son accompagnement sans faille et ses encouragements, sa disponibilité, sa générosité, ses conseils judicieux, et son appui soutenu pendant toutes ces années de recherche.

Un grand merci à l'Université de Lorraine de Metz, en particulier l'Ecole Doctorale de Fernand-Braudel et le laboratoire de recherche UFR Arts, Lettres et Langues, pour son vif accueil et son intérêt qui se sont manifestés à plusieurs reprises.

Merci à mes anciens enseignants de l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Sfax (Tunisie) et ceux de l'Université de Paris1, Panthéon-La Sorbonne (France), qui ont permis la réalisation de ce projet, en me libérant partiellement de mes activités de recherche.

Je tiens enfin, à rendre hommage aux membres du Jury. Je leur adresse mes vifs remerciements en acceptant de participer à ce jury.

Merci à tous.

AVANT PROPOS

Le présent avant-propos ne représente qu'une forme de présentation de mon travail de recherche, dans une dimension introductive. Il précise également le cadre général de mon travail présenté.

Ce travail de recherche est la suite des idées arborées en Master de recherche en Design et Environnements, portant sur la création architecturale en général et son devenir au sein d'un mode de vie de modernisation et d'industrialisation. Une réflexion sur les mutations de nos espaces architecturaux sous l'influence des sciences et des technologies du design. Ma recherche est traduite par des études qui portent sur l'élément façade en tant que membrane architecturale primordiale dans tout projet de construction ; c'est encore un lieu propre à définir, voire même un seuil de transmission entre les deux milieux internes et externes. Tout en élargissant cette enquête, je travaille également dans un axe de recherche qui se projette dans l'interaction entre trois éléments, à savoir les arts contemporains, les créations architecturales et le design.

Le souci de travailler ce rapport sur l'interaction exposée aux perpétuelles mutations de la société d'une façon générale, et celles de l'être humain d'une façon particulière, est le fruit de l'enseignement acquis. Un enseignement qui m'a sensibilisé quant à l'importance de l'identité d'une activité artistique, architecturale ou encore celle qu'on appelle design.

En tant que designer d'espace, je me suis intéressée à cette interaction qui s'implique généralement sur l'espace architectural comme étant la cellule sociale de l'homme par excellence. Cette cellule dont la charge symbolique a pour centre l'homme/occupant depuis sa naissance et

qui répond à ses besoins, est le premier miroir des mutations qui touchent son environnement social, économique, culturel, etc. En d'autres termes, l'espace, qui a été créé par l'homme et pour l'homme, ne peut en aucun cas se dissocier de son environnement ; bien au contraire, c'est cet environnement qui sera décisif pour l'identité de cette architecture.

L'entrelacement de ces disciplines dans un monde contemporain dégage notamment des architectures nouvelles qui portent, tant sur les sculptures, que sur le design ; on s'occupe dans ce travail de les analyser et de les étudier de près. Aujourd'hui, l'art contemporain, l'architecture et le design se définissent continuellement par les évolutions de l'être humain. Ils sont, en effet, des disciplines étroitement liées aux développements techniques et technologiques. Les espaces architecturaux créés sont alors à priori, des espaces de rencontre entre ces multiples disciplines.

Tenant compte de l'importance de ces préceptes, cette recherche essaiera de les traiter au mieux.

Ce qui m'impressionne, c'est cette interaction qui s'est manifestée entre l'art et l'architecture, surtout avec la naissance du design qui date pratiquement d'un siècle ! Le fait de l'analyser, présenter des expérimentations concrètes, les critiquer...ne font que me stimuler à questionner l'architecture actuelle qui est en train de dépasser l'architecture contemporaine et qui confirme qu'on est dans l'architecture intelligente, mais jusqu'à quand ? Et quelle alternative architecturale peut-on proposer en tant que designer espace ?

INTRODUCTION

Depuis son existence, l'homme est le seul être qui se regarde vivre et donne une valeur à sa présence dans l'environnement qu'il meuble outre les composantes de la nature. Cette occupation à son environnement est sans doute une recherche à satisfaire les nécessités de son existence qui se traduit par des perceptions, des actes et des actions, généralement utiles. Certes, l'activité que produit l'être humain est très variée, elle paraît encore plus susceptible qu'une simple finalité vitale, tant que l'homme développe et invente des sciences, des complications planétaires, et des arts, tant qu'il crée des actions, des formes, des objets et des espaces. Ainsi, des inventions et des productions libres injustifiées deviennent peu à peu des nécessités et des utilités vitales qu'on ne peut pas y échapper, de sorte que les idées passent et font accoutumer les nouvelles productions.

L'homme-créateur, ou encore l'artiste dans tout ce cosmos est un personnage qui se présente différent par rapport aux autres grâce à sa vision curieuse et à sa réflexion novatrice envers son entourage. S'engageant dans une aventure, le créateur contribue à observer soigneusement et agir sensiblement pour réussir son exercice de création.

Qu'elle soit une peinture, une sculpture ou une autre forme artistique, l'œuvre d'art est en elle-même façonnée, et mise en scène par un spécialiste qui est bien l'artiste-créateur. Ce dernier s'implique à manœuvrer une forme pleine de vie qui se charge de sensibilité et d'énergie, afin qu'elle soit observée et bien mise en évidence, comme étant une forme qui renvoie le plus à une idée vivante en attribuant une fonction pleine de sensations mystères. Sans doute l'art avec tous ses différents aspects, éprouve la présence de la sensibilité combinée d'énergie. Reste que, souvent, l'art

paraît comme étant une sorte de jeu dans la société, même s'il présente des choses sérieuses et vénérables.

« L'art comme la science, chacun selon ses voies, tendent à faire une sorte d'utile avec l'inutile, une sorte de nécessaire avec l'arbitraire. D'où, la création artistique n'est pas tant une création d'œuvres qu'une création du besoin des œuvres ; car les œuvres sont des produits, des offes, qui supposent des demandes, des besoins. »¹

En effet, l'être humain apporte des changements à son environnement se traduisant par différentes mutations qui peuvent être techniques, scientifiques, culturelles, etc. Pareillement, l'architecture qui définit le domaine de la construction, témoigne de multiples mutations. Cette activité créative se charge des signes et des significations qui se rapportent d'un siècle à un autre. D'ailleurs, si on revient sur ce que le philosophe français Paul Valéry a démontré dans son dialogue *Eupalinos*, on constate que les constructions humaines sont classées selon des catégories distinctes. Une différenciation entre des bâtiments « muets », des bâtiments qui « parlent » et ceux qui « chantent ». Ces bâtiments sont abordés par le philosophe comme étant des bâtiments rares et non importants. La classification produite se traduit, sans doute, par des formes et des structures constructives développées. D'ailleurs, Valéry insiste sur le fait que les apparences constructives des bâtiments déclenchent une sensibilité, ils accordent un sens via les personnes qui les observent. En effet, la pratique constructive contemporaine met en évidence un type de construction différent dont il attire l'attention ; ce sont sans doute les édifices qui « chantent » de Paul Valéry.

« N'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets, les autres parlent ; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ? »²

¹ Paul VALÉRY, *La Philosophie de la danse*, Edition électronique réalisée à partir du texte de Paul Valéry, « Philosophie de la danse », 1938, in Œuvre I, Variété, « Théorie poétique et esthétique », Nrf, Gallimard, 1957, 1857 Pages, PP. 1390-1403. Livre en ligne.

² Ricardo BOBILL, Nicolas VERON, *L'architecture des villes*, Editions Odile Jacob, Paris, 1995, P. 202.

Certes, l'architecture reste un langage commun aux différents membres de la société présente par ses multiples usagers. C'est un langage qui doit être bien fait, se situant au niveau des concepts qui caractérisent toute la pratique spatiale. Néanmoins, le déplacement des spécialistes de ce domaine, qu'ils soient des architectes, des urbanistes, des designers, ou des planificateurs, doit être un déplacement clair et non codifié, afin qu'il soit compris par toutes les communautés puisqu'il s'adresse au large public. De nos jours, l'espace architectural paraît plus souvent comme étant une sculpture sans fonction qui n'assure que le côté esthétique de la chose. D'ailleurs, on pense que, dans la société contemporaine, le surréalisme réapparaît autrement à travers tous les domaines de la création, entre autre celui de l'architecture. Les bâtiments existants renvoient, alors, des sentiments perplexes et étranges via leurs observateurs à travers des structures non claires et des corps formels non identifiés. Ce qui fait une complication au niveau de l'identification du passage de l'intérieur vers l'extérieur de ces architectures, un passage qui s'installe, inaperçu et non décrypté. En effet, tout l'espace de la ville illustre un corps en mouvement par la présence de cette multitude de structures architecturales informelles qui naît au cœur des interactions déjà présentes de la nature et de la société.

Toutefois, l'espace construit, qui est un noyau de recherche, est perçu comme étant une entité complexe formée par des éléments visibles, comme les villes et les espaces urbains et d'autres éléments non-visibles déterminés par les relations qui existent entre l'espace et les dynamiques environnementales et anthropiques. Ainsi, les relations espace-nature-société sont mises en évidence, et tendent de plus en plus vers un aménagement durable ; ceci constitue des systèmes créatifs multiples qui prennent en compte l'identité de l'espace et de son occupant. En revanche, des instructions spatiales, qui dotent de l'héritage, ont des effets sur les projets réalisés, tout en considérant des comportements de la société et des différentes relations qui s'établissent à son intérieur. L'espace habitable paraît, alors, comme étant un phénomène spatial contenant des objets en interactions entre eux et avec leurs environnements naturels et sociaux. Doté

par des enjeux spatiaux, l'espace permet d'anticiper des situations environnementales, culturelles, sociales, etc.

Toutefois, dans le cadre du développement de la vie humaine, l'espace occupé par une communauté considérée renferme beaucoup de systèmes qui s'établissent entre eux, afin de participer au développement spatial de cette communauté. Ainsi, penser au développement des communautés, c'est penser autrement aux façons dont réagissent les concepteurs pour satisfaire les attentes du public.

De cette lignée, l'action du concepteur qui prend une place dans les lieux, investit l'espace ; elle maintient les propriétés spécifiques de l'environnement, ce qui cause une interaction intime de l'action à la dimension spatiale. L'espace architectural se conçoit, ainsi, comme étant une ressource pour l'action, tout en exploitant les caractéristiques qui déroulent l'organisation de l'action. Certes, les relations dans les espaces s'articulent selon les objets et les liens qui les composent, qui sont notamment en interactions avec des disciplines différentes. Ces interactions constituent un point d'ancrage primordial pour les réflexions sur les organisations spatiales. Il en résulte des considérations qui sont exploitées à partir de plusieurs disciplines (la psychologie, la sociologie, la géographique, etc.) et à partir de plusieurs types de spatialités (espace urbain, espace vécu, espace virtuel, etc.). L'espace est alors une dimension constitutive, où s'articulent les actions dans des domaines multiples, afin de concevoir une entité bien structurée, et qui effectuent des tâches organisées en exprimant des objets, des mouvements et des comportements correspondant à la productivité de la spatialité. Par ailleurs, une approche de l'espace bâti dégage des valeurs psychologiques inhérentes, prenant l'attention à la disposition physique occupée à son intérieur. L'espace est conçu, alors, en tant que territoire dont les relations sont rapprochées et liées les unes aux autres ainsi qu'aux habitants qui occupent, eux-mêmes structurés selon les objets et les environnements qui les entourent.

Néanmoins, l'espace ne se réduit pas à une simple question de spatialité, de société, de culture ou de politique, c'est sans doute une interrogation propre à toute la géographie culturelle. Conçu ou vécu, l'espace se dévoile en tant qu'entité pluridisciplinaire qui s'appréhende par de multiples disciplines scientifiques. Pour cette raison, à l'essor des nouvelles technologies, l'organisation spatiale et les structures urbaines sont remarquablement reconfigurées. Ainsi, l'espace se définit comme étant un lieu d'interaction et de confrontation de plusieurs disciplines, c'est un panorama de théories et de réflexions qui passent à travers des disciplines multiples, entre autres l'art et l'architecture, afin de définir sa vraie notion et sa mutation.

L'interaction, dans le sens direct du terme, se définit comme une action réciproque s'établissant entre les objets. En effet, l'interaction produit des variations sur l'état de l'objet lui-même en interaction avec soi. A la différence avec d'autres domaines, l'art semble avoir une part dans la réflexion philosophique dans la mesure où la philosophie réfléchit sur le noyau de l'art à savoir sa présence et son action dans la société, ainsi que son interaction avec d'autres composantes sociales. Dans le domaine de la production, l'authenticité côtoie la contemporanéité, ce qui fait construire les aspects créatifs d'une société contemporaine.

Certes, les concepts de la création sont élaborés, là où la société met en question toute la pratique de l'univers de l'art, une réflexion remarquable surtout dans les années 1970, où on constate un retournement de la théorie de l'art contre lui-même et contre son fonctionnement dans la société, qui de sa part change selon les différentes pratiques artistiques de son époque. A notre époque, on constate un intérêt, plutôt vers des productions futuristes et non identitaires qui sont hors du standard désigné par le « non-standard ». La peinture, la sculpture, l'architecture et d'autres applications sont à l'origine des pratiques distinctes mais qui deviennent, bien évidemment, des déterminations sociales et culturelles non identitaires d'une ère contemporaine. Les productions se fondent entre elles, afin de présenter un

produit dit « design » qu'on détermine, soit alors l'objet-design, l'intervention design, l'espace design, la création design, etc.

Paradoxalement, cette prise de conscience révèle un fait personnel spécifique dans le fonctionnement de tout le réseau créatif au sens direct du terme. Dans mes recherches et mes critiques, je me suis impliquée dans des théories philosophiques et des faits pratiques, traduisant la relation qui se développe dans l'univers de la création, c'est en quoi, cette situation ainsi que l'analyse qui la révèle, apparaissent exemplaires. Autrement dit, j'ai essayé d'examiner de près la mise à jour des interactions produites entre les différents mouvements des arts, les créations architecturales et les conceptions design, à l'époque contemporaine. En effet, l'analyse de ces grands thèmes permet de prendre en considération les productions contemporaines avec une référence à celles historiques, puisque l'histoire fait pousser son futur. Je me trouve alors dans une situation intellectuelle qui dispose des concepts théoriques sur le fonctionnement de l'art, de l'architecture et du design dans la société contemporaine. Il s'agit alors de faire un va et vient entre le stade pratique et réel avec la théorie et la vision philosophique. Allier des pratiques artistiques distinctes et revoir les interactions qui naissent entre elles, est finalement la principale finalité de mes recherches. L'interaction fut donc, dès le début, une situation qui s'établit entre les différentes disciplines surtout à l'ère contemporaine, notamment, une telle action a l'effet de produire des transformations au niveau des sujets en interaction. Egalement, l'interaction exprime le sens de l'échange réciproque entre les éléments dont elle modifie la nature. A la différence d'autres systèmes complexes, l'interaction semble être un thème fondamental dans le domaine de la création contemporaine. Certes, cette affirmation tient compte des apports de la réflexion philosophique et de la pratique créative des domaines à étudier.

L'être humain est un être qui a des expériences sensibles. Il rapporte, par ailleurs, ses impressions sur diverses catégories d'objets ayant des caractéristiques universelles et nécessaires. La relation de l'être au monde est donc de l'ordinaire. Dans son ouvrage « *La critique de la raison pure* »,

Kant a éprouvé que pour tout objet, on commence tout d'abord par l'analyser puis le penser. Cette problématique kantienne a eu une influence déterminante dans la philosophie et la pratique de l'art. Mais on peut encore signaler les contributions d'autres philosophes, comme par exemple la contribution de Hegel, de Heidegger, de Merleau-Ponty... Nombreux sont ceux qui ont participé à l'enrichissement du discours philosophique et dont les approches font parties intégrantes du monde de l'art et de la production, depuis l'antiquité jusqu'à aujourd'hui. Malgré les reconnaissances, on pense bien que la réflexion philosophique thématise beaucoup de dimensions pratiques produites dans la société, sachant bien qu'une multitude de conceptions dans la société naturelle ou productive paraît en adhésion avec les philosophes. D'ailleurs, depuis Aristote, la pensée philosophique appréhende l'être humain comme étant un être social qui varie selon l'environnement qu'il occupe. Il développe des liens pour l'organisation et la structuration adéquate de son milieu social, politique, culturel, artistique, etc. L'interaction naît et se développe donc, afin d'améliorer les conditions de la vie de l'être. Aussitôt, les interactions entre l'art, l'architecture et le design renvoient à une dynamique interne entre ces mouvements distincts et une dynamique externe avec l'environnement et le public.

Dans l'art contemporain, dans la création artistique et architecturale, dans le monde du design, et dans tous les domaines créatifs, on constate perpétuellement, un sens d'identification et un autre de non-identification qui vient s'installer, et qui entretient un dialogue fécond avec la nature, la culture, la technologie, la société, etc. Œuvre de l'architecture, qui est par définition l'art et la science de bâtir, l'espace architectural représente l'incarnation même des valeurs sociales et culturelles, ce qui contribue fortement à la formation de l'image qu'il reflète. D'ailleurs, cette spécificité de l'espace, est un vaste champ d'investigation qui n'a pas cessé et ne cessera jamais d'attirer les chercheurs, quels que soient leurs domaines. Anthropologues, sociologues, historiens, artistes, architectes, designers... tous œuvrent dans ce champ inépuisable, qui est l'espace. De ce fait, cette richesse ne m'a pas laissé indifférente en tant que designer d'espace. Bien

au contraire, ce présent travail a l'ambition d'être à son tour, une cogitation autour toute cette importance que l'espace comprendrait. Ce dernier qui est créé par l'homme et pour l'homme, demeure représentatif de toute civilisation voire de tout peuple d'une façon générale et de tout homme d'une façon particulière. Ainsi, l'espace persiste et demeure toujours représentatif de l'environnement de l'homme/occupant. A partir de ce fait, toutes les mutations qui toucheront l'environnement de l'homme/occupant, qu'elles soient sociales, culturelles ou autres, touchent par conséquent son espace, car ces mutations vont avoir un impact sur sa manière d'être, de vivre, donc d'exister. Et comme le monde, la société est en continuelles mutations, même si les espaces gardent leurs mêmes caractéristiques et qu'ils traversent les différentes périodes de l'histoire.

Depuis l'homme des cavernes jusqu'à nos jours, bien des choses ont changé dans le quotidien de l'humanité. Les conceptions de l'espace diffèrent entre ceux qui pensent à l'instant même pour s'abriter, se protéger, et ceux qui pensent à la vie après la mort. C'est dans cet esprit qu'on pourrait être considéré comme étant un miroir de l'identité d'un peuple, d'une civilisation et singulièrement de son occupant ; l'habitat a eu toujours un côté énigmatique.

Concernant la relation ou plutôt l'interrelation qui le lie à son occupant, une sorte de complicité s'est installée entre eux au fil du temps. L'interrelation qu'a l'homme avec son espace a beaucoup évolué ; et ce, au vu des changements fondamentaux qui ont touché le monde, les pays, les villes et leurs habitants. Toutefois, les sociétés sont émergentes, elles s'inscrivent dans ce système généralisé des mutations qui la font changer et évoluer quotidiennement ainsi que les êtres humains. Cet espace, à travers son organisation, est supposé être le miroir de l'identité, que les mutations auront donc un impact sur cette dernière.

Ma recherche doctorale sera focalisée sur l'interrelation perpétuelle entre la création architecturale, la conception-design, et la production artistique, qui sont d'une part dans une interaction continue, et d'autre part

influencés par divers autres divers mouvements des arts, essentiellement les arts contemporains.

Cette thèse apporte encore une autre nuance à ces interactions disciplinaires avec le public et l'environnement ; une sorte d'extension des réflexions philosophiques et des pratiques créatives antérieures. Néanmoins, la visée de ce travail de recherche est loin d'être une résolution pratique du problème, mais une réflexion théorique qui vise à attirer l'attention sur l'importance de l'espace architectural dans des sociétés en mutation et sur ce syndrome de la crise identitaire qui pourrait toucher n'importe quelle nation et qui, en tant que chercheur, ne m'a pas laissé indifférente. Ainsi, je tente de démontrer ce qu'on trouve dans les réflexions philosophiques et les productions artistiques avec un positionnement contemporain. C'est pourquoi le texte se développe comme une exploration de différents thèmes et termes chez certains philosophes, puis, une analyse approfondie pour certaines œuvres marquant l'univers de la création artistique, celle architecturale, et puis l'univers de design.

A la fin de cette étude analytique, et dans la logique de son développement, cette recherche doctorale consacre un chapitre qui discute l'interaction avec le public ; une interaction qui englobe différentes disciplines attractives. Enfin, la thèse se termine par un réseau interactif qui incorpore le tout pour mener une vie contemporaine dans un sens de « non-limite » pour des productions de plus en plus « non-standard ».

La structure générale de la thèse est alors celle d'une série d'études et d'analyses qui entretiennent, pourtant, entre eux, des relations précieuses. Il s'agit, en effet, d'une articulation axée sur des hypothèses, des thèmes et des pratiques ayant des valeurs dans l'univers artistique pour une thèse théorique et critique.

Un rapport dialectique qui ne cesse de s'incruster dans un champ dynamique que complexe, là où il y a des pièges au niveau de la réflexion, que des détournements, que des illusions à éviter lors de mon parcours de chercheuse. L'environnement théorique de cette trilogie explosive dans le

sens qu'elle est tellement dynamique et collée à l'actualité sur les deux volets, celui théorique que pratique aussi. Un rapport que j'ai choisi de déchiffrer sous la lumière de la création contemporaine précisément.

Si la contemporanéité de la pratique créative issue d'une telle interaction assez récente, vu que l'apparition chronologique du phénomène design, il est crucial d'établir cette recherche dans le cadre du contemporain. De nos jours, on a dépassé le moderne, tel le contemporain pour évoquer l'actuel. Dans ce cas-là et de ma position de chercheuse spécialisée en design espace, une question qui s'impose, au moment de vivre l'architecture actuelle comme étant une architecture intelligente spécifiquement et particulièrement, comment peut-on penser l'architecture potentielle ? Je ne suis ni futurologue, ni moins futuriste, mais vers la fin de ma recherche, je vais essayer de toucher aux grandes lignes qui présument tracer les caractéristiques de l'architecture du demain.

LA PROBLEMATIQUE

Il existe une relation continue, une interaction entre les arts contemporains, la création architecturale et le design. Ces trois domaines dévoilent à l'avance une idée de la correspondance indispensable, un rapport avec l'espace et son organisation, voire l'architecture du monde.

En tant que chercheur, ces différents problèmes ont suscité en moi beaucoup d'interpellations portant sur l'identité de cette interrelation. Et en tant que designer d'espace, elles se feront au niveau des espaces de l'architecture contemporaine. Ce qui revient à dire, à quel point l'identité de l'espace architectural est tributaire de l'environnement de l'homme/occupant. En d'autres termes, je tâcherai de traiter l'interrelation ou encore l'interaction qui existe entre les trois domaines d'activités : arts contemporains, créations architecturales et conceptions design. Cette prise de position m'a ouvert un champ d'interrogations qui portent sur la situation actuelle et future des espaces architecturaux, et de leurs identités face aux mutations qui sont, paraît-il, l'un des aspects inévitables du développement et de l'évolution d'un pays, et du monde. Ces interrogations sur le rapport entre ces différentes applications seront, probablement, une sorte de recherche sur des réflexions, des cas existants, et même des réalisations de personnages créatifs.

Ce qui compte au niveau de toute recherche, c'est le fait de mettre en exergue ce qui semble ambigu, incompréhensible, nuancé...l'éclaircir tout en analysant, concluant, critiquant mais aussi en dépassant.

Ce qui compte, c'est le parcours choisi par le chercheur, et les raisons derrières lesquelles il a opté pour telle méthodologie, afin d'entamer sa recherche et la présenter dans les règles de l'art, mais surtout de proposer de nouveaux horizons pour le résultat qu'on a pu obtenir lors du parcours théorique et pratique, même si c'est à travers les expérimentations d'autres designers ou praticiens.

Le phénomène Design dans sa relation avec l'Art et l'Architecture, est une relation très délicate. D'ailleurs ces deux dernières doctrines sont assez complexes et leur complexité n'a pas cessé, surtout en ère contemporaine.

Comment peut-on étudier une telle relation dialectique, aussi explosive que délicate dans le cadre contemporain ? Quelles sont ses manifestations ? Quelles sont ses limites ? Et au moment qu'on a dépassé le contemporain pour le post-contemporain et pour l'actuel ; comment peut-on repenser ou plutôt proposer une méthodologie afin d'étudier le cas échéant, du point de vue toujours d'un designer espace spécialisé en design et environnement ?

Le présent travail se structure selon quatre parties primordiales. Une première partie à dimension philosophique qui introduit les termes de mes recherches. Une seconde partie aborde la relation entre l'art et l'architecture. Une troisième partie dégage le rapport entre l'art et le design. Et enfin, une quatrième partie qui étudie la relation entre l'architecture et le design.

Certains artistes relèvent notamment des questionnements portant sur ces pratiques d'interactions et d'interactivités. Qu'on se réfère à titre d'exemple à Daniel Buren, et à l'apport de son travail interactif d'« *in situ* ». Encore, une référence à l'artiste conceptuel Dan Graham qui traite, en particulier, l'interrelation entre l'art et l'architecture. Aussi, des analyses portant sur le travail de Gordon Matta-Clark et le sens du détournement en architecture par l'« *an-architecture* », etc. Puis, on a recours à examiner de près des réflexions de certains artistes tels que Vito Acconci, Dan Flavin, Philippe Starck, etc... et le perpétuel rapport entre l'art et le design. Certes,

pour l'enrichissement de notre recherche, nous nous sommes référés à plusieurs autres artistes, architectes, designers, philosophes, critiques d'art, sociologues, etc.

A- APPROCHE PHILOSOPHIQUE INTRODUCTIVE : ART/ ARCHITECTURE/ DESIGN

I. L'unité de la forme et de l'idée

1- Approche de la philosophie à l'ère Antique

La conception platonicienne de l'art est l'une des initiations qui a marqué l'histoire de la culture occidentale, les autres sont celles de Hegel, Heidegger, Merleau-Ponty... Pour commencer l'idée d'un objet quelconque, une chaise par exemple, cette chaise ne répond exactement pas à toutes les chaises quelconques. En effet, Platon reprend Socrate, pour qui l'essence (l'Idée ou l'Eidos) répond à tous les objets tangibles ou concrets. A l'Unique répond le Multiple. Au Transcendant répond l'Immanent. Seulement l'eidos (l'«idée») ne sera plus conçue comme immanent aux objets sensibles. Elle est désormais présentée comme une réalité intégralement intelligible, détachée des êtres sensibles et matériels. D'une manière générale, le terme « idée » se définit comme étant une conception, une création de l'esprit ou encore comme une représentation abstraite d'un objet, d'un être... Mais dans un sens plus large, ce terme indique le résultat d'une recherche ou d'une démarche réflexive.

a. La doctrine de Platon

Dans la doctrine de Platon, l'« Idée » est une notion générale qui désigne le modèle éternel et absolu des choses terrestres créées. Il nomme « Idée » le modèle des faits à entreprendre, et par la suite, le modèle de toutes les choses sensibles, qu'il prévoit exister « à part ».

« Platon n'a donc pas plus absorbé les idées dans la multiplicité des choses, qu'il n'a fait des idées des abstractions sans rapport avec la réalité. Les idées, pour lui, constituent un exemplaire éternel que la parole est capable de qualifier et la pensée de concevoir. »³

Comme expression du beau, l'idée de l'art n'est pas universelle et son existence en occident est relativement récente. Pour les Grecs, par exemple,

³ Jean Félix NOURRISSON, *Exposition de la Théorie Platonicienne des idées*, Edition : Ladrangé, Paris, 1858, P. 44.

l'art (*tekhnê*) n'est lié au beau (*kalos*) que lorsqu'il signifie le bon. L'art vise alors à procurer l'utile (*ôphelimôn*) et l'agréable (*hêdus*) à la satisfaction du plaisir. Le peintre, lorsqu'il peint l'idée de la « chaise », ne représente pas une chaise réelle, mais il imite d'une manière expressive et fictive ce que serait une chaise réelle. L'imitation s'inscrit donc du côté de la fiction ou de la représentation fictive du réel. Pour Platon, en outre, une œuvre d'art ne saurait être belle, que dans la mesure où elle procède nécessairement de l'imitation et elle est du domaine de l'illusion. Platon admet lui-même, tout comme la Grèce ancienne, l'idée que la poésie et la peinture relèvent de l'imitation.

« Nul philosophe, dans l'antiquité, n'a fait plus que Platon pour la science du beau. Néanmoins, sa théorie est loin d'être entièrement satisfaisante. Il a trop séparé l'idéal du réel. C'est le vice général de la philosophie platonicienne. En outre, en montrant l'identité du beau et du bien (ωραῖος, ἀρτίος), il n'a pas su maintenir leur différence, ce qui lui fait méconnaître le véritable but de l'art et son indépendance. »⁴

Mais, où est-ce qu'elle est la beauté ? Est-ce qu'elle est dans l'objet regardé ou dans le regard ? S'inspirant de la théorie platonicienne du « Beau », l'esthétique classique considère le « Beau » comme une réalité qui existe par soi. Le « Beau » existe, et une œuvre d'art est belle parce que la beauté est présente en elle. Peut-être qu'elle n'est pas belle pour nous mais elle est belle en elle-même. Cependant, la beauté est reconnue comme une preuve qui ne dépend pas du regard, mais qui est bien une qualité objective de l'objet regardé.

Etabli selon une tradition qui remonte à l'Antiquité jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le « Beau » était considéré comme étant un critère objectif qui se base sur les règles de la raison. De ce fait, le « beau » définissait toute forme qui a les traits de la proportion, de l'ordre et de l'unité. Puis, les modèles de la beauté classique ont été remplacés par des théories autour des notions de la sensation, la perception, le sentiment et le plaisir. L'influence

⁴ Adolphe FRANCK, *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Tome II, Edition: Hachette, Paris, 1845, P. 299.

de ces règles a touché plusieurs domaines, à savoir la musique, la poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, l'art et la nature. Ensuite, et à partir du XVIII^e siècle, la relation entre l'art et la beauté devient de plus en plus étroite. Pour Platon, l'art se définit en tant que copie du sensible. Certes, les belles choses (terrestres) sont belles dans la mesure où elles participent à la *Forme* de la « Beauté », C'est de cette *Forme* que ces choses tirent le peu de réalité qu'elles ont (c'est-à-dire les chaises sont belles parce qu'elles possèdent un peu de beauté ; et c'est uniquement parce qu'elles «participent» à la *Beauté* qu'elles seront connues : chaises). En effet, après une analyse de l'*Idee* du *bien*, Platon a conclu que l'essence même du bien se jette dans le beau, puisque en toute chose, la mesure et la proportion forment la beauté comme la vertu. Le concept platonicien consiste alors à attacher le monde sensible au monde idéal et aux essences. Notre monde empirique tend vers une aspiration vers ces essences, c'est ce qu'on appelle : l'Idéal.

« Le mot idéal se joint au mot beau, exprime par conséquent, même en vertu de son étymologie, cette beauté que l'art sans doute rend visible, mais plus particulièrement encore à l'âme, à l'entendement, au sentiment et aux yeux de l'esprit, qu'à l'organe matériel ; il exprime cette beauté dont aucun modèle isolé ne peut être le type, dont aucun individu ne peut fournir l'image complète, et à laquelle l'artiste n'arrive que par la puissance d'idéer. »⁵

Selon Platon, alors, tout ce qui est présent dans le champ de la vue humaine est une autre chose que la vue animale. Cela implique que ce qui est vu par l'homme est de l'ordre des formes sensibles; et c'est l'idée même qui traduit ces formes en fonction de la forme Idéale. On se détache de l'apparence pour remonter à l'Idée ; ce qui est visible implique un prévisible, quelque chose qui est donnée par avance. L'homme a fabriqué des objets selon des idées et des exigences formelles et fortement intangibles. Ainsi, la compréhension de l'attitude platonicienne face à l'art repose sur la théorie des formes. Les formes platoniciennes sont donc des réalités stables et éternelles qui constituent ce qui est existant tel qu'il est ;

⁵ Charles LÉVÊQUE, *Platon considéré comme fondateur de l'esthétique*, Edition : Auguste Durand, Paris, 1857, P. 44.

elles sont concrètement séparées de la multiplicité des objets sensibles qualifiés d'après elles. De ce fait, les formes platoniciennes sont des essences réelles, intelligibles et détachées du monde sensible qui entraîne une sorte de rapport à la raison appliquée à elles. Elles sont dans une dialectique progressivement définie non seulement comme l'art du dialogue, mais comme la seule méthode philosophique appropriée à l'examen de l'essence.

« Peu importe alors que la forme soit perçue séparée comme chez Platon ou au contraire saisie par la matière à laquelle elle est immanente. Il s'agit toujours dans cette vision de la forme, d'atteindre à l'essentiel ou à l'essence, de dépouiller la réalité de l'accidentel, de retrouver une nécessité profonde qui justifie toute connaissance et autorise le syllogisme catégorique. Connaître, c'est contempler la forme. »⁶

Platon réfléchit encore dans le sens des objets de l'expérience sensible, qui sont des phénomènes variables du monde physique qui ne constituent pas des objets appropriés de la connaissance. Et c'est l'examen des objets mathématiques qui permet le mieux de saisir la théorie des formes.

Un triangle, par exemple, est défini comme étant une figure plane formée par trois points non alignés et par les trois segments qui les relient. Mais, ce qu'on voit en réalité, c'est la figure dessinée qui représente des estimations plus ou moins réussies du triangle idéal.

En fait, quand les mathématiciens ont défini un triangle, les points mentionnés sont des points logiques et non pas des points spatiaux. Le fait que ces mathématiciens ont pu définir un triangle prouve qu'ils possédaient une connaissance de la nature du triangle. La « triangularité », en tant que forme, chez Platon, existe comme un objet constant dans un monde de formes ou d'Idées que seule la raison peut appréhender, et non pas dans le monde physique du temps et de l'espace. La triangularité, la circularité et la

⁶ Gérard CHAZAL, *Formes, figure, réalité*, Editions : Champ Vallon, Seyssel, 1997, P. 15.

quadrature sont des exemples qui illustrent ce que signifient les formes pour Platon.

« Le triangle dessiné sur une feuille de papier n'est que le signe référant du triangle réel, idéal. Platon dirait que nous ne pouvons parler de triangle à propos de la figure concrète couchée sur le papier que parce qu'elle participe à l'Idée de triangle qui possède seule la pleine réalité mathématique. »⁷

Platon a relié sa théorie des formes à une approche encore artistique. Il a une vision totalement critique de l'art et de l'artiste. Selon lui, l'art se définit comme étant une *mimêsis*, *imitation*. Revenons à l'exemple de la « chaise » qui est une chose singulière connue : lorsqu'on voit la « chaise » et on dit que « c'est une chaise », on se réfère à ce qu'on connaît par avance. C'est l'être, l'essence, la forme ou plutôt le concept, qui permet sa connaissance. Les formes artistiques sont donc rigoureusement prélevées de l'Idée (*Eidos*), ou de la Forme intelligible.

Pour sa part, l'œuvre d'art privilégie le sensible comme un moyen d'expression, et c'est le philosophe qui le détourne du sensible, à l'aide de la raison qu'elle atteint l'absolu. Comme il le montre dans le *Livre X de la République*, Platon a affirmé que l'absolu s'enracine dans le réel. L'œuvre d'art est donc éloignée de la « Vérité » qui est remplacée par l'« Absolu ». Ainsi, ce qui fait la différence entre la chaise représentée par un artiste et celle fabriquée par un artisan, est l'Idée même de la chaise. La chaise de l'artiste ne fait que copier quelque chose qui est déjà dépourvue de réalité, au lieu de copier directement l'Idée. Mais, la chaise fabriquée par l'artisan, a l'avantage de « refléter » la chaise vraiment existante, l'Idée de la chaise.

La thèse de Platon présuppose alors que l'absolu est perceptible à travers les conditions qui le révèlent. Afin de pouvoir soutenir que l'œuvre d'art peut manifester un absolu, il faut donc dépasser l'expression sensible/absolu. L'œuvre d'art, est une création de l'homme, dont le même sert à évoquer une valeur. Dans notre inconscient, l'œuvre d'art est censée

⁷ Gérard CHAZAL, *Formes, figures, réalités*, op. cit, 1997, P. 103.

exprimer ce qui est de l'ordre de l'absolu, et elle nous donne accès à ce qui est « transcendant ». Pour Platon, l'œuvre d'art consiste à recopier les phénomènes sensibles. Elle n'a pas les moyens de révéler un absolu, étant donné qu'elle est attachée au sensible.

Par définition, l'absolu se situe au-delà du monde sensible. Le moyen par essence le plus inadéquat pour atteindre l'absolu, est la manifestation sensible, donc la manifestation de l'art. Par ailleurs, on peut définir l'œuvre d'art comme étant une production de l'activité créatrice de l'homme au même titre que sa production pour les objets techniques.

b. La doctrine de Hegel

La pensée Hégélienne définit l'œuvre d'art comme étant une réalité sensible et non pas une idée de nature conceptuelle ; une réalité qui existe entre le sensible immédiat et la pensée pure. Cependant, et selon Hegel, on peut dire que l'œuvre artistique, n'est ni une réalité de nature matérielle, ni une réalité de nature conceptuelle, elle représente une troisième réalité qui détermine la liaison entre la matérialité et la conceptualité. Chez Hegel, il est tout à fait possible à l'œuvre d'art d'exprimer un absolu. D'abord, il montre que l'art a une apparence qui lui est propre et non pas une apparence tout court; l'art appartient alors au domaine des apparences.

En outre, Hegel estime que les apparences immédiates (les apparences de la nature) sont en quelque sorte des illusions. Mais, l'apparence de l'art manifeste dans ses œuvres élaborées par le travail de l'esprit, le sensible qui est un sensible intellectualisé, spiritualisé ; donc le sensible symbolise le matériau sur lequel s'exerce l'art. Ensuite, Hegel atteste que l'absolu doit certainement s'extérioriser pour qu'il évoque son essence. Cependant, toute essence, toute vérité, doit paraître, pour ne pas rester comme une abstraction pure.

« L'art de Hegel est l'art de l'Absolu en tant qu'art du concept. L'absolu ne laisse pas son art en dehors de soi, mais ne le confond pas avec les œuvres allant du symbolisme au romantisme ou de la

préhistoire à l'inconsistance à priori de l'art qui, pompeusement, s'auto-désigne comme « conceptuel ». La philosophie de l'absolu est l'art de créer des concepts absolus ; ce n'est pas celui de croire susciter des sensations de concept en exposant dans les Grandes Foires de l'esthétisme monétaire mille et une choses de moins en moins existantes. »⁸

A partir de la philosophie hégélienne, on ne peut plus penser que l'essentiel est absolument prélevé de ce qui apparaît. L'apparaître, l'apparence, le domaine du sensible, en fait, tout ce qui est non-essentiel à l'absolu chez Platon, est revalorisé chez Hegel. L'absolu n'est pas, alors, quelque chose qui existe dans un monde « intelligible ». Par ailleurs, si l'absolu se fait exister, il doit donc se manifester. Il paraît que, contre Platon, l'œuvre d'art est à même de manifester un absolu. En elle, on aperçoit une présence de l'esprit. Les différentes expressions de l'art renferment une réalité plus haute que la réalité courante, et une existence plus vraie.

Toutefois, l'absolu dans l'Idée hégélienne, qui n'est autre que l'Esprit du monde, n'est donc plus ce qui est par essence inaccessible à l'art. Hegel estime même que l'œuvre d'art est un des systèmes privilégiés de manifester l'absolu. Mais même si les productions de l'art ont une apparence sensible et naturelle, ils ont un contenu qui est totalement spirituel. L'art ne révèle de l'esprit que le spirituel et il possède le pouvoir de donner de ses idées les plus élevées du génie de l'esprit, une représentation sensible qui les rend accessibles. Mais non seulement l'œuvre d'art est capable de manifester un absolu, elle est encore, et contre Platon, la seule qui est capable de le faire: elle semble être le moyen privilégié d'atteindre l'absolu.

En effet, l'œuvre d'art dépasse, par tous ses moyens artistiques, l'apparence, le sensible. Elle exprime la présence de quelque chose d'absolu, d'indépendant de toute situation sensible, par des moyens

⁸ Pierre VERSTRAETEN, Daniel FRANCO, Université Libre de Bruxelles. Institut de Philosophie et de Sciences Morales, *Hegel Aujourd'hui*, Edition: Vrin, Mayenne, 1995, P. 73

absolument sensibles. En inversant le rapport établi par Platon entre la philosophie et l'art, on conclut que l'art est la passerelle vers l'absolu. Mais l'œuvre d'art ne se limite pas à son matériau et à ses moyens d'expression sensible, elle dépasse toujours ce qu'elle montre; son contenu est spirituel. La signification de l'œuvre consiste à dévoiler quelque chose qui dépasse l'apparence directe. Elle ne s'épuise pas que dans les lignes, les courbes, les surfaces, les couleurs, etc. mais elle désigne l'extériorisation de la vie, des sentiments, de l'âme, d'un contenu de l'esprit.

Ainsi, en observant une œuvre d'art, il faut mettre à part le particulier. Dans l'art grec, par exemple, Dieu se représente sous une figure humaine, mais symbolise néanmoins l'absolu. De ce fait, la forme de l'art est tout à fait adéquate à révéler et à manifester son contenu, qui est un absolu.

c. La philosophie de Heidegger

Pour sa part, Heidegger s'applique à s'interroger sur la notion de la chose et ses différentes formes, le produit et puis l'œuvre. Son but est d'identifier l'origine de l'œuvre d'art et son essence. Il se réfère, alors, énormément à la philosophie de Schelling ; et cette référence fait apparaître l'idée selon laquelle l'œuvre d'art consiste en l'union de deux choses a priori contradictoires et pourtant indissociables: le Particulier et l'Universel, la Matière et l'Idée. Mais avant tout, il faut revenir sur la signification d'une « œuvre d'art ».

Dans un premier temps, on peut affirmer que l'œuvre est bien une chose, mais une chose qui exprime autre chose que la chose elle-même. L'œuvre est donc un symbole. Dans une deuxième réflexion, on va différencier entre les choses : il y en a parmi les choses, celles qui se voient, donc qui apparaissent, et celles qui restent invisibles. Puis, on va déclarer que la chose est une matière informée. Physiquement, la distinction entre la matière et la forme sert comme un schéma conceptuel pour toute la théorie de l'art et de l'esthétique. On retrouve ici la pensée hégélienne qui définit

l'œuvre d'art comme une manifestation sensible de l'esprit. Matière et Forme, Forme et Contenu, ces doubles-concepts sont très solides et souvent utilisables. Cependant, on peut dire que Matière et Forme s'appliquent à une même chose en tant que celle-ci est produite. Heidegger disqualifie, par ailleurs, trois définitions de la « chose », à savoir la chose comme support des qualités marquantes (la substance et ses accidents), la chose comme unité d'une multiplicité de sensations ; et enfin la chose comme matière informée.

« Et, pour écarter tout malentendu sur le site de sa prise en compte de l'art, Heidegger tient à préciser que s'il le prend en considération, ce n'est pas en tant qu' « expression » (Ausdruck) privilégiée de la culture, ou « témoignage » (Zeugnis) de l'opérativité créatrice des hommes, mais « pour autant que l'œuvre d'art laisse paraître l'être, le porte au dévoilement » (Wie das Kunstwerk selbst das Sein erscheinen läßt und in die Unverborgenheit bringt). »⁹

L'idée de l'œuvre d'art énoncée par Heidegger, indiquant notamment que seul l'art est à même de manifester la vérité de l'être. Heidegger ne veut nullement dire que l'œuvre montre adéquatement la vérité d'une chose particulière, empirique, mais bien qu'elle parvienne à y être. Ainsi, l'œuvre manifeste un absolu qui n'est autre que la manière dont la vérité vient à naître, tout en indiquant sa présence. Mais, non pas que l'art, étant mis en labeur de la vérité, il se doit d'être une copie du réel ; il n'est pas question de procéder à un retour à la mimesis. Dans l'œuvre d'art, il s'agit de la restitution par une commune présence des choses, et non pas de la reproduction de l'étant particulier visible aux regards.

Dans son texte sur « *L'Origine de l'œuvre d'art* » de son ouvrage *Chemins qui ne mènent nulle part*, Heidegger médite abondamment sur un tableau de Van Gogh ; le motif consiste en une paire de chaussures abandonnées sur le sol. Ce qui est remarquable en revanche dans ce tableau de Van Gogh, selon Heidegger, c'est que la chaussure, isolée de tout contexte utilitaire, est présentée comme étant un absolu. L'analyse de cet

⁹ Monique DIXSAUT, *Contre Platon*, Edition: Vrin, Mayenne, 1995, P. 79

exemple, a révélé, non pas ce que sont les souliers de Van Gogh en vérité, mais la façon dont la vérité vient à être, son mode initial d'instauration. Heidegger ajoute l'exemple du temple grec. Le temple grec est choisi pour être analysé, car il n'est pas une œuvre figurative ; il ne certifie que de lui-même. Heidegger enchaîne que, l'œuvre-temple, dispose et ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports : Naissance/Mort, Malheur/Prospérité, Victoire/Défaite, Endurance/Ruine ; ce qui donne à l'être humain la figure de son aventure. D'après cet exemple, le temps se révèle comme une manifestation de l'absolu, avant toute intervention de l'homme et de ses concepts dans le monde. En outre, l'œuvre d'art manifeste bien d'une manière toute privilégiée, un absolu, un au-delà.

d. La vision de Merleau-Ponty

D'après Merleau-Ponty, dans « *l'Œil et l'esprit* », c'est lorsqu'on prête le corps au monde de la peinture que le peintre l'*échange en peinture*. Il s'oppose ainsi par cette affirmation à Heidegger dans *l'origine de l'œuvre d'art* qui a insisté sur l'idée que toutes les œuvres ont un caractère des choses, le corps et le sensible déterminent alors ce qu'est une œuvre d'art. La démonstration de Merleau-Ponty consiste alors, à remettre l'ombre du visible à nouveau opérante. Selon lui, si la science est un réel pour le dévoilement de l'absolu; donc l'art, dans le regard réflexif, est lui-même dans le va et vient continu de l'œil à l'œuvre ; l'œil peut résider le monde au lieu de le dévorer comme la science (l'exemple de l'œil de Paul Cézanne qui est nettement sorti de lui pour qu'il soit sur la montagne...). C'est en passant d'un simple organe du corps que l'œil voyage et cherche l'art. Ainsi, on dit que Merleau-Ponty revient de l'œuvre d'art vers le corps propre jusqu'à faire coïncider l'art et le percevoir, même s'ils sont tous les deux des écarts.

La pensée de Merleau-Ponty estime que, lors de sa création, l'artiste est entrain d'agencer, d'ordonner, de structurer, d'assembler des matériaux (couleurs, sons) afin de faire apparaître le réel tel qu'il le ressent. Pour lui, la création est un monde d'*Expression* qui ressort de sa propre vision des

choses. Toutefois, l'œuvre d'art est réussie lorsqu'elle est *Expressive*, c'est à dire lorsqu'elle est capable de révéler sensiblement le visage de certaines choses (religion, art...). L'art donc est une révélation, une suggestion d'un invisible dans le monde. L'œuvre d'art communique un langage direct et immédiat à nos sensibilités (on revient ici à la pensée Hégélienne). Et, c'est en tant qu'elle est expressive, que l'œuvre artistique est belle.

«La confrontation de Merleau-Ponty et de Heidegger quant'à l'œuvre d'art peut donc de prime abord se formuler ainsi : le corps/la chose. Si pour Merleau-Ponty, l'œuvre d'art se détermine à partir du corps et comme « transsubstantiation du corps en peinture », Heidegger à l'inverse, aborde l'œuvre d'art par son caractère de chose (das Dinghaften) : les « œuvres sont aussi naturellement présentes que les autres choses.»¹⁰

Heidegger comme Merleau-Ponty, a touché à la théorie de l'objectivité. Pour traiter la question de l'œuvre d'art, Heidegger pose comme clause l'évacuation de l'esthétique ; il s'agit de revenir à la (*technê*) grecque, le dévoilement de l'étant, la source d'étonnement, l'essence du savoir. Pour Merleau-Ponty, il s'agit de sortir du cercle de la représentation en poussant du côté de l'esthétique au point de rectifier ce concept. Par-là, on saisit l'opposition de la « désensibilisation » de Heidegger et le « désœuvrement » de Merleau-Ponty. Mais, malgré cette opposition, ils ont le même but: c'est d'être contre la représentation et la doctrine de l'objectivité kantienne. En fait, ces deux philosophes se rejoignent souvent: d'abord, ils ont le même horizon qui est l'interprétation de la vérité. Ensuite, l'œuvre d'art est considérée comme étant la mise en place d'un monde ; qu'ils traitent la même interrogation de l'œuvre d'art. Puis, ils ont une même conviction qui affirme bien que c'est dans l'histoire de la philosophie que s'inscrivent les œuvres d'art. Enfin, ils ont tous les deux la même méfiance de l'objectivité et de la représentation Kantienne.

¹⁰ Marc RICHIR, Étienne TASSIN, *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Editions : Jérôme Million, Grenoble, 1992, P. 124-125.

Ainsi, on conclut que ces deux philosophes ne sont pas radicalement opposés: Heidegger évacue l'esthétique que Merleau-Ponty remanie. Le sens du terme « Absolu » paraît un peu compliqué : il est équivoque et critique. Et puisque l'« Absolu » signifie le principe qui est sans principe, il est mis en question par toute recherche du vrai et de la vérité. D'ailleurs, toute doctrine philosophique en décrit une conception particulière. Ludwig Wittgenstein affirme que toute œuvre d'art ne paraît pas à même de manifester un absolu.

e. Approche synthétique

Suite à toutes ces analyses, on peut dire que la dévalorisation platonicienne de l'art repart de présupposés incorrects; elle aura eu l'avantage de voir les conditions des possibilités qu'on peut mettre au jour pour dire que l'œuvre d'art peut manifester un absolu. On peut se demander si l'œuvre d'art et même ses moyens d'expression sont sensibles. Puis, si elle est assujettie au domaine du sensible, même si l'absolu est de son côté coupé du domaine de l'apparaître. De ce point de vue, le domaine de l'art représente en quelque sorte la preuve de l'existence de la sensibilité. D'ailleurs et jusqu'au XX^e siècle, aucun philosophe n'avait reconnu la nature propre de la forme artistique, il n'était pas sûr si ce dernier était du sensoriel ou de l'intellectuel, mais justement il pouvait affirmer qu'il était du sensible. Ainsi pour l'artiste, le philosophe reste toujours en matière d'art « celui qui ne connaît rien ».

La thématique de l'art, suivie par la philosophie de l'art sont bien l'une et l'autre du côté de la sensibilité. Car, en réalité, c'est la sensibilité qui est la reine des facultés, et c'est elle-même qui gouverne l'imagination quelle que soit la personne ou plutôt l'« artiste » qui l'applique : poète, peintre, musicien... En effet, une émotion secrète s'empare de nous lorsque nous sommes en présence d'un chef d'œuvre de l'art. De son côté, l'amateur ne regarde jamais une toile comme une scène purement objective, il sait bien qu'il ne s'agit pas uniquement de sentir, mais de ressentir. Chez Baumgarten, par exemple, la faculté de sentir s'inscrit dans un rapport direct

avec le beau. Certes, quelle que soit son espèce (perception ou intellection), la représentation obéit à des structures rigoureuses qui réalisent d'avenir originel de toute chose du monde intelligible, où quelque chose nous apparaît et devient objet pour le sujet que nous sommes.

Pour mieux saisir et assimiler les études et les réflexions des philosophes présentés auparavant, on présentera une série d'analyses sur des dualités de terminologie philosophique. Par la suite, on comprendra l'impact de ces réflexions sur le domaine artistique.

2. L'unité de la forme et de l'idée : analyse de quelques dualités

a. Sujet/ Objet

Depuis toujours, le terme « Sujet » se rapporte à la première personne du singulier. Il est bien, pour la pensée classique, le sujet de la connaissance et de l'action (je pense, je parle, je fais) ; ce qui dégage immédiatement la notion d'« Objet »: je raisonne quelque chose, je dis quelque chose, je fais ou je réalise quelque chose. En effet, la puissance de la conscience pour percevoir et penser, diffuse immédiatement un objet de perception ou de pensée : lorsqu'on a les yeux ouverts, on voit le monde ; mais lorsqu'on les ferme, on a des images antérieures. Pour cette raison, on dit que « Sujet » et « Objet » sont indissolublement attachés l'un à l'autre.

« (...) Sartre dégage plus avant les implications de cet attachement perpétué de Husserl à une subjectivité transcendantale personnelle. Il y a, dit-il, deux façons d'entendre la fameuse formule de l'intentionnalité : « toute conscience est conscience de quelque chose ». »¹¹

Le schéma Sujet/ Objet ou Objet/ Sujet est bien le schéma de la connaissance empirique et scientifique ; mais aussi, il est le modèle classique sur lequel on vit dans la pratique. Ainsi, le sujet perçoit une vérité, un objet distinct de lui, ou encore, on peut dire qu'il projette sur l'objet ses propres images qui sont dans ses pensées et ses attentes.

Si on remonte à la connaissance classique, on remarque qu'elle pose un sujet transcendantal, pur de toute passion, de toute inclination humaine, une sorte de Dieu-Homme dignement libre, connaissant. Quant à la science plus récente, elle fait le procès de cette illusion, en réintroduisant des variables liées à l'existence et à la position de l'observateur. Pas d'observation sans observateur qui peut modifier les faits observés. Mais en toute rigueur, cet observateur, réintroduit dans le champ de la recherche,

¹¹ Juliette SIMONT, *Jean-Paul Sartre: un demi-siècle de liberté*, Edition : De Boeck Université, Paris, 1998, P. 26

reste un sujet cartésien supposé pur de tout désir, une figure rédimée de l'ascétisme de la connaissance.

En effet, pour dépasser le modèle classique de la complémentarité Sujet/ Objet, il ne faut pas rêver d'une incertaine réunification dans l'absolu transcendant afin de représenter la vérité, mais il faut admettre plus généralement l'existence d'un impensé, voire d'un impensable. Pour conclure, on peut dire que le sujet croit isoler l'objet objectif, tout en ignorant ses propres présupposés subjectifs. Dans son activité désirante, le sujet vise un objet empirique qui est comme un objet désirable, mais qui représente symboliquement un autre objet. L'objet, discrètement visé dans l'objet empirique du désir, a été lui-même un objet de désir qui était également le substitut d'un autre objet antérieurement désiré. Ainsi, chaque désir du sujet est approprié par un désir antérieur, et la succession des désirs forme une série des conditions de son activité désirante. Dans la psychologie scientifique, Freud a indiqué le nom de « Chose » (das Ding) le noyau constant et indomptable du Sujet.

b. Sujet/ Objet/ Œuvre d'art

Une œuvre d'art, quelle que soit sa nature, à priori un tableau de peinture, une sculpture, un mobilier et même un édifice, est considérée comme étant un artefact qui a une fonction esthétique. C'est aussi un objet intentionnel qui possède un mode d'existence : à quoi sert cet objet ? Qu'est ce qu'il est ? Quelle est sa finalité ? Comment il fonctionne ?... Mais, comme tout autre objet, l'œuvre d'art a un autre mode d'existence qui se qualifie, spécifiquement, par la transcendance. Chaque objet possède notamment une raison interne pour son existence, soit l'histoire de sa production. Une raison qui marque la matérialité de l'artefact qui la qualifie d'œuvre productrice. Pour sa part, l'objet architectural peut donc être considéré comme étant une représentation concrète d'un objet conceptuel. Ainsi, dans le domaine artistique, l'objet coïncide avec l'œuvre, autrement dit l'œuvre d'art ce n'est que l'objet d'art.

Dans la suite de cette analyse, on confirme que l'œuvre dispose d'un mode d'existence double qui s'articule entre l'immanence et la transcendance, ou encore, l'œuvre consiste en un objet et sa réception dépasse son essence. Ainsi, sous ses deux régimes, l'immanence est de l'ordre de l'être, la transcendance présente l'ordre de l'« agir » ou du « faire ». On dit encore que l'immanence définit l'œuvre d'art qui est au repos ou en attente, quant à la transcendance, elle présente l'œuvre en action et l'art à l'œuvre. En effet, le terme de la transcendance se rétablit à la perception et à l'interprétation des différents phénomènes qui sont produits par la manifestation matérielle et concrète de l'œuvre.

c. Phénoménologie : Visible/ Non-visible

« C'est ce qui a été affirmé avec force d'abord par Husserl lui-même, puis par Heidegger, et ce qu'exprime sans doute le plus clairement Merleau-Ponty lorsque, dans l'Avant-propos de la Phénoménologie de la perception, il déclare que « la phénoménologie se laisse pratiquer et reconnaître comme manière et comme style » et qu'elle « existe comme mouvement » plutôt que sous la forme d'un système achevé.»¹²

L'expression même de la « Phénoménologie » était élaborée essentiellement, pour définir la doctrine de l'apparaître. Par la suite, elle se définit comme étant l'étude des phénomènes qui met en évidence ce qui est à voir ; elle décrit la façon dont apparaît le monde. Son concept est tout ce qui est du visible, du manifeste, de l'apparent ; elle dévoile alors qu'une partie du visible est cachée ; un visible qui se dérobe au regard et il est, généralement, le non-visible, le non-vu. La phénoménologie affirme, par ailleurs, que le visible est un invisible, et que c'est l'invisible qui est visible. Merleau-Ponty a créé une perception transcendantale du corps physique, vécu. Il précède le rapport au monde par une conscience perceptive, en insistant sur l'idée que tout passe par la perception.

¹² Françoise DASTUR, *La phénoménologie en questions*, Edition: Vrin, Paris, 2004, P. 7.

« (...), la phénoménologie est une restauration de la perception après son dépassement par l'observation utilisant des machines. Elle détourne consciemment la question de savoir si l'œil humain peut entrer en concurrence avec le compteur Geiger. »¹³

Le sens pur de la phénoménologie ne doit notamment pas se confondre avec le phénomène psychologique. Ainsi, on constate que la phénoménologie distingue, elle compare, elle établit des liens, elle met des rapports, elle divise en parties, ou encore elle dissocie des moments.

Cependant, la perception peut être définie comme étant une capacité biophysique reliant les actes des êtres vivants à son environnement. Chez l'être humain, par exemple, la perception est aussitôt liée aux dispositifs cognitifs. Le terme « perception » désigne, alors, soit la capacité sensorielle, soit le mouvement du recueil et du traitement des informations sensibles et sensorielles, soit encore la prise de conscience qui en provient. Chez l'être humain, on différencie notamment entre des degrés de la perception : on dégage la perception implicite et la perception inconsciente. Toutefois, la perception d'un état ou même d'une situation recourt aux sens, aux idées, à l'esprit, et même au temps.

La projection d'un corps vécu, précède la conscience qu'on a du corps ; le corps vécu est ce qui permet de se projeter dans l'espace. Dans la perception, le sujet percevant n'est pas un spectateur passif de formes objectives : les objets qui sont investis par des préoccupations subjectives sont valorisés dans le champ perceptif. Certes, la perception entremêle des informations sur un objet réel et présent au concept qui permet sa reconnaissance, mais encore à un ensemble vaste et conscient d'anticipations. Percevoir, c'est se voir en même temps, mais cette vision reste inaperçue. Ainsi, on distingue trois approches rationnelles pour appréhender la perception: la première approche désigne la perception visuelle, elle s'intéresse au système visuel et à ses performances intrinsèques ; c'est la physiologie. La seconde met l'accent sur les aspects

¹³ Peter SLODERDIJK, *Ecumes, Sphère III*, Traduit par : Olivier MANNONI, Edition : Hachette Littératures, Paris, 2006, P. 72.

cognitifs et contextuels de la vision ; c'est ce qu'on appelle : la psychologie expérimentale. Quant à la dernière, elle définit la phénoménologie qui est centrée sur le sujet percevant, et cherche à préciser ce que signifie « voir » pour la conscience du sujet de Merleau-Ponty.

« Car c'est bien la pensée d'un entrelacement, d'un chiasme ou d'une réversibilité entre visible et invisible, chair et langage, moi et autrui que Merleau-Ponty veut substituer à la pensée classique, qu'elle soit simplement dualiste, comme chez Descartes ou Sartre, ou qu'elle se hausse, avec Hegel, jusqu'au sommet spéculatif d'une négation de la négation. »¹⁴

Tout comme la dualité du Sujet/ Objet, Merleau-Ponty substitue celle du Visible/ Non-visible, et dont il résume la perception tout simplement à la vision. En effet, les yeux regardent, les mains touchent, le corps perçoit : tout le corps est mis sous une sorte d'ouverture sur le monde extérieur. Mais une ouverture qui est repliée sur elle-même, et qui porte une âme et un nom ; le corps est à proximité du monde, il est une vision, mais il est encore une relativisation. Ainsi, quand on voit quelque chose, on oublie que ce visuel est sous l'effet de la pensée et du désir. Merleau-Ponty veut nous faire comprendre la logique de la pensée et du monde. Or, la perception n'est pas une occupation de sujets, d'objets, de phénomènes, d'être exprimée et d'être en soi. Elle est, aussitôt, une coexistence de la visibilité, du monde perçu. Quant à l'invisibilité, elle représente tout ce qui est pensé, imaginé ou encore ce qui est dit. Cependant, le visible et l'invisible s'entrelacent pour déterminer l'être-au-monde.

« La perception prend ce qui est pour elle l'étant, en qualité d'universel. »¹⁵

La perception, chez Merleau-Ponty désigne notamment un contact innocent avec le monde que la philosophie se charge de réveiller. La

¹⁴ Marie CARIOU, Renaud BARBARAS, Étienne BIMBENET, Université Jean Moulin, Traduit par : Leonard LAWLOR, Sara GUINDANI, *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Edition: Mimesis, Milano, 2003, P. 215.

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Bernard Bourgeois, Traduit par: Bernard Bourgeois, *Phénoménologie de l'esprit*, Edition: Vrin, 2006, P. 145.

perception est donc une ouverture au monde, elle accomplit une insertion dans un monde, naturel et historique ; c'est ainsi qu'on peut dire c'est une initiation à l'être. Merleau-Ponty pense que la perception ne livre pas son essence à une saisie immanente, elle doit être reconquise par un travail analogue à la phénoménologie.

d. Image / Perception

Dans un environnement composé et complexe, la perception de n'importe quelle situation fait essentiellement un appel à une intelligence absolue, une intelligence globale. Cependant, le sens philosophique de la perception consiste à accorder une faculté à la perception. Généralement, la perception du réel se modifie d'un moment à un autre. Différemment à elle, la perception d'une situation compliquée, s'entrave par des détournements cognitifs telles que, la pensée, les croyances et l'ignorance. Ainsi, chez les êtres humains, et avec toutes leurs diversifications culturelles, le partage des renseignements, fait appel à des procédés spécifiques et des sciences cognitives. D'ailleurs, plusieurs philosophes se sont inclinés sur ce phénomène de perception.

Le philosophe Merleau-Ponty, l'un des philosophes qui a dûment étudié et analysé le phénomène de la perception, affirme qu'il s'agit d'une dimension active, puisqu'elle se présente comme étant une ouverture fondamentale sur le monde vécu (die Lebsenwelt). Contrairement au concept cartésien de la pensée, Merleau-Ponty considère que le corps n'est qu'un objet potentiel d'expérimentation.

Certes, dans le domaine de la géométrie, on n'est pas dans le cas de la véritable écriture, mais on se trouve face à des formes, et à ce qui forme. Cependant, lorsqu'on associe la géométrie à la rhétorique, on est dans la topologie du fait que la géométrie se définit, comme étant une représentation formelle du dispositif concret spatio-temporel. De son côté, l'infrastructure de l'artefact dispose des connexions structurales entre les

plans principaux du langage ; elle renferme une continuité entre le spatial, le temporel et le phénoménal.

Le moment où on conçoit la rhétorique comme une géométrie de la sémiotique, on recourt au stupéfiant de la rhétorique. Dans ce cas, l'objet architectural se pétrifie afin d'avoir une forme architecturale. Ainsi, la rhétorique est une invention «*inventio* », exercée comme étant une topique. On confirme ainsi que, dans le sens où on conçoit la rhétorique comme une géométrie sémantique, on doit faire appel à une fonction pétrifiante de la rhétorique. En l'occurrence, pour pétrifier un objet architectural, on lui cède une forme « architecturale ». La rhétorique se définit donc, comme étant un dépôt de dispositions spatiales logiques, de figures géométriques dépersonnalisées, c'est l'ensemble des lieux élus pour la concentration des sens.

Habituellement, la géométrie se présente comme étant un système de transcription et de notation, c'est encore un médium de relation sur le virtuel. Ainsi, lorsqu'on associe les figures géométriques aux lettres, on forme la graphie. A partir de cela, la graphie se présente lorsqu'on commence à y mettre en évidence la différenciation qui existe entre le langage oral et le langage écrit. Toutes ces relations qu'on vient de présenter, rendent manifestes trois dualités : la première dualité consiste au référent/ domaine physique, une dualité qui implique le concept ou l'idée et/ou l'objet matériel. La seconde dualité convient à la signification qu'on donne au référent, c'est le couple signifié/ domaine linguistique, il s'agit alors d'un domaine sémantique. Et enfin, la troisième dualité concerne le signifiant/ domaine mathématique ; et c'est ce domaine même qui permet la représentation théorisée de la valeur signifiée qui concerne les mots graphiques signifiants.

Dans les projets d'architecture, on utilise le mode pictographique ; une schématisation structurale d'une organisation qui ne tient pas compte du côté physique des matériaux pour établir le langage. En effet, ce mode pictographique touche l'ensemble des arts plastiques ; il concerne

parfaitement les arts visuels. Un édifice est notamment un réseau constant de traces et d'empreintes qui sont liées essentiellement à des opérations techniques sur une base tangible qui dénote le mouvement dynamique de son hiérarchisation. Ensuite, bien que son existence soit réelle, l'objet architectural est considéré comme un signifiant. D'ailleurs, le lobe pariétal du cerveau a un rôle très important dans la perception de l'espace. En effet, la perception d'un objet architectural paraît principalement comme le résultat d'une intention. Il est bien le résultat d'un dispositif de montage pour des images perçues, qui de sa part, se qualifie de sémantique.

Le terme « image » prend ses origines du latin *imago*, il définit les masques mortuaires. Une image se définit notamment comme étant une reproduction visuelle d'un objet, d'un être vivant ou encore d'une idée / un concept. Cependant, une image peut être visible ou invisible, naturelle (le reflet, l'ombre...) ou artificielle (la peinture, la photographie), réelle ou abstraite (la métaphore).

L'image est apparue notamment dans les grottes préhistoriques, elle présente depuis ce temps là un langage universel commun pour tous les êtres humains, quelles que soient leurs cultures ; jusqu'à ce qu'elle réduise le temps et l'espace. En l'occurrence, notre mythologie moderne consacre la dynastie de l'image jusqu'à ce qu'on ait réussi à faire des lettres des images. Néanmoins, nos interactions quotidiennes avec les écrans et les nouvelles technologies tactiles créent une confrontation avec l'efficacité des images. Que cette image soit depuis une situation intentionnellement anachronique ou encore à partir d'une perspective contemporaine, les multiples tentatives établissent un arsenal conceptuel, afin d'examiner la question de l'image et même de son efficacité.

Au-delà de l'aspect définitoire de l'image, c'est principalement d'une relation Sujet/ Objet, que l'image est examinée d'une façon récurrente. Mais il est juste et certain que le pouvoir des images et leurs efficacités s'affirment primordialement dans n'importe quel rapport d'un « ouvrage-crédation ».

« Il est facile de remonter à la source de notre tendance à réifier image et perception, à les concevoir à l'aune de l'existence physique. Par la perception je me rapporte bien à un objet : cette feuille de papier ; mais je puis aussi, fermant les yeux, avoir une image de cet objet, et il s'agira bien de la même feuille, identique par essence à la première. »¹⁶

Quand on applique un critère logique, on dit que l'irréel ne se relie pas à l'expérience courante et habituelle. Mais, souvent, l'esprit a un univers imaginaire, tandis que la réalité manifeste la totalité, et chaque partie du réel s'unit à la totalité du réel. Ainsi, le réel est un tout totalisable, au moment où l'imaginaire reste partiel. On ne peut pas bien démontrer qu'on est dans le réel ou dans l'irréel, mais on le sent : quand on ne se réveille pas, on le sait; mais quand on rêve, on croit qu'on est dans le réel. En effet, avoir le sentiment du réel, c'est avoir le sentiment, non plus de la cohérence de l'extérieur, mais plutôt de la cohérence de la pensée.

La perception suppose une activité intellectuelle, lorsqu'on perçoit un objet, nos sens nous accordent un ensemble d'impressions variables, mais notre raison perçoit son unité. Toutefois, l'image est une représentation visuelle voire mentale de quelque chose: un objet, un être vivant ou un concept. Ainsi, l'image relève d'un statut ambigu: elle évoque une image mentale, ou bien une image physique (une photographie, une esquisse). On retrouve cette même amphibologie avec l'imagination: on dit que l'imagination est reproductrice, elle est équivalente à un redoublement du réel, elle découvre la réalité de l'irréel. Dans son ouvrage *« L'imagination »*, Jean-Paul Sartre met l'accent sur cette dualité. Il a même considéré que l'imagination ne consiste pas à procréer des images, mais elle consiste pratiquement à une observation sur le mode de l'absence.

e. Esprit/ Matière

Il est certain que la vie de l'être humain semble matérielle par la présence de son corps, mais aussi elle est spirituelle par son âme. « Matière » et « Esprit » sont deux réalités qui réfèrent à ce que nous

¹⁶ Juliette SIMONT, *Jean-Paul Sartre: un demi-siècle de liberté*, op. cit, P. 21.

sommes et qui répondent à des questions de savoir si les notions de « Matière » et d'« Esprit » sont relatives l'une à l'autre ; et plus généralement si elles s'expliquent l'une par opposition à l'autre.

Par définition, le terme « Matière » est d'origine latine *materia* « matière » de « *mater* »; la mère, la source. Ce terme était notamment abordé par de nombreux philosophes. Chez Aristote, par exemple, la matière se définit comme étant un principe caractéristique de toute substance singulière et sensible. Quant à Descartes, il l'a déterminé comme une substance dont l'essence est l'étendue géométrique.

Pour sa part, la science désigne par le terme « matière » ce qui est visible, et dont la réalité peut être établie de façon objective et certaine. Par la suite, la matière est une substance dont l'attribut principal est l'étendue.

Ayant la même origine latine, le terme « Esprit » de « *spiritus* », vient pour désigner le sens de « souffle », du « vent », de l'« esprit ». Cependant, et dans un sens ordinaire, ce terme évoque le principe de la vie physique de l'être humain signifiant l'« âme ». Chez l'homme, l'« Esprit » est un principe de la pensée et de la raison.

Dans la philosophie de Hegel, l'Esprit est un principe impersonnel qui gouverne toute l'histoire. Cependant, l'esprit consiste en une substance dont l'attribut principal est la conscience. Platon a également développé dans le *Phédon* que les Formes sont des concepts (ou idées) universels ; les *universalia ante rem*, qui rendent intelligible tout l'ensemble du monde phénoménal. Le dualisme Esprit/ Matière, fondait dans les textes de Platon, est une doctrine philosophique que René Descartes avait éclaircie comme suit : tout ce qui existe se classe selon deux catégories : la « Matière » et l'« Esprit ».

« L'esprit et la matière forment sans doute un dualisme naturel et substantiel, mais sans désaccord nécessaire et intrinsèque, (...) n'était la différence morale des esprits, qui seule produit l'antagonisme. »¹⁷

On a donc considéré l'existence de deux entités distinctes : Esprit et Matière ; un dualisme pour le quel les philosophes ont formulé de sérieuses objections. Mais si l'esprit est une substance autre que la matière (et du corps), comment peut-on dégager la corrélation qui est vécu entre eux ? Comment expliquer la liaison entre deux substances radicalement dissemblables ?

Distinguer entre « Matière » et « Esprit », mène à en produire deux mondes : un premier qui est inexpressif ou encore inerte, et un second qui est doué de vie, de connaissance et de conscience. En outre, l'origine de la dualité Matière/ Esprit est un fait de collaboration d'un champ plus large d'énergie qui est encore celui de la conscience, dont il prend plusieurs formes.

Cependant, l'univers physique n'est plus cependant un ensemble d'objets séparés ; il s'agit d'un « Tout » en interaction ; la moindre particule influence les autres et réciproquement. En fait, les objets ont des possessions différentes de celles des sujets : d'un côté, il y a des objets qui se déploient spatialement et qui sont bien définis par des contours ; et de l'autre côté, il y a des vécus subjectifs qu'on ne peut percevoir et dont on devine l'existence à l'intérieur de nous même. C'est la vie de nos émotions et de nos pensées qui crée une vie intérieure. On peut dire, ainsi, qu'il existe une forme de conscience à l'intérieur de toute particule.

Imaginons, par la suite, les pièces d'un jeu de puzzle. Ces pièces restent toujours et dans un temps indéfini en désordre, si on ne les touche pas ; elles ne peuvent pas se mettre en ordre et s'organiser toutes seules. Lorsqu'on arrive à les mettre en ordre ; une conscience visuelle se présente par la présence d'un « Esprit », on ordonne les petites pièces matérielles du

¹⁷ Henri BRUNEL, *Avant le christianisme ou histoire des doctrines religieuses et philosophiques de l'antiquité*, Edition : Librairie de Marc Ducloux, Paris, 1852, P.61.

puzzle qui se définissent par la « matière ». En ce sens de réflexion, toute « Matière » est déjà un « Esprit » qui se voit lui-même et organise lui-même.

L'organisation cérébrale ne crée alors pas la pensée, elle lui permet plutôt d'être visible. Par conséquent, la vie et l'intelligence manifestent ensemble ce qui était contenu implicitement dans la matière ; c'est bien un passage du virtuel au réel.

f. Matière/ Forme

La matière se définit comme étant la chose qui compose chaque corps disposant d'une réalité appréciable. Elle occupe l'espace, possède une masse et se retrouve sur plusieurs états, dont on distingue quatre à savoir, le solide, le liquide, le gazeux et le plasma. Dans un sens plus large, la matière représente l'ensemble de la réalité abordable par l'expérimentation ordinaire et scientifique ; c'est encore le monde dont il est fait.

Dans le domaine technique, par exemple, la matière se définit comme étant la substance qui forme le corps ; c'est tout objet produit d'une activité humaine. Ainsi, la matière indique le sensible ; il s'agit d'une substance corporelle. Mais, on parle encore de la matière de la raison, donc elle matérialise les pensées afin qu'elles soient plus concrètes ; la matière se présente, alors, comme étant la forme de la pensée.

Néanmoins, la forme est l'organisation des contours d'un objet ; c'est sa structure, sa configuration. C'est là où quelque chose se matérialise. En effet, la forme exprime une pensée ou une idée. Dans le domaine artistique, la forme définit la structure expressive et plastique de l'œuvre présentée. En fait, la question de la forme est traitée par plusieurs philosophes. Chez Aristote, la forme est exposée comme étant une configuration sensible, une structure intelligible d'une chose. Quant à Kant, la forme n'est que ce qui est mémorisé à priori par l'esprit. Chez Hegel, elle est une figure réelle extérieure d'une chose qui renvoie à son intérieur. En

définitive, on peut présenter la forme comme étant l'ensemble des lignes spécifiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être dévoilée.

En effet, le dualisme Matière / Forme est une expression de la dualité entre le contenant et le contenu, l'intérieur et l'extérieur.

Généralement, la matière nous informe de ce qui forme ; c'est le même rapport du bois à la chaise, de la matière à la substance, de l'individu à l'être. La matière détermine alors, le contenu d'un objet de la pensée.

Quant à la forme, elle se définit en relation avec la matière pour constituer le couple Forme / Matière qui désigne essentiellement le principe de la constitution de l'identité d'un être. La forme est notamment l'ensemble des faits caractéristiques qui autorisent une réalité (que ce soit concrète ou abstraite) d'être reconnue, et qui s'oppose souvent à la matière.

D'ailleurs, la philosophie grecque énonce que la « Forme » *Eidos* est un concept qui nous renvoie, tout d'abord, au sens spatial d'un objet, où on fait appel à la forme géométrique, la forme exacte et logique. Toutefois, la dualité Matière/ Forme dispose d'un rôle important, en adoptant des sens nouveaux dévoilés par divers philosophes.

Platon développe la doctrine des formes intelligibles, des formes qui sont accessibles par l'esprit et non par les sens, et qui sont appelées « idées » (*idea*). La forme dans ce cas, est ce qui commande la matière afin d'imiter et de produire des modèles parfaits.

Pour Aristote, la forme fait partie des raisons qui expliquent l'existence d'un objet quelconque. Elle ne réside tout simplement pas, dans la forme géométrique, mais au-delà de cela, c'est tout ce qui ordonne la matière et qui fait l'objet ; c'est l'essence et la perfection de l'objet même. Elle renseigne la matière, celle-ci étant l'objet qui accepte toutes mutations et qui est susceptible d'individuation. En ce sens, la matière n'est obligatoirement pas sensible. Ainsi, Aristote fait une distinction entre la forme et la matière. Reprenons l'exemple de la chaise en bois ; la matière de celle-ci est le bois, quant à sa forme, c'est la figure adoptée par nos

mémoires et qui est donnée par l'artisan qui l'a fabriqué et que sans lui, la chaise n'aurait jamais existé.

A travers l'étude d'Aristote, on peut conclure que toute substance détermine une forme propre à elle, c'est la configuration extérieure de cette dernière. La matière, de son côté, est le support du changement qui se forme et se transforme par l'intervention d'un agent. La matière est comme le bois par rapport à la chaise. C'est le « en quoi » la chose est faite, et qui est le support des changements.

Quant à Emmanuel Kant, il distingue différents types de formes : les formes de la connaissance (ou encore les lois imposées à la matière par la pensée). Ainsi, on peut affirmer que la sensation même possède des formes qui la construisent ; elles sont les formes pures de la sensibilité (le temps et l'espace) et les formes de l'entendement qui sont les catégories (l'unité, la réalité, la relation...).

Cependant, Kant distingue la forme et la matière au sein de la connaissance. La forme, c'est ce qui dérive du sujet en lui-même et qui permet d'ordonner le domaine de la sensibilité. On peut dire alors que la forme pour lui est conférée par l'esprit ; en ce sens, elle est ce quelque chose qui précède toute expérience et la rend possible. Quant à la matière, elle réside aux données sensibles que l'esprit reçoit passivement de l'objet. On affirme alors que le Cosmos n'est ni « Forme » ni « Matière », puisque ces deux termes définissent un processus unique.

g. Intérieur / Extérieur

L'évocation de la dualité Intérieur/ Extérieur entraîne la notion de limite ainsi que le positionnement du corps dans un espace considéré, qu'il soit physique et concret, ou métaphorique.

Par définition, l'« intérieur » présente ce qui se situe dans un dedans, qui est saisi entre les limites d'un espace, d'un objet ou d'un être ; c'est la partie interne de chaque corps considéré, c'est encore le dedans

interne, intime et privé. L'Intérieur relève le domestique de l'esprit, l'âme, les pensées les plus secrètes, le profond, c'est l'invisible.

Tandis que l' « extérieur » annonce ce qui se situe dans un dehors, ce qui n'est pas dans un espace ou dans un lieu fermé ; c'est alors la partie externe de chaque corps. Par ailleurs, l'Extérieur est bien ce qui n'appartient pas à la vie intérieure de la chose ; c'est le dehors, le visible voire l'apparence d'un état donné. La dualité Intérieur/ Extérieur exprime notamment une opposition d'espace liée à une conscience de soi et de l'autre.

a. L'habiter/ l'intimité

La demeure en soi, cette intériorité du « moi », nous rappelle Levinas ; le moi existe en se séparant du monde à partir d'une amitié avec soi-même. Toutefois, l'espace bâti et habité ; la maison en d'autres termes, dévoile la présence du « Moi » qui demeure. Le bâtiment se définit notamment comme étant un abri pur. Il est considéré, essentiellement, comme étant un instrument de protection. En d'autre terme, c'est un espace fonctionnel : on s'abrite, on réserve de la nourriture... Puis, enfin, c'est là où on développe notre personnalité et nos mouvements. On devient donc ami de nous-mêmes dans cet espace : on apprend à agir sur le monde ; c'est l'essence de l'habitabilité du monde et l'appropriation d'une demeure qui se développe.

Certes, l'existence de l'être au monde consiste à s'identifier et évoluer et non pas rester toujours le même, et c'est à travers tout ce qui nous entoure, et ce qui nous arrive qu'on retrouve notre identité. De ce fait, on se retrouve pour représenter nos pensées pour marquer la trace de l'humanité afin qu'elle se ramène au soi.

L'être humain se tient, naturellement, dans le monde à partir d'un dedans, d'une réflexion sur soi-même, d'une intimité qui est l'ancrage même de sa capacité d'aller au dehors vers le monde. Cette intimité se déploie certes dans le lieu bâti, mais ce déploiement ne peut être que par

l'existence d'une demeure non objective qui est bien une conscience intérieure des différentes possibilités s'ouvrant sur elle ; une intériorité humaine.

Cependant, l'ethnologie et la sociologie s'appuient sur une vision de l'espace, comme une matière malléable reflétant une appropriation du chez-soi, à travers les faits collectifs qui se déploient quotidiennement à l'intérieur.

D'ailleurs, aujourd'hui comme hier, nos espaces se rapprochent constamment des personnalités et des systèmes liés. Chaque espace bâti exprime donc son propre caractère, sa particularité, son originalité, voire son propre visage. Or, on doit se méfier de la perte de cette identité qui conduit essentiellement à la perte sensible de cette individualité particulière.

b. Intérieur / Extérieur : contenant / contenu

La dualité contenant / contenu renvoie à la présence d'un plein et d'un vide se rapportant à un objet ou à un espace. Du point de vue de l'être, chaque sujet pense à son positionnement dans un milieu considéré. Cette dualité s'aligne avec le chez soi pensé et pratiqué (le contenant), et le chez soi vu (le contenu).

Soit, alors, une œuvre de l'artiste australien contemporain Brian Hirst qui explore le dualisme intérieur/ extérieur, afin de signifier sans doute le dualisme contenant/ contenu.

Hirst, qui est un artiste bien attaché à la forme du contenant, considère les matériaux comme étant des supports de réflexion qui expérimentent des réactions du monde contemporain, tout en insistant sur le thème intérieur / extérieur. Hirst conçoit son œuvre *Offering Bowl and shadow* comme étant une production qui révèle une figure archaïque d'une coupe en verre, ourlée par des bandes en platine gravée, rappelant l'art du bronze. Pour sa mise en scène, l'œuvre en verre de Hirst s'expose avec une seconde œuvre présente sous la forme d'une image qui dévoile le traitement par la technique de la lithographie, cette dernière n'est que l'image de celle

en verre. En effet, une mise en relation entre les deux œuvres se présente comme étant une sorte d'épure projetée sur le papier, de façon qu'on pense que c'est un reflet ou une ombre de l'une par rapport à l'autre.

L'artiste se réjouit, alors, du regard et de la perception qui se posent sur son chef d'œuvre par le choix du regard qu'il effectue et les enjeux optiques qu'il crée. Hirst oblige le public à faire un va-et-vient visuel et réfléchi, entre la planéité et la tridimensionnalité, qui sont bien évidemment des procédures de toutes les multiples représentations et les pratiques artistiques qu'il développe; soit par le dessin, par la photographie ou par la gravure.

En effet, par sa forme et sa décoration, l'œuvre en verre de Brian Hirst apporte une narrativité et une histoire, une approche qui questionne l'objet et son image par l'ajout de la lithographie. Toutefois, le travail de cet artiste se caractérise par des types de relations fondamentales qui mettent en valeur d'une part le verre et le métal, d'autre part les formes et leurs ombres, et enfin la lumière réfléchie et la lumière diffusée.

Ainsi, l'artiste utilise le verre pour exprimer des idées, c'est une sorte de langage contemporain en exprimant les formes archaïques. Les récipients produits par Hirst sont généralement accompagnés par le dessin ou la gravure sur le papier ou l'acier inoxydable, et leur juxtaposition en deux et trois dimensions propose la reproduction d'un objet et de son ombre ou son reflet, voire d'un être et de son alter égo. (ANNEXES - Fig. 1, Fig. 2).

c. Intérieur / Extérieur : dedans / dehors : intime / public

L'architecture est considérée comme étant un miroir de l'identité d'un peuple, d'une civilisation et spécialement de son occupant. Depuis toujours, l'architecture avait un côté énigmatique concernant la relation, ou encore l'interrelation qui la relie à son occupant afin d'installer entre eux une sorte de complicité et d'harmonie. Cette interrelation évolue au fil du temps ; et ce, par les changements fondamentaux qui ont touché les pays, les villes et même les habitants ; bref, le monde entier. Ainsi, toutes les sociétés

s'inscrivent dans ce système révélé des mutations quotidiennes qui les font changer et évoluer. Et puisque l'espace architectural à travers ses différentes composantes et leur organisation est considéré être le miroir de l'identité, les mutations disposeront d'un impact sur ce dernier. L'accumulation de signes et de significations dans l'espace habité, est notamment personnelle pour chaque occupant / habitant qui, pour sa part, contribue à l'instauration de l'habitabilité du monde à travers les limites, l'ouverture de la maison, la concentration et la centralité ; donc il intervient dans la structuration de son espace habitable.

Sur le plan philosophique, le fait de bâtir, d'architecturer ou de constituer un espace ne peut être que de nature éthique. L'être humain est accompli dans la société et plus largement dans la nature ; c'est une prise de responsabilité qui ne se détache pas de son existence dans le monde. Dans cette perspective, l'appropriation d'un espace d'habitat dépasse la maîtrise d'un territoire domiciliaire, pour pénétrer dans un ordre de l'éthique des relations humaines mais aussi de la construction même de l'occupant.

L'analyse des composantes relationnelles spécifiques au lieu de vie (l'espace d'habitat essentiellement) permet de mettre en lien ce qui est du dedans et ce qui est du dehors. Ainsi, on est entrain de dégager la notion d' « espace » à travers cette relation : l'espace, celui qui nous entoure et qui est bien invisible mais qui englobe des objets visibles. On peut notamment parler par exemple, d'Euclide et l'espace géométrique, Newton et l'espace absolu, Leibniz et la relation entre les corps et l'entité. Mais, on peut dire aussi l'espace de Hilbert (le concept de l'espace euclidien avec des dimensions infinies), ou encore l'espace de Minkowski (association de l'espace et du temps).

C'est la modernité même qui s'occupe de relativiser nos absolus et étendre notre sens des identités que le concept d'équivalence établit. En fait, dans une considération de la dimension spatiale de l'espace d'habitat, l'espace est en relation corporelle et mentale au-dedans, alors que la tension d'appropriation est celle du dehors ; une tendance primordiale de l'espace

contemporain. D'ailleurs, la classification de « chez soi » se produit lorsqu'on relève la rupture objective entre le dedans et le dehors.

La disposition de l'espace d'habitat développe pleinement le sentiment de « chez soi », et dégage une distinction entre les deux milieux, dedans et dehors.

Dans l'exemple de la villa Savoye de Le Corbusier, un espace dynamique de mouvement dont le passage entre les deux milieux est aussi visuel que pratique. Cet exemple semble intéressant à analyser puisqu'il présente un bâtiment-référence pour tout le domaine architectural. Construit par le célèbre architecte Le Corbusier, le projet a disposé d'un manifeste de la modernité qui affirme une volonté architecturale satisfaisante dont le principe consiste à exprimer des besoins fonctionnels pour tout intérieur crée.

Le Corbusier a conçu une villa fonctionnelle qui illustre les cinq points d'une architecture nouvelle et moderne. La volumétrie générale de la villa, est constituée d'un parallélépipède blanc soutenu par de fins pilotis, surmonté par un toit-terrasse, couvert par des fenêtres en bandeau et qui dégage un plan libre avec des façades encore libres.

La villa Savoye, est devenue une icône de l'architecture moderne ; c'est une boîte en air installée dans une pelouse et entourée de prairies. Ce bâtiment est percé de tous ses côtés sans interruption avec le système de fenêtres en bandeau, qui permettent une pénétration généreuse de l'air et de la lumière, et où on a l'impression qu'une communication se déroule entre l'infini de l'environnement et le parallélépipède blanc construit. En outre, ces fenêtres exhibent clairement les détails quotidiens de la vie de ses habitants. Cela accentue la présence d'une relation entre le dedans et le dehors, c'est une sorte d'invitation du milieu extérieur vers l'intérieur. Au niveau du rez-de-chaussée, les pilotis coupent notamment le paysage naturel à travers une régularité qui supprime toutes les notions de devant, de derrière et du côté. (*ANNEXES – Fig. 3, Fig. 4*).

Pour conclure, on confirme que cette nouvelle architecture moderne accentue la relation Intérieur/ Extérieur ; les pilotis libèrent l'espace au niveau du sol, le toit-jardin rend à la nature l'emprise de l'édifice, le plan libre dégage toutes les contraintes des murs porteurs, et puis les percements en longueur offrent un accès libre à la lumière et à l'air.

D'ailleurs, depuis toujours, on différencie un intérieur et un extérieur d'une seule et même réalité ; ce qu'on distingue au-dedans est l'intérieur, et ce qu'on voit dehors est bien l'extérieur. Le monde même, est dans une continuité d'un dedans vers un dehors, et d'un dehors vers un dedans. On vient d'affirmer alors que toute la vie a un côté double infiniment inséparable, on rappelle ici l'exemple de la pièce de monnaie et ses deux côtés face et pile, qui sont perpétuellement consubstantiels.

En architecture, il est important de considérer la relation Intérieur/ Extérieur ; l'habitat, dans sa conception, construction, appropriation est le lieu d'un vécu plus ou moins intense, ayant des frontières séparant l'intérieur et l'extérieur. Nous sommes l'univers à l'intérieur duquel les pensées du nous-mêmes est celui extérieur de nos manifestations. (*ANNEXES - Fig. 5*).

II. L'unité de la forme et de l'idée en philosophie contemporaine

1. Approche philosophique contemporaine

a. Dimensions réflexives de Peter Sloderdijk : Encastrément, immersion et installation

Peter Sloderdijk développe sa thèse réflexive sur divers principes qui tournent autour de l'espace et différentes dimensions philosophiques, sociales et politiques qui le forment.

Ecume, est un ouvrage composé de trois volumes dont le troisième est la trilogie *Sphères* ; un volume qui renvoie, dans une idée générale, à la fermeture de la cellule de l'espace environnemental sous forme de bulle, ainsi que d'autres notions qui sont liées au sujet de l'espace. Notre recherche se limite à des notions précises qui se concentrent sur l'encastrément, l'immersion et l'installation dans la vie de l'être humain, dans un monde moderne et contemporain. Une étude qui s'enrichit par des considérations et des projets explorés par des intellectuels, tels que Paul Valéry, Vilém Flusser et Ilya Kabakow. Pour mieux comprendre ces notions, il paraît utile de revenir un peu sur l'évolution de la construction d'un espace d'architecture, ou encore les « îles humaines » comme l'a dégagé Sloterdijk. Le passage ci-joint montre les tensions internes normatives des humains.

« On devrait par avance clarifier un point : des considérations de ce type constituent des points de vue strictement datés, qui n'ont pas été possibles avant le milieu du XXe siècle, après que le répertoire de l'architecture classique et les logiques des identités construites eurent été élargis par des principes statiques d'une nouveauté bouleversante, qui les hissèrent même au niveau d'alternatives à la pensée sous forme de concepts statiques. Nous avons à faire ici, d'une part, à l'invention des air structures précoces et des coupoles pneumatiques par Walter W. Bird, Victor Lundy, Frei Otto et d'autres architectes d'avant-garde aux Etats-Unis et en Europe, une forme de construction qui, utilisant une légère surpression de l'air à l'intérieur d'un hall, est devenu le principe de la structure sans murs et autoportante ; et d'autre part, aux tension-

integrity structures mise au point par Buckminster Fuller, et baptisées, en abrégé, tenségrités-des inventions d'espaces intégrés, en suspension, maintenus par les tensions internes de leur réseau de colombage, qui dissolvent le principe du mur porteur et le remplacent par la solidité alternative des tensions engendrées avec l'aide de la traction entre les battes reliées par les cordes. »¹⁸

A travers ce passage, Sloterdijk explore des visions qui ont détruit les lois pour en produire de nouvelles « îles humaines ». C'est un dépassement sur le caractère traditionnel de l'édification ; ainsi, de nouvelles conditions viennent s'installer, afin de produire des tensions différentes et des atmosphères spécifiques. Il s'agit notamment d'un nouveau fond avec une syntaxe architecturale moderne; des structures qui vont se remplir par des types d'entités sociales homogènes, et qui donnent la naissance à des « tensions internes normatives ».

Peter Sloterdijk met l'accent sur le dôme géodésique de Buckminster Fuller, une construction spécifique qui a été le point de départ pour une nouvelle réflexion moderne et contemporaine. Les dômes géodésiques ont ouvert à d'autres types d'installations avec de nouveaux matériaux qui dégagent des sensations sensorielles spécifiques et des atmosphères différents. Ces nouveaux systèmes constructifs sont influencés essentiellement par la fabrication des machines et l'évolution des nouveaux matériaux. C'est l'absence de poteaux au milieu des intérieurs des espaces ; les structures conçues se présentent libres et spacieuses. (ANNEXES - Fig. 6).

A la lumière de ces innovations constructives, on mentionne qu'une nouvelle morale structurelle s'implique pour définir une culture architecturale différente, il en résulte un changement remarquable de la reproduction des espaces conçus ultérieurement. Des constructions qui créent des ambiances aussi répandues au XXe siècle ; les édifications se tiennent comme étant de magnifiques infrastructures autoporteuses.

¹⁸ Peter SLODERDIJK, *Ecumes, Sphère III*, Traduit par : Olivier MANNONI, Edition : Hachette Littératures, Paris, 2006, P.P.P. 416-417-418.

Toutefois, ce qui est reconnu sous le nom de moderne et de nouveau s'est révélé pour qu'il devienne naturel et habituel ; la société engendre une nouvelle compréhension et s'ouvre sur de véritables mouvements constructifs. Dans ce sens, Peter Sloterdijk explique :

« Du point de vue de la nouvelle logique des entités structurées développée par Buckminster Fuller – ou, mieux : dans la perspective que l'on peut tirer de ses analogies morales -, les « sociétés », primitives que évoluées, sont des tenségrités d'attentes stabilisées par des injections et des menaces, c'est-à-dire des multiplicités d'actions régulières et de conditions d'habitation. »¹⁹

Lorsqu'on confronte la sculpture à l'installation, l'observateur se trouve dans une situation face à un objet d'art, il est face à l'observation d'une création, pouvant être habituelle et quotidienne, d'une manière différente. Ainsi, même les définitions des termes changent, surtout ceux qui concernent les installations : l'espace, l'objet d'art, et l'environnement. En effet, face à cette situation, on différencie deux dispositions artistiques qui sont la « sculpture » et l'« installation ».

De nos jours, on utilise le terme « installation » dans plusieurs situations, par ailleurs, pour limiter cette notion au domaine artistique, Peter Sloterdijk annonce l'expression « *sculpture immersive* ». Ce type de sculpture a le pouvoir d'« émerger » l'observateur en elle, qui s'oppose d'ailleurs au terme « *sculpture offensive* » qui signifie le sens classique de la sculpture ; ce dernier type de sculpture consiste en création qui attire l'attention, elle se présente pour l'observateur, comme étant un objet d'art prêt à être apprécié.

« L'installation se révèle comme l'instrument le plus puissant dont dispose l'art contemporain pour placer des situations d'encastrement en tant que telles dans l'espace d'observation – (...). L'estime que l'on porte traditionnellement à l'image, comprise comme une invitation à l'entrée de l'observateur dans la situation présentée, ne peut plus actuellement, du point de vue de Kabakow, être reprise que par

¹⁹ Idem, P. 421.

l'installation. On ne surestime pas ce processus lorsqu'on le décrit comme un ébranlement des situations ordinaires de désignation. Alors que l'expression d'art traditionnelle présentait avant tout des objets extraordinaires encadrés ou déposés sur un piédestal, l'installation présente à la fois l'encadré et l'encadrant : l'objet et son lieu sont présentés dans le même geste d'empoignement. L'installation crée ainsi une situation qui ne peut être perçue que par l'entrée de l'observateur dans l'encadrant et eo ipso par la dissolution de cadre et le nivellement du piédestal. Le désencadrement de l'œuvre invite le visiteur à abandonner l'observation et à plonger dans la situation. »²⁰

Par ailleurs, on peut bien dégager l'existence d'une complicité entre un espace d'habitat, dont on revient sur l'exemple de l'installation « Toilette » de Kabakow, et une collection artistique. Pour mieux comprendre la différence, on revient sur une réflexion autour de l'espace du logement, ce type d'espace est habituellement exposé dans son environnement, et cela n'est pas de l'extraordinaire ou de l'exceptionnel ; on est entrain de saisir le normal qui est encore un banal, c'est aussi cette banalité qui fait produire l'« immersion ». Quant à l'objet d'art, il invite l'observateur à plonger dans une situation inhabituelle, afin de découvrir un art exceptionnel et une idée qui fait produire de l'extraordinaire.

« La plongée dans le banal explicite et le saisissement qui n'a pas le toucher du saisissement. Nous évoluons sur le terrain ontologique du XXe siècle. Comme un philosophe de l'école phénoménologique, Kabakow garantit que les véritables « voyages palpitants » de l'art contemporain se situent « dans le domaine du banal ».²¹

En outre, depuis toujours, Paul Valéry était fasciné par l'architecture, il méditait, plus spécifiquement, sur « l'acte de construire ». Il a surtout développé des réflexions voisines à des travaux de certains philosophes et artistes, afin d'introduire ses propres réflexions philosophiques et sociales. *Eupalinos* ou *L'architecte* est la figure principale de son essai de dialogue de 1921.

²⁰ Idem, P. 467.

²¹ Idem, P. 468.

Ce personnage représente l'architecte idéal qui construit lui-même son art, formule son précepte, et met en œuvre des puissances pour construire son œuvre ; c'est le « parfait architecte », comme l'a décrit Valéry ; un savant dans des domaines variés : l'histoire, la philosophie, le dessin, l'optique, la géométrie, le calcul, l'astronomie, la musique... Paul Valéry choisit un genre traditionnel dans son récit, il fait appel à deux personnages pour un « *dialogue des morts* » dans l'Au-delà, il converse Socrate et Phèdre. Même si cet appel paraît éclaircir les limites de la pensée sur la réflexion des techniques, Valéry réfléchit l'esthétique moderne et la philosophie, qui concernent toutes les deux le pouvoir de l'esprit de l'être humain, et puis, son activité dans la création artistique.

En outre, Valéry dresse son dialogue dans le but de travailler, d'abord, sur la relation qui existe entre l'architecture et la musique, puis, il entame des recherches sur les principes de l'inclusion et l'immersion dans l'œuvre. Sloderdijk comme Valéry, évoque un discours de Simmel qui explique, en effet, l'enfermement de l'homme dans son environnement. Simmel annonce alors que l'architecture :

« Elle ne cesse de m'exciter à divaguer sur les arts. (...) Une peinture, cher Phèdre, ne couvre qu'une surface, comme un tableau ou un mur (...) Mais un temple, joint à ses bords, ou bien l'intérieur de ce temple, forme pour nous une sorte de grandeur complète dans laquelle nous vivons... Nous sommes, nous nous mouvons, nous vivons alors dans l'œuvre de l'homme ! (...) Nous sommes pris et maîtrisés dans les proportions qu'il a choisies. Nous ne pouvons pas lui échapper. »²²

D'après cette citation, on constate que Simmel a dégagé deux idées, la première concerne ce qui englobe, et il l'a décrit de « sublime », quant à la seconde idée elle concerne ce qui environne qui est bien de l'« artificiel ». Alors, Simmel indique l'absence remarquable de l'environnement naturel qui a été présenté par Kant. On se retrouve, par la suite, dans une œuvre humaine totalement artificielle.

²² Paul Valéry, *Eupalinos ou L'architecte, L'Ame et la danse – Dialogue de l'arbre*, Edition : Gallimard, Coll. Poésie/ Gallimard, Paris, 1970, P. 41.

Ainsi, le personnage de Socrate, inventé par Paul Valéry, rebondit au centre de l'esthétique moderne et confronte l'œuvre d'art totale. En outre, le fait qu'on explicite la théorie d'une œuvre d'art qui englobe mène à penser au totalitarisme.

b. Le sens de l'encastrement d'après Vilém Flusser

« SOCRATE : Il y avait en moi un architecte, que les circonstances n'ont pas achevé de former.

PHEDRE : A quoi le connais-tu ?

SOCRATE : A je ne sais quelle intention profonde de construire qui inquiète sourdement ma pensée. »²³

Paul Valéry se demande quels sont les changements subis par les constructions au XXe siècle et c'est ce qu'ils ont apporté à l'élément et à l'univers. Le bâtiment moderne décompose et recompose les éléments pour créer de nouvelles applications architecturales et urbaines. Le centre du cercle de la ville est sorti de son emplacement pour qu'il soit de nouveau remodelé ; un nouveau réseau de flux et de rayons voit le jour et s'installe. La révolution des enveloppes architecturales s'infiltré dans la structure et la composition de toute la ville pour en produire divers centres d'intérêts. Peter Sloterdijk exprime :

« La « révolution » analytique qui constitue le système nerveux central de la modernité s'est ainsi également emparée des enveloppes architecturales de la sphère humaine, et a produit, en établissant un alphabet formel, un nouvel art de la synthèse, une grammaire moderne de la production d'espace et une situation transformée de l'existence en milieu artificiel. »²⁴

La révolution de l'espace est véritablement explicitée à l'époque moderne aussi bien de son extérieur que son milieu, par la machination de l'espace d'habitation, le design du climat, l'environnement, ainsi que par

²³ Paul VALÉRY, *Eupalinos ou l'Architecte, L'Âme et la danse – Dialogue de l'arbre*, op. cit, P. 59.

²⁴ Peter SLOTERDIJK, *Ecumes, Sphère III*, op. cit, P. 444.

l'approfondissement de l'entourage des deux structures spatiales, naturelles et inhumaines installées bien avant l'homme, à savoir l'espace cosmique et l'espace virtuel.

Par la suite, l'architecture moderne se définit comme étant une progression des explicitations de l'être humain dans un univers créé par l'homme même. C'est encore la circulation de l'être qui a changé, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de ses espaces de vies depuis la révolution industrielle, ainsi, de nouveaux signes apparaissent par la suite de cette modernité afin de déterminer toute la phénoménologie de l'habitat.

Ainsi, les humains structurent des signes d'habituel et d'inhabituel devant n'importe quelle construction qu'elle soit un lieu de culte ou un espace d'habitation ; les gestes et les réactions et les comportements changent dans ces deux types différents de construction. En effet, la modernité fait installer des espaces qui produisent des sensations et des signes spécifiques qui changent d'une édification à une autre.

Dans ce sens, Vilém Flusser s'oppose à la pensée Heideggérienne sur la considération de l'espace d'habitat. Il considère que la communauté est relativement attachée à un site permanent, mais le logement est un site « échangeable et transférable », qu'il faut alors toujours chercher un lieu où on habite. A la lumière de cette pensée, le logement est un espace qui forme une unité tout à l'intérieur de ses quatre murs ; c'est là où naissent les notions de familier et de non-familier. Un espace qui favorise l'existence de ce qu'on appelle « habitant ». À partir de cette idée, on peut faire la différence entre l'habituel et l'exceptionnel, Sloterdijk explique :

« Les logements modernes constituent dans ce sens des installations explicites d'émoussage qui produisent le back-ground des sensibilisations. (...) Le logement ultérieur prend par conséquent de plus en plus les traits de l'auto-design. »²⁵

Ainsi, la détermination de la notion d'habitude dans un espace de logement renvoie au sens de la répétition que Vilém Flusser a traité comme

²⁵ Idem, P. 462.

un sens d'encastrement. Pour mieux comprendre le sens de l'encastrement, on revient aux réflexions de Flusser qui a précisé cette notion dans la répétition. Flusser touche la situation de la routine ainsi que de l'habitude de l'être humain ; et ce, à travers la métaphore de l'encastrement. Cette situation de l'encastrement invite à voir dans les réflexions de Heidegger et de Paul Valéry.

« (...) la situation d'encastrement – une entreprise à laquelle, outre les singulières avancées du jeune Heidegger, les réflexions faites en 1921 par Paul Valéry sur l'essence de l'architecture comme modulation par immersion. »²⁶

c. L'énigme de l'œuvre d'art totale

Par définition, une œuvre d'art totale se caractérise par une utilisation synchronique de plusieurs médiums et disciplines artistiques, et par une portée philosophique, métaphysique ou encore symbolique.

Toutefois, cette utilisation se produit par un désir qui renvoie à l'unité de la vie. A travers l'histoire, le concept d'œuvre d'art totale trouve son origine dans le romantisme allemand ; et c'est au milieu du XIXe siècle qu'il était défini par le célèbre compositeur allemand Richard Wagner.

Ainsi, l'œuvre d'art totale, ou *Gesamtkunstwerk*, est animée par une volonté totalisante qui se réalise à travers l'union des arts, dans le désir de refléter l'unité de la vie.

Entre 1908 et 1914, ce concept se trouve au croisement de plusieurs mouvements artistiques que l'on a généralement l'habitude d'envisager dans une succession temporelle artificielle, et en cloisonnant les disciplines. C'est là où l'artiste-créateur de ce type d'œuvre revisite la naissance de l'abstraction, le mouvement futuriste, et le mouvement expressionniste. Il explique l'aboutissement de cette gestation et son étendue en passant par la musique, le théâtre et le cinéma d'avant-garde. Des artistes, tels que Kandinsky, Malevitch, Scriabine, Schönberg ou encore Russolo et Boccioni

²⁶Idem, P. 463.

préparent la voie à la conception de l'art que nous connaissons aujourd'hui,
en donnant à la représentation artistique des possibilités jusque-là inédites
puisque quand l'art se réalise, il devient un véritable acte social.

2. La pratique expérimentale dans l'unité de la forme et de l'idée

Dans le but de mieux comprendre le sens de l'encastrement, on se réfère à des philosophies et à des dialogues sur le situationnisme phénoménologique d'Ilya Kabakow. En effet, l'installation de Kabakow qui s'intitule « *Die Toilette* » (Les Toiletttes) est présentée à la Documenta IX de Kassel en 1992. Cet exemple ne développe pas seulement la notion d'encastrement, il est considéré aussi comme l'une des premières et les plus mémorables « *sculptures immersives* », pour reprendre l'expression inventée par le philosophe allemand Peter Sloterdijk.

Ce travail est le produit d'une déception, puisque le thème de « maison » se cache derrière cette installation. En effet, une fonction d'un espace de logement se cache derrière un ancien local de toilette ; cette construction représente un logement typique des communautés de l'Union Soviétique entre les années 1950 et 1970. C'est une réalité douloureuse qui s'exprime derrière l'installation de Kabakow, un type d'espace vivant et fréquenté par toute la population soviétique. En fait, l'installation représente une situation autobiographique de Kabakow qui décrit, alors, cette situation comme un « *bonheur de la pauvreté générale* » au point que l'installation « *Toiletttes* » devient l'une des métaphores les plus déterminantes de la doctrine contemporaine de l'art. C'est vraiment avec ce type de logement qu'on peut dégager et comprendre le mieux le sens de l'encastrement qui était évoqué par Vilém Flusser, et exploré plus tard par Peter Sloterdijk. (ANNEXES - Fig. 7, Fig. 8).

*« Les toilettes d'habitation devinrent ainsi pour le jeune artiste la quintessence du logement social russe, ce lieu mythique de l'encastrement dans lequel, à partir des années 1920, on devrait éliminer l'individualisme bourgeois et produire l'homme soviétique nouveau. »*²⁷

L'installation de Kabakow résiste à un bloc de béton qui se situe à l'extérieur, et dispose de deux entrées : une première pour les femmes et une

²⁷ Idem, P-P. 464-465.

seconde pour les hommes. De l'extérieur, cette installation ne reflète que la fonction des toilettes, on croyait même que ce sont les toilettes de la Documenta IX ; mais lorsqu'il se met à l'intérieur, le visiteur se rend compte qu'il a franchi le seuil d'une entrée d'un espace d'habitation privée ; un habitat aménagé avec toute modestie : l'intérieur des « *Toilettes* » est un espace d'habitat a ménagé comme étant un espace de vie déjà vécu, mais qui reflète une sensation désagréable et non confortable.

En outre, le logement quotidien a été détourné par l'installation de Kabakow ; il s'agit de l'exposition d'un espace de collection privée qui se transforme dans l'espace d'exposition public. Un espace qui traite la thèse de Flusser puisqu'il s'agit d'un espace analysant l'habituel et l'inhabituel, une sensation qui se déroule initialement à l'intérieur de l'espace même. Un non attendu aménage l'intérieur de cette situation ; la franchise de l'entrée fait passer l'observateur d'un espace de « non-art » à l'art –même ; il est bien dedans dans l'œuvre même. Toutefois, à l'intérieur de l'installation, l'observateur a les mêmes gestes lorsqu'il se trouve dans un espace d'exposition ou dans un musée. Mais, encore un comportement étrange se produit à cet intérieur puisque dans un espace de logement, l'être humain manque d'intention d'observation et de sens de l'étonnement ; on est dans l'habitude du « chez soi ».

A travers ce type d'installation, on parvient à vivre l'expérience d'une immersion temporelle, « *Toilettes* » est considérée comme étant une « installation immersive », un nom qu'a évoqué Peter Sloterdijk. Mais cette expérience immersive n'est qu'une situation d'encastrement. Sloterdijk explique dans ce sens que :

« Quand le logement apparaît dans le musée, on rend visible en tant que telle l'entrée dans le logement ordinaire au musée élevé au niveau d'un thème l'immersion du visiteur en lui. Il suffit d'exposer en même temps les habitants pour mettre en œuvre l'exposition totale. (...) L'installation se révèle ainsi comme l'instrument le plus puissant dont dispose l'art contemporain pour placer des situations d'encastrement en tant que telles dans l'espace d'observation – en cela aussi, elle est

supérieure aux arts apparentés. (...) L'image comprise comme une invitation à l'entrée de l'observateur dans la situation représentée, ne peut plus actuellement, du point de vue de Kabakow, être reprise que par l'installation. »²⁸

Ce passage est repris par Peter Sloterdijk là où il décrit l'installation « *Die Toilette* » d'Ilya Kabakow, mais encore il déclare par la suite une définition de l'art de l'installation. Notamment, le spectateur ou l'auditeur est associé à cette démarche utopique, et vit alors une expérience conçue comme une épreuve initiatique.

Cette nouvelle conception de l'art s'accompagne d'une conscience du temps historique qui aboutit aux expériences de l'abstraction cinétique, visant la matérialisation du temps par l'espace.

Ce type d'œuvre n'est qu'une représentation d'un ouvrage permettant de mieux apprécier le changement radical qui s'opère dans l'art au début du XXe siècle. Toutefois, ce concept a été transposé dans un courant architectural pour lequel l'intégration d'œuvres d'art, la décoration intérieure, le mobilier, la conception des espaces ou des jardins, revêtent autant d'importance que le bâtiment lui-même.

La position de l'observateur change, ce dernier se trouve dans l'œuvre et non pas face à l'œuvre ; on revient, alors, sur le dualisme du « dans » et du « en face » évoqué par Simmel. Il paraît que l'observateur coïncide avec l'observé, qu'il complète même l'œuvre d'art, et c'est ainsi qu'il fait une partie intégrante de l'œuvre. A travers cette notion, on affirme que l'être humain se situe dans la grandeur de l'art. Dans cette perspective, Paul Valéry déclare :

« Être dans une œuvre de l'homme comme poissons dans l'onde, en être entièrement baigné, y vivre, et lui appartenir. »²⁹

Finalement, après toute cette analyse, on conclut que dans le sens où les espaces d'habitation sont considérés comme des installations, ou

²⁸ Idem, P-P. 466-467.

²⁹ Paul Valéry, *Eupalinos*, op. cit, P. 42.

autrement dit, des centres d'immersion élevés ou encore encastrés, l'existence apparaît comme étant une mission plastique. Ainsi, l'installation n'est qu'une dénonciation esthétique d'une situation d'encastrement. Suite à toutes les études et les analyses précédentes, on constate que l'ère industrielle était une vraie révolution qui a dûment influencé la société. Pour sa part, l'architecture n'a pas échappé à l'influence de cette époque. Toutefois, des changements impressionnants ont marqué l'histoire de l'architecture. Ces changements sont, à la base, formels et dépendent des matériaux existants et des systèmes de jonctions ; ils favorisent l'apparition des architectures métalliques. Plusieurs architectes ont alors fait évoluer l'architecture de fer, et ont conçu des espaces impressionnants qui balancent entre la force des matériaux et la souplesse des idées ; on annonce à titre d'exemple, la Tour Eiffel de Gustave Eiffel.

L'architecte-urbaniste allemand, Bruno Taut est intervenu à cette époque industrielle par son œuvre majeure *Le Crystal Palace* ; un palais qui a influencé les modes de productions antérieures. Le bâtiment de Taut alterne des matériaux qui marquent cette ère : le fer et le verre, qui de leur côté, accentuent un jeu de plein et de vide.

Le Crystal Palace, une invitation au milieu extérieur d'être à l'intérieur ; la lumière qui s'infiltre à travers le verre, la cascade d'eau entre les escaliers internes, crée un rythme dans l'espace libre, un espace dégagé sans poteaux ni poutres. Taut fait rêver les visiteurs par la force d'une nouvelle architecture qui invite le dehors à être dedans.

En outre, *Le Crystal Palace*, a dégagé de nouvelles pensées architectoniques, d'où la naissance d'un rêve architectural : les dômes géodésiques. Ces nouveaux types de constructions ont vu le jour pendant l'industrialisation et après tout un système réflexif.

Évalué comme un visionnaire écologique qui devance son époque, Richard Buckminster Fuller pense toujours gérer la planète-terre d'une façon différente, à travers de nouvelles inventions. Il essaye de son côté de

participer à la création d'un dialogue entre l'être humain et son univers par les armures scintillantes, la *Dymaxion House* et les dômes géodésiques.

Des créations de « l'art d'habiter » des XXe et XXIe siècles, ont anticipé des transformations de diverses disciplines d'ordre technologique, social et encore culturel. Richard Buckminster Fuller construit des relations entre l'Homme et son Univers. En effet, tout au long de sa carrière, il s'appuie sur sa célèbre théorie « *doing more with less* » à travers des propositions qui participent à faire progresser les conditions de vie quotidienne de l'Homme sur ce qu'il nomme le « vaisseau spatial Terre ». Toutefois, Fuller rapproche tout à la nature, puisque dans sa pensée la nature englobe toute l'existence, et c'est à l'être humain d'y repérer sa place. Cependant, Fuller a la grande confiance dans la technologie, qui fait partie intégrante dans la réussite de ses projets.

En outre, cette invitation du dehors à être dedans, que ce soit à travers les créations de Taut ou les inventions de Fuller, rappelle dûment les interventions conçues par Le Corbusier et l'installation des fenêtres en bandeaux, ou encore les travaux de Mies Van der Rohe par des façades vitrées toutes transparentes. On confirme alors que, la culture industrielle, la civilisation de verre, les progressions techniques et technologiques, ont été mises en œuvre afin de produire des constructions réussies. Toutes ces interventions ont tant apporté au domaine artistique et surtout à l'art de l'architecture. Des travaux qui ont rajouté un plus à la réflexion architecturale, formellement et matériellement, un va et vient entre le milieu extérieur et celui intérieur qui rapproche le privé au public. C'est tout un système de continuité dans un même but, qui concerne essentiellement la favorisation de la vie quotidienne de l'être humain, afin qu'il soit toujours le centre d'intérêt de n'importe quelle création.

Des effets sonores sont produits par ailleurs, à travers la mise en œuvre de nouveaux types d'architectures, et essentiellement par l'apparition de nouvelles toitures qui découlent d'une construction précise et bien étudiée. Dans son ouvrage « *Ecumes. Sphère III* », Peter Sloterdijk analyse

les principes des types particuliers de construction qui sont intervenus dans la société de l'après-guerre, celle du XXe siècle. Les constructions réalisées par Fuller et connues sous le nom de : dômes géodésiques. Sloterdijk insiste alors, sur le fait que derrière ces types de toitures, naît un univers sonore spécifique et une atmosphère différente. D'un autre côté, Peter Sloterdijk analyse l'état de la société ainsi que les modes de vie des communautés. Il intervient par une série d'études sur des textes et des faits ainsi que des créations qui existent, et qui ont défini nos réflexions ultérieures.

Dans ce sens, Sloterdijk dégage des notions différentes : l'encastrement vu par Wilém Flusser ainsi que par Paul Valéry, encore, l'installation et l'immersion qu'il a dégagé lui-même, en s'appuyant sur des travaux d'artistes. Le philosophe allemand fait des réflexions sur la banalité des espaces d'habitation, à travers l'exemple de l'installation « *Die Toilette* » d'Ilya Kabakow.

Pour conclure sa thèse, Sloterdijk affirme la relation qui existe entre ces trois notions, pour dire enfin que l'installation n'est qu'une forme d'encastrement. Dans ce sens, à travers ses études, Sloterdijk affirme que l'explicitation ne concerne pas que le milieu intérieur, mais elle concerne tout le décor et l'environnement extérieur.

Par la suite, d'après cette philosophie métaphorique, on constate la présence d'une vision différente, qui peut être même décalée par rapport à notre époque. Un regard qui concerne les dangers de la digression et de l'exagération. Son œuvre elle-même paraît excentrique, mais elle reste bien polémique, elle mérite sans doute un grand succès. À travers ses écrits, Sloterdijk s'attache surtout à l'époque de la pensée. Il analyse la morphologie habituelle de l'être humain, les circonstances par lesquelles elles rendent son univers, et l'origine de sa mondialisation.

On se retrouve, dans des boucles mentales fermées, qu'on dégage : art / non-art / art, naturel / artificiel / naturel, sauvage/ construit/ sauvage, qui renvoient à d'autres dualismes dont : observateur/ observé, intérieur/ extérieur, public/ privé, etc...

Toutefois, le rapport entre l'art et l'architecture met ces deux notions en articulation, qui de sa part, permet l'émergence d'arts qui se révèlent féconds dans les relations espace/ objet / spectateur, et qu'il renvoie au dualisme plus général : privé/ public.

En effet, de nombreux artistes modernes et contemporains ont développé leurs doctrines sur ces dualismes, et ont généré le jour des projets qui ont rendu le monde en mode perplexe. Des développements dans différents domaines artistiques : l'urbanisme, l'architecture, la sculpture et les performances, présentées par des artistes comme Dan Graham, Vito Acconci, Gordon Matta-Clarck et Olafur Eliasson, impliqués dans l'évolution de ce développement.

B- RELATION : ART / ARCHITECTURE

I. Historique de la relation : Art/ Architecture

1. L'œuvre d'art/ l'œuvre architecturale

Parler d'une œuvre d'art ou d'une œuvre architecturale paraît un sujet complexe aujourd'hui. Certes, les œuvres construites et qui existaient parmi nous depuis toujours, n'ont pas été considérées comme des monuments ou des références, que ce soit dans le domaine artistique ou architectural, on peut citer par exemple : *Guernica* de Picasso, *L'homme qui marche* de Giacometti, la *Vue de Delf* de Vermeer, la *Tour Eiffel*, etc...

Ainsi, on peut dire que toutes ces œuvres sont objectives, ce sont d'incontestables témoins du passé, plus que les paroles et les actions des êtres humains. Par ailleurs, elles représentent les choses les plus mondaines qui existent depuis longtemps, mais qui peuvent tenir dans l'histoire, et même si elles disparaissent, elles laissent une certaine influence sur ce qui va suivre.

A la différence de l'ensemble des productions à vocation artistique, l'œuvre bâtie obéit à de multiples logiques mixées. On peut la considérer à la fois comme une réalisation technique (construction, matériaux, câblage...), comme un dispositif spatial qui répond à des conditions d'usage (orientation, ensoleillement, distribution des espaces intérieurs...), et enfin, elle se présente comme un « objet » consacré à produire des créations d'ordre esthétique.

Donc, l'œuvre idéale bâtie est celle de la déduction de ces trois dimensions de la construction, de l'architecture. D'ailleurs, depuis toujours, l'architecture est considérée comme étant une discipline frontière qui existe entre l'art et la technique ; ce statut ambigu fait d'elle une discipline plus complexe que d'autres disciplines. Mais cette activité est encore considérée comme un art se définissant par une finalité expressive. Une réalisation concrète qui fait appel à des savoirs et à des procédés techniques et scientifiques : la nature des matériaux, les modes de fabrication et d'assemblage, etc...

On peut, par ailleurs, ranger ces rapports en deux rubriques. La première rubrique concerne l'ensemble des savoirs et des procédés qu'on nomme « composition », qui pour sa part, fait partie intégrante de l'architecture. Quant à la seconde rubrique, elle concerne les relations existantes entre l'architecture, comme discipline et le contexte scientifique et technique ; des relations sans limites, puisque l'architecture s'associe à la culture dans le sens large du terme.

En effet, l'architecture s'inspire constamment et sans détour de la culture. Examinons les édifices baroques ; ces derniers espaces composent et décomposent la lumière à travers les savants qui, de leur part, ont composé les rayons de soleil par des actions de concentration ou de diffusion sur les œuvres. En revanche, de nombreux projets modernes ainsi que contemporains entretiennent des rapports symboliques avec le monde des signaux, des flux, des ondes et des particules ; un univers dont nous projetons actuellement.

Toutefois, les liens qui existent entre la construction et l'architecture sont plus étroits que ceux qui s'entretiennent entre la construction et la culture scientifique et technique, ils présentent d'ailleurs une diversité marquante. Bien que la construction soit un ouvrage, elle peut être une mise en scène remarquable, ou au contraire, elle peut se manifester d'une façon masquée dans le cas où elle relève d'une logique de la performance.

Dans bien de cas, l'architecture présente une culture vivante qui a énormément évolué au fil du temps, et non comme un ensemble glacé de règles et de modèles. Mais, à côté des exigences esthétiques et techniques, les complications d'usage résident toujours dans la discipline architecturale. C'est bien cette discipline qui constitue et contribue à structurer l'espace urbain. L'architecture renferme une portée sociale qui tient compte des pratiques et des contentements de la société.

Ainsi, l'architecture dévoile des enjeux qui dépassent les formes et leur évolution. Des enjeux qui sont restés longtemps inexprimés et qui sont

nés, perçus et théorisés à l'âge de la Renaissance par l'apparition de ce qu'on appelle l'architecte humaniste moderne.

Si on revient à l'histoire jusqu'au XVe siècle, sur les écrits de Leon Battista Alberti, et les créations de Filippo Brunelleschi qui participent à la révélation des interrogations autour des relations qui existent entre l'architecture et la société. Des interrogations qui ouvrent la porte à diverses réponses qui, de leur part, nous permettent d'expliquer les termes d'une discussion contemporaine.

Par ailleurs, un projet humaniste est remarqué, par exemple, dans le travail de la coupole de la cathédrale de Florence, créée par Brunelleschi. Sachant que dès son départ, l'architecture italienne se base sur une pensée politique et sociale. Par la conception de cette coupole, Brunelleschi exalte le pouvoir de l'Etat ainsi que l'excellence de ses civilisations. L'œuvre de Brunelleschi répond à l'attente d'une société aristocratique, noble, marquée par des conceptions humanistes qui voulaient faire de la ville de Rome une nouvelle ville de prestige culturel. En effet, l'œuvre de Brunelleschi peut se présenter comme étant une recherche d'un cadre architectural et urbain qui s'harmonise avec le désir de la rationalisation. (*ANNEXES- Fig. 9*).

2. L'ère industrielle : industrialisation/ révolution

Le XIXe siècle est considéré comme étant le siècle des changements. D'ailleurs, plusieurs domaines ont survécu à ces changements à savoir l'économie, la finance et la modernisation des modes de production ; ce siècle s'apprécie comme étant le siècle de développement par excellence. C'est le siècle pendant lequel il y a eu des changements dans le secteur politique et social, voire dans les deux classes : la classe capitaliste et la classe prolétaire. Ainsi, les artistes de cette époque produisent dans le but de remettre à l'homme ses dimensions humaines.

Le cadre de vie ainsi que l'architecture et tout le secteur de la construction ne manquaient pas d'évoluer surtout aux changements que le monde a subit. C'est pendant l'ère industrielle, qu'on tend vers de nouvelles architectures par une évolution des sciences et de leurs applications matérielles (le ciment en 1818, le béton armé en 1848, l'électricité en 1880...). Les moyens de production et de l'industrialisation se sont développés d'une façon rapide et remarquable ; les ouvriers des industries ont fait augmenter le nombre des habitants de la ville. Ainsi, suite aux différents problèmes engendrés par l'élargissement des villes, un nouvel urbanisme moderne a vu le jour.

En 1853, à Paris et sous le second Empire, le baron Haussmann présente un modèle par une mise en place des premiers plans d'urbanisme ; des infrastructures sont créées comme l'éclairage public, l'adduction d'eau... et des espaces verts sont aménagés tels que les parcs, jardins squares, etc. En plus de ces aménagements, l'Etat valorise la valeur les constructions de prestige et les monuments éloignés qui sont par la suite édifiés. Généralement, ces types de bâtiments ont été réservés aux musées.

S'intéresser à l'époque industrielle, c'est étudier les conséquences et les modifications des modes de la production et du travail dans la société. Généralement, cet ensemble de changements théoriques et techniques a une grande influence sur la conception et dans toutes les disciplines ce qui s'est répercuté sur la fabrication des matériaux, ainsi que sur la confection des

divers liants. En l'occurrence, l'architecture industrielle intègre irrégulièrement l'évolution des matériaux et des structures. Ainsi, l'observation de l'architecture à cette époque permet de comprendre toute la civilisation de l'ère industrielle.

A cette époque, la progression de l'histoire de l'architecture connaît deux facteurs essentiels qui ont déterminé l'aspect et la décoration des édifices ; le premier concerne la progression des techniques de construction (matériaux et outils) et le second facteur concerne le goût de l'époque. Certes, par la découverte de la voûte, et de l'arc en plein cintre, l'architecture romaine s'est différenciée de celle des grecs, qui de sa part se caractérisait par les colonnes et les poutres. De même, l'architecture gothique s'est développée vers des solutions audacieuses ; les architectes gothiques déployaient leurs constructions, en étudiant scientifiquement la mécanique. Par ailleurs, c'est l'ogive qui caractérise le style gothique.

Dans cet ordre, plusieurs facteurs déterminent chaque forme d'architecture dans la société.

« L'ère industrielle fut marquée en son origine par l'émergence du métal (fonte, fer forgé, acier), mais rapidement lui fut substitué ou associé un matériau plus riche et plein de mystère. »³⁰

Le béton armé s'installe en Europe, après la deuxième guerre mondiale, pour devenir le matériau d'industrialisation des constructions par excellence. Alors, des bâtisses toutes entières sont fabriquées en parties, en usine, puis elles sont assemblées sur le chantier. Cette idée de la préfabrication établit une nouvelle forme de construction avec des éléments de compositions semblables et répétitives, le résultat paraît en premier temps sur les façades dûment planes. Ce type d'ouvrage se caractérise par une précision des différents éléments préfabriqués, et par une finition parfaite du béton. D'ailleurs, de nouveaux matériaux ont été découverts au fil du temps. On peut dire que l'architecture d'aujourd'hui se fonde sur les

³⁰ Alain CHARRE, Marie-Paule MACDONALD, Marc PERELAMN, *Dan Graham*, Editions : Dis Voir, Paris, 1985, P. 74.

sciences. Certes, la continuation logique de l'architecture traditionnelle est essentiellement le résultat de notre système d'économie industriel, et non pas des nouveaux matériaux comme l'acier et le béton armé qui ont généré cette révolution architecturale.

« Le béton est le matériau le moins directif: on peut faire en béton des poutres droites, comme en bois, des courbes, comme en métal, des éléments porteurs épais, comme en pierre, des parpaings, comme les briques en terre cuite, ainsi que des formes « nouvelles » qu'il est le seul à rendre possible. (...) On peut sans honte, faire en béton des formes que l'on pourrait réaliser dans des matériaux moins permissifs. »³¹

A travers cette architecture, les spécialistes sont conscients que les matériaux industriels permettent de produire les formes et les structures des bâtisses, et par la suite, dégager un nouveau langage décoratif. Ces nouvelles architectures demandent notamment des paramètres différents tels que la rapidité d'exécution, l'efficacité, le confort et le prix. Ainsi, la fonction même des bâtiments change par la révolution industrielle ; c'est une véritable réalisation dans le domaine du bâtiment. Par ailleurs, il existe une grande différence entre l'architecture industrielle et celle du temps passé. L'industrie exerce une influence remarquable sur les méthodes de production, ce qui veut dire qu'une grande partie du bâtiment est préfabriqué dans l'usine ; dans ce cas, cette industrie influe sur le résultat final du bâti. D'ailleurs, l'industrie de la brique constitue la première intervention par un élément préfabriqué. Actuellement, une grande partie du travail est produite industriellement dans les usines : les fenêtres, les portes, l'équipement des salles de bain... Construire, consiste de plus en plus à associer des éléments détachés. Ce qui permet d'accélérer les travaux et là, on gagne du temps, et puis ça permet d'éviter les surprises. C'est bien l'industrie et le machinisme qui ont influencé sur notre société et sur nos architectures ; ils ont appris aux architectes le charme de la précision et de la

³¹ Claire et Michel DUPLAY, *Méthode illustrée de création architecturale*, Edition : Du Moniteur, Paris, 1982, P.101.

simplicité. Grâce au machinisme, des productions en série sont découlées et la standardisation s'installe et a influencé les techniques.

« Il est évident que s'il existait des édifices entièrement préfabriqués, les architectes n'auraient plus qu'à s'embaucher comme dessinateurs. »³²

Les bâtiments industriels forment une masse bâtie importante. Ils sont maintenus par un processus complexe qui impose des configurations spécifiques des surfaces et des volumes ainsi que des dimensions précises des hauteurs. Par ailleurs, pour ce type de constructions, on exige des installations d'infrastructures et de superstructures qui permettent de faire des extensions, ainsi que de changer l'aménagement de processus. Certes, la création architecturale se trouve limitée avec cette architecture.

Une grande partie du public reproche à l'architecture qu'elle est inhumaine. Mais, cette vivacité que cherche le public revient, et l'architecture devient plus tard plus humaine avec l'évolution des formes et de la matière qui ont participé à engendrer plus de richesse et de chaleur. Par ailleurs, de nouvelles formes d'architecture ont vu le jour après l'ère de l'industrialisation ; on peut citer l'art nouveau, l'art postmoderne, l'art moderne, le high-tech, le constructivisme, le dé-constructivisme, etc... Tous ces types artistiques et d'autres ont participé à l'éclosion d'un nouveau mode d'urbanisme et d'architecture, le « contemporain ». (ANNEXES - Fig. 10).

L'âge industriel se caractérise par des échanges progressifs puisque les productions sont visionnées lors de manifestations bien précises. Ainsi, le public examine de près la mise à jour des produits industriels. D'ailleurs, la première exposition universelle de cette époque se tient, en 1851, à Londres, dans le *Crystal Palace*, une œuvre du paysagiste Joseph Paxton.

La structure du *Crystal Palace* était gigantesque, et ce palace paraît comme un bâtiment imposant en l'observant de l'extérieur. Une structure faite à la base par des éléments préfabriqués, standardisés et modulables, une structure assurée en verre et en fer. A l'intérieur de l'espace du *Crystal*

³² Richards J.M., *L'architecture moderne*, Edition : Le Livre de Poche, Paris, 1968, P. 54.

Palace, on constate un couloir central qui est lui-même l'axe majeur par rapport à deux côtés identiques. Le bâtiment est aménagé sur deux étages dont le second possède une surface moins importante que le premier, qui est aménagé différemment avec un espace central, qui plane au dessus de l'axe principal du rez-de-chaussée. Le plafond en verre qui tient le bâtiment, permet à la lumière zénithale de circuler directement et librement. En effet, avec la double hauteur importante et le plafond transparent, l'édifice du palais invite le ciel à s'infiltrer à l'intérieur, afin de refléter une sensation de légèreté, même si à la base l'ensemble se maintient par une structure métallique lourde.

Taut a conçu le bâtiment sous l'influence de l'architecture industrielle, d'où la structure métallique qui maintient la structure, mais encore, il a intégré rigoureusement le verre coloré qui orne la base extérieure du dôme par de multiples teintes. L'édifice décrit une explosion de couleurs qui affirment la présence d'un amalgame réussi de produits esthétiques, commerciaux et techniques. Au point que la structure, l'édifice est considéré comme étant un pavillon d'art. D'ailleurs, le verre est recommandé comme une matière qui orchestre des excitations humaines, il participe ainsi à construire un fantasme spirituel.

Les visiteurs du *Crystal Palace* sont généralement impressionnés aussitôt par la conception de l'espace et les nouveautés qu'il apporte au domaine architectural, ainsi que par les produits industriels exposés. En fait, depuis l'exposition universelle de Londres, l'architecture métallique commence à s'installer dans les sociétés de cette époque, afin d'être une civilisation indépendante. En France, l'architecture industrielle s'énonce encore davantage dans divers travaux. On peut citer à titre d'exemples, le *Grand Palais*, le *Petit Palais*, la *Tour Eiffel*, etc... Ce sont des constructions témoins de l'ère industrielle, qui s'exposent essentiellement par des structures de fer, de fonte et d'acier. La structure de toutes ces constructions démontre un grand savoir-faire industriel.

L'architecture de l'ère industrielle fait notamment beaucoup de références avec de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques de mise en œuvre. Par ailleurs, la production intervient avec des structures métalliques qui remplacent celles faites auparavant en bois. Ces structures métalliques ont réussi à être admirées par les spécialistes ainsi que par le public, comme elles représentent un témoin du développement technique et technologique. (ANNEXES - Fig.11, Fig. 12).

« (...) la tour est tout ce que l'homme met en elle, et ce tout est infini. Spectacle regardé et regardant, édifice inutile et irremplaçable, monde familier et symbole héroïque, témoin d'un siècle et monument toujours neuf, objet inimitable et sans cesse reproduit, elle est le signe pur, ouvert à tous les temps, à toutes les images et à tous les sens, la métaphore sans frein (...). »³³

Le *Palais des Machines*, est encore un bâtiment témoin de l'époque industrielle. Ce monument parisien, était construit pour la deuxième exposition universelle de 1889. Cet espace représente un lieu plein de vivacité puisqu'il s'enrichit par la cadence des réalisations de l'usine de la compagnie La Machine. Structurellement, l'édifice établit un immense nerf de verre et de métal qui favorise l'emploi de diverses applications. Beaucoup d'objets étaient exposés pendant cet événement, ils témoignent d'un grand progrès de l'industrie : le système de caissons de béton armé breveté, l'ascenseur hydraulique, et plusieurs autres innovations technologiques. Egalement, le *Petit-Palais*, compte une construction qui met en œuvre des matériaux et des formes caractéristiques de l'évolution de l'époque industrielle. Ces deux exemples d'ouvrages énoncent une civilisation qu'on appelle, la civilisation industrielle.

Techniquement, les deux édifices engendrent les mêmes formes structurelles et formelles. D'ailleurs, un mariage de matériaux semble parfaitement réussi ; le fer et/ou acier au niveau des piliers, la pierre pour les façades et le verre au niveau de la coupole. Élément architectural présent

³³ Roland BARTHES, André MARTIN, *La Tour Eiffel*, Edition CNP/Seuil, Paris, 1989, P. 79.

dans les deux projets, la coupole laisse entrer la lumière en créant une vue splendide de l'extérieur. La toiture paraît donc moderne à tout point de vue et fournit un éclairage zénithal exceptionnel.

La nouvelle manière de production, industrielle, qui vise notamment une meilleure productivité économique, révolutionne le domaine de l'architecture. Par la suite, de nouvelles constructions voient le jour en répondant à de nouveaux besoins des communautés qui demandent d'augmenter les surfaces couvertes des constructions, mais qui gratifient de la légèreté. C'est encore une expression d'une grande modernité de l'âge industriel, les deux palais accueillent des manifestations spécifiques des nouvelles techniques du début du XXe siècle comme le salon de l'aviation qui s'est déroulé au Grand Palais en 1909. (*ANNEXES - Fig.13, Fig. 14*).

Dès 1830, l'industrialisation s'améliore par des croissances permanentes dans beaucoup de pays en Europe. En l'occurrence, au sein de la communauté des architectes, on conteste des questionnements concernant les usages des matériaux et les principes de constructions qui sont nés avec l'industrialisation. Toutefois, afin de réussir des ouvrages en fer dans leurs architectures, Henri Labrousse, Victor Baltard et beaucoup d'autres architectes ont réalisé des études et des analyses pour mettre à jour la bonne mise en œuvre de ces matériaux.

Après des études sur des structures gothiques, l'architecte - restaurateur français, Viollet-le-Duc considère le fer comme étant une meilleure solution qui répond aux exigences d'une nouvelle architecture. Il estime que la production du métal industrialisé est un bon choix pour une révolution artistique. En effet, Viollet-le-Duc est considéré comme le représentant d'un mouvement rationaliste où l'architecture s'assume en tant que science exacte, et la forme dérive de la structure.

Notamment, les objections ne manquent pas : le fer est utilisé afin de couvrir, de réduire les appuis et de renforcer les portées. Mais, le fer, seul ne peut pas résoudre tous les problèmes de la construction. C'est pour cette raison que plusieurs autres matériaux industriels naissent et résolvent

d'autres difficultés constructives : l'acier inoxydable, l'aluminium, le plastique et le verre se complètent avec le fer pour que l'architecture métallique regagne sa véritable expression. (ANNEXES - Fig. 15).

« La nouvelle conception de l'architecture ne la regarde plus comme un art des façades et des proportions, mais la situe d'emblée à l'intérieur de la tension homme-monde. »³⁴

On confirme alors que, la culture industrielle, la civilisation de verre, les progressions techniques et technologiques, ont été mises en œuvre afin de produire des constructions réussies. (ANNEXES - Fig. 16, Fig. 17).

³⁴ Uwe BERNHARDT, *Le Corbusier et le projet de la modernité : la rupture avec l'intériorité*, Edition : L'Harmattan, Paris, 2002, P. 60.

▪ *L'architecture de verre – La transparence*

Au début, on doit définir le terme « transparence » ; on peut distinguer deux sens : le sens de la transparence au sens propre et le sens de la transparence au sens figuré.

Dans un premier temps, on va dégager le sens propre de la transparence. On peut qualifier de transparent le matériau ou l'objet qui se laisse pénétrer par la lumière ; une propriété qui dépend d'une part, de la longueur d'onde de la lumière et d'une autre part, de la nature du matériau. En conséquence, le verre est, visiblement, transparent puisqu'on peut voir à travers lui, mais concrètement ce matériau bloque le passage des rayons ultra-violets. Cela explique que n'importe quel matériau n'est pas tout à fait transparent dans le sens où il absorbe une part plus ou moins importante de la lumière reçue en fonction de la longueur d'onde ainsi que de l'absorbance du matériau.

Dans un second temps, il paraît intéressant de présenter le sens figuré de la transparence. Par analogie, le terme « transparence » est utilisé pour désigner, soit une pratique sociale, soit un objet de recherche dans diverses disciplines qui s'intéressent aux affaires humaines. D'où, certains experts considèrent que le concept du « tout montrer-tout voir » est identifiable dans des espaces très divergents ; on passe du système expert à la télé réalité. Mais, il faut bien signaler qu'on peut réaliser la transparence de tout.

Dans ses deux sens, que ce soit propre ou figuré, la transparence paraît une caractéristique qui s'installe parmi nous et touche différents domaines ; l'architecture, n'échappe pas à sa présence. Le terme fait partie des caractéristiques de l'architecture de verre qui apparaît pendant le mouvement moderne, et qui continue encore à prendre une place dans le mouvement contemporain. Lorsqu'on parle de transparence, on confronte nécessairement la dualité lumière / obscurité. Généralement, la lumière joue des codes de perception, elle produit et dévoile des espaces. En effet, lorsque la lumière traverse la matière, un symbolisme esthétique s'installe,

ce symbolisme qui s'est élaboré surtout pendant l'époque de la philosophie médiévale. Enrichi par l'imagination, ce symbolisme renferme de multiples significations métaphoriques. On vient de confirmer alors que la lumière devient un concept esthétique qui donne lieu à des théories défendues par plusieurs artistes et architectes contemporains. (ANNEXES - Fig. 18).

En supposant que la fonction majeure de l'architecture est d'abriter l'être humain et de le protéger, l'histoire de l'architecture confirme la quête perpétuelle de la lumière et de la transparence. D'ailleurs, la lumière se réunit toujours au soleil qui représente sa source indispensable ; les deux s'unissent pour qu'ils soient indissociables de la vie. Certes, l'idée de la lumière dans un espace architectural se lie souvent aussi bien au progrès scientifique de l'être humain, qu'aux évolutions techniques et à leurs défis.

La lumière participe notamment à la représentation du divin dans plusieurs cultures, tout en se méfiant des forces des ténèbres ; les cathédrales immergées de lumière, les pyramides offertes au soleil, etc... Aussitôt, la lumière est un symbole de connaissance qui est bien associé au visible et à l'intelligible, contrairement à l'obscurité, qui pour sa part, assimile l'absence de vision ainsi que le savoir.

« Dans un bâtiment, j'aime la lumière, la pénombre et même l'obscurité. Ce sont des choses en rapport, complémentaires(...) On a toujours dans la mémoire l'exemple de l'Alhambra de Grenade où l'on est envahi par la lumière et le soleil dans le jardin, et on entre dans un espace et on passe dans un patio qui protège, qui donne l'ombre et on entre dans une loggia où la lumière est moins intense et on passe dans une autre chambre où déjà il y a la pénombre et on va jusqu'à la sérénité totale. Ce sont des dimensions de l'architecture que l'on ne peut pas perdre. Que l'on doit utiliser. »³⁵

La lumière possède un caractère variable par sa dimension spirituelle, son invisibilité dispose d'une magie sur l'être humain ; elle signifie la vie pour lui. La cathédrale gothique, par exemple, est un

³⁵ Alvaro Siza, architecte, extrait du DVD Architectures, vol. 1. Collection Architecture - Éd. Arte Vidéo – 2001.

témoignage d'approche conceptuelle de la lumière dans l'architecture. En intégrant du vitrail, une communication se crée par la présence de la lumière entre le milieu intérieur, et ce milieu extérieur. L'église transfigure la beauté divine par la pénétration de la lumière à travers les vitraux.

A travers l'histoire, la lumière naturelle change de présence et par la suite d'utilisation jusqu'à ce qu'elle devienne comme matière. Le Corbusier défend le concept de la lumière naturelle comme une matière de base pour toute conception architecturale.

Comme la présence de la lumière est librement disponible, elle est prise en compte dans les programmes des architectures contemporaines. Ainsi, les relations entre l'intérieur et l'extérieur d'un édifice dépendent des ouvertures ; leurs positions, leurs dimensions... D'ailleurs, la pénétration de la lumière, à travers les ouvertures, est essentielle du côté de l'usage ainsi que de l'esthétique de l'architecture. En effet, la lumière naturelle fait partie intégrante de l'architecture depuis son apparition jusqu'à nos jours ; elle se complète avec la lumière artificielle afin d'assurer un bon aménagement de l'espace, qu'il soit privé ou public. (*ANNEXES - Fig. 19*).

L'architecture est un art qui se base sur les rapports du plein et du vide, d'éléments opaques et d'éléments transparents. Souvent, il existe des motifs qui joignent le plein et le vide ; ce qui permet d'interpréter la transparence des parois. On trouve ci-joints quelques exemples qui montrent l'utilisation de la transparence dans l'architecture pour des espaces intérieurs et extérieurs.

La Moucharabieh par exemple, dégage d'une façon indifférente la notion de transparence en architecture. Sa présence a évolué au fil du temps de la traditionnelle Moucharabieh en brique au moderne. Sur le bâtiment de l'Institut du monde arabe, une version contemporaine des moucharabiehs arabes ; c'est un autre type d'intervention pour réaliser la transparence en architecture. (*ANNEXES - Fig. 20*).

A part les moucharabiehs, la transparence peut être présente encore sous d'autres espaces, de telle sorte qu'on distingue une large variété de

créations et de conceptions qui l'exposent. Ci-joint, une série d'interventions sur des intérieurs et des extérieurs de quelques espaces reconnus ou pas, mais ce qui est sûr c'est que ces espaces sont différents et ils traitent chacun d'entre eux la notion de transparence à la façon conçue par son créateur, qu'il soit architecte, architecte d'intérieur, décorateur ou encore designer. L'essentiel, c'est qu'ils rajoutent le mieux à la transparence afin qu'elle se présente variée et différente.

La transparence peut être exprimée par des différents types de bardages spécifiques en façade et des motifs ombrés qui ne nous laissent pas indifférents. Avec ces créations, on apprécie la beauté des ombres à l'intérieur et à l'extérieur d'un espace architectural. Toutefois, la transparence est remarquée dans un second exemple ; à travers des parois vitrées et translucides, on peut bien assurer une transparence légère. Cette transparence dégage une lecture différente, d'ailleurs, en se plaçant derrière ce vitrage, les corps des êtres humains paraissent comme des silhouettes fantomatiques.

Une alternance entre les silhouettes et les parois vitrées aménagent l'espace d'un auditorium à l'université du Chili. C'est une autre façon pour exprimer la transparence-translucide en architecture. Cette transparence – translucide exprimée dans l'exemple précédent par un type de vitrage, peut être exprimée par les pavés de verre.

Nul ne peut nier que le savoir-faire des architectes réside dans l'harmonie créée dans leurs architectures. Ils ne cessent pas de tourner tout autour de l'émotion et de l'imagination des observateurs, afin d'établir une culture propre aux espaces et aux lieux conçus. D'une façon générale, l'architecture est un art qui est à la base un jeu du plein et de vide, de la matière et du non matière, de la zone lumineuse et de la zone obscure, etc...

Ainsi, tant on espère un espace léger et lumineux, tant on élimine la matière opaque et on utilise plus la matière légère voire transparente. On peut confirmer, par la suite, que les espaces transparents sont des ouvertures sur le monde extérieur, l'univers environnant. Ils accèdent plus facilement à

un sens d'harmonie entre le milieu interne et le milieu externe. D'ailleurs, par la transparence, on peut voir dedans ce qui est dehors et dehors ce qui est dedans. On confirme que la transparence apporte le sens de la fluidité de bonne circulation visuelle dans un espace qui paraît flotter.

L'utilisation du verre en architecture peut être bien justifiée car en plus de ses vertus optiques et polyvalentes, le verre est également un bon isolant thermique. Ensuite, les matériaux employés sur les façades classiques sont poreuses, mais le verre ne s'imprime ni par les odeurs ni par la pollution. C'est un matériau qui possède une durée de vie meilleure en plus qu'il se nettoie facilement. Ainsi, en matière d'architecture, le verre dispose véritablement de différentes qualités, afin d'imposer le sens de l'innovation et du changement. Cependant, l'emploi du verre en architecture diffère du temps moderne et de celui contemporain. Auparavant, les architectes l'utilisent en façade pour créer une continuité entre le milieu interne et externe : une relation s'installe entre l'observateur et l'occupant. Actuellement, l'emploi du verre prend d'autres dimensions et le sens de la transparence se fait pousser et atteint même ses limites architecturales. Mais, il ne faut pas oublier que le verre s'installe en architecture sous différentes formes ; il peut par ailleurs, s'élaborer dans un état neutre et tout transparent, ou dans un état translucide par un traitement spécifique et dans ce cas, il ne laisse apparaître que les silhouettes des objets qui s'installent derrière. Ou finalement, il se traite par des couleurs et dans ce cas, son type influe sur les objets qu'il cache.

L'architecture de verre apparaît alors comme étant une réponse pour dépasser l'architecture à caractères fermés. Toutefois, elle permet la pénétration de la lumière, de la lune, des étoiles... Toutes les composantes de l'environnement extérieur interviennent dans le milieu intérieur, afin qu'elles deviennent importantes pour juger la nature de l'espace intérieur en terme de qualité (espace accueillant, spacieux, dégagé...) Ainsi, ce type d'architecture dégage une combinaison entre le milieu extérieur et le milieu intérieur ; c'est une sorte d'ouverture sur l'espace extérieur ou encore, on dit même que l'environnement extérieur intervient dans la vie intérieure.

« A la différence du frémissement de verre chez Monsieur Teste, la transparence se doit, à l'ère médiatico-politique, d'être montrée, exhibée, affichée en public, l'affiche de la transparence (son « display ») garantissant l'absence de mainmise étrangère. »³⁶

Dans son Log-book, *Monsieur Teste*, Paul Valéry intègre à sa façon la notion de la transparence dans un poème intitulé « *l'Homme de verre* ». Par ailleurs, Valéry parle dans son poème de *l'Homme de verre*, qui est bien un rêve immémorial appuyé par la notion de la « vision droite » qui nous rappelle la *République* de Platon et le *Discours de la Méthode* de Descartes. Pour sa part, et par cette expression de « vision droite », Valéry conclut que puisque cette vision est droite, elle dépasse tout obstacle ou même qu'elle ne connaît jamais d'obstacle, c'est une vision directe donc pénétrante qui propose de porter un regard sur leurs intérieurs-extérieurs ; une vision encore fluide par la présence de la lumière qui traverse ce regard. Il faut bien imaginer, alors, la beauté des couleurs de la nature depuis l'infini du ciel jusqu'à la terre transportée par la fine lumière du jour.

Ainsi, lorsqu'on parle de l'architecture de verre, on revient sur le concept de la transparence. D'ailleurs, la transparence fonde un des principes de la société moderne et puis contemporaine, même si elle compte parmi les plus anciens de l'architecture. Il est néanmoins devenu une valeur essentielle de nos architectures contemporaines. On peut citer l'exemple du *Glass Homes* ou *maisons de verre* de Carlo Santambrogio et Ennio Arosio en Italie, cet exemple présente un modèle concret de Monsieur Teste de Valéry. L'étude de cet exemple paraît intéressante dans le sens de la transparence, est conçue dans tous les coins de la maison ; là-dedans, on vit la transparence non dans la transparence. C'est un cas extrême de l'architecture de verre qui rappelle les installations *Pavillons* de Dan Graham. On ressent alors, l'influence de l'œuvre de l'américain Graham sur cette structure du bâtiment contemporain.

³⁶ Emmanuel Alloa « *Architecture de la transparence* », Revue Appareil, N°1, Maison des sciences de l'Homme, Paris nord, 2008.

Glass Homes ou *maisons de verre*, est, comme l'indique le nom, définit l'espace d'habitation transparent par excellence. Une conception des deux architectes italiens Carlo Santambrogio et Ennio Arosio du studio Santambrogio. Les deux bâtiments s'implantent dans deux lieux différents : un premier, intégré dans la mer, et un deuxième s'implante au cœur d'une forêt. Ces deux maisons peuvent être considérées comme des icônes architecturales dans l'univers de la construction en verre ; elles sont étonnantes et sublimes, voire spectaculaires.

Les deux bâtiments sont composés essentiellement de verre, un verre de teinte bleue. En outre, la pure clarté de ce matériau permet aux habitants de la maison de se sentir plongés dans un univers naturel magnifique et minimaliste. Quant à la touche du bleu dans le verre, elle apporte, pour sa part, une annotation mystérieuse à la création. En effet, cette construction contemporaine exhibe au mieux la transparence. Dedans, on dit qu'on vit la transparence, et non pas qu'on est dans un espace transparent ; c'est vraiment l'aspect extrême de la transparence. A travers cet ouvrage, le privé devient public et le public devient privé, jusqu'à ce qu'on atteigne le sens de l'ambiguïté, on se demande vraiment si c'est le dedans ou le dehors. Tous les détails de la vie privée des occupants sont exhibés aussi bien à l'intérieur de l'espace lui-même qu'à l'extérieur.

Construites en parois vitrées, *Glass Homes* paraissent audacieuses, c'est un peu de l'incroyable architecturale qui se dégage par ce type de construction. Les demeures sont bâties toutes entières en verre transparent, on peut dire que c'est la transparence, même qui s'installe et s'exprime et non pas les maisons. En effet, pour *Glass Homes* les demeures apparaissent chacune sous une volumétrie simple. La première est parallélépipédique, elle s'implante au bord de la mer, la transparence du bâtiment continue sur la surface de la mer, afin d'être accentuée. La seconde demeure est d'une volumétrie cubique, elle règne le cœur d'une forêt. Les designers ont choisi de la photographier en plein hiver neigeux pour accentuer le sens de la transparence par le reflet blanc des faucons neigeux.

Le principe de la construction est pareil pour les deux demeures, sauf quelques détails concernant essentiellement la forme générale des deux. Sinon, le cadre urbain général est différent, c'est une réflexion du milieu extérieur de l'environnement, sur le milieu interne, qui crée vraiment la différence entre les deux. Par ailleurs, le milieu urbain qui environne les deux maisons influe d'une manière ou d'une autre pour qu'elles soient d'une part uniques et appréciables et d'autre part pour accentuer le sens de la transparence espérée.

Ainsi, les demeures se dressent entièrement en verre : les façades, les planchers ainsi que les escaliers qui distribuent les divers niveaux. Ce type de construction n'offre aucune intimité ni à l'espace même, ni à ses occupants ; on affiche une architecture commune. On peut confirmer que la notion de l'espace semble finie, c'est bien la notion de l'infini de l'espace ; un infini mathématique qui s'exprime par un infini architectural. En fait, concernant leurs équipements, les maisons disposent d'un verre spécialement chauffé qui peut s'adapter à n'importe quel contexte géographique et quelle qu'elle soit la météorologie. ce sont des constructions qui s'intègrent parfaitement dans tous les environnements contemporains. Aux intérieurs des *Glass Houses*, elles sont identiques dans le sens où le verre construit, aménage et décore l'espace.

Dans l'exemple de la maison de verre cubique, on remarque la présence d'une cuisine qui est aménagée derrière les escaliers qui mènent à l'étage ; tout l'ensemble de la composition se tient en verre de 7 mm d'épaisseur. En effet, lors du changement à la baignade, manger et dormir, le cube illustré et coloré de bleu, laisse un peu d'imagination à son occupant, et même à son observateur. Les intérieurs disposent de meubles simples, eux-mêmes construits en verre. Ainsi, par ce projet, le concepteur pousse jusqu'au bout l'idée de la transparence. Le but souhaité par *Glass Houses* est de transmettre une forme transparente à une manière précise et indispensable de concevoir et de vivre les espaces.

Glass Houses, est une étude de style où jeux de matières et urbanisme extravagant vont de pair pour produire une cohérence totale et qui font de ce bâtiment de verre, un véritable écran architectural contemporain. Toutefois, le matériau central de tous les ménagements intérieurs est le verre ; un matériau qui est choisi pour sa transparence et sa pureté. La présence de verre ajoute à toutes les créations une touche de simplicité et un minimalisme innovant. Ainsi, tout l'univers du meuble qui aménage l'espace se présente en verre : le lit, le canapé, la bibliothèque, etc. fait que l'ensemble des meubles de la maison s'accordent exactement avec l'architecture transparente de l'édifice. En outre, L'architecture de verre apparaît comme étant une réponse, pour dépasser l'architecture à caractères fermés.

En revanche, la présence de cette architecture diffère du temps moderne et celui contemporain. Auparavant, les architectes l'utilisent en façade pour créer une continuité entre le milieu interne et externe : une relation s'installe entre l'observateur et l'occupant. Actuellement, l'emploi du verre prend d'autres dimensions et le sens de la transparence atteint ses limites architecturales. (ANNEXES- Fig. 21).

L'esthétique et l'efficacité se confondent dans l'architecture de verre ; l'« efficace » renvoie à une approche scientifique dépourvue d'idéologie, et contenant le sens de l'utilité. Rappelons l'exemple des édifices de Mies Van Der Rohe et les immeubles de bureaux. Cette architecture accentue le rôle social de cet édifice de la construction, la configuration et l'emploi des techniques et des matériaux.

Ainsi, la neutralité et l'objectivité de la surface sont attirées par la structure et les matériaux utilisés. Dans ce projet, l'architecte a utilisé des « murs-rideaux » en verre transparent, et a accentué la non-distinction entre le milieu intérieur et le milieu extérieur, Rohe a marié ce verre à l'acier pour les présenter en matériaux purs qui s'exposent directement aux regards.

« Le verre, ou plutôt la vitre substituée à la façade de maçonnerie, permet la visibilité totale et sans déformation des objets placés au-delà

et livrés dans une exposition complète, sans nulle dissimulation. La vitre est aussi une frontière qui définit des champs étrangers – et muets. Invisible mais interdisant les sons, elle consacre la visibilité. Invisible, elle invite alors à une expérience de vérité objective. »³⁷

Cependant, l'utilisation du verre donne une illusion de voir la chose exacte comme elle est, et fait paraître le fonctionnement et la technique mise en œuvre pour structurer l'édifice. La transparence du verre produit la réalité qui n'est qu'un *camouflage paradoxal*. Cette façade en verre donne l'impression d'une ouverture totale. L'utilisation du verre pour les façades des immeubles n'avait pas l'objectif de tromper la réalité ; au contraire, il reflète l'existence d'une vie et d'un dynamisme à l'intérieur du bâtiment. C'est, essentiellement, une ouverture sur le monde extérieur qui crée une sorte de communication entre les deux milieux. Néanmoins, la séparation est d'un ordre verbal : on est dedans et on ne l'est pas en même temps.

Ce genre d'architecture accentue la communication entre le privé et le public. Une façade en verre transparent est différente de son environnement malgré sa pureté esthétique, même si elle assure l'ouverture sur le monde par la communication existante entre le milieu interne et le milieu externe. C'est aussi un genre d'invitation à être dedans, la raison pour laquelle ce type d'édifice est plutôt d'ordre commercial.

En outre l'exemple d'un édifice transparent de ses quatre côtés paraît intéressant. Avec ce genre de construction, le milieu intérieur s'entrelace avec le milieu extérieur : tous les éléments de la nature interviennent dans la vie intérieure du bâtiment (: soleil, lumière, ciel, paysage...). Cela évoque une sorte d'imposition de l'extérieur sur l'intérieur et réciproquement. Quel rapport y-a-t il entre l'art et l'architecture dans la société ?

³⁷ Alain CHARRE, Marie-Paule MACDONALD, Marc PERELAMN, *Dan Graham*, Editions : Dis Voir, Paris, 1985, P. 15.

- *Richard Buckminster Fuller : un dialogue inédit avec la modernité*

« La « révolution » analytique qui constitue le système nerveux central de la modernité s'est ainsi également emparée des enveloppes architecturales de la sphère humaine et a produit, en établissant un alphabet formel, un nouvel art de synthèse, une grammaire moderne de la production d'espace et une situation transformée de l'existence en milieu artificiel. »³⁸

L'idée des dômes géodésiques est à la base une conception d'un ingénieur d'origine allemande, Dr. Walther Bauersfeld. Toutefois, en 1922, une première construction de dôme géodésique dans le monde se représente en tant qu'un planétarium, s'implante à Iéna, en Allemagne. Mais, les droits de l'utilisation de ce concept pour l'habitation datent de 1954 ; un brevet enregistré par l'architecte américain Richard Buckminster Fuller, qui a bien développé cette architecture. L'invention du dôme géodésique ainsi que le Dymaxion sont considérés comme des œuvres majeures de Fuller, mais sans oublier des termes qui ont été engendrés et popularisés, qu'on distingue : « planète bleue » et « synergétique ».

Connu par une vision prospective, Buckminster Fuller est apprécié comme utopiste et écologique de son temps. Il évalue et essaie de nous faire comprendre l'importance de bien gérer notre planète terre, tout en respectant l'équilibre indispensable des écosystèmes. Il participe de son côté à résoudre des problèmes universels. Cependant, d'après cette philosophie, Buckminster Fuller pense concevoir des formes architecturalement moins pénibles, en utilisant le minimum de matériaux et en dégagant un maximum d'espace.

Certes, pour le développement de ses œuvres généralement qualifiées d'utopiques, Fuller est dans un perpétuel aller-retour avec la nature. Il précède ses créations par des observations, puis il les fait avancer par des recherches d'équilibre, et enfin il développe ses réflexions en

³⁸ Peter SLODERDIJK, *Ecumes, Sphère III*, cit. op. P. 444.

projets. Son invention du dôme géodésique consiste en une structure qui conserve sa force de la triangulation du cercle qui est perfectionnée pour la construction de la sphère. Cette méthode architectonique, proposée retrouve sa pratique dans la nature. Fuller structure ses conceptions avec des matériaux qu'il récupère dans son environnement, afin de limiter les impacts environnementaux ; ça semble impeccable de réagir avec cette manière et produire ces exemplaires. Fuller met au point les principes de l'architecture géodésique ; après avoir construit un dôme géodésique pour l'usine de Ford, il conçoit le pavillon de la délégation américaine à l'Exposition Universelle de Montréal.

Par son invention du dôme géodésique, Richard Buckminster Fuller est considéré comme l'un des plus grands esprits de ce siècle, il avait une vision d'ensemble sur les problématiques mondiales, qu'il a décrit dans toutes ses réflexions. Il développe des projets d'avant-garde qui reflètent un engagement dans le design novateur qui tient l'idée de « Faire avec moins ». Certes, Fuller tente d'exploiter le progrès technologique, et prendre en compte l'évolution des modes de vie. D'ailleurs, tous les projets conçus par Fuller ont pour objectif d'améliorer la vie des Hommes avec plus de la technologie responsable, mais essentiellement une technologie simple. Notamment, Richard Buckminster Fuller conceptualise sa doctrine globalisante qui implique une modification entière de l'humanité ainsi que les capacités techniques et énergétiques de la *planète Terre*. 4 D est l'intitulé des projets illustrés par Buckminster Fuller en 1927. Ces projets intègrent des concepts pour réaliser ses idées ; la *synergie*, la loi de coopération des forces distinctes et le *comprehensive design*. Avec un sens égal de la publicité et le slogan, Fuller suggère de réaménager le territoire à l'échelle de la planète *Air-Ocean World Town Plan*. On pense même que par cette intervention, Fuller devance Le Corbusier. (ANNEXES - Fig. 22).

Le 4-D Boxe : Dymaxion House

« Le Corbusier voulait faire une "machine à habiter" en utilisant des procédés de la machine pour obtenir des résultats esthétiques qui plairaient l'habitant. Fuller voulait une «machine à habiter», une maison qui fonctionnerait comme une machine à améliorer la qualité de la vie de ses habitants. »³⁹

Après la seconde Guerre Mondiale, R. Buckminster Fuller s'engage dans une série de recherches qui ont pour objectif l'industrialisation de l'habitat. Ces recherches ont abouti en 1927 à un nouveau prototype ; le *Dymaxion House*. C'est un nom inventé par la combinaison des syllabes de quelques termes que Fuller a impliqué pendant la création de son projet qu'on distingue : la dynamique, le maximal et les ions. *Dymaxion* devient, par la suite, une expression utilisée durant toute la carrière de Fuller pour désigner un nombre important de ses projets. Notamment, *Dymaxion House*, est inspiré des silos à grains métalliques. C'est une vraie matérialisation de la *Machine à habiter* du Bauhaus ; une machine différente qui est loin d'être faite d'un sens métaphysique proposé auparavant. C'est une proposition qui déclare un type de construction qui peut être démontée, remballée, rassemblée et même déplacée. Richard Buckminster Fuller fait apparaître les premiers dessins et les plans du projet de la maison dans les années 1928. Des propositions qui se dégagent d'un travail spéculatif de science et d'ingénierie. Toutefois, l'étude proposée par Fuller suggère des réformes qui sont d'une large spiritualité, des réformes qui ont été vues d'une inefficacité destructive, et d'une civilisation industrielle assez novatrice et moderne.

Structurellement, toute la construction de la *Dymaxion House* s'attache à un mât central fixé à une base de fondation, et revêtue par une toiture conçue sous la forme d'un dôme. La maison paraît sous la forme d'une silhouette ronde qui aide à maximiser l'espace intérieur et

³⁹ Loretta LORENCE, « Buckminster Fuller : Dialogue avec le modernisme » dans *Journal du programme de doctorat CUNY en histoire de l'art*, Article en ligne sous le lien : <http://seedbankdesign.com>, p. 33.

minimaliser les matériaux utilisés. Quant' à l'enveloppe extérieure de la maison, elle est revêtue d'une couverture protectrice en aluminium non peinte. Le plan d'architecture de la *Dymaxion House* propose un dispatching des sous-espaces qui intègrent multiples fonctions pour mener à un meilleur espace de vie. Aussitôt, l'espace est desservi de multiples caractéristiques d'énergie : des eaux efficaces, un réseau hydrographique pour la réutilisation des eaux usées, une climatisation passive, des fenêtres expansives pour le chauffage solaire passif, etc. (ANNEXES - Fig. 23).

« Au niveau le plus prosaïque, 4D est une proposition pour un nouveau type de petite maison. Fuller espère sincèrement serait adopté par les métiers du bâtiment, de l'industrie financière et la profession d'architecte... 4D n'est pas vraiment au sujet des maisons, cependant, c'est une médiation spirituelle sur le temps, la quatrième dimension supra-matériel d'expérience et la vraie mesure de la société industrielle. »⁴⁰

Avec la *Dymaxion House*, Buckminster Fuller touche à un nouveau domaine de recherche relatif à l'industrialisation du logement, la séparation (décomposition) des frontières habituelles entre l'espace privé et l'espace public, l'évocation de nouvelles dispositions d'urgence, et l'attaque des procédés de correspondance dans la vie quotidienne. La *Dymaxion House* de Fuller prévoit des transformations d'ordre technologique, social ainsi que culturel de l'art d'habiter. C'est où l'univers des théories architecturales côtoient des modèles de mobiliers, de véhicules, d'appareils ménagers et même de vêtements.

Notamment, le plan proposé par Fuller rompt avec certains dialectes architecturaux contemporains. En fait, des architectes comme Mies von der Rohe et Le Corbusier ont déjà utilisé beaucoup d'éléments industriels standardisés, mais le plan de la *Dymaxion House* de Fuller est allé plus loin. Il est dans un sens de l'esthétique intime qui met à part le design résidentiel.

⁴⁰ Magazine Hsiao-Yun Chu, Roberto G. Trujillo, *New Views on R. Buckminster Fuller*, Article en ligne de Bary M. Katz, 1927, *Bucky's Annus Mirabilis*, « Une nouvelle perspective sur Buckminster Fuller », Edition: Stanford University Press, California, 2009, P. 23.

La vision de Buckminster Fuller est plus proche que la vision prise pour la conception d'une automobile ou d'un avion, plutôt qu'une construction d'un objet durable ; l'édifice. Actuellement, beaucoup de planificateurs et d'industriels souhaitent trouver le support de travail de Buckminster Fuller afin de classer ses réformes à une grande échelle. C'est un manifeste que Fuller a inventé, il a même bouleversé les principes de la manifestation scientifique. Ses propositions sortent d'une ingénierie de la pénétration, d'un enthousiasme visionnaire et d'une efficacité de « *big Picture* » ; elles sont considérées, par ailleurs, comme des fondements d'un design qualifié de « design reproductible ». D'ailleurs, après la création d'une grande icône de l'architecture ; la *Dymaxion House*, Richard Buckminster Fuller développe son œuvre majeure : le dôme géodésique. Cette dernière création a largement influencé des ingénieurs, des architectes, des designers et même des artistes du monde entier. (ANNEXES - Fig. 24).

La notion des dômes géodésiques

*« Par « moderne », nous entendons, dans un sens plutôt conventionnel, l'époque à laquelle s'est accomplie dans le vieux monde la sortie du monocentrisme métaphysique. C'est à cette époque-là qu'a éclaté le cercle magnifiquement simple de l'immunité au sein du Dieu Unique. (...)Une anecdote consignée par Albert Speer dans ses Mémoires nous informe sur le niveau atteint au XXe siècle par les idées sur le cercle et sur la boule. ».*⁴¹

L'ère de l'industrialisation est une ère de transformations importantes, que se soit dans le domaine économique ou encore le domaine social. Ces transformations ont marqué, alors, des conséquences en matière d'architecture, d'un point de vue esthétique, technique, ou culturel ; des découvertes importantes ont vu le jour dans l'histoire de l'architecture, qui étaient auparavant des théories non exécutables. La construction des formes sphériques est une révolution formelle qui s'est présentée un résultat de

⁴¹ Peter SLODERDIJK, *Ecumes, Sphère op.cit* P-P. 14-15.

cette industrialisation. Elle est considérée comme un aperçu sur une nouvelle répartition de l'espace qui ouvre les horizons vers de nouvelles recherches.

En effet, les voûtes sphériques et les coupoles existent depuis l'architecture sacrée. Mais, par sa complexité, la sphère est restée étrangère aux règles de l'architecture pour longtemps. C'était à la Renaissance qu'on a repéré que la Terre elle-même est une sphère. Au XVIII^e siècle, la construction d'une sphère demeure le rêve d'un espace idéal pour l'Homme puis pour le nouveau monde. D'ailleurs, pendant cette période, l'architecte français, Etienne-louis Boullée, dessine le cénotaphe sphérique d'Isaac Newton, auteur de la loi de gravitation universelle ; c'est en sorte un hommage de Boullée à Newton. Mais, la sphère n'a pas pu être réalisable pendant ce temps là, en pierre. (*ANNEXES - Fig. 25*).

Par la suite, un groupe de jeunes architectes poursuit un rêve impossible au XIX^e et XX^e siècle. C'est après la seconde guerre mondiale que le projet renaît grâce au progrès de la construction métallique à l'époque industrielle moderne. D'où, l'appariation de ce qu'on appelle le dôme, et la sphère en architecture. Le dôme géodésique ou encore, la géode en mathématique, se définit comme une structure sphérique qui est formée par une grille, de sa part constituée d'un ensemble de triangles qui se complètent. L'exploitation de ces triangles dans un modèle géodésique est dans le but de produire le maximum d'effet structurel ; la structure créée se dresse alors, autoporteuse. Théoriquement, cette structure fait appel à une utilisation minimale de matériaux ; c'est un apport énergétique qui se découle d'après ce type de structure ; on dégage un maximum de volume avec un minimum de surface de revêtement. Toutefois, la forme arquée du dôme géodésique soutient sa fiabilité et sa résistance par la forme des triangles qui la constituent. En réalité, un dôme géodésique est une structure simplifiée qui ne demande ni assez de matières, ni assez de travail et ni encore assez d'investissement, même si l'ensemble de la construction paraît complexe. Toutefois, le dôme peut être de différents matériaux ; du plastique, de la tôle ondulée, des fibres de verre... Aussitôt, ce type de

construction qui peut être pour de multiples utilisations : un abri pour matériels scientifiques dans des régions polaires, un camp mobile pour des groupes militaires, etc. Dans le domaine de l'architecture, un dôme géodésique se définit comme étant une structure sphérique, ou bien une structure proportionnellement sphérique, construite en treillis. De leur côté, les barres du treillis remplacent les grands mouvements des cercles géodésiques de la sphère. Suite à l'intersection des barres géodésiques, des formes triangulaires s'établissent, et ils contribuent à distribuer des forces et des tensions sur l'ensemble de la structure, qui se dressent, autoporteuses. L'espace intérieur est dégagé, il est complètement disponible.

Exemples de dômes géodésiques réalisés par Fuller

Buckminster Fuller a une conviction, que son initiative dans sa vie est d'améliorer la société. En effet, il consacre son temps dans des recherches qui sont notamment des solutions pour des problèmes de l'Humanité. Toutefois, Fuller a l'idée de rapprocher tout à la nature, puisqu'il pense que la nature englobe toute l'existence, et c'est à l'être humain de trouver sa place dans cette nature. Mais, encore, Fuller a une grande confiance dans la technologie qui fait partie intégrante dans la réussite de ses projets. Il va faire en sorte de construire des relations entre l'Homme et son Univers ; c'est entre autre un rapport entre le privé et le public. D'ailleurs, tout au long de sa carrière, Fuller s'appuie sur sa théorie « *doing more with less* », il se met au service des inventions qui font progresser les conditions de vie de l'être, sur ce qu'il a appelé le « vaisseau spatial Terre ».

« Synergie est le seul mot dans notre langage qui désigne le comportement de systèmes entiers ou globaux qu'il est impossible de prédire à partir de l'observation fragmentaire du comportement de n'importe quelle partie du système ou de n'importe quel sous-ensemble »

*des parties du système. Il n'y a rien dans la chimie d'un ongle d'orteil qui nous permette de prédire l'existence d'un être humain. »*⁴²

Après la création de Dymaxion House, Buckminster Fuller invente le dôme géodésique, qui représente un point de départ culminant pour sa carrière en tant qu'architecte. C'est dans les années 50, qu'il a développé la notion de « vaisseau spatial Terre ». Certes, le dôme géodésique tient sa force de la triangulation du cercle qui s'applique à la construction des sphères. Cette idée adoptée par Fuller, reprend son procédé architectonique de la nature. En 1953, Richard Buckminster Fuller construit un dôme pour la compagnie de Ford Motor à Bearbon (Michigan). (ANNEXES - Fig. 26). C'était un départ pour la construction d'autres dômes dans le monde. Respectivement, en 1960 et 1965, Buckminster Fuller conçoit deux dômes géodésiques d'une beauté naturelle : *The Bear Island Dome* et *The Great Island Dome*, qui ont été reconstitués, afin de rejoindre la 11^{ème} Biennale de Lyon en 2012. "*Bear Island Dome*" et "*Great Island Dome*", représentent deux coques qui dérivent leurs structures géométriques de l'invention majeure de Buckminster Fuller : le dôme géodésique. Ainsi, on classe ces dômes parmi les projets architecturaux, ce sont des œuvres d'art ayant des formes utopiques, mais encore, ces dômes peuvent être considérés comme des sculptures. En effet, Fuller s'inspire de la nature dans la conception de ses projets, et ce dans le but que ces créations qualifiées d'utopiques, soient conçues d'un minimum de matériaux mais consommées par un maximum de personnes. (ANNEXES - Fig. 27, Fig. 28).

Notamment, l'une des géodes les plus distinguées est le dôme géodésique transparent qui est construit en 1967 sur l'île Sainte-Hélène à Montréal. (ANNEXES - Fig. 29). Ce dôme représente le pavillon des États-Unis à l'exposition universelle de Montréal, elle était impressionnante. Fuller conçoit en 1981, la *Ninety Strut Tensegrity* ; un dôme qui représente une sculpture en acier inoxydable. Cette sculpture se situe dans la galerie de Carl Solway à USA. (ANNEXES - Fig. 30).

⁴² Richard Buckminster FULLER, *Manuel d'instruction pour le vaisseau spatial « Terre »*, Série rééditée par : Jaime SYNDER, Edition : Lars Müller, Baden, 2010, P. 80.

3. La création : entre la modernité et la contemporanéité

a. La tendance de la création moderne

L'art peut être défini tout simplement comme étant une évocation artistique qui est bien l'épreuve d'un sentiment fort. Evidemment, comme tous les mouvements qui ont triomphé lors de l'histoire artistique, l'art contemporain est une constante historique qui se manifeste selon des modalités nouvelles et différentes qu'on ne peut pas lui échapper. C'est comme toute autre discipline contemporaine, on est dans la sphère du contemporain avec toutes ses composantes historiques, sociales, techniques... mais également, artistiques.

« (...) Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide parfaitement pas avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et ne se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. »⁴³

Cependant, le discours de l'art contemporain change selon plusieurs circonstances ; il n'est vraiment pas une continuité puisqu'il se définit différemment d'un temps à un autre et même d'un artiste à un autre. Cependant, à travers les études et les analyses faites, on va passer notre définition pour les arts contemporains via des travaux de quelques artistes, notre choix pour ces artistes se justifie par l'influence de ces créateurs sur la sphère artistique et sociale. Ainsi, lorsqu'on parle de l'art contemporain, on se demande en premier sur sa définition.

En fait, la contemporanéité est une notion historique qui débute à la fin de l'année 1945, une date charnière entre l'art moderne et l'art contemporain. Ainsi, on peut classer ce qui était avant la guerre de l'ordre du moderne, et ce qui vient après la guerre, est de l'ordre du contemporain. Ainsi, à l'intérieur de cet art contemporain, on distingue divers grands

⁴³ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Traduit de l'italien par : Maxime ROVERVE, Editions : Payot & Rivages, Collection : Rivages Poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2008, P-P. 9-11.

mouvements qu'on peut classer selon leurs dates de parution. On dispose donc de quatre grandes périodes : une première période concerne les années soixante avec l'art cinétique, l'art conceptuel, la performance, l'installation, l'art minimal, le nouveau réalisme, le op art et le pop art... La seconde période concerne les années soixante dix avec l'hyperréalisme, l'arte povera, le land art, etc. La troisième période avec les arts des années quatre vingt avec l'art audiovisuel, art vidéo... Enfin, la quatrième période des années quatre vingt dix avec l'art numérique, le bio-art, etc.

Toutefois, ces arts peuvent être classés autrement et selon leurs appartenances, on distingue alors l'art africain, l'art chinois, l'art japonais, etc. La question qui se pose à ce niveau, c'est de comprendre si l'art contemporain est-il vraiment de l'ordre de l'art ?

▪ Le Ready-made, Marcel Duchamp

L'énonciation de l'art contemporain s'est déclenchée avant même la date charnière de 1945, et plus précisément avec Marcel Duchamp dans les années 1912. En effet, depuis son existence, l'œuvre de Duchamp est au centre d'une réflexion sur l'art contemporain. C'est un artiste qui a introduit et énoncé l'art contemporain. Rappelons que dans son œuvre « *Fontaine* » qui date de 1917, l'artiste a tout simplement acheté un urinoir, l'a signé, et puis il l'a présenté comme étant une œuvre d'art.

Fontaine, compte un « Ready made » ou encore « un objet tout à fait », l'idée que Duchamp a choisie consiste à introduire un produit industriel au lieu de produire lui-même une sculpture ou une installation. Un simple article sanitaire de couleur blanche, signé en noir, et exposé dans un musée d'art ; un objet qui paraît laid, vulgaire et même immoral, puisqu'il se présente dans un espace artistique qui ne reflète que le sens de la beauté, mais, en fait, cet objet reste, toujours, immémorial et polémique.

La question perpétue encore aujourd'hui. Est-ce que cette proposition compte une réflexion contemporaine ? Ou même, si le travail présenté peut être considéré de l'ordre de l'art ? Est-ce que cette proposition

représente un chef-d'œuvre de toute une époque ? L'exemple dans le musée d'art contemporain, on remarque que toutes les œuvres présentées ne révèlent pas de l'absolu.

En fait, une telle proposition de Marcel Duchamp, met l'artiste sous tension ; ce dernier doit éprouver, et encore exprimer, un sentiment fort et distinct. L'art, dans ce cas, se présente comme un théâtre de multiples batailles pour confirmer son existence. Des artistes comme Pierre Soulages, Willem De Kooning, Robert Rauschenberg, et beaucoup d'autres ont fait preuve de cette bataille, ou autrement dit, ils ont fait preuve du vrai sens de « l'art pour l'art ». (*ANNEXES - Fig. 31*).

▪ Pop art, Andy Warhol

Vers les années 1960, l'art contemporain se présente comme étant une image et non pas une bataille avec une domination de l'abstraction. Les images du pape du Pop Art, Andy Warhol font preuve de cet art pendant cette période. L'énonciation de l'art contemporain s'est développée avec l'apparition de l'abstraction, et plus précisément, avec l'apparition du Pop Art.

Par définition, le pop art est un mouvement artistique né dans les années cinquante en Grande Bretagne, vers le milieu de cette période et aux Etats-Unis vers sa fin. Cependant, ce mouvement est trop influencé par la culture américaine de ce temps ; d'ailleurs plusieurs artistes Pop Art proviennent d'Amérique. Mais ça reste que de ces deux derniers sont différents. Le concept même du Pop Art consiste à enlever le matériel de son contexte et à isoler l'objet ou le combiner avec d'autres objets dans le but de la contemplation ou de l'observation. Un concept qui s'exhibe dans l'aspect qui est donné à l'œuvre plutôt qu'à l'œuvre lui-même. Il est devenu un mouvement principal dans le XXe siècle.

Les thèmes et les techniques utilisés ont été inspirés de la culture populaire, on peut citer à titre d'exemple la publicité et les bandes dessinées. Ainsi, on dit que le pop art vise à utiliser des images populaires. C'est dans

ce sens que les artistes de ce mouvement ont utilisé des moyens mécaniques et des techniques de reproductions bien définis par eux-mêmes, et ils ont marqué le mouvement contemporain de l'art à travers le Pop Art.

C'était une vraie révolution artistique qui a participé à l'apparition d'autres nouveaux mouvements et artistes contemporains, partout dans le monde, tels que l'art conceptuel, le body art, le land art ou encore la vidéo.

Une véritable révolution culturelle et artistique a entraîné une grande réussite formelle, et a fortement marqué l'histoire de l'art en général. En effet, le Pop Art, avec sa pleine abstraction, a participé à présenter l'art contemporain en tant qu'image, c'est une façon différente de s'exprimer dans l'univers de la contemporanéité, et d'installer un nouveau mode de vie.

Un grand nombre d'artistes novateurs ont participé à présenter cet art contemporain en tant qu'art de l'image. Il y a plusieurs références pour cet art. L'exemple Andy Warhol et son geste créateur, Jacques Monorey et ses œuvres d'art narratives, Roy Lichtenstein et ses fameux codes pop de la bande dessinée, Vladimir Velickovic et ses traits organisateurs de l'espace de la composition, Gérard Fromanger et l'ivresse de la couleur, etc. Ces exemples d'artistes et beaucoup d'autres ont porté un nouveau regard à l'art contemporain et à tout le secteur de la production, ils ont influencé plusieurs domaines, tels que la bande dessinée, la publicité, les journaux, et le cinéma.

En revanche, la série de portraits de Marilyn Monroe d'Andy Warhol reste l'image la plus mémorable de cette période et de cette intervention contemporaine ; c'est aussitôt une preuve de l'idée dégagée par l'art contemporain en tant qu'image. Par ailleurs, à travers ces portraits, l'artiste approuve qu'on puisse bien faire de l'art un produit de consommation courante et même « jetable ».

En fait, le portrait se définit généralement comme étant une pièce unique qui capte les traits précis du visage ainsi que le caractère et la profondeur du regard. Quant au portrait de Marilyn Monroe de Warhol, il présente un produit qui est bien sans détails, c'est plutôt une image pure et vide de formes, un juste travail de couleur qui efface et même voile les

détails du visage. Andy Warhol révèle, ainsi, la mort de l'image, toute parallèle à la mort de la notoriété ; une vraie déclaration de la culture populaire. (ANNEXES - Fig. 32).

▪ Objet-Art, Jean-Pierre Raynaud

Paru comme une bataille ou une image, l'art contemporain peut se définir encore comme étant une idée. Cette définition concerne essentiellement des artistes conceptuels comme Joseph Kosuth, qui a affirmé le sens conceptuel de l'art comme idée, ou encore pour rappeler sa propre expression « *art as idea* ». En outre, de nombreux artistes ont marqué l'histoire de l'art contemporain à travers des concepts définis par les concepteurs. La réduction de l'art à un principe prend, par ailleurs, une place dans cette démarche artistique.

Toutefois, un mouvement artistique s'installe afin de développer cette idée. Les artistes qui ont pris en charge cette réflexion, réagissent de façon à faire approuver le sens de l'art, comme une production d'idée. Pour cela, ces intervenants ont commencé à éliminer ce qui n'est pas considéré « nécessaire » selon leurs propres visions.

Ce genre de réflexion sur l'art contemporain, libère la voie au minimalisme international qui était traduit par des artistes comme Frank Stella, Donald Judd, Mario Merz... Cette démarche artistique a accentué la production d'un art qui devient même une manière de survivre, un art qui assimile l'objet produit à l'artiste lui-même. Il s'agit alors de créer des images simplifiées et reflétant le propre langage de l'artiste.

L'artiste français Jean-Pierre Raynaud maintient une référence dans ce sens de réflexion. Il s'approprie un langage propre à lui. Ainsi, son œuvre décline tout signal violent de la société, elle est extraite de son sens du commun, afin de définir une neutralité plastique ; l'objet présenté devient alors un « *objet Raynaud* ».

De son œuvre « *La maison* » qui devient un mythe, à « *Container Zero* » reflète le degré zéro dans l'espace de la maison, jusqu'à ses interventions majeures avec l'« *objet drapeau* ». L'artiste prend même des risques afin de développer son art ; il intervient par des gestes minimaux mais plutôt efficaces afin de dégager de nouvelles postures à l'objet présenté, soit alors cet exemple de « *drapeau* » n'est qu'une idée de nouvelle liberté, une liberté loin de renvoyer à un historique, un politique, un social, ou encore un religieux.

C'est à partir de 1998, que Jean-Pierre Raynaud a décidé de travailler sur le drapeau, un signe international d'une époque formellement absorbée par la communication. Avec les drapeaux, les gestes de Raynaud sont simples, puisqu'il prend de vrais drapeaux achetés des fabriques, les tend sur des châssis comme des toiles de peinture et les présente au public sans aucune intervention de sa part ; c'est une vraie perturbation publique.

Il a donc pris un objet du domaine politique, l'a kidnappé même, et l'a intégré dans le domaine artistique ; l'artiste estime que cet objet appartient aussitôt au domaine plastique, tout comme son appartenance au domaine politique. Ainsi, l'artiste a pris le modèle du drapeau et l'a assimilé à sa personnalité, l'objet choisi qui se présente sous la forme d'« *un drapeau* » devient donc « *un Raynaud* ». Cette œuvre de Jean-Pierre Raynaud paraît comme un geste hérité de Marcel Duchamp, une vraie application de Duchamp. C'est par ce type d'intervention qu'il s'agit bien d'une idée de l'art, plus que l'art lui-même. (ANNEXES - Fig. 33).

b. La tendance de la création architecturale

L'architecture contemporaine peut être présentée comme étant une architecture qui reflète l'objet bâti aujourd'hui, celle du temps présent. C'est un style de vie conçu par ses concepteurs, afin d'admettre une réalité qui lance un défi à une quatrième dimension, celle du temporel. Mais, il ne s'agit pas seulement de ce défi, ils existent d'autres qui sont encore plus complexes ; l'ambition d'avoir des espaces parfaits est un défi par exemple. Toutefois, il y a des désirs qui diffèrent, il y a donc plus de formes qui se créent et qui s'imposent, des formes perpétuellement plus révolutionnaires, plus ambitieuses, des formes plus irréelles. Ainsi, et par définition, l'architecture contemporaine qui est produite maintenant, une qualité attribuée aux courants architecturaux de ces dernières décennies qui se rapportent à l'histoire immédiate. Mais plus généralement, on considère le XXe siècle comme étant l'époque contemporaine qui se définit par son architecture de caractère contemporain.

Néanmoins, l'architecture contemporaine a toujours eu recours à l'architecture moderne ; on peut dire même que l'architecture moderne est une référence pour l'architecture contemporaine. Intégrer une charpente apparente peut être un exemple de ce qu'on a avancé ; les façades intégrant des plaques métalliques ou des charpentes en acier sont un témoin concret.

Les concepteurs contemporains, ont recouru à ce type de solutions, puisqu'ils ont remarqué que l'utilisation de ces matériaux est pratique, et ce dans le cas d'un bâtiment nouveau ou ancien. L'exemple du musée Guggenheim se trouve au croisement de la modernité et la contemporanéité, une réalisation témoin d'un génie d'architecte. Cette construction représente la pièce la plus célèbre parmi les principales réalisations de Frank Gehry dans les années 1997.

D'une structure en titane, le musée de Gehry reflète l'industrie aussitôt par ses formes que par ses matériaux ; on rappelle ici la mémoire industrielle du lieu. Tout en sachant qu'il s'agit d'une ville de pêche,

l'énorme structure de Gehry respecte l'héritage de la ville de Bilbao et ses traditions. La conception générale du bâtiment se base sur des formes irrégulières et ondulantes.

Par la présence des énormes plaques de verre qui constituent le centre de l'atrium, la lumière naturelle pénètre remarquablement à l'intérieur du musée. Et puis pendant la nuit, cette structure donne une autre dimension au bâtiment, le centre s'éclaire par des nuances chaudes qui se réfléchissent sur la surface de la structure externe. L'édifice paraît comme une image architecturale incroyable. Par ce présent projet, l'architecte a repoussé les frontières de l'architecture moderne afin de mieux utiliser les avancées techniques.

La composition générale du bâtiment paraît trop variée et riche par une série de volumes associés les uns aux autres, certains sont revêtus en pierre calcaire d'Espagne, et sont en position orthogonale, d'autres, courbés ou tordus, sont recouverts d'une couche fine en titane qui nous renvoie à l'allure d'écailles de poisson.

Tout l'ensemble de la structure est ponctué de multiples parois en verre, traités dans un transparent, afin d'assurer la protection des salles de la chaleur et des radiations. L'espace intérieur du musée s'organise autour d'un spacieux atrium qui sert à distribuer les dix-neuf galeries. (*ANNEXES - Fig.34*).

Suite à cette lecture, on peut confirmer que l'ère du XXI^e siècle dite contemporaine, est celle des nouvelles technologies, qu'elles soient électroniques ou informatiques, qu'elles peuvent atteindre l'extrême afin d'être virtuelles même. L'époque actuelle est celle des constructions caractérisées par des visions écologiques de la société. D'ailleurs, la sophistication technologique des matériaux neufs et originaux permet d'explorer et de concevoir l'univers des formes. On dit, que l'architecture contemporaine fascine, puisqu'elle essaie de libérer des relations parfaites, aussi bien au niveau de ses formes qu'au niveau de ses matériaux.

Toutefois, la performance de la technique laisse souvent au « beau », le rôle majeur de l'esthétique. Le sens du beau en lui-même est une démarcation du contemporain. Notamment, cette recherche de la beauté est toujours réaffirmée, qu'elle se présente, en quelque sorte, comme un dogme. Il en résulte que l'artiste-créateur s'implique dans le monde idéal, afin de produire une communication claire avec les spectateurs. Une communication qui se situe dans l'intelligence d'un moment de compréhension du Monde. Ainsi, l'artiste est toujours au cœur du débat social, c'est lui qui fournit cette agitation dans la société par ses différentes interventions-créations.

A travers la désarticulation des productions architecturales contemporaines, on constate une certaine distance annoncée par ses concepteurs ; l'expérimentation devient plus proche qu'auparavant, elle est vécue par la masse. D'ailleurs, cette nouvelle expression architecturale, établit un problème réel dans le monde, puisque toutes les productions exigent une intégration dans un contexte qui procède parfaitement les lignes dirigeantes du Mouvement Moderne. L'ancienne organisation de l'architecture est aussitôt remise en cause par l'apparition des instructions visuelles de l'informatique, puis par les transformations survenues dans le domaine de la technique. On confirme que l'art, la technique ainsi que la construction sont identifiables jusqu'à devenir flous. De ce fait, la maison-machine ou encore la « machine à habiter », comme l'a définie Le Corbusier, qui est essentiellement créée de façon industrielle, néglige la position de l'édifice dans le corpus urbain ; cette production est un exemple typique des chefs-d'œuvre de l'architecture moderne.

Toutefois, la relation de l'architecture aux procédés techniques est un témoin de l'épuisement de l'utopie moderniste énoncée au début du XXe siècle par des architectes comme Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, etc.

Contrairement à ces modernistes, les architectes contemporains ne croient ni aux vertus libératrices de la construction, ni à la nécessité

d'industrialiser la production des bâtiments pour des finalités éthiques, économiques et politiques. D'ailleurs, l'industrialisation provoque une dégradation généralisée de l'environnement ; on sent un décalage, l'avancement n'est plus parallèle au progrès social et politique. Autrement dit, il devient plus pénible d'y voir l'« instrument de purification » de l'architecture, pour reprendre l'expression citée par Walter Gropius dans un essai daté de 1936 et qui expose le Bauhaus au public américain.

Cependant, on doit signaler que les architectes modernes sont preuve de la conception qui découle d'un savoir-faire et d'une souplesse dans la manipulation des ressources technologiques. Malgré cela, les idéaux modernistes se sont épuisés même s'ils correspondent à une évolution dans le domaine architectural. Une évolution qui ne peut pas être séparée d'une mutation globale qui concerne le regard porté sur les sciences et les techniques. Actuellement, on ne recherche plus la standardisation qui reflète un affaiblissement formel.

Certes, l'architecture contemporaine se caractérise par une enveloppe extérieure représentant la masse des murs qui se détruit face aux solutions technologiques. On remarque, aujourd'hui, que les réalisations grossières se jouent comme des normes. En outre, l'emploi de nouveaux matériaux ainsi que l'exécution par élimination de la maçonnerie certifient l'architecture actuelle, ils sont témoins de notre monde actuel. Mais il existe, encore, d'autres détails qui caractérisent cette architecture. La transparence, par exemple, s'impose en mode contemporain, puis la recherche idéale des espaces et leurs organisations, les relations entre le cubisme et le constructivisme afin d'introduire une pureté de style.

On peut ajouter encore l'innovation avec des préférences monochromes au niveau des réalisations. Même les choix des structures montrent que la technologie est un instrument à calibrer, on peut citer à titre d'exemple le cas des gratte-ciel.

Dans un second exemple, on peut analyser un célèbre espace construit par le fameux architecte moderne Ludwig Mies van der Rohe. Un

bâtiment intervenu par un deuxième architecte contemporain Rem Koolhaas. Ainsi, l'édifice de l'Institut vit les deux mouvements de l'architecture : le moderne et le contemporain ; c'est un témoin de relation qui existe entre deux mouvements. Les techniques n'évoluent pas rapidement, la précision et la rationalité des assemblages constructifs de Ludwig Mies van der Rohe conservent toujours leur pouvoir de fascination. D'ailleurs, le récent projet de Rem Koolhaas pour le centre du Campus de Tribune McCormick à l'Institut Illinois de Technologie de Chicago fait témoignage d'un célèbre chef-d'œuvre de Mies van der Rohe. Ce légendaire architecte d'origine allemande, était responsable du département.

L'architecture de l'Institut d'Armure de Technologie débutait en 1938, il était nommé, en plus, responsable par concevoir un plan directeur pour du campus. Le projet était présenté sous la signature « le moins est le mieux », afin d'aboutir à une structure dominée par l'acier et le verre, une structure esthétique. En 1998, l'architecte néerlandais Rem Koolhaas intervient pour un nouveau centre d'étudiants qui va être présenté sous forme d'un bloc, se plaçant juste au nord et à l'est du chef-d'œuvre de Mies van der Rohe.

Koolhaas présente un travail tout proche de celui de Mies par son admiration de ce légendaire. D'après son intervention, on remarque que cet architecte contemporain a dûment étudié, creusé et rassemblé Mies. Mais le véritable défi de Koolhaas ne réside pas seulement aux prises de l'héritage d'un maître, il est censé créer un centre du campus multifonctionnel qui aborde un problème primordial posé par le terrain élevé de la ville, plus exactement la Ligne Verte.

Pour cette raison, Koolhaas longe le long entre le Nord et le Sud, afin d'y présenter effectivement un axe du site qui partage le campus en deux. Une idée efficace et même parfaite est conçue par Rem, afin de dépasser le problème. De ce fait, Koolhaas intervient par la construction d'une structure d'un étage ; un bâtiment qui se caractérise par l'emploi d'un tube qui n'est qu'un tunnel qui finit par des extrémités de forme ovale ; la

structure bâtie est réalisée à la base par du béton et de l'acier. Ce tunnel passe par le centre des étudiants et représente fonctionnellement le passage du métro ; ce qui fait que cette solution reste remarquable et flamboyante. Cette réussite présente le départ de Koolhaas aux Etats-Unis, un départ par un bâtiment complètement achevé, un départ qui s'éclate particulièrement de l'élégance de l'angle droit appris de Mies. L'ensemble de cette conception avec la plongée des trains dans le tunnel est apprécié comme une mise en scène théâtrale ; c'est une scène fantastique qui sort de l'ordinaire.

Le centre en lui-même, et qui s'installe sous ce tunnel, a pris de son côté un peu de magie et de fantasma aussi bien de son extérieur que de son intérieur. Un intérieur garni par de pleines vues lisses et angulaires qui s'accroissent par de multiples points culminants qui sont des sur-lignages de couleurs oranges.

D'après cet exemple, on constate la relation qui relie l'architecture moderne à l'architecture contemporaine ; c'est un va et vient qui s'établit entre ces deux mouvements, afin de réussir ce projet. Koolhaas intègre le contemporain au moderne de Mies afin de produire un projet mémorable dans l'histoire de l'architecture. (*ANNEXES - Fig.35, Fig.36*).

En conclusion, on peut dire que l'espace contemporain se présente, de nos jours, comme étant l'espace idéal, par excellence. Il est bien une déduction d'une réflexion sur tous les types et les genres de bâtiments existants. Toutefois, ce type d'espace représente un amalgame de styles : moderne, pop, classique, etc. mais avec une nouvelle vision, et présenté de manières différentes avec les matériaux de l'époque contemporaine. Cet espace paraît bien « recherché » à tous ses niveaux, et vise à répondre aux différentes complexités culturelles et sociales.

C'est surtout un va et vient entre l'architecture contemporaine et l'architecture moderne, qui accentue la création des caractéristiques qui appartiennent aussitôt du temps moderne et du temps contemporain. La transparence, par exemple, est une qualité qui est apparue dans le mouvement moderne et qui s'accroît et se développe dans le mouvement

contemporain. Cette transparence se présente différemment à l'époque contemporaine ; donc les résultats obtenus sont également différents et nouveaux.

En effet, on peut bien affirmer que l'architecture contemporaine revalorise son occupant, et le met de plus en plus à son aise ; elle retrouve son objectif d'origine qui est, en effet, sentir l'homme et lui donne sa satisfaction dans tous les sens du mot. L'être-occupant est, par la suite, accueilli même s'il est chez soi, il est bien dehors et dedans en même temps, il est respecté dans son intimité ainsi que dans ses perceptions visuelles, vis-à-vis de son espace occupé, ou vis-à-vis de l'environnement général de son bâtiment. On est bien devant un contemporain qui est un peu exigeant dans ses goûts et ses besoins, qu'on lui cherche un espace qui lui convient, c'est bien l'espace contemporain qui répond à ses besoins dans un temps, lui-même contemporain.

II. La rencontre Art/ Architecture

Une interrogation à la notion de l'art et à celle de l'architecture, qui sont depuis toujours comme des processus de la société, fait intervenir le rapport Art/ Architecture. Pour cette finalité, on va étudier un espace actif de la société, dont l'image est élaborée entre l'art et l'architecture. Sachant que l'art est un domaine de la société qui expérimente le sens de nos actes ; c'est sans doute un domaine qui tente d'inventer les principes de nos activités. Tandis que l'architecture, est un domaine qui établit les limites des dispositifs d'échange ; et c'est tout à fait là qu'on découvre la relation entre l'art et l'architecture. Certes, certains concepteurs balancent entre la vie d'architecte et celle d'artiste. Ainsi, pour mieux comprendre cette rencontre Art/ Architecture, on est mené à examiner des constructions qui dévoilent de l'art que de l'architecture. Entre ces deux univers de création, apparaissent des espaces à vocation artistique, culturelle et sociale ; soit alors l'espace « musée ». Par ailleurs, un panorama d'analyse va être tenue sur certains musées dont la mise en œuvre, fait apparaître cette rencontre Art/ Architecture.

La rencontre disciplinaire peut être traitée suivant deux voies différentes ; elle est soit du côté de l'enseignement philosophique, soit du côté de l'expérience mise en place. Cette relation se dévoile alors à travers des représentations dans des lieux fixes ou d'autres variables. Ainsi, le lien entre l'art et l'architecture est bien évidemment une juxtaposition, voire une succession d'expositions, où se tressent les regards et les expériences. On constate que les pratiques artistiques et architecturales se croisent, tant que la propre pratique d'un artiste se développe et retrouve une part de son champ dans la pratique d'un architecte et vis versa.

Afin de mieux comprendre cette rencontre Art/ Architecture, j'ai opté pour une étude analytique et critique de certaines créations et expérimentations artistiques et architecturales qui s'inscrivent dans cette confrontation.

1. Le musée, un dispositif spatial : Art/ Architecture

Par définition, un musée est un lieu dans lequel se conservent et s'exposent des objets dans un souci culturel. Au gré de la mutation de la société, cette définition a considérablement évoluée. En fait, le conseil international des musées définit l'espace musée comme suit :

« Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »⁴⁴

Le lieu « musée » représente sans doute un espace vital ouvert au public s'intéressant au domaine artistique et culturel. C'est également un cadre de projets pour l'éducation publique dont le spectateur fait son propre choix, afin d'être dans l'espace muséal et vivre une expérience concrète d'interaction. Une mise en scène s'établit alors entre l'œuvre et l'observateur ; l'espace muséal devient comme une cinégraphie.

En outre, l'espace « musée » ne consiste uniquement pas à conserver et accumuler les œuvres, mais il invite à réfléchir dans la dignité même de l'art. Bien qu'un musée ou une galerie d'art soit un lieu d'exposition de l'art, il n'est pas un simple espace de dépôt, c'est une forme de réflexion de l'esprit dans un endroit déterminé. Dans ce sens, Hegel décrit que le musée est un acte de mémoire, une « *récollecion du souvenir* ». Le philosophe français Jacques Darrilaut revient sur l'ouvrage de Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* et explique que :

« L'histoire est le devenir qui s'actualise dans le savoir, le devenir se médiatisant soi-même, _ l'esprit aliéné dans le temps (...) Ce dernier présente un mouvement lent et une succession d'esprits, une galerie d'images (eine Galerie von Bildern) dont chacune est ornée de toute la richesse de l'esprit, et elle se meut justement avec tant de lenteur parce que la perfection de l'esprit consiste à savoir intégralement, sa

⁴⁴ Statut de l'ICOM art.2S1, adopté par la 22^e Assemblée générale à Vienne (Autriche) le 24 Aout 2007.

*substance, ce savoir est alors sa concentration en soi-même dans laquelle l'esprit abandonne son être là et en confie la figure au souvenir. »*⁴⁵

Consacré, sans doute, à la conservation patrimoniale et à l'œuvre d'art, l'espace « musée » s'associe à une action architecturale qui le transforme en un espace culturel déterminant formellement, une inédite centralité urbaine aménageant la ville contemporaine du XXI^e siècle. L'architecture de l'espace musée est relative au sens de la neutralité spatiale et architecturale tant par les conservateurs que par les architectes dans le sens de considérer l'œuvre d'art comme le seul ornement. Ainsi, le principe fondamental dans l'architecture de l'espace-musée repose sur l'idée de concevoir un espace à parcours ou à cheminements, afin de guider et d'orienter le visiteur.

Toutefois, depuis le siècle des lumières jusqu'à nos jours, réfléchir sur le projet musée est une priorité dans les sociétés : l'éclectisme du XIX^e siècle procure à l'espace des musées une architecture palatiale ornementale puisant dans les styles historiques. Le palais du Louvre de Paris est l'exemple d'un modèle spatial et décoratif d'un espace musée qui s'impose historiquement et architecturalement et devient un espace séduisant de son temps. (ANNEXES – Fig. 37).

*« La vocation des expositions est de présenter, réunies, des pièces que le public ne pourrait voir sinon. (...) Déployer des objets dans l'espace implique un déploiement dans le temps : celui de la visite. Notre postulat est que l'appropriation du contenu de l'exposition se caractérise dans l'appropriation de l'espace. Et qui dit appropriation de l'espace dit parcours des visiteurs. »*⁴⁶

Ensuite, avec le mouvement du fonctionnalisme, on impose à l'espace-musée une neutralité architecturale. A Vienne, l'architecte autrichien Adolf Loos incite à un dépouillement intégral dans l'architecture

⁴⁵ Jacques DARRIULAT, « L'invention du musée », dans *Introduction à la philosophie esthétique*, Article mis en ligne le 29 Octobre 2007.

⁴⁶ *Ibidim.* Jacques DARRIULAT, « L'invention du musée ».

moderne, afin de garder son aspect utile et fonctionnel. Son projet le *Musée Café* était un projet révolutionnaire à son époque dont il était concentré sur l'aspect fonctionnel, et non pas artistique de l'espace. (ANNEXES – Fig.38, Fig.39).

« With the Cafe Museum, it was not the intention of Loos to create anything original, but rather a Viennes cafe from the year 1830, a time when the obsession with style had still not arrived. Nevertheless the whole effect was revolutionary on account of its simplicity, and was christened 'Cafe Nihilisms' by its detractors... There was quite a struggle with the owner (who subsequently became one of his most enthusiastic supporters), who, in accordance with the fashion then prevailing, wanted to have the mahogany wood stained in green and violet. Loos resisted what he regarded as such a violation of the material. »⁴⁷

À Paris, Le Corbusier, détermine une architecture moderne par des lignes épurées dans son prototype de pavillon de l' « Esprit Nouveau ». A la même époque, Auguste Perret fait l'éloge du béton armé comme étant structure et ornement. D'ailleurs, le *Musée des travaux publics* ou *palais d'Iéna* de Perret était inauguré, et comme son nom l'indique, c'était un musée dédié aux travaux publics et ouvert au grand public.

D'emblée sur la façade et dans toute son organisation spatiale, ce projet dévoile le structuralisme classique de son architecte dont les proportions découlent carrément de la logique des matériaux, à travers la visualisation de la structure poteaux et poutres. Le palais d'Iéna est, en effet, l'une des contributions les plus remarquables du rationalisme moderne à l'architecture universelle dont Perret déploie un registre moderne avec un parcours architectural et une agréable maîtrise de la lumière naturelle, jusqu'à ce que le musée confonde contenant et contenu. (ANNEXES – Fig.40, Fig.41).

« La mise en place d'une ordonnance monumentale, usant de signes architecturaux convenus, était un moyen simple de mettre en relief cette destination collective et identitaire tout en permettant l'inscription

⁴⁷ Heinrich KULKA, *Adolf Loos in Vienna 1931*, Editeur : Loecker Erhard Verlag, Vienne, 2004, P. 27.

concrète de l'édifice dans le tissu urbain. C'est pourquoi les musées plus que d'autres catégories de bâtiments, participèrent aux derniers feux de l'historisme et délaissèrent la modernité architecturale jusqu'à la fin des années 30. (...) L'architecture des musées se devait de refléter ces valeurs académiques et consensuelles, rejoignant par là les préoccupations des « classiques », Perret en tête, qui alors insistaient sur la nécessité, pour l'architecture « moderne », de s'inscrire dans une continuité historique et culturelle, et non dans la logique de tabula rasa, prônée par Le Corbusier et ses partisans. »⁴⁸

On constate, alors, que les années trente imposent un renouvellement de la muséographie et déterminent un rôle important de l'espace musée dans la ville, tout en prenant en considération que l'enveloppe architecturale de cet espace ne s'estompe pas complètement avec son environnement. Cette requalification intègre l'évolution des utilisations des musées ; l'architecture des musées s'adapte ainsi aux nouveaux publics, tout en offrant des espaces festifs et populaires, de rencontre et d'échange. En effet, à partir des années cinquante, une nouvelle ère a vu le jour, et a modifié l'aspect des musées et leur fonction. Œuvre majeure de l'architecte américain Frank Lloyd Wright, le *Guggenheim Museum* de New York est sans doute la première icône de l'architecture muséale du XXe siècle.

En contraste avec le paysage urbain avec des lignes en courbe, Frank positionne son musée dans la ville, l'édifice, de forme tronconique se développe en spirale à partir d'une rampe moderne ; l'œuvre de Wright paraît magnifique mais encore trop forte. A l'intérieur de l'espace du musée, Wright a pensé aussitôt aux différents flux des visiteurs par l'identification d'un mode de circulation en une spirale montante et des ascenseurs qui séparent les visiteurs entrants de ceux sortants. La galerie expose un plancher incliné délicatement avec un écartement avec la ligne horizontale : le parcours des visiteurs est différent à la conception habituelle d'un déplacement linéaire à plancher et à accrochages droits. (ANNEXES – Fig.42, Fig.43).

⁴⁸ Nicolas NAUZE, « Architectures des musées au XXe siècle », Article en ligne Mai 2008.

Quelques années plus tard, cette vision révolutionnaire du musée est de la même ampleur que celle du *musée Beaubourg* d'art moderne et contemporain du *Centre Georges Pompidou* à Paris. Ses concepteurs Renzo Piano et Richard Rogers travaillent avec leurs équipes pour la réalisation du centre polyculturel *Baubourg*. Une architecture tubulaire colorée ressemblant à une usine s'installe au cœur de Paris.

Ce projet insiste sur le fait de cohabiter différentes activités artistiques dans un même espace, mais encore favoriser les bonnes rencontres avec le public, afin qu'il soit un lieu de vie par excellence. En fait, le bâtiment est construit autour de la piazza, ce qui fait que l'espace peut être recréé et transformé facilement selon le besoin de l'exposition programmée.

Les architectes produisent un espace vivant pour recevoir la culture et l'art contemporain. Ce qui caractérise le bâtiment, c'est que toute la structure est à l'extérieur. Ainsi l'ossature est conçue comme un jeu de construction géant, constituée à la base de poteaux, poutres, et tirants afin de former une trame régulière. Toute la structure du bâtiment est ouverte ; les panneaux de façades vitrées transparentes ou opaques. Ce qui donne la vie à ce bâtiment, c'est sans doute toutes les circulations marquées par leur forme qui est mise en valeur à l'extérieur de couleur rouge, rappelant la couleur des veines sanguines dans le corps humain.

Tout le reste de l'édifice est bien l'organisme où naissent une vie culturelle et une vie artistique. Renzo Piano et Richard Roger proposent d'offrir un maximum d'espace à l'intérieur du centre *Georges Pompidou*, tout en assurant une interaction maximale du bâtiment avec son environnement par l'aménagement d'un parvis. Un lieu de rencontre du public pour découvrir l'art moderne et contemporain du XX^e et XXI^e siècle. (ANNEXES – Fig.44).

Le travail de Piano et de Roger peut être rapproché de celui de Ludwig Mies Van Der Rohe qui a conçu la *Neue Nationalgalerie* de Berlin en 1968. Rohe conçoit un espace flexible composé d'un volume transparent

ouvert sur la ville, séparant l'intérieur de la galerie et son extérieur par une paroi en verre transparent. Néanmoins, tout en accomplissant un éloge à la structure métallique, le rapprochement entre ces deux constructions se limite juste à ce niveau, car les lignes industrielles et ludiques du *Centre Pompidou* diffèrent de celle épurées de la *Neue Nationalgalerie*. (ANNEXES – Fig.45).

Le *Centre Georges Pompidou* favorise une polyvalence des espaces qui permet une appropriation immédiate du lieu par son public ; les visiteurs sont mis en rapport avec les œuvres d'art dans une nouvelle expérience spatiale. Le *Musée Beaubourg* est alors un espace vivant qui est en étroite relation avec les autres expressions artistiques comme la danse, le théâtre, le cinéma... mais encore avec les autres services proposés par le centre, telle que la bibliothèque. De ce fait, le centre paraît révolutionnaire tant par son architecture en rupture avec celle fondée du quartier historique environnant, que par sa muséographie prévoyant l'art et la culture dans une approche globale et universelle.

« En dépit des nombreuses constructions récentes, la typologie de l'architecture du musée n'a guère été réinventée. Une véritable réflexion reste encore à mener sur le sujet en ce début du XXI^e siècle. »⁴⁹

Au XXI^e siècle, toute la culture architecturale visuelle se transforme ; une nouvelle génération de musées reflétant simultanément la simplification de l'horizon architectural et la complexité de la société. Certes, on constate ces dernières années une explosion surprenante du nombre de musées proliférant une opportunité considérable pour la production architecturale contemporaine ; le musée représente un des lieux privilégiés de l'architecture contemporaine.

De ce fait, la notion « archi-sculpture » et la tendance « déconstructiviste » se sont amplement révélées. Aujourd'hui encore, l'institution muséale contemporaine est bouleversée, de nombreux musées

⁴⁹ Sophie FLOUQUET, « Surenchère architecturale ? », *Le journal des arts*, N° 293, Article mis en ligne le 12 décembre 2008.

s'installent comme des lieux gigantesques, et se considèrent comme des édifices spectaculaires de notre époque.

Ils sont également les témoins de leurs concepteurs, généralement des architectes renommés. Cependant, les musées n'éblouissent pas seulement ce qu'ils exposent, mais la symbiose est étourdissante entre les objets exposés et les architectures installées. Sur le sens du détournement architectural, beaucoup de musées sont créés partout dans le monde. L'exemple connu est celui du *Musée Guggenheim de Bilbao* en Espagne (1997), œuvre majeure de Frank O'Gehry qui symbolise la nouvelle compétence de l'architecture des musées. La sculpture monumentale du musée a transformé toute la ville de Bilbao. Le *Guggenheim Museum* influence jusqu'à nos jours l'architecture, et spécifiquement celle des musées. (ANNEXES – Fig.46).

En effet, on constate qu'un style design de construction permet aux architectes de façonner, avec de différentes formes et de multiples aspects architecturaux. A travers ces nouveaux types de construction, le public découvre la confluence du travail pensé de la part des architectes : les sols inclinés, les murs penchés, les poteaux de baies... tout l'espace est décomposé afin d'installer un registre de formes non conventionnelles et déstabilisantes. S'opposant, alors, à la rationalité ordonnée du mouvement moderne, le constructivisme paraît un mouvement artistique contemporain spécifique à l'architecture contemporaine. Des œuvres qui assument une rupture et qui associent des processus de design non linéaire, tout en certifiant l'originalité et la marginalité de leurs architectes.

Considérant alors que l'architecture est un acte artistique, l'architecte de célébrité internationale Daniel Libeskind est à plusieurs égards un architecte original voire marginal. Libeskind est d'emblée connu par ses bâtiments spectaculaires touchant des programmes variés des musées. Le *Musée juif* de Berlin, qui se monte comme un projet d'une sculpture à exposer, était inauguré en 2001. Le bâtiment est dédié à l'histoire des juifs allemands ; il s'agit d'une mise en scène tragique du peuple juif au cours de

la deuxième guerre mondiale. En fait, le plan du bâtiment est formé d'une ligne brisée aux arrêtes vives, toute l'enveloppe architecturale est revêtue de zinc étincelant et rythmé par des fentes triées vitrées et des fissures. Ainsi, la structure générale paraît dynamique et agressive, reflétant un projet fou pour les visiteurs et qui dégage un aspect plastique se dévoilant depuis les façades. Un échange entre art et architecture s'énonce d'après ce projet qui dégage une interaction avec le public. (ANNEXES – Fig.47, Fig. 48).

Certes, certains architectes refusent cette conquête, et ont suivi une ligne architecturale minimaliste maintenant les théories de la transparence et de la simplicité des musées modernes. Par exemple le *Musée d'art contemporain du XXI^e siècle* à Kanazawa au Japon, réalisé par l'agence d'architecture SANAA. L'idée fondamentale de ce musée se concentre sur le fait de permettre aux visiteurs d'apprécier l'art par tous les sens et avec un esprit libre. Cet espace représente une véritable boîte d'idées ludiques et originales, il contribue à mieux encadrer les nouveaux admirateurs de l'art. (ANNEXES – Fig.49)

Mais ce qui caractérise le plus ce musée, c'est sans doute sa réalisation sur le concept d'ouverture sur la ville, jusqu'à ce qu'il soit considéré comme un parc. La mobilité entre la rue publique et le terrain du musée est libre, ceci s'accomplit par l'absence de séparation et de murs entre le terrain réservé au musée et le reste de la ville.

En plus, le *Musée d'art contemporain du XXI^e siècle* marque l'absence de l'entrée ou de la sortie principale; les visiteurs accèdent directement via les portes présentes. Sachant bien que la plupart des murs sont vitrés, cet espace de musée accentue le sens de rapprocher l'art au public. (ANNEXES – Fig.50).

Les structures récentes certifient le primat de l'expression architecturale dans le projet muséal ; l'architecture a une puissante capacité de communiquer et de faire une nouvelle image. Considérée en opposition avec son environnement, ce concept innovant dans le domaine de l'architecture muséale a été l'origine de la conception des musées de l'ère

contemporaine. Toutes ces métamorphoses architecturales ont déterminé l'aspect de l'institution ; le musée n'est pas tout simplement un lieu de conservation, il est encore un espace d'exposition ainsi que d'activités artistiques et culturelles, via des idées plus attractives aux publics. Ainsi, l'architecture des musées est devenue le lieu de l'innovation architecturale contemporaine. Les musées passent du statut de sanctuaires patrimoniaux rigides, introvertis et réservés à une élite, à un lieu de création ouvert sur le monde, assurant une véritable fonction sociale. L'architecture contemporaine est un vecteur de la performance contemporaine, elle fait contribuer l'espace musée en interaction avec ses nouveaux besoins quotidiens, sans pour autant le détourner de sa fonction éducative et culturelle.

Cette rencontre Art/ Architecture n'est en fait que celle artiste/ architecte. Des créations contemporaines et des réflexions expérimentales sont également portées de façons différentes dans notre société révélant cette rencontre. Plusieurs artistes en témoignent et agissent par des productions surprenantes citons par exemple Dan Flavin, Daniel Buren, Golden Matta-Clarck, Dan Graham, Viton Acconci, Zaha Hadid... toutes ces célébrités de la création ont participé à peindre des espaces, tout en perpétuant l'univers de la création. Ainsi, des analyses portent sur certains travaux d'artistes contemporains, afin de mieux comprendre cette articulation Art/ Architecture.

Le concept de musée est abordé par plusieurs artistes contemporains, entre autre, Daniel Buren. Toutefois, cet artiste exprime ses propos à travers une carrière artistique variée qui balance essentiellement entre la peinture et les installations « *In situ* ». Pour sa part, Buren définit le musée comme étant un espace d'observation, d'apprentissage et de pratique ; un espace d'*expérimentation*.

« Le musée permet une expérimentation que l'artiste doit pousser le plus loin possible, avec beaucoup d'exigence et qui relève en quelque sorte du service public. Cette recherche est fondamentale, tout comme

la recherche en mathématiques ou en sciences, elle peut déboucher sur quelque chose d'important ou de complètement nouveau. »⁵⁰

- *L'espace de la galerie, « White Cube » de Brian O'Doherty*

Si on remonte un peu à l'histoire, on remarque que l'architecture de la galerie découle de la période des lumières, par une simplicité de la forme géométrique qui est généralement sans ornements. Ça nous rappelle l'architecture fonctionnaliste qui va du constructivisme russe au Corbusier pour atteindre son apogée avec le Bauhaus de Gropius.

Le Bauhaus envisage alors un système fonctionnel pour l'espace architectural et se limite à atteindre les besoins de l'homme dans son espace ; des besoins qui sont sociaux et techniques qui sont établis dans un projet d'ensemble formel, qui se construit pour une utilité réelle et fonctionnelle, dépourvue de formes symboliques et d'ornements. Ces architectes affirment que : « *Une forme efficace est belle, une forme belle est efficace* »⁵¹.

Toutefois, l'espace d'une galerie d'art se présente sous la forme d'un lieu d'exposition libre, comme il peut être incorporé dans l'espace d'un musée. L'essentiel que c'est bien évidemment, un lieu de rencontre de diverses variétés d'œuvres : les tableaux, les photographies, les sculptures, les installations, etc.

Ainsi, on dégage la fonction primordiale de la galerie d'art qui n'est qu'un lieu destiné à l'exposition de l'art.

En effet, plusieurs artistes sont intervenus dans ce type d'architecture que ce soit pour la définir, la critiquer ou encore la mettre en valeur. De son côté, l'artiste irlandais Brian O'Doherty, intervient au sujet des galeries

⁵⁰ Daniel Buren, *Les Ecrits 1965-2012 : volume2, 1996-2012*, Editeur : Flammarion, CNAP, Collection : Ecrire l'art, 2013, P. 215.

⁵¹ Dan Graham, *Rock my Religion*, Vol. II, Traduit de l'anglais par: Patrick JOLY; Sylvie TALABARDON, Edition: les presses du réel, Paris, 1993, P.34.

d'art, avec une manière propre à lui, il nomme « *White Cube* », l'espace d'une galerie d'art. O'Doherty exprime l'importance d'une galerie d'art la manière dont elle peut influencer les œuvres d'art, tout en prenant en considération la façon d'affichage et la transformation du contenu. Doherty annonce, encore, que la galerie doit être un espace blanc afin d'isoler un milieu préservant sa souveraineté et son autonomie ; la galerie d'art se définit, selon lui, comme étant « *une chambre d'esthétique* ». Mais cet espace se définit comme étant une conception qui met en évidence la présence des œuvres d'art, dont chaque pièce exposée est explorée comme une unité indépendante.

A travers sa publication, Doherty rapproche la crise remarquable dans l'art d'après-guerre en Europe et aux Etats-Unis ; il se préoccupe, alors, par la relation complexe qui existe entre le contexte social et celui esthétique, évoqués dans l'espace d'une galerie d'art. Il examine, par ailleurs les intentions qui apparaissent derrière cet espace moderne et neutre, et qu'il nomme « *The White Cube* ».

« Politisation qui signifie alors prise en charge réflexive de l'art comme réalité économique et politique : l'artiste n'est pas dans un face à face avec une réalité extérieure qu'il cherchait à subvertir sans lui appartenir, mais prends conscience que l'art lui-même constitue un monde réel, que le monde de l'art n'est pas une interface abstraite mais une partie du monde, un espace idéologiquement et économiquement déterminé.. »⁵²

En effet, l'espace d'une galerie d'art ou « *The White Cube* », pour reprendre l'expression de Doherty, s'intègre et s'ajoute à l'œuvre d'art exposée. C'est un lieu constant qui dévoile l'importance pour une lecture complète d'une œuvre exposée. Cet espace paraît comme étant une installation spatiale historique qui dévore l'art. Loin de se rejoindre à ce cube, O'Doherty essaye d'ajuster la disparition de l'art dans l'architecture et vis-vers-ça. Parue en 1946, « *White Cube* » est un espace de couleur blanche

⁵² Laure BORDONABA, « *Note de lecture* » *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Brian O'Doherty, Cahiers philosophiques, N° 124, 1^{er} trimestre, Le musée, Editeur : CNDP - CHASSENEUIL-DU-POITOU, Paris, 2011, P.-P. 123-124.

comme l'indique son nom ; une couleur qui manifeste la neutralisation de l'espace de la galerie. Le cube blanc renvoie à une neutralité de l'espace de la galerie et de son atmosphère ; un modernisme est apporté, par ailleurs, à travers cet espace.

En effet, l'espace de la galerie favorise le non-contact avec le monde extérieur par l'absence de fenêtres au niveau des murs, d'ailleurs, la seule source de lumière est le plafond. Il n'y a pas un extérieur qui s'infiltre dans un intérieur ni un intérieur qui invite un extérieur ; les deux milieux sont séparés, et chacun se définit clairement en l'absence de l'autre. En l'occurrence, à l'intérieur d'une galerie d'art, l'art a sa propre vie, on peut même dire que l'espace de la galerie se revêt par la vie des œuvres qui y sont exposées. Lorsqu'on est à l'intérieur de l'espace de la galerie, on se retrouve à l'intérieur même de l'œuvre exposée ; on dit alors que l'espace intérieur de la galerie élimine tout l'environnement extérieur.

Pour Doherty, l'espace d'une galerie moderne peut se définir comme étant un lieu construit selon des lois, qui sont plus sévères que celles pour l'édification des églises médiévales ; cette comparaison entre ces deux espaces s'explique selon O'Doherty par le fait que chacun d'entre eux présente un espace qui doit être intact pour toujours.

Dans sa conception, le cube blanc fait paraître les œuvres intactes avec sa couleur qui aide à blanchir le passé de « l'avant œuvre ». En effet, depuis l'étude de ce lieu, Brian O'Doherty interroge l'art contemporain, il paraît même que l'art, qu'il soit moderne ou contemporain, a son propre cube blanc. C'est bien l'artiste qui examine les rapports entre l'espace de l'atelier et celui de la galerie.

Ainsi, le cube blanc représentant l'espace de la galerie favorise un milieu isolé pour les œuvres, afin qu'elles soient par la suite bien évaluées ; dans ce raisonnement, l'espace est pensé avant l'art même. De son côté, l'espace de la galerie renvoie à une qualité éternelle qui s'explique par les différentes périodes des expositions temporelles, considérées comme des périodes artistiques. En effet, la fermeture de l'espace de la galerie,

l'absence des ouvertures latérales sur les murs et l'identification de la présence des œuvres artistiques, reflètent tous une intention de fermeture sur le monde extérieur. En outre, l'espace même de la galerie paraît de l'art, ainsi, les tableaux accrochés se comparent à des fenêtres, qui, s'ouvrent sur des nouveaux lieux profonds ; ce sont aussitôt les intérieurs des images des tableaux dans les cadres qui reflètent d'autres distances, afin de faire conformer les fenêtres à des limites. (ANNEXES - Fig. 51).

« Les figures de l'œil et du Spectateur sont finalement aussi cousines qu'adversaires, puisqu'elles viennent « suspendre et doubler nos sens » lors de la visite de la galerie et « nous rapport (er) ce que nous aurions vu si nous avions été là ». Elles découlent toutes deux de l'impossibilité moderne d'une expérience non médiatisée, de même que la photographie, dans la vie privée, invente l'expérience plus qu'elle ne se contente de la rappeler ; et se retrouvent pour finalement coopérer dans le minimalisme, la performance et le Body Art. »⁵³

Dans une autre réflexion, Brian O'Doherty renvoie à l'image créée par le musée du Louvre de 1932-1933, là où on peut vraiment apprécier le magique. Les tableaux de chevalet paraissent petits, puisque la distance qui les sépare est importante, mais encore cette distance se justifie, elle est là pour assurer la bonne appréciation des détails relatifs à chaque tableau. Toutefois, ces tableaux relèvent une perspective qui voit le jour à travers les cadrages, qui agissent comme des grilles contre l'espace des murs de la galerie. Cela accentue la profondeur des images qui fait écho au premier plan ainsi qu'à ses coupes, ajuste la lecture des tableaux et éclaircit les distances qui existent à leurs intérieurs. C'est une invitation à l'œil du spectateur de se présenter et d'examiner l'ensemble du phénomène créé.

A travers cette étude sur la tradition de la peinture occidentale de chevalet, Brian O'Doherty retrace la progression du « *White cube* ». Ultérieurement, l'artiste revient sur un travail vu, comme une installation au *Musée des arts visuels en 1979*, celui de l'artiste français Marcel Duchamp ;

⁵³ Laure BORDONABA, « Note de lecture » *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Brian O'Doherty, Cahiers philosophiques, N° 124, 1^{er} trimestre, *Le musée*, Editeur : CNDP - CHASSENEUIL-DU-POITOU, Paris, 2011, P. 126.

Peintures forme. Un travail qui naît à l'extérieur du cadre qui a modifié le cadre même de l'espace de la galerie. A cette étape de la réflexion, il paraît nécessaire de rappeler que Marcel Duchamp est un artiste interrogatif qui a dûment influencé, des convocations artistiques.

En effet, plusieurs artistes contemporains fondent continuellement leurs jugements esthétiques sur les hypothèses et les convocations de Duchamp. Brian O'Doherty continue sa vision sur l'espace de la galerie qui est qualifié de blanc et abstrait, par la suite, « *White Cube* » constitue une image typique de l'art du XXe siècle. L'artiste explore l'interprétation de l'atelier de l'artiste, voire la relation qui existe entre l'œuvre et l'artiste ; de Vermeer jusqu'au modernisme. O'Doherty s'intéresse encore à l'histoire et aux enjeux de l'art et de son environnement, raisonne les espaces de travail de certains artistes, tels que Courbet, Matisse, Bacon, Warhol, etc.

Le résultat de la définition d'une galerie d'art, en tant qu'installation archétypale se résume dans un espace doux, d'une clarté importante qui dispose d'images exposées selon une suite. Les images représentent eux-mêmes, un champ de perception simple reflété par une peinture franche. Chaque tableau se définit indépendamment et crée une unité prédéfinie. L'ensemble de l'atmosphère de l'espace tire quelque chose du magnifique et de l'extraordinaire ; c'est l'image résidente de l'espace d'une galerie d'art ou encore d'un musée. La photo en annexe montre bien la relation entre les tableaux et le mur sous-jacent, qui paraît très pertinente envers l'esthétique de la surface de la galerie. C'est une image typique qui renvoie à l'atmosphère intérieure du cube blanc, comme l'a dégagé Brian O'Doherty. (ANNEXES – Fig. 52).

2. L'interrelation Œuvre/ Lieu

Depuis toujours, l'art est intégré dans la société d'une manière directe ou indirecte, jusqu'à ce qu'il devienne une nécessité. Prenons par exemple le sens de la fonction d'une galerie d'art; tout le monde sait qu'une galerie d'art se définit comme étant un lieu architectural et culturel. Daniel Buren la considère comme étant un lieu institutionnel de l'art qui a pour rôle de situer et focaliser la vision sur l'œuvre elle-même.

L'intérieur d'une galerie d'art est considéré comme un cadre de références contextuelles, ou encore comme un support pour les œuvres d'art ; c'est plutôt une référence compositionnelle. La forme de l'œuvre d'art et l'architecture de la galerie déterminent ensemble la structure formelle de l'œuvre d'art.

Ainsi, la galerie fait partie de l'œuvre d'art, et le travail de l'artiste dépend de l'architecture interne de l'espace-galerie. Néanmoins, plusieurs artistes ont choisi d'intervenir dans des lieux hors des galeries d'art et des musées. Ils se sont exprimés par un art libre des murs des galeries, s'adressant au grand public, tout en invitant à découvrir leurs idées via l'art. En interpellant l'interrelation de l'œuvre et de son lieu, on peut poser la question dans le sens réciproque entre l'architecture et le choix muséographique qui en découle.

En effet, dans l'art contemporain, l'expression « *In situ* » désigne une démarche spécifique dans laquelle l'élaboration d'une œuvre prend en compte son futur lieu d'implantation. Le mouvement minimaliste apparaît parmi d'autres mouvements contemporains, comme un mouvement qui a tant influencé des productions contemporaines appartenant à plusieurs domaines.

Cependant, de nombreux artistes sont intervenus pour mettre de l'importance au minimalisme. L'œuvre de Daniel Buren exprime, aussitôt, ce minimalisme contemporain ; elle a joué un rôle important pour soutenir son existence, et même son influence artistique. L'ensemble du travail de Daniel Buren est établi sur la création systématique d'un motif imité à une

toile en store ; il s'agit bien d'un célèbre module élémentaire de bandes alternées. Ainsi, à travers cette intervention, l'artiste confronte la peinture à un archétype décoratif. Buren cherche à présenter le degré zéro de la production, tout en estimant développer le sens d'une peinture vidée de toute idéalité.

Une peinture en deux, désigne la légende d'un ouvrage de l'artiste. Il s'agit d'une toile libre, rayée en alternant le bleu et le blanc, agrafée directement au mur du musée, dont un coin est découpé de la toile et placé sur le mur-même, mais avec un peu de distance. Ainsi, cette toile rayée laisse voir le mur à travers la découpe effectuée qui ne se détache pas de l'espace du mur; c'est une sorte d'ouverture sur l'architecture de l'espace du musée selon cette réflexion de l'artiste.

L'œuvre de Buren consiste, alors, à présenter une idée qui se manifeste par des formes rectangulaires découpées dans un tissu rayé, qui représente habituellement le tissu de Buren. Cette œuvre de Buren engendre une rupture radicale avec l'histoire de la peinture. En fait, l'artiste rompt entièrement avec tout l'horizon sémantique de la peinture.

Certes, Buren abandonne, afin de conduire vers un autre horizon, on peut dire même qu'il explore de nouvelles relations pour définir son œuvre. Ces découpes exécutées ouvrent certainement le champ à d'autres définitions de la peinture. Mais, ces ouvertures ne ressemblent-elles pas à des fenêtres ? C'est encore une ouverture sur un intérieur, mais où peut-on placer l'observateur, est ce du côté du mur ou du côté du spectateur ? Une découpe qui laisse son observateur dans une situation perplexe, mais qui l'invite à chercher derrière.

« Les rayures blanches et colorées mesurant 8,7 cm de large sont l'outil visuel que j'ai utilisé, sans variation, dans des milliers d'espaces différents (publics privés, musées, galeries, rues, places, bus, bateaux, etc.) depuis novembre 1965. »⁵⁴

⁵⁴ Daniel BUREN, *Les Ecrits 1965-2012, Volume 1, 1965-1995*, Editeur Flammarion, CNAP, 2012, P. 610.

Buren développe, alors, une peinture constitutive et radicale qui met en évidence le rapport entre le fond, qui renvoie au support, et la forme, qui concerne la peinture-même. Une radicalité qui joue encore sur l'économie des moyens mis en œuvre. En fait, après avoir peint des toiles sous forme d'arrondis et de bandes rayées de tailles et de couleurs diverses, l'artiste travaille sur la toile de store à bandes verticales alternées ; un support qui l'a fasciné pour y œuvrer pendant une bonne période de sa carrière. En effet, Daniel Buren exprime le sens des tableaux dans un espace de musée. (ANNEXES – Fig.53, Fig. 54).

On peut d'ailleurs remarquer avec lui que, jusqu'au XIXe siècle, bien qu'ils aient été conçus comme des fenêtres sur un autre monde, les tableaux n'étaient pas exposés comme tels : ils étaient amoncelés, superposés bord à bord sur les murs des musées. Et paradoxalement, c'est depuis que les tableaux ne prétendent plus être des fenêtres imaginaires que le musée les montre isolés sur les murs comme des fenêtres. »⁵⁵

Dans cette démarche, Buren réduit peu à peu son apport pictural et atteint le « degré zéro » de la peinture, une phase importante qui lui a ouvert le champ pour produire ses peintures sur tissu rayé, et qui révèle la peinture spécifique de l'artiste. Systématiquement, l'œuvre de Buren interroge deux notions qui sont liées au lieu et au spectateur.

En fait, le lieu concerne l'endroit où l'artiste va exposer son œuvre, à savoir tout d'abord la rue, puis l'espace de la galerie, du musée, et encore le paysage ou l'architecture. Quant au spectateur, il concerne celui qui va entrevoir un lieu à travers ses installations.

Toutefois, Buren se fait connaître par ses raies historiques d'une largeur prédéfinie de 8,7 centimètres. Ces rayures sont, généralement, en blanc et alternées avec une autre couleur ; soit avec le noir ou le bleu au début de ses peintures, puis, elles ont été plus joyeuses avec l'intégration de la couleur. Buren transmet, par ailleurs, ses rayures sur des sculptures, des

⁵⁵ Jean-Luc CHALUMEAU, *Comprendre l'Art contemporain*, Editions : Chêne / Hachette-Livre, Italie, 2010, P. 132.

installations et même des architectures, des travaux qui fascinent et renvoient à leurs créateurs. L'art de Daniel Buren, envahit donc l'espace et dévoile les frontières esthétiques, institutionnelles ainsi que spatiales. En effet, en observant cette œuvre, on ne se demande plus si c'est un tableau, une sculpture, un décor ou une architecture, mais par contre, on la considère comme une réalisation artistique qui met en évidence un art, favorisant le rapport entre l'œuvre, le spectateur et le lieu. Dans cette démarche réflexive, Daniel Buren intervient par la conception du « in situ » dans son travail.

La notion de « *in situ* » de Daniel Buren, est un travail qui met la question au sujet du musée. *La Cabane éclatée*, représente son intervention en 1985. Ce travail représente une installation en bois et en tissu rayé, qui se présente notamment sous la forme d'une structure simple à la forme populaire d'une tente colorée en rayures jaunes et blanches, et dont les bandes sont toutes dans un même sens de verticalité. Cette structure se maintient en forme de carreaux juxtaposés, qui renvoient à la forme des cadres des tableaux. Ainsi, cette ossature se distingue clairement surtout par l'alternance du plein et du vide travaillé. Buren a marqué la présence de quelques cadres vides qui laissent voir l'intérieur de la structure générale, et sur d'autres cadres, il a tendu les morceaux de tissu rayé. Des vides qui ne sont que les mêmes découpes effectuées auparavant sur ses tableaux.

« Employée pour accompagner mon travail depuis une dizaine d'années, cette locution ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation, mais que son apport au lieu est aussi contraignant que ce qu'il implique lui-même pour le lieu dans lequel il se trouve. (...) « In situ » veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le « travail » qui s'y fait, s'y présente, s'y expose. »⁵⁶

Ainsi, le travail « in situ » de Buren n'est qu'une continuité de son idée qui alterne le plein et le vide, une idée utilisée déjà dans ses peintures et ses toiles découpées et accrochées aux murs. D'ailleurs, par la représentation de *La Cabane éclatée*, Buren fait l'intégration du public dans

⁵⁶ Daniel BUREN, *Les Ecrits 1965-2012, Volume 1, 1965-1995*, Op. Cit, P. 169.

son œuvre. Il crée une sorte d'interactivité entre la structure présentée et le spectateur, tout en obligeant ce spectateur de prendre en compte le contexte historique et socio-économique de la production présentée. Positionnée devant l'installation proposée par Buren, le spectateur se demande s'il faut entrer là-dans, ou tout simplement il fait le tour ; mais, ce qui est sur la réponse sera double, puisque *La Cabane éclatée* représente un travail dit « situé ». En effet, lorsqu'on se place à l'extérieur de l'œuvre, on est du côté de l'extérieur, donc on observe de l'extérieur, l'ouvrage paraît bien la cabane elle-même, et le lieu renvoie à l'espace général qui n'est que l'espace du musée.

Néanmoins, en se situant à l'intérieur de l'installation, on remarque que la composition générale n'a pas trop changé, le spectateur est, dans ce cas, dans une position inverse à la première. En plus, avec les cases vides présentes, on constate le sens de l'ouverture ; une ouverture sur l'espace général du musée. (ANNEXES – Fig. 55, Fig. 56).

Mais, la vision se limite vite à des carreaux en tissu rayé accroché sur les murs de l'espace de l'exposition, qui est dans ce cas l'espace du musée. Ces tableaux en tissu sont accrochés au mur, afin de représenter exactement les carreaux manquants. C'est une composition complémentaire à celle installée. Cette installation représente bien un dispositif adéquat avec n'importe quel autre lieu.

Ainsi, cette œuvre participe à créer le sens extrême de l'abstraction, renvoyant à un sens d'interaction qui se manifeste entre l'œuvre installée et le spectateur. L'ensemble de tous les travaux de Daniel Buren marque bien l'œuvre courageuse et différente.

C'est encore l'énonciation de la notion du « in situ », marquant cet artiste qui a vivement enrichi le mouvement minimaliste ainsi que le mouvement de l'art contemporain. La *Parenthèse* qu'il a conçue en Espagne accentue la célébrité de Buren à l'échelle internationale ; un travail mémorable situé entre l'art et l'architecture. C'est une vraie parenthèse entre ces deux domaines artistiques, une rencontre sans précédent qui engendre

tant le sensationnel via l'art que la performance constructive via l'architecture. (ANNEXES – Fig. 57).

« Mes rapports avec l'architecture sont constants et journaliers (...) Il m'intéresse par rapport aux recherches les plus en pointe ; il m'intéresse et me passionne aux niveaux des architectures merveilleuses d'antan et d'aujourd'hui (...). »⁵⁷

Aujourd'hui, encore, Daniel Buren participe à la sphère artistique, en l'enrichissant par des œuvres particulières qui font appel à de nouveaux matériaux et formes. Un travail d'installation mais encore d'architecture, de l'art, et de design. Des ouvrages qui attirent l'attention du spectateur et le font entrer dans une interactivité indéterminée avec une réflexion sur la notion de lieu. On peut citer par exemple son œuvre *Capanna rotonda con 7 colori* ; qui est un travail in-situ permanent et privé. (ANNEXES – Fig. 58).

⁵⁷ Daniel BUREN, *Les Ecrits 1965-2012 : volume 2, 1996-2012*, Op. Cit, P. 297.

3. L'art minimal : un mouvement phare en Art/ Architecture

L'échange entre l'art et l'architecture remonte à l'origine aux années 1960, mais qui procède autant de la confrontation au public, à partir des pratiques mutuelles entre l'artiste et l'architecte. Ceci se développe dans le sens de la confrontation d'une complicité entre ces deux domaines de la création. En effet, des réflexions s'engendrent dans une transition du cumul à la sobriété la plus ultime. Autrement dit, c'est un transfert de l'extrême géométrie à une neutralité absolue.

Ainsi, l'art minimal se réduit à des structures simples s'inspirant de la doctrine recherchée par l'architecte allemand Ludwig Mies Van Der Rohe, dont le nom est toujours associé à sa citation : « *Less is more* ». Préoccupé par le génie de l'époque moderne, Rohe a exploré une approche rationnelle pour orienter le processus d'érection de la conception architecturale.

« En architecture, le formalisme esthétique et le fonctionnalisme sont philosophiquement identiques. De même, l'architecture fonctionnaliste et l'art minimal ont en commun une croyance profonde dans le concept kantien de la forme artistique énoncée comme « chose en soi » perspective et mentale ; concept qui suppose que l'objet d'art est la seule catégorie d'objets « non utilitaires » dans le spectateur trouve un plaisir désintéressé. L'art minimal et l'architecture post-Bauhaus sont également comptables dans leur matérialisme abstrait et leur méthodologie formelle réductive. (...) L'art minimal et l'architecture fonctionnaliste nient les significations sociales, les connotations ainsi que le contexte artistique ou architectural environnant. »⁵⁸

Loin de toute action de décoration ou d'ornementation, une évidente froideur surgit des pratiques de quelques créateurs, faisant écho à ce que la modernité avait déjà érigé, essentiellement à travers la figure de Marcel Duchamp. Ainsi, l'art minimal et l'art conceptuel auxquels le grand public

⁵⁸ Dan Graham, *Rock My Religion*, Volume II, Traduit par: Patrick JOLY; Sylvie TALABARDON, Edition: les presses du réel, Paris, 1993, P.36.

n'adhère pas, mais qui font naître toute une génération d'artistes et de concepteurs. C'est une opposition au formalisme qui caractérise les minimalistes par l'économie des matériaux utilisés. D'ailleurs, en 1965, le philosophe britannique Richard Wolheim qualifie les ready-mades de Marcel Duchamp et les Back Painting d'Ad Reinhardt d'« *Art minimal* ».

Au début, on qualifie de minimalistes un groupe de sculpteurs américains, tels que Carl André, Donald Judd et Dan Flavin. Mais après, d'autres noms se sont ajoutés, tels que Robert Morris, Frank Stella, Kenneth Noland, Sol LeWitt et Richard Serra. Ces artistes minimalistes travaillent sur des modèles géométriques cartésiens (le carré, le rectangle, le triangle...), en traitant des problématiques de surface, de volume et de planéité. Ils proposent une rupture qui replace l'être humain dans une esthétique plus libre.

Ainsi, l'art minimal est basé sur plusieurs principes dont les répétitions, qui se saisissent à travers le rythme et des différences dans l'espace, les mutations et les combinaisons des formes abstraites, les structures primitives qui se réalisent avec des matériaux simples, et les couleurs qui sont souvent monochromes. L'art minimal, à l'origine, trace des traditions qui apportent tant à l'art du XXe siècle. Prenons l'exemple de l'artiste minimaliste Américain Dan Flavin ; un artiste célèbre par la création des installations spectaculaires de tubes fluorescents, achetés dans le commerce, de tailles et de couleurs standards. Dans une économie des moyens, il combine de simples tubes néons colorés dont il interroge l'espace et la perception. Et même si la beauté n'est pas un concept très utilisé dans l'art contemporain, les séries de lignes, de grilles ou de couloirs lumineux de Dan Flavin, structurent une œuvre aussi belle qu'émouvante.

« Les installations de Flavin utilisent ce double fonctionnement (à l'intérieur et à l'extérieur de la galerie/du contexte de l'art) ainsi que la double connotation de l'éclairage, élément mineur du décor intérieur et créateur anonyme et fonctionnel de la neutralité de la galerie. »⁵⁹

⁵⁹ Dan Graham, *Rock My Religion*, Op. cit. P.3.0

Au début de sa carrière, Flavin installe des tubes fonctionnels, assurant l'éclairage de l'espace, mais après ils se sont produits comme des éléments de décor, mettant en valeur les œuvres d'art installées. Ultérieurement, l'artiste change la fonction de ses néons, il les installe dans des lieux pour focaliser l'attention du public. Par ailleurs, les œuvres de Dan Flavin se définissent par la disposition même des tubes de lumière dont l'extension lumineuse identifie la structure, l'épaisseur et le volume de l'espace.

Ainsi, les dimensions de l'œuvre sont réglées par l'architecture qui la limite à travers les murs, le plafond et le sol. C'est dans ce sens réflexif que Flavin crée des états visuels spécifiques qui se concentrent dans la fragilité de la lumière ; on signale ici la couleur, la structure et l'espace. Toutefois, la lumière de Flavin transforme l'espace qu'elle occupe, et lui donne d'autres propriétés qui abolissent les limites entre l'environné et l'environnant.

Par cette lumière, l'artiste rayonne l'espace qui est, énormément, chargé par la beauté ainsi que par la spiritualité de l'œuvre. De ce fait, l'œuvre d'art même, devient un lieu d'expérience perceptive liée aux différents déplacements de l'observateur/spectateur. Ainsi, le tube de lumière de Dan Flavin n'impose pas un contact physique, mais il déploie une énergie lumineuse qui contribue à dissoudre ses propres limites. Cette linéarité même des tubes et les effets d'intégration du spectateur dans l'espace de l'œuvre sont spécifiques à l'art minimal. Donc, l'artiste insère une production purement minimale, en introduisant des pièces détachées dans ses installations. Il participe, alors, à la réalisation des fondements de l'art minimal jusqu'à ce qu'il devienne un personnage saillant du minimalisme.

Dés lors, Dan Flavin a rigoureusement utilisé des matériaux industriels, en mettant l'accent sur des formes élémentaires et des relations pas trop hiérarchiques. Aussitôt, en rejetant toute origine ou aspect religieux dans ses réalisations, Flavin commence, en 1961, à réaliser des

monochromes en volumes dominés de tubes fluorescents ou d'ampoules, qu'il nomme « *Icons* ». A travers ces différents travaux, l'artiste invite à une expérience sensorielle et physique de la lumière ; une œuvre de Flavin est définie, alors, par la disposition des tubes de lumières fluorescentes, puis par l'extension lumineuse déterminant sa structure, son épaisseur et son volume. On remarque, que la dimension de l'œuvre est ajustée par l'architecture qui la délimite, c'est par ailleurs le sol, le plafond et les murs. Ainsi, Flavin crée des effets visuels spécifiques. (ANNEXES – Fig. 59, Fig.60, Fig. 61).

« Dans un registre restreint de couleurs, chaque œuvre atteint son propre épanouissement et réalise sa vocation formelle. L'espace est directement pris à partie et on ne sait plus si c'est le seul médium qui en conditionne l'appréhension ou si c'est l'environnement précis qui inspire la naissance de l'œuvre. »⁶⁰

The diagonal of May 25, (To Constantin Brancusi) est la première œuvre en néon qui date de 1963. Une installation à travers laquelle Dan Flavin rompt avec la tradition, mais il cite le sculpteur roumain Constantin Brancusi, un des sculpteurs les plus influents du début du XXe siècle. Cette œuvre consiste à un simple tube industriel de néon jaune installé contre le mur en diagonale ; un travail qui rappelle sans doute celui de Marcel Duchamp et ses ready-mades. (ANNEXES – Fig.62, Fig.63).

Alternating Pink and Gold, est l'intitulé d'une œuvre qui date de 1967, où Flavin installe des tubes fluorescents, de couleurs alternées entre le rose et le jaune et de longueurs différentes, se combinant selon l'artiste, afin d'interroger, encore une fois, l'espace et la perception. Dans un rythme répétitif par les couleurs utilisées, la composition de la lumière s'installe mais encore se reflète sur les murs et le sol. Des effets visuels créent un environnement coloré qui restructure l'espace général de la salle. (ANNEXES – Fig.64).

⁶⁰ Claudine HUMBLET, *L'art minimal, ou une aventure structurelle aux multiples visages*, Skira-Flammarion, Article en ligne, 2008, P. 3.

To Donna 5a, 1971, est une installation de Dan Flavin qui fait partie d'une série dans laquelle l'artiste travaille sur les variations de perception. L'œuvre consiste en un ensemble de six néons de couleurs, assemblés en carrés sur une structure en métal. Cette installation est disposée, alors, en coin afin d'adoucir ou d'accentuer les lignes architecturales de l'espace. Ainsi, à travers ce type d'intervention, Flavin modifie les caractéristiques d'un lieu prédéfini. De ce fait, ces perceptions sont particulières, puisqu'elle rassemblant dans la fragilité de la lumière, la couleur, la structure et l'espace. (ANNEXES – Fig.65).

Monument for Vladimir Tatlin, (*Monument à Tatlin*), 1975 est une œuvre fluorescente composée de huit tubes néon, d'une couleur blanche verdâtre et de longueurs distinctes (305,5 x 62,5 x 12,5 cm). Cette installation est une partie d'un grand projet à travers lequel Dan Flavin fait hommage au peintre, sculpteur et architecte russe Vladimir Tatline. L'œuvre est une référence au *Monument à la Troisième internationale* (1921) ; un monument qui n'a jamais été réalisé, et qui est resté au stade de la maquette. L'installation lumineuse de Flavin structure une silhouette qui se suggère éphémère, et montre une architecture monumentale et progressiste, en accentuant sa particularité conceptuelle, non-réalisable et fantomatique. Cependant, cette œuvre a fait ré-initié tout le travail de Dan Flavin autour de la lumière fluorescente colorée. (ANNEXES – Fig.66).

Dans son travail qui date de 1992, Flavin a utilisé, des lumières fluorescentes pour éclairer l'intérieur du musée de Guggenheim. Les tubes installés ont été de multiples couleurs ; on distingue le rose, le vert, le bleu, le jaune, le blanc du jour, le rouge et l'ultra-violet. A travers cette intervention, l'artiste a conçu une nouvelle forme d'art qui a illusionné les limites imposées par des cadres d'affichage.

C'était une installation d'objets sans ornements qui se présente comme un objet esthétique. D'ailleurs cette installation en lumière fluorescente a bien distingué Dan Flavin à cette époque. (ANNEXES – Fig.67). En outre, avec ses œuvres, il accomplit parfaitement sa mission dans l' « Art

minimal ». Grâce à la lumière, l'artiste irradie l'espace et se contamine par la spiritualité et la beauté du lieu ; il confond les trois dimensions de l'espace réel, jusqu'à ce que le contexte devienne le contenu.

Ainsi, à la différence de beaucoup d'autres artistes du courant minimaliste, les œuvres innovatrices de Dan Flavin occupent généralement le plan des murs, là où normalement se fait le montage des peintures. L'artiste déplace, alors, l'œuvre d'art habituelle vers le mur, un espace hors limites des cadres, en utilisant la lumière comme matériau. Donc, Flavin participe, sans doute, à la création d'un nouvel environnement pour l'œuvre d'art, même si ses travaux semblent très industriels à cause des matériaux utilisés.

« Les termes « créations d'un environnement » s'appliquent ainsi d'une manière exemplaire au travail de Flavin par la création d'un espace actif déterminé par une dynamique lumineuse. »⁶¹

D'autres artistes, comme Dan Flavin ont participé à enrichir les fondements de l'art minimal, et plus largement à enrichir tout le domaine de l'art. Des œuvres ont assuré d'une manière ou d'une autre, la confrontation art/architecture. D'ailleurs, tout comme Flavin, le protagoniste du « *Minimal Art* » Carl Andre accorde une large importance à la mise en place des matériaux bruts, mais également à l'inscription du public dans l'espace dans une rencontre entre l'art et l'architecture. Mais, ce qui distingue le plus la démarche de cet artiste, est sans doute la mise à bas de la verticalité : la caractéristique primordiale de la sculpture.

« Je ne considère pas mes sculptures comme plates. Dans un sens je pense que chaque pièce soutient une colonne d'air qui monte jusqu'en haut de l'atmosphère. Ce sont des zones. Pour moi, elles ne sont pas plates, pas plus qu'un pays n'est plat que sur une carte il paraît plat.

⁶¹ David BATCHELOR, *Minimalism*, Edition : Cambridge University Press, United Kingdom, 1997, P. 54.

Encore une fois, manifestement elles sont plates, mais je ne les considère pas comme telles. »⁶²

D'après Andre, la sculpture n'est plus une forme ascendante et libre, elle est plutôt un ensemble *forme-sculpture-lieu*. À travers les labeurs d'Andre, la façon même avec laquelle on perçoit une œuvre d'art est repensée : une utilisation mesurée et rigoureuse des structures géométriques simples présentées par des couleurs primaires. En fait, Carl concentre son activité à l'œuvre elle-même dans son objectivité, et non pas au geste artistique comme expression d'une individualité. L'artiste réduit les moyens, afin d'obtenir le maximum d'effets. Sur la proposition d'une critique d'art, Carl Andre marque l'entrée de son travail sur la scène de la sculpture contemporaine avec la réalisation d'une seconde version de son œuvre « *Pyramids* » que l'artiste a nommé « *Cedar Piece* ». (ANNEXES – Fig. 68, Fig. 69).

« The sculpture of Carl Andre is more than simply flat. In the pieces discussed in this article Andre demonstrates a new use, or possibly non-use of space. Several conclusions can be drawn from these sculptures : that it is the lowest level of space that counts most ; that the space above that level can be filled without being enclosed ; and that, ultimately it is human scale that determines sculptural scale. »⁶³

En effet, les sculptures horizontales que l'artiste produit, tel que *Copper Zinc Plain* ou encore *Parasite*, sont des sculptures distinctes à travers lesquelles Andre invite le spectateur à questionner sa propre position vis-à-vis à l'œuvre. En fait, la composition modulaire, d'éléments métalliques bruts, définit au sol un espace, un lieu à s'approprier dont l'axe et la perspective sont à expérimenter. Sachant que l'expérimentation de l'espace est une caractéristique primordiale dans l'univers de l'architecture, donc une fois encore, l'art se confronte à l'architecture à travers des œuvres

⁶² Phyllis TUCHMAN, *An interview with Carl Andre*, Artforum, Juin 1970, reproduit dans *ART Minimal II*, CAPC, 1986, P. 38.

⁶³ Gregory BATTCOCK, *Minimal Art : A critical anthology*, University of California Press, Berkeley, 1995, P. 103.

minimalistes, jusqu'à ce que les deux domaines se combinent, voire fusionnent l'un dans l'autre. (ANNEXES – Fig.70, Fig. 71)

« (...) la plupart de mes œuvres (...) obligent le spectateur à marcher le long d'elles, ou autour d'elles ou au dessus d'elles. Je pense qu'on devait pouvoir regarder une sculpture sous une infinité d'angles ; pas d'un seul endroit, ni même d'une série d'endroits. Non un seul point d'observation, ou même plusieurs ne sont pas suffisants. »⁶⁴

Associé de Dan Flavin et de Carl Andre, l'artiste Donald Judd a théorisé sa propre pratique artistique dans son activité de la critique de l'art. Ses réalisations en porte à faux, dont la surface principale est parallèle au sol, troublent la définition même de la sculpture. Ainsi, Judd introduit une nouvelle forme de concept artistique. Son œuvre *To Susan Buckwalter* était produite en hommage à une collectionneuse de Kansas City, dont il avait visité la collection. Cette œuvre présente l'une des premières réalisations murales horizontales, là où il met en pratique ses théories autour de la couleur et des matériaux. Egalement, Donald Judd s'engage dans la réalisation des œuvres qu'il a nommé « *Stack* » (pile) ; ce type de travaux suivent son texte « *Specific objects* » (quelques objets spécifiques). Ça consiste en une succession d'éléments alignés dans le sens vertical et accrochés aux murs en porte à faux, et dont les intervalles entre eux et la hauteur des parties pleines sont d'une même distance. (ANNEXES – Fig.72)

Toutefois, afin que la pile ne se soit pas assimilée à une colonne, le premier élément du bas n'est pas posé au sol. Ainsi, la hauteur de l'œuvre est variable, puisque le nombre total d'éléments dépend de la hauteur du plafond de l'espace. Par ailleurs, un *Stack* saisit l'espace en une unité, il a la fonction de contenir tout l'espace qui l'environne. De nombreuses versions de *Stack* sont produites par Donald Judd, il les distingue par les matériaux (acier, plexiglas, aluminium...) et les couleurs qu'il utilise (dorée, jaune, violette, rouge...). (ANNEXES – Fig.73, Fig. 74, Fig.75, Fig.76).

⁶⁴ Phyllis TUCHMAN, *ART Minimal II*, op. cit. P. 35.

« Avec une œuvre de Don Judd, le sujet percevant est séparé de « l'objet », dans la mesure où ni le spectateur, ni l'artiste, ne projettent de signification sur ces objets, ce que l'on rencontre à l'apparence d'un monde ouvert et prodigieux ; les choses sont simplement telles qu'elles se montrent. Les images que ces objets renvoient définissent comme des projections planes issues du mur ; il n'y a pas de signification interne. (...) Chez Judd, la « notion d'ordre » est plus spécifique, contextuellement liée au placement. L'installation de l'œuvre prise dans le sens d'une « structure » n'est qu'ordre, arrangement. »⁶⁵

Dans les *empilements*, l'acier utilisé d'un côté et le plexiglas de l'autre côté, produit un jeu d'illusions chromatiques. L'art minimaliste de Judd s'exprime, donc, à travers des formes géométriques pratiquement les mêmes et constamment distinctes par rapport à leurs dispositions dans l'espace. En effet, on constate que Donald Judd choisit une disposition claire par rapport à la production contemporaine, une position qui le rapproche de l'artiste minimaliste Frank Stella. Or, l'artiste prend une position à travers les œuvres qu'il expose, et appuie sa vision comme suit :

« (...) doit être un fait qui provoque des sensations visuelles immédiatement compréhensibles ; refusant la figuration et la composition basée des équilibres subtils et des hiérarchies entre parties différentes. »⁶⁶

Une autre série d'œuvres conçues par Donald Judd a marqué l'histoire de l'art minimal, il s'agit de boîtes cubiques posées au sol. Ces boîtes ont la fonction d'établir l'espace, tout en produisant des effets distincts. Ainsi, à partir de son caisson, Judd exprime son concept qui se base sur l'opposition entre l'intérieur indéfini et l'extérieur défini. Cependant, la partie en élévation du caisson, qui est en laiton doré, reflète la lumière et l'espace environnant. Quant au fond, en plexiglas vert, il identifie la partie intérieure du caisson qui semble absorber la lumière et l'espace environnant ; c'est une infinité qui est dégagée à travers ce caisson, et qui semble englober l'espace. (ANNEXES – Fig.77).

⁶⁵ Dan Graham, *Rock my Religion*, Vol. II, op. cit. P-P. 264-265.

⁶⁶ *Art Minimal I* : de la ligne au parallélepède, Février - Avril 1985, P. 44.

Considérablement, l'œuvre de Donald Judd applique le principe de fusion des arts, exprimé par des objets de matériaux, et de couleurs distinctives. Plus tard, Judd étend ce principe de fusion des arts au domaine de l'architecture et du design, essentiellement avec son propre espace d'habitation, où il crée une architecture et un mobilier dans le prolongement de ses ouvrages plastiques.

A ce courant artistique d'« Art minimal », on dégage également l'« Art conceptuel » qui affirme la primauté de l'idée sur l'objet ; au point que la réalisation de l'œuvre n'est plus nécessaire. A travers ce courant artistique, on a repoussé les limites du champ artistique traditionnel en interrogeant le sens de la finalité du geste artistique.

Ainsi, au lieu de concevoir des objets, les artistes conceptuels utilisent les différentes formes de la philosophie, afin de réfléchir sur les fondements même de l'art. L'artiste américain contemporain Joseph Kosuth, pionnier de l'art conceptuel et des installations, considère que l'art est une production des sens dont l'idée elle-même est l'essence de l'œuvre d'art. Kosuth fait de l'art une définition qu'il a annoncée, afin qu'elle devienne une formule célèbre de l'artiste :

« L'œuvre d'art est une tautologie en ce qu'elle est une présentation des intentions de l'artiste. »⁶⁷

L'art de Joseph Kosuth a successivement exploré la production ainsi que le rôle du langage et du sens des mots dans l'art ; sur la relation du langage à l'art, l'artiste exprime ses recherches qui sont initiées à travers des installations, des expositions et des publications. Toutefois, Kosuth utilise plusieurs supports, tels que des photos d'objets usuels, des tubes néons, des installations de textes critiques ou philosophiques, gravées sur les pierres ou sur des monuments antiques, etc.

⁶⁷ Joseph KOSUTH, citation dans « L'art après la philosophie », *Studio International*, vol. 179, n° 915-917, Londres, octobre-novembre-décembre, 1969.

« Ce que l'art bien commun avec la logique et les mathématiques c'est qu'il est une tautologie ; c'est-à-dire que l' « idée de l'art » (l' « œuvre ») et l'art sont une même chose. »⁶⁸

En effet, considérant que l'art est une production des sens, Kosuth explore les relations entre les mots et les choses, ainsi qu'entre le langage et la représentation ; il a utilisé la *tautologie* pour exprimer son concept par l'art. Cette stratégie est utilisée couramment dans l'art conceptuel, jusqu'à ce qu'elle devienne une caractéristique fondamentale de ce courant artistique.

One and Three chairs, (Une et trois chaises), est une pièce qui fait partie des Proto-investigations, une série de travaux à l'avènement de l'Art conceptuel, de 1965.

Dans une réflexion de plus en plus abstraite, Kosuth présente un programme de recherche qu'il a nommé *Philosophical investigations de Wittgenstein*. A travers *Une et trois chaises*, l'artiste choisit un objet réel d'usage courant qui consiste en une chaise quelconque ; installé contre une cloison, entre une photographie dupliquée par un procédé mécanique et sa définition ramenée d'un dictionnaire. Le tout représente la composition formée par une triple reproduction d'un même objet sans répétition formelle.

Or, ce qui est dupliqué d'une partie à l'autre de l'ouvrage, ce n'est pas la chaise réelle, ni la photographie, ni aussi la définition ; il s'agit, en fait, de degré différent de la réalité de l'objet considéré. Toutes les trois composantes de l'œuvre révèlent une quatrième chaise non-visible et idéale, c'est là où le concept se trouve, dont il est suggéré plus que défini. Notamment, là où manque l'objet intervient l'image, et là où l'image manque, apparaît le langage lui-même non-suffisant, mais renouvelé par l'objet. On se trouve, par ailleurs, dans une boucle fermée où se succèdent différentes représentations pour aboutir à un objet idéal cherché par

⁶⁸ *Idem.*

l'observateur de l'installation ; c'est ce que cherche l'artiste à dévoiler. (ANNEXES – Fig.78).

Les différents ouvrages de Joseph Kosuth témoignent, également, cette tautologie dans l'art conceptuel. En 1966, l'artiste expose des œuvres du *Self-referential-neon*, par exemple *Neon Electrial Light English Glass Letters Pink Eight* ou encore *Four Colors Four Words*, des installations en lumière en boucle fermée. (ANNEXES – Fig. 79, Fig.80).

Quelques années plus tard, Kosuth continue autant dans cette démarche artistique avec des installations de lumière, il présente, en 1989, *Couleur de Wittgenstein*, une œuvre en lumière rouge, dévoilant le mot « Red » et élargie la série du *Self-referential-neon*. (ANNEXES – Fig. 81).

Pour Joseph Kosuth, tout comme d'autres, considère que Marcel Duchamp a changé la nature de l'art, il le considère même le père de l'art conceptuel, puisqu' il a mis en cause la notion même de l'œuvre d'art avec ses ready-mades. Soit, alors, Sol LeWitt, Dan Graham, Robert Barry, Robert Morris, Lawrence Weiner, Vito Acconci, Robert Rauschenberg, Daniel Buren, etc. tous ces artistes contemporains ont participé au cercle de l'art et plus précisément l'art conceptuel.

4. Expérimentations créatives en Art/ Architecture

De multiples projets présentent la preuve du croisement, l'art et l'architecture, cette notion de limite permet bien d'envisager le rapport art/architecture. Mais qu'est ce qui fait vraiment que l'architecture relève une part de l'art ? C'est sans doute dans des correspondances de l'univers de l'art et celui de l'architecture qu'on dégage le travail fructueux de la part des deux créateurs. On confirme bien que l'univers de l'artiste préexiste dans l'œuvre même et de la même façon que l'univers de l'architecte préexiste dans son projet. C'est dans le domaine de la création et de la conception, qu'on trouve des éléments permettant la collaboration entre l'artiste et l'architecte. Néanmoins, l'artiste fait référence à l'architecte qui pour sa part fait référence à d'autres domaines comme le cinéma, la musique, les arts plastiques... afin de nourrir le projet créé et la conception réalisée. Ainsi, l'art comme l'architecture progresse comme un système de fonctionnements symboliques qui abordent une collaboration bien déterminée.

La rencontre Art/ Architecture renvoie plutôt à une rencontre qui est bien artiste/architecte, et qui fait l'état d'un champ disciplinaire riche et varié où se confrontent des cultures constructives distinctes. L'espace architectural est un espace d'expérimentation qui permet la relation avec l'univers, là où des logiques de situations se présentent pour un modèle de production défini. L'exemple de l'ingénieur et l'architecte contemporain Rudy Ricciotti est un exemple important à saisir, puisqu'il traite une vraie rencontre art/architecture. D'ailleurs, Ricciotti a mené de multiples actions avec des artistes à travers des actes qui se chargent essentiellement d'une radicalité critique actualisée en 1994 dans le Stadium de Vitrolles.

Il s'agit d'un fort suburbain en béton noir teint dans la masse qui se pose dans un non-lieu à Vitrolles au beau milieu des résidus ferreux de bauxite rouge, désignant une ancienne décharge. Le bâtiment paraît de caractère brutal et insolite dans un paysage désertique brûlé ; un manifeste cube en béton ayant une fonction double, à la fois une salle de rock et

omnisports, un espace ouvert au public. L'ensemble décrit un tableau qu'on nomme en rouge et noir.

Le rouge, rappelle sans doute le triste héritage stocké du produit phare de l'industrialisation du XXe siècle, à savoir l'alumine (matière première de l'aluminium) qui indique la terre sur laquelle figure le manifeste bâtiment. Quant au noir, c'est bien la masse en béton de la bâtisse représentant le volume général du stadium. Par ailleurs, la vue d'ensemble dévoile un beau tableau peint en rouge et noir.

L'ensemble de cette architecture s'intègre très bien dans la nature post-industrielle du site dont l'artiste américain du Land Art Robert Smithson évoque la notion de « *ruines à l'envers* ». Dans le plein paysage nocturne, ce cube semble être balancé du haut de la galaxie, à travers des murs troués par des motifs triangulaires rouges qui brillent jour et nuit face à la masse noire étonnante. Mais, bien que ce bâtiment plaise aux uns et déplaise aux autres, il ne laisse personne indifférent, puisque son impact visuel est inévitable. (ANNEXES – Fig. 82, Fig. 83, Fig.84).

L'exemple du stadium de Vitrolles, une première œuvre de l'architecte, dévoile essentiellement une revendication pour le béton, mais encore, cette référence paraît fondamentale ; d'une part on a pu explorer le rapprochement de l'art au public, et puis d'autre part, on a pu assister à la vraie rencontre art/architecture. (ANNEXES - Fig.85).

Ainsi, qu'il s'agisse d'un espace public ou privé, l'architecture mobilise un grand nombre d'intervenants, et ceci de la conception de l'idée jusqu'à sa réalisation. Dans l'exemple précédent, on vient juste d'exposer un espace collectif, où se produit une coopération de différents savoir-faire, et appliquant la culture de partage, dans le but de bien mettre en ordre un espace considéré. Ainsi, le métier de l'artiste et celui de l'architecte se rapprochent de plus en plus ; chacun réfléchit de son côté, et contribue avec ses propres moyens d'intervention en les appliquant dans un espace défini pouvant être un espace commun entre eux, afin de croiser des savoir-faire distincts.

Néanmoins, à travers un reproche historique de la relation art/architecture, on constate que cette dernière existait depuis la première guerre mondiale comme un courant artistique sous le nom de *Bauhaus* ; il s'agit de l'architecture, du design, des arts plastiques et de la pédagogie artistique. Depuis sa fondation jusqu'à nos jours, le Bauhaus devient le symbole de la modernité dans les domaines de la création, il se déploie à l'infini partout dans le monde, jusqu'à ce que sa représentation complète devienne quelque chose d'impossible.

Aussitôt, le Bauhaus indique une éducation artistique unitaire associée à l'architecture, la publicité et la photographie. Bien que les reproches soient développés différemment, les tentatives de ce mouvement artistique contribuent à la rencontre art/architecture, depuis sa fondation par Walter Gropius et la vision unitaire fixée par ses soins. En effet, la vision unitaire de Gropius reposait sur l'idéal d'intégration de toutes les sciences, dans le sens de pâlir l'antique vision du monde dont le « moi » s'oppose au « Tout ». Gropius désigne par ce mouvement l'architecture et le design à travers des réflexions de la modernité. Autrement dit, ce mouvement insiste sur des réalisations en architecture par des influences sur les arts plastiques, c'est un précurseur du design contemporain et de l'art de la performance. C'est dans cette finalité que Gropius met en place une éducation artistique unitaire associée à l'architecture, la photographie, et la publicité. Mais quelle est la nature du rapport entre l'art et l'architecture ?

La liaison Art/ Architecture est bien évidemment fixe et incontestable, il s'agit d'une organisation de l'espace œuvré par l'être humain dont l'articulation est une mise en œuvre collective discernée dans l'expérience du Bauhaus. L'originalité de ce mouvement consiste à considérer l'artiste et à défendre sa présence au sein de la société.

Dans ce sens, toutes les différentes disciplines artistiques sortent de leur isolement et participent à la création d'une nouvelle conception de la subjectivité, dans le sens que chaque sujet créateur exprime et contient le monde. D'où, la présence de l'œuvre d'art commune dite encore l'œuvre

d'art « totale » que Gropius a mentionné dans son ouvrage *« L'architecture nouvelle et le Bauhaus »* comme suit :

*« A l'intérieur de cette fédération souveraine les différents « arts », qui conserveraient leurs tendances et leurs manifestations propres (...) seraient reliés entre eux et se verraient décerner la place qui leur convient. Notre but ultime est donc l'œuvre d'art totale et indivisible, le grand édifice dans lequel l'ancienne division entre éléments architecturaux et décoratifs aura disparu à jamais ».*⁶⁹

Selon Gropius, la création a le rôle de construire un univers uni à partir d'un monde fragmenté entre l'artiste et le peuple, entre l'art et le public. Ainsi, toutes les activités artistiques sont mises ensemble sous une même forme qui est celle de la création et de la conception ; une nouvelle construction formelle naît à travers cette idée d'union de tous les arts et qui fait l'originalité de ce mouvement.

Lorsqu'on aborde l'œuvre de Walter Gropius, il paraît facile de mesurer le génie d'un architecte et la tâche extrêmement complexe qu'il occupe. C'est encore à travers son œuvre qu'on a pu définir la révolution esthétique introduite, pratiquant l'imaginaire par le fonctionnalisme. Ainsi, la pratique artistique de cette période s'est développée afin qu'elle retrouve sa vraie dimension sociale ; toutes ces pratiques tendent vers une approche unitaire où la création tend vers l'œuvre d'art total. Cependant, cette question de sociale n'est que celle de la relation homme/ industrie. Alors, la tentative essentielle de Gropius consiste à chercher l'unicité de la création artistique avec la création artisanale, et c'est toute une vision de l'architecture que définit l'œuvre de Walter Gropius.

En effet, la rencontre entre l'art et l'architecture dépasse considérablement la modeste confrontation du mur et de la toile. Le développement de ces deux disciplines du domaine de la création, dévoile l'existence d'une relation entre elles, qui précède beaucoup plus la notion de lieu. Toutefois, l'art évalué en tant qu'œuvre sans fonction, et l'architecture,

⁶⁹ J.M. Richards, *L'architecture moderne*, Edition : les presses de l'imprimerie Brodard et Taupin, Paris, 1968, P. 108.

œuvre plus effective, relèvent à présent des approches et des statuts semblables. Au-delà du respect des lieux et des fonctions, l'architecture revendique sa voie appropriée dans l'autonomie des considérations esthétiques. Alors que l'art devient davantage perceptible aux bâtiments, villes et territoires qui l'admettent, explore-t-il un rapport aux lieux, dans une démarche parallèle à celle de l'architecture ?

J'ai donc cherché à mettre en relation des réflexions réelles d'architectes et d'artistes, en distinguant un certain nombre de thèmes qui font l'objet d'interrogations communes et qui mettent en évidence le rapport art/architecture. Néanmoins, les influences mutuelles de l'art et de l'architecture ont souvent été interrogées.

On peut rappeler les rapports étroits qui unissent à la Renaissance, Art/ Architecture, quand Michel Ange ou Raphaël pouvaient sans mal quitter leurs tableaux et leurs pinceaux, pour tracer les épures de certaines façades ou quelques escaliers. Plus près de nous, on cite l'espace moderne créé par l'architecte, peintre, Le Corbusier, qui a marqué l'histoire du XXe siècle, où on s'interroge moins souvent sur la nature des démarches réflexives qui sous-tendent ses œuvres. Le Corbusier peintre ou Le Corbusier architecte suivent-ils la même démarche pour un tableau ou pour un bâtiment ? Rien n'est moins évident. Ainsi, sa fascination de l'objet industriel, de la standardisation et du progrès l'écarte des différentes interrogations sur le lien Art/Architecture.

Par ailleurs, quand on s'interroge aujourd'hui sur les démarches de conception, ne rencontre-t-on pas les mêmes interrogations que celle des artistes qui interpellent leur public sur la nature de l'art, ses fondements, sa pertinence ? Les rapports entre l'art d'une part et l'architecture d'autre part, se seraient en quelque sorte déplacés. Il ne s'agit pas, sans doute, de s'interroger sur les variétés d'espaces inventés par les artistes et réinterprétés par les architectes, mais plutôt de comparer des problématiques, des évolutions et des événements mis en place.

L'architecture mise à mal par l'effondrement de la révolution postmoderne et des espérances de solutions conceptuelles qu'elle avait pu amener pour arrêter, avec la mélancolie du béton enduit, tente de s'émanciper des ornes pour récupérer les lignes de forces qui parcourent le sujet.

Certes, les démarches des artistes et des architectes sont très variées. Parmi les architectes français, on peut citer Jean Nouvel qui revendique une approche de l'objet architectural plus proche de celle d'un cinéaste que d'un architecte. Jean Nouvel mélange, dans ses projets, intuition, exploration d'un sentiment propre et réplique à la situation ; ce que pour lui désigne encore coût du projet, envies du client, lieu et temps. Il insiste encore sur le fait que chaque projet relève de la volonté de rétablir ses places au « contexte » et au « concept ». Chaque projet doit donc reprendre une poésie particulière à son site, à son programme et à son temps, de telle sorte que l'architecture peut redevenir un enchantement, une magie même. Cependant, la modernité pour Nouvel n'est pas tout simplement un style, mais c'est tout un état d'esprit, permettant de se coller aux mutations rapides qui définissent notre temps ; un temps évidemment des matériaux artificiels comme le verre et l'acier mais aussi un temps des images, de la vitesse et de la performance.

A propos de l'institut du monde arabe, Jean Nouvel cite le travail de Sol LeWitt, artiste qui appartient à la tendance de l'art minimal et figure importante de l'art conceptuel. Le travail artistique de LeWitt et le travail architectural de Nouvel se superposent, une rencontre art/architecture se dévoile à travers ces deux projets créatifs dont les structures des façades de Nouvel et les dessins muraux de LeWitt se croisent au niveau réflexif. (*ANNEXES - Fig.86, Fig. 87*).

Toutefois, la relation de LeWitt à l'art qu'il produit, est en réalité celle d'un designer qui trouve son domaine d'intervention approprié le plus dans l'art, vu qu'il invente des choses « non utiles ». La démarche artistique de Sol LeWitt est variée et ses réflexions sont interprétées de différentes manières. Ainsi, pour ses travaux de cadrage, LeWitt élabore des idées en

produisant des cadres sophistiqués qui jouent le rôle de moyen de communication émotionnel avec le regardeur : une vraie évolution d'idées simples à travers les idées qu'il élabore. Son art est une activité objective, liée au jeu dans son sens le plus profond de découverte créatrice fondamentale, et c'est encore dans ces travaux là qu'on rapproche l'art à l'architecture. (*ANNEXES - Fig.88*).

Cette tendance nommée « Shape and structure » réunit des artistes comme Richard Serra et Dan Flavin, qui travaillent essentiellement sur la structure et la forme à partir des éléments industriels simples, agencés de façon à concevoir des espaces, des agglomérations et des lieux. Ainsi, quand on se préoccupe de cette démarche, on est impressionné par les communications qui s'établissent entre la conception de la production artistique et la création architecturale.

L'idée représente l'élément fondamental pour l'élaboration d'un projet quant' à l'objet fourni, il n'est qu'un moyen de diffusion de la pensée. L'artiste est considéré comme le « scientifique » puisque le scientifique conçoit et les techniciens réalisent et vérifient la théorie. De cette façon, l'artiste conçoit la théorie, il la visualise avec son dessin ou son projet afin de réaliser son œuvre.

Dans ce sens, Jean Nouvel est bien hors du champ de fabrication de l'objet qu'il confie à ses assistants, le soin de l'exécution. Les concepts ont une importance essentielle, puis, les solutions constructives permettront de les mettre en œuvre ; des solutions qui sont généralement choisies en relation avec l'idée maîtresse du projet. Plusieurs artistes ont des caractères distincts dans leurs démarches réflexives, comme Richard Serra et ses considérations sur des notions d'échelle, de simplicité et de globalité. Serra intervient dans des zones immenses qu'il articule avec de grands et de longs murs, permettant d'atteindre la globalité du lieu-même, et de conserver un rapport direct avec les spectateurs dans le sens que ces installations invitent les gens à un mode de la flânerie.

« La signification de l'installation n'existant pas en dehors de l'expérience du spectateur, chacun devient le sujet de l'installation. »⁷⁰

Dans les jardins des tuileries de Paris, Richard Serra intervient à travers sa sculpture *Clara-Clara*. Il s'agit d'une structure en acier sous forme de deux parenthèses inversées tournant le dos, et qui ne se touchent pas. Cette installation dispose d'une allée pour les promeneurs qui se déplacent de la place de la Concorde au jardin des tuileries.

Contrairement aux structures classiques, les spectateurs se promènent au milieu de l'œuvre, de son extérieur à son intérieur ; il n'y a pas une vue d'ensemble où ils tournent autour. Toutefois, même si cette structure est réellement stable, elle représente une instabilité visuelle par son poids écrasant et ses parois qui dominent les passagers. Cette puissance constructive interpelle les notions d'équilibre, de gravité et d'espace qui sont en fait les notions déterminantes d'un espace architectural. (ANNEXES - Fig.89).

Plus tard, au musée de Guggenheim de Bilbao, une salle était spécifiquement réservée pour l'installation de Richard Serra ; là où l'artiste intervient par son œuvre nommée *The Matter of Time*. Cette œuvre consiste en un ensemble de sept sculptures de plaque en acier, en dimensions énormes, cette œuvre permet aux spectateurs de percevoir les formes sculptées par l'artiste classées de la forme simple d'ellipse, à la forme complexe d'une spirale.

Les hautes structures d'acier rouillé de Serra se reposent d'une impressionnante finesse, elles déploient leurs différentes formes dans un espace de longueur importante, ce qui entraîne un parcours physique et sensoriel où chacun trouve son propre rythme. Un nouvel environnement se crée alors à l'intérieur de cette installation, lorsque les spectateurs se joignent à l'intérieur de l'installation ; une dialectique entre les deux modes de perception s'établit lors de la confrontation de ces œuvres qui révèlent

⁷⁰ Richard SERRA, *La Matière du Temps (The Matter of Time)*, texte de présentation de l'œuvre, 2005.

une expérience originale et critique d'un parcours étrange dans un lieu fragmenté et continu en même temps, mais essentiellement en mouvement. C'est une expérience vécue par les corps des spectateurs-visiteurs, à travers ces structures géantes tout comme un déplacement dans des espaces architecturaux. (*ANNEXES - Fig.90*).

Comme d'autres artistes de sa génération, Richard Serra a contribué à l'évolution de la nature des productions artistiques ; il s'est lancé dans la création des dispositifs réels où l'espace tient un rôle primordial. Ces démarches artistiques énoncent, donc, une interaction continue entre l'œuvre d'art et le spectateur. Serra interroge donc, l'intime relation qui relie l'art à l'architecture.

Certes, cet artiste contemporain émergent dans les années 1960 par sa contribution de changer la nature de la production artistique, est considéré comme un personnage important et un artiste d'exception. Dans ses projets, Serra se libère des bases traditionnelles en introduisant les spectateurs dans des espaces réels. Ainsi, la sculpture produite prend une nouvelle forme urbaine, mais aussi une nouvelle relation avec ses assistants. Serra élargit son approche spatiale et temporelle par les expériences sculpturales qui se sont portées essentiellement sur la grande échelle : des œuvres dites « in situ » qui créent un dialogue entre l'architecture et l'urbain.

Aussitôt, Serra se retourne vers des matériaux industriels qui accentuent les propriétés physiques de son travail. Aujourd'hui, Richard Serra est sans doute une figure majeure de l'époque contemporaine par son travail stimulant et innovant, son renouvellement perpétuel des thèmes d'équilibre et des volumes spatiaux, ses productions amplifiées par la taille, le poids, et le dialogue entre ses œuvres et leurs environnements.

En outre, des interventions de l'artiste minimaliste Robert Morris peuvent être rapprochées de celles de Richard Serra dans le sens de l'interaction avec les spectateurs. L'art de Morris consiste en une production d'exemplaires de sculptures minimalistes de formes géométriques simples

qui déploient des associations métaphoriques. Ainsi, l'artiste se concentre sur l'espace ; il l'explore comme un lieu de rencontre architectural.

Ainsi, le spectateur sent le décalage spatial autour de lui, à travers l'agencement et l'ampleur des formes elles-mêmes ; une occupation sans doute du mouvement minimaliste. *Untitled (L-Beams)* ou (*L-poutres*) est l'un des œuvres les plus célèbres de Robert Morris, elle consiste à exposer une composition d'énormes poutres en acier inoxydable, tout en sachant que les poutres sont à l'origine des éléments d'architecture par excellence.

Les volumes présentés étaient fabriqués en série sous forme d'un « L », mais le fait qu'ils sont posés différemment au sol, ils ont eu un impact dans l'espace. Les volumes sont positionnés comme suit : le premier est couché sur le côté, le second reposant sur deux bords, et le troisième se tenant debout. L'installation de Morris occupe un perçu variant de forme et de taille dans un aspect expérimental. De ce fait, le spectateur interagit avec la sculpture-même, mais encore avec tout l'espace qui environne l'installation. (ANNEXES - Fig.91).

« S'inspirant de La phénoménologie de la perception, R. Morris exploite la thèse merleau-pontienne d'un espace qui n'est pas le milieu dans lequel se disposent les choses, mais le moyen même par lequel la position des choses devient possible. Ainsi, les trois L-Beams(1965) permettent de saisir, à travers notre appréhension de la forme de chaque L, que l'expérience de l'espace dépend de l'orientation des formes dans l'espace qu'elles partagent avec notre corps. »⁷¹

Plusieurs commentateurs de l'Art minimal maintiennent l'importante relation qui existe entre les pratiques présentées et les espaces d'expositions. Le particularisme environnemental de toutes ces pratiques interprète sans doute les multiples intrusions en site urbain, exécutées par ces artistes minimalistes. Semblablement, les démarches de ces artistes minimalistes renvoient à celles des architectes qui se mettent dans une relation de tension et d'opposition avec l'espace urbain. On pourrait citer à ce titre un des

⁷¹ Caroline GUIBERT LAFAYE, *Esthétique de la postmodernité*, Centre Maurice Halbwachs, article en ligne archivé 10 Décembre 2012, modifié 2 Juillet 2015, P.20.

projets d'Hertzog et De Meuron qui consiste en un projet du bâtiment de la société Ricola. (*Annexes- Fig.92*)

Un engagement dans le contemporain est pris en faveur des deux architectes du projet. Magistralement, le bâtiment de marketing de la société Ricola à Laufen confirme qu'un édifice peut-être observé comme un tout indivisible, même s'il est accessible jusqu'aux montages de toutes les composantes qui le constituent. La structure des parois de verre illustre une transparence parfaite ce qui fait que les dimensions extérieures s'ajoutent aux dimensions intérieures.

Ainsi, les éléments temporels qui composent l'environnement extérieur, s'intègrent dans la création présente. Un contact entre privé et public s'attribue à travers ce type d'intervention architecturale, mais encore une relation intime entre l'architecture et l'art contemporain est bien présente. Le projet architectural d'Hertzog et De Meuron rappelle sans doute les sculptures de Serra et celles de Morris qui entretiennent le dialogue avec le spectateur, et tout l'espace environnant. Toutefois, ce dialogue avec le spectateur était un centre d'intérêt de plusieurs artistes contemporains, tels que Daniel Buren, Dan Graham et Vito Acconci.

■ « An-architecture », une expérimentation en Architecture/Art

Comme l'art minimal, l'art conceptuel a rigoureusement enrichi la sphère artistique contemporaine. Toutefois, de vraies confrontations entre le domaine artistique et celui architectural, se dévoilent à travers cet art. Dans les analyses exposées précédemment, j'ai interprété cette relation art/architecture, mais à cette étape réflexive, j'ai choisi d'analyser dans le sens inverse ; c'est-à-dire je vais chercher dans la relation architecture/art. Partir d'une recherche entre l'architecture et l'art, nous permet d'accéder au concept contemporain « An-architecture » ; une pratique qui a influencé des concepteurs contemporains, travaillant dans le domaine de l'architecture dans le domaine de l'art.

Pour traiter cette notion d' « An-architecture », je vais me référer aux célèbres œuvres de l'artiste américain Gordon Matta-Clark, un artiste reconnu par ses travaux qui ont radicalement altéré les structures et les constructions existantes. A travers les ouvrages de Clark, on aperçoit une accentuation de la souple relation qui existe entre l'architecture et l'art. Matta-Clark, architecte et artiste américain, est connu par ses œuvres spécifiques, réalisées sur site dans les années 1970.

Matta-Clark alimente ses réflexions artistiques par des questionnements autour de l'architecture, entre autres les théories du déconstructivisme ; un mouvement artistique qui touche particulièrement à l'architecture. Abandonnant tous les principes de la fonctionnalité et de l'ornementation, l'artiste confronte directement son objet d'étude qui consiste, bien évidemment, à la structure d'un bâtiment dont il assoie sa critique architecturale. Toutefois, ses travaux de coupes et de sections réalisées s'effectuent généralement sur des bâtiments délaissés ; des coupes au niveau des murs, des plafonds ainsi que les planchers.

« L'an-architecture désigne ce processus de mise en déséquilibre de l'espace-temps perceptif. Pionnier de cette démarche, Gordon Matta-Clark avait une perspective sociopolitique affirmée, visant le cadre des

modes de production de notre espace bâti, jusqu'à l'agit-prop aux accents situationnistes, avec ses « trous » et découpes. »⁷²

Bingo, est l'intitulé d'une « *An-architecture* » de Matta-Clark. L'artiste a désigné le nom *Bingo* après les travaux de coupures réalisés, quand il a constaté que la façade ressemble finalement à la grille d'une carte de jeu Bingo. Clark a effectué ses découpes sur une maison déjà prévue à la démolition dont il a pris une partie coupée, et il l'a déposé à proximité dans un parc, une nouvelle sculpture s'installe.

En effet, la structure architecturale devient une œuvre artistique, voire une sculpture. Clark dévoile le non-visible des murs et les détails cachés des planchers, il donne une nouvelle vie à un bâtiment destiné à la démolition. Ce qui explique la présence d'un nouvel ordre visuel, c'est là que le processus « *An-architecture* » se développe. (ANNEXES – Fig.93).

Matta-Clark a également présenté une œuvre architecturale intitulée *Splitting*. Comme l'indique son nom, le travail consiste en une division ou encore un découpage sur un espace d'habitat qui rend l'espace plus articulé. Ainsi, la maison a plus de valeur, puisqu'elle devient une maison à « identité » : une identité d'un lieu, d'un espace et d'un objet. Par ce type de réflexion, l'espace de l'habitat devient comme étant un matériau et un support de la création, quant à l'architecture, elle se transforme comme une sculpture. *Splitting* se définit, alors, comme étant l'œuvre symbolique d'un travail de déconstruction de Matta-Clark, puisque son travail de découpe était fait sur toute la structure architecturale, aussi bien à l'intérieur de l'espace qu'à son extérieur. (ANNEXES – Fig. 94, Fig.95, Fig.96).

Les travaux de Matta-Clark sont parfaitement documentés ; ils sont en perpétuelle relation avec la photographie ; *Splitting* paraît une production qui mêle étroitement l'architecture et la photographie, donc l'architecture et l'art. Les photos des bâtiments paraissent comme étant des photos travaillées et retouchées, et l'espace paraît comme étant un lieu recomposé.

⁷² Olivier RATSI, « *L'anarchitecture, une lecture urbaine par déconstruction* », texte publié sur le site Urbain trop urbain, Section Lecture urbaine, article en ligne, 8 mars 2011.

Donc Clark rapproche l'architecture à l'art au point qu'on n'arrive pas à faire la différence entre les deux activités. (ANNEXES – Fig.97)

Les architectures de Clark demeurent des installations qui mènent le spectateur à voyager dans un jeu du dedans et du dehors, et même dans une ambiguïté d'interpénétration entre les deux milieux puisque, l'intervention touche tout le bâtiment. Les fentes effectuées cèdent à la lumière une place pour s'infiltrer et se dissoudre sur les murs, les parois internes, les sols et même les plafonds. Cette manière de la maîtrise de l'espace est due à des connaissances et des savoir-faire de l'architecte-artiste, afin de produire un sujet radical appelé, *An-architecture*.

L'espace architectural proposé par Matta-Clark s'articule, alors, autour des fissures produites, afin de concevoir de nouvelles créations de l'espace. Par ailleurs, les photomontages de Clark dévoilent de nouveaux projets qui renvoient à des perspectives étranges et même contradictoires. La fascination de Clark par les sous-sols et ses percements, ont également inspiré les performances de l'artiste belge Danny Devos dans sa pièce *Diggin' for Gordon* ; Devos creuse un trou à un endroit secret. Toutefois, l'œuvre n'est visible que par l'intermédiaire d'une webcam, or les interventions publiques de Matta-Clark telles que ses coupes peuvent être vues comme annonciatrices des *Street installations*. (ANNEXES – Fig.98, Fig.99).

Conical Intersect est un travail remarquable de l'artiste, puisqu'il consiste en une action bouleversante des repères des citadins. Il s'agit d'un cône dans le vif de deux bâtiments mitoyens. D'après cette action, l'invisible de l'édifice devient visible : ce qui était non-vu au public, est exhibé dans l'environnement général du quartier par l'action des découpes réalisées. Clark bouleverse toute la perception du bâtiment ainsi que tout son espace environnant. (ANNEXES – Fig.100, Fig. 101).

Cependant, au lieu de restaurer, de construire ou d'ajouter des éléments ou des formes, Matta-Clark s'attaque au site et à l'histoire des bâtiments et des villes, à travers des interventions spécifiques et typiques.

Ainsi, les œuvres de l'artiste mêlent énormément l'architecture et à l'art. De ce fait, pour garder la trace de ses travaux de découpe, Matta-Clark a recouru aux différentes formes de médias qui lui servent également à produire des œuvres à part, tout comme la photographie, la vidéo et le film. (ANNEXES – Fig.102).

5. Relation Art/ Architecture/ public

S'interroger sur la notion de « frontières » dans sa relation avec l'art et l'architecture, c'est d'une part, déterminer son état et d'autre part, analyser un usage plus étendu de ce terme ; un usage plus général et plus symbolique, de limite et de séparation. Par cette interpellation de la notion de frontière, on est en train d'interroger la création artistique contemporaine dans sa relation avec les multiples structures qui organisent la société.

Les frontières sont bien au-delà de la simple allure physique de l'œuvre, c'est une réflexion intérieure sur le monde social. Par ailleurs, l'œuvre marque une pratique artistique de l'actualité environnante ; qu'on désigne par « œuvre de caractéristiques ».

L'œuvre devient un lieu d'expérimentation par excellence qui fait appel aux codes sociaux, à la communauté, à l'intervention sociale et politique, ou encore à la négociation des productions culturelles. A travers toutes ces interpellations du social, on se pose la question sur le devenir de l'art dans la société. Toutefois, le discours sociologique est de plus en plus intégré dans les démarches, ainsi que dans les pratiques artistiques sachant que l'anthropologie cède la place aux divers domaines des créations. Ainsi, par la diversité des approches, toute théorisation du social peut se concevoir d'un point de vue artistique. D'ailleurs, de nombreux artistes ont pratiqué leurs arts dans ce sens réflexif laissant intervenir l'art et l'architecture, tels que Dan Graham et Vito Acconci.

« L'art, en tant qu'institution, produit des significations et des positions idéologiques qui régulent et contiennent les expériences subjectives et ceux qui se trouvent placés à l'intérieur de ces frontières. »⁷³

D'après ce passage, on peut dire que Dan Graham a fait glisser une affirmation pour le rôle de l'art, il l'a présenté comme étant une *institution* ; donc, l'art ne manque pas de significations et de sens intérieur et extérieur, tant qu'il y a des « frontières ». Quelles sont les frontières de l'art ? Que

⁷³ Dan GRAHAM, *Rock my Religion*, op. cit, P. 33.

pourrait être alors les significations intérieures et extérieures de l'art d'après les réflexions artistiques de Graham ?

Par définition, l'art est considéré comme étant le propre de l'être humain qui le distingue dans la nature. Cette activité artistique n'a pas de fonction claire et déterminée ; il s'agit d'une production d'idées qui s'adressent d'une manière consciente aux sens, aux émotions et à l'entendement. Certes, et dans notre société contemporaine, on remarque que la conception de l'art s'unit avec la conception du monde. Ce qui contribue au brouillage des frontières entre la sphère de l'art, ou en d'autres termes la sphère de l'esthétique et la sphère de l'existence, qui s'exprime en termes, éthiques, sociaux et politiques. Le terme « sphère » signifie, généralement, l'espace physique des êtres humains, il est l'espace de leur coexistence, par excellence. Mais par définition, la sphère indique le monde et la mobilité des êtres à son intérieur.

Depuis toujours, il existe une relation étroite entre l'art et l'architecture. Aujourd'hui, encore, cette relation persiste, elle s'exhibe à travers des réalisations contemporaines de plusieurs artistes. Dans cette perspective, une série d'analyses et de critiques portent sur des œuvres contemporaines qui font partie intégrante de notre thèse, soit la production artistique de l'artiste conceptuel contemporain et l'autodidacte, Dan Graham.

Graham utilise la photographie, l'installation et la performance, il se sert également de la presse pour diffuser ses travaux, Telle que la publication de son travail « *Homes for America* » en 1966, par exemple. Il a occupé la fonction d'un galeriste, il expose les travaux de certains artistes minimalistes tels que Sol LeWitt et Robert Morris, pour faire, enfin, sa première exposition personnelle en 1969 à New York. Graham a produit des écrits sur ses propres créations, on peut citer : *Schema, Performance / Audience / Sequence, Rock my Religion* et *Pavillons / Sculpture works*. Puis, il a élaboré des essais sur d'autres artistes, et a conceptualisé des réflexions philosophiques et esthétiques qui concernent le domaine de l'architecture.

Certes, par sa richesse, sa diversité et son originalité, l'œuvre de Dan Graham figure dans les collections les plus importantes des Etats Unis et de l'Europe.

A partir des années 1970, il réalise des travaux de performance en cherchant l'interaction avec le public, dont les réactions sont filmées en vidéo. Ainsi, le spectateur de Graham est absorbé par la vidéo, la perception de ce dernier est transformée, d'où il change en un spectacle. C'est une scène qui est mise en évidence par la présence d'un environnement d'artefact et cette procédure de filmage. En effet, Graham fait preuve d'une affectation polémique du dispositif de la reproduction et de son idéologie. Certes, par la chronologie de la culture contemporaine, Graham exploite le film court (*Roll, Body Press..*), puis le dispositif vidéo (*Past Future Split Attention*). Cependant, la vidéo pour Graham paraît comme un médium, afin d'effectuer ses installations ; en plus la vidéo représente une partie intégrante de ses performances.

En 1978, Graham commence à travailler sur la série *Pavillons*, une production de constructions en verre et en miroirs posées dans des espaces de jardins et de parcs. Par ce travail, l'artiste se rapproche, de plus en plus, de l'architecture qui sera traduite dans ses projets et au niveau de ses réflexions théoriques. D'où, son projet créatif *Pavillon des enfants*, ensuite, le projet *Miroir*, qui se manifeste sous la forme cylindrique à deux faces dans un cube, un projet pour le *Dia Center of Arts de New York*.

Graham suggère, également, une étude polémique sur des aspects des médiations de l'art sur la société contemporaine. Pour cela, l'artiste s'interroge sur le système qui tourne autour de l'œuvre d'art, sa présentation ainsi que sa consommation. Il examine, encore, la relation de dissociation qui existe entre l'artiste et le spectateur.

Lorsqu'on se concentre sur tout son travail, on constate que ses créations s'interrogent sur les relations qui existent entre le privé et le public, les mécanismes de la perception et le rôle du spectateur dans l'art et

dans la société. Certes, dans ses installations, l'artiste donne une grande importance au public et à la manière avec laquelle il s'y insère.

Ainsi, Graham a essayé de retenir le temps et l'espace qui sont munis à être en jeu par les nouvelles technologies. En effet, se voir en direct ou en différé, le sujet qui est lui-même le spectateur/acteur, est vu sans qu'il ne se rende compte. Ce type de travail oblige le spectateur à se refocaliser afin d'en trouver la bonne distance et le bon enchainement ; c'est un travail pour une sorte de réglage ou encore de repérage dans l'espace, qui rappelle le réglage du champ de la photographie que Walter Benjamin nous a exprimé.

De ce fait, Graham, a une influence dans le monde de la création contemporaine. Il est en même temps un créateur d'art conceptuel et critique d'art et théoricien. D'ailleurs, dès les années soixante, Dan Graham est considéré comme étant un artiste/analyste par ses critiques de l'autonomie d'un art pris de la vie par la force des installations interactives, des performances, ou encore des interventions dans la presse. Cet artiste était en train de constituer des œuvres conceptuelles, des films, des essais, des performances, des installations-vidéos et des espaces-miroirs à l'exemple de : *Public Space / Two Audience*.

Par la suite, le moment où le spectateur pénètre dans une installation, il se pose des questions sur sa situation, sur l'espace et l'organisation des éléments qui l'entourent, etc. Le spectateur est invité à entretenir avec l'œuvre un rapport essentiellement intellectuel, et non pas un rapport esthétique.

Dans un nombre important de ses interventions artistiques, Graham interprète le mystérieux rapport entre l'art et l'architecture. Il admet que cet art de bâtir n'est qu'un lieu circonscrit attribué à la production de l'objet de l'art qui se traduit dans ses réflexions sur l'espace de la galerie. Egalement, l'architecture se définit par Dan Graham comme étant un phénomène social, ayant une puissance de décision du quotidien, d'où l'importance prise pour des habitations des banlieues. Encore, pour Graham, dans le sens que

l'architecture reflète le développement historique des exigences culturelles du logement, il développe ses textes et ses installations de *Pavillons*.

Par la suite, on constate que Graham navigue dans l'insituable et l'interminable quête de la suprême utopie anti-utopique, d'une esthétique et de l'inconciliable, et non pas d'une nouvelle esthétique de la conciliation. Toutefois, bien que les œuvres de Graham répondent par une exceptionnelle diversité de configurations, elles sont toutes soumises à une perpétuelle opération de conscientisation des actes qu'elles décrivent.

« (...) La déclaration de Piranèse dans l'épître dédicatoire de la Prima Parte di Architettura e Prospettiva trouve une confirmation supplémentaire : ce n'est qu'en plaçant en dehors de l'action, ce n'est que dans l'utopie de la Négation subjective, qu'il est possible de mettre en valeur ce qui est la marge résiduelle d'une intervention active dans le cadre disciplinaire. »⁷⁴

Toutefois, la standardisation des maisons populaires, la systématique et l'industrialisation de l'espace de l'habitat sont des élaborations effectuées à la fin du XIX^{ème} siècle. Cette industrialisation a conduit à une architecture de masse, une architecture répétitive essentiellement économique qui nous rappelle les célèbres architectures de Le Corbusier. D'ailleurs, pendant cette période, cette discipline a installé un nouveau style concernant la production architecturale en série. Dans ce sens, de nombreux artistes ont élaboré des projets ou des projets d'étude qui répondent à ce mode de création. Tout en portant un regard sur les effets de l'architecture, son œuvre *Homes for America* se présente sous forme de sept éléments de dimensions proportionnelles aux pages de revue agrandies du périodique *Art Magazine*. Les images de ces productions, sont conformés parfaitement aux espaces des formats des pages imprimées.

L'artiste a élaboré de véritables constructions linguistiques ayant un caractère analytique. Toutefois, la considération de *Homes for America* dépend de sa structure linguistique, circonstancielle et photographique. Au

⁷⁴ Manfredo TAFURI, « Giovan Battista Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture », in *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 184, mars-avril, 1976.

cours de la période de cette œuvre, le langage conceptuel prédomine, la raison pour laquelle cette œuvre compte comme étant une œuvre symbolique. *Homes for America* manifeste une variation sur la typologie des logements typiques des zones périphériques de toutes les villes américaines.

C'est notamment l'une des œuvres les plus significatives de Graham. Un exemple très remarquable et mémorable dans le sens de l'industrialisation de l'espace de l'habitat. Graham rappelle dans ce travail, les réalisations de Douglas Huebler et celles de Robert Smithson, qui traite la notion du « *non-site* ». (ANNEXES – Fig.103).

« Homes for America portait un regard documentaire sur le logement de masse pour y révéler ce qui nous est apparu depuis comme le signe annonciateur de tout un univers de types bâtis qui témoignent, dans leur conception et dans leur existence, de systèmes profondément réduits et conventionnalisés. Depuis les œuvres-maquettes de Graham s'insèrent dans le contexte formel de la construction contemporaine et jettent ainsi une lumière crue sur l'absurdité des « styles de vie idéaux » de la civilisation occidentale. »⁷⁵

A travers cette proposition artistique, l'illustration de *Home for America* de Dan Graham, a fait disparaître les frontières entre l'œuvre d'art et sa représentation physique. Cette intervention n'est qu'une représentation d'une immatérialité de l'activité artistique, qui accentue la séparation entre la pratique artistique et le spectateur. Le but de Graham est sans doute de parvenir à un art pur et total, voire un art d'information, et non pas un art intuitif d'une qualité perceptible et sensible. Ainsi, si on revient sur le contexte même de cette exposition, on constate qu'il favorise bien la façon d'agir via ce travail.

D'ailleurs, à cette époque, l'œuvre devient plus dynamique ; elle vise une instrumentalisation de l'art par les artistes eux-mêmes. Toutefois, ces travaux élaborent des concepts sociaux essentiellement puisqu'ils font appel

⁷⁵ Alain CHARRE, Marie-Paule MACDONALD, Marc PERELAMN, *Dan Graham*, Op.cit, P-P. 50-51.

à un système de pénétration d'une part, entre les sciences humaines et d'autre part, entre les mécanismes de la culture contemporaine ; c'est un signe de l'évolution de la culture contemporaine. On affirme que la réalisation de Graham a occupé un espace. Elle est, d'un côté entre l'art et l'architecture, d'autre côté entre l'art pop et l'art minimal. Ainsi, on peut situer cette œuvre entre l'architecture et la société. C'est même un point de tension qui s'établit entre les différents milieux extérieurs et intérieurs. En fait, l'architecture se réalise à travers un rapport dynamique entre l'intérieur et l'extérieur, qu'on peut bien remarquer dans les travaux de l'artiste Dan Graham. (ANNEXES – Fig. 104).

« En d'autres termes, la logique artistique de Graham, à l'intérieur du monde de l'art, devait le conduire à rencontrer d'autres logiques extérieures. Peut-être est-ce pour cela que l'architecture, qui par définition et au-delà de toutes ses constantes problématisations dynamiques se réalise dans la solution du rapport entre l'intérieur et l'extérieur, est devenu le fatum de l'œuvre de Dan Graham. »⁷⁶

Lorsqu'on est dans le rapport intérieur/extérieur, on se confronte directement aux différentes problématiques qui touchent la notion des limites ; les limites qui constituent l'espace architectural, appropriées aux œuvres de Dan Graham. L'architecture de Dan Graham, tout comme dans ses divers usages de l'art, a un rôle distinct qui reste bien mystérieux. Pénétrer dans un dispositif tels que « *Mirror window corner Piece* » ou dans « *Public space / Two audiences* », est une invitation à une expérience très narcissique ; on est face à un objet qui nie toute appropriation esthétique pour revenir sur une question plus importante que celle de la situation.

On peut même conclure de ses travaux que la logique artistique utilisée à l'intérieur de l'art, conduit à plusieurs autres qui se trouvent à son extérieur.

« C'est ainsi l'espace de l'art lui-même qui se trouve désigné comme carrefour des multiples langages actifs qui convergent puis se dispersent à la surface des média, du cinéma, de la musique, de la

⁷⁶ Alain CHARRE, Marie-Paule MACDONALD, Marc PERELMAN, *Dan Graham*, op. cit. P-P. 9-10.

politique et de l'histoire, ce que l'ouvrage présenté par Brian Wallis, Rock My Religion, contracte comme autant de monuments et de formes du discours de la représentation collective. »⁷⁷

Certes, l'époque industrielle, l'architecture métallique et la civilisation de verre, ont tous influencé les réflexions de plusieurs d'artistes. L'américain Dan Graham, ne manque pas à cette influence, il compte parmi les artistes contemporains les plus célèbres, qui ont continué à considérer l'être humain au centre de leurs créations, une considération qui date depuis le temps moderne. D'ailleurs, l'œuvre de Dan Graham, tout comme celle de Daniel Buren, par exemple, participe à mettre en évidence la relation entre l'œuvre d'art, le spectateur et le lieu ; l'idée d'art de ces artistes est d'accentuer ce rapport. Ainsi, Graham a pensé faire intégrer des matériaux rétroactifs dans ses réalisations, soit essentiellement le verre et le miroir. Notre étude tend, alors, à examiner de près quelques projets de cet artiste. Ainsi, *Public Space/ Two Audiences*, consiste en une installation où le visiteur se transforme en acteur de la vidéo, pour prendre ainsi une conscience de son corps comme sujet-percevant.

Quant à son œuvre « Cinéma », elle consiste en des jeux de miroirs, en salle de projection. Cette installation permet aux personnes passant à l'extérieur, de voir les spectateurs qui sont à l'intérieur en train de regarder le film, sans que ces derniers soient vus. De ce fait, Dan Graham explore dans sa création le rapport observateur/ observé. (ANNEXES – Fig.105).

« Le tableau, la carte et le miroir sont aussi les trois surfaces – représentations qui, projetées dans les profondeurs du champ pictural, instituent – au XIII^e siècle – un discours intertextuel qui n'est rien d'autre qu'un dialogue visant le statut même de la représentation. »⁷⁸

Rapportant ici les propos de Diderot, on considère la perspective comme une machine qui met le spectateur en relief. Ainsi, le tableau, fait entrer l'observateur dans un dispositif perspectif, et l'incite à y être dans une

⁷⁷ Alain CHARRE, Marie-Paule MACDONALD, Marc PERELMAN, *Dan Graham*, op. cit., P. 8.

⁷⁸ Victor I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, Editions : Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, P. 337.

position marginale. De son côté, le miroir reflète un moment précis du spectateur qui le regarde. On affirme alors, que c'est une sorte de mise en scène qui s'installe à travers le dispositif du miroir ; ce qui se trouve au dehors de ses bords est bien lui qui est représenté et qui donne le caractère insolite. Dans cette perspective réflexive, l'observateur-même devient l'objet, c'est bien lui qui s'y reflète. De ce fait, l'auto-portait du miroir crée un système de dilatation entre les espaces.

A travers ses spectacles occasionnels, Dan Graham contribue également à prolonger l'investigation anthropologique de l'environnement social, ainsi que les activités phénoménologiques dans la conscience de soi-même. Certes, *Performer/Audience/Mirror* est l'intitulé d'un travail de performance où Graham intervient par une documentation vidéo qui s'insère dans la rétrospective. L'idée consiste notamment à faire entrer le public dans un studio de danse, et le mettre en place dans une position assise en face d'un mur de miroir. Face à ces spectateurs, Graham se déplace dans son espace, tout en exprimant verbalement les prises de position qu'il est en train de faire, les mouvements et les expressions des spectateurs, et les particularités de sa propre apparence observée dans le miroir. Ainsi, Graham est en interaction avec son public. (ANNEXES – Fig.106).

Paradoxalement, un flux d'une description banale est perpétuellement désynchronisé entre l'artiste et son public. Avec la présence du miroir dans son espace, Graham participe à faire disparaître les limites entre le public et le privé. Ce matériau paraît donc fondamental dans les installations de l'artiste depuis les années 1970. D'ailleurs, cette intervention de Graham, rappelle son travail *Alteration to a suburban house*, dans le sens où ce sont deux travaux qui traitent le rapport avec le public, qu'il soit spectateur direct ou toute la communauté qui observe l'ouvrage.

Performer/Audience/Mirror est un travail qui a ouvert la voie à l'artiste de terminer dans le sens d'architecturer avec l'élément miroir ; c'est une importante institution qui se dégage à travers cette œuvre. On constate alors, que finalement, l'œuvre de Dan Graham reflète des formes épurées et

interactives de tailles importantes. Une réalisation artistique qui manifeste le minimalisme architectural, traduit par la suite dans ses travaux *Pavillons*.

« L'architecture est de fait au croisement d'une réflexion et d'une action qui concerne dans son histoire et pour son avenir une problématique de la transparence. (...) Or, dans le domaine de l'architecture, la transparence s'associe depuis longtemps à un matériau précis : le verre. »⁷⁹

Dan Graham s'est exprimé dans un article intitulé « *Immeuble de verre : Vitrines commerciales* », l'exemple analysé est un cas d'immeuble dont les quatre côtés sont en verre, tous les côtés sont transparentes et communicants visuellement. Ce type d'architecture donne une illusion d'indépendance de la visibilité. Dans ce sens, le singulier se perd dans le multiple, les détails de l'intérieur sont tous perdus.

Suite à cet article, Graham a développé son œuvre *Alteration to a suburban house*, une performance architecturale par un dispositif composé de parois de verre, murs de miroir et la vidéo qui confond le spectateur, le regardé/le regardeur. L'exemple manifeste une maison particulière dont la façade est remplacée par une cloison vitrée, puis, à l'intérieur de l'espace, se dresse un miroir contre cette cloison vitrée.

A la suite de cette intervention, les occupants de l'habitation sont visibles à travers la fenêtre de l'image agrandie, mais eux-mêmes, ils ne peuvent pas observer l'environnement et l'activité du dehors. Ainsi, l'artiste a modifié complètement cette maison de banlieue, c'est un travail de création de l'art et de l'architecture. La réalisation soulève également les questions de transparence et de frontière dans un format du modèle architectural.

Ces frontières concernent la relation entre les milieux : le public et le privé, mais encore, entre l'intérieur et l'extérieur. Toutefois, Dan Graham a dépersonnalisé le caractère d'une maison familiale, il a même touché à

⁷⁹ Alain CHARRE, Marie-Paule MACDONALD, Marc PERELAMN, *Dan Graham*, op. cit, P-P. 73-74.

l'intimité de cette famille. Des artistes et essentiellement des architectes comme Robert Venturi, Frank O. Gehry et Mies Van der Rohe, ont des critiques qui se réunissaient sur une même idée, qui touche essentiellement à la lisibilité et la visibilité.

«Or, nous croyons reconnaître, précisément dans les multiples travaux, essais, expérimentations de Dan Graham, l'un des fils conducteurs d'une action qui ressortit cette notion de transparence. Elle n'est peut-être pas toujours explicitée en tant que telle, ni la seule à se faire montre, mais elle parcourt et tient son œuvre depuis son origine. »⁸⁰

Alteration to a suburban house, est une frontière entre l'architecture et la sculpture, cela se manifeste par cette œuvre conçue sous forme de maquettes, représentant un pavillon d'une banlieue américaine typique. Ainsi, par cette idée de remplacer l'élément façade par l'immense plaque de verre et installer un morceau de miroir sur le mur du fond divisant la maison, Graham intervient dans l'habituel et le fait entrer dans l'inhabituel. Il attire l'attention du public à regarder différemment quelque chose de leur vie quotidienne, c'est une vraie performance le fait de faire détourner la vision sur l'ordinaire.

Par ailleurs, cette œuvre représente des réflexions sur la banalité et la répétition, une œuvre typique des premiers travaux de l'artiste. A travers son intervention, Dan Graham présente une critique portant sur toute la considération moderniste ; la transparence littérale du verre dans l'architecture conduit à une transparence sociale. Cette intervention rappelle Marcel Duchamp dans son travail de *Fontaine*. Cependant, même si le contexte a changé et si le produit à exposer est trop différent, le résultat est le même. Si Duchamp attire l'attention sur un objet de l'environnement quotidien, Graham attire la vision sur un espace de l'architecture populaire. Les deux artistes minimalistes sont dans le même but, celui qui consiste à exprimer l'art en tant qu'idée, leurs réalisations affirment le sens de ne pas

⁸⁰ Idem, P. 74.

relier l'art au sens du beau. Par ce travail inventif, Graham s'impose comme un créateur hybride qui prime l'intellect sur l'esthétique. (ANNEXES – Fig.107).

« Le but de l'art et de l'architecture n'est pas de résoudre les conflits sociaux ou idéologiques dans une belle œuvre, ni de construire un contre-contenu idéologiques en sus ; l'œuvre d'art, au contraire, attire l'attention sur les failles des différentes représentations idéologique. Elle utilise pour cela une forme hybride, une forme qui participe à la fois du code populaire des médias de masse et du code « noble » de l'art et de l'architecture, du code populaire du divertissement et d'une analyse politique et théorique de la forme, enfin de ceux de l'information de l'esthétique formelle. »⁸¹

En outre, depuis de nombreuses années, Dan Graham a enquêté sur l'architecture et sur la standardisation des éléments de construction des demeures populaires américaines. Il s'est révolté contre l'architecture de masse et répétitive, et il a opté pour une vision utopique de l'architecture. D'ailleurs, à partir de la fin des années 70, l'expérience artistique de Dan Graham a, principalement, pris la forme de ce qu'il a appelé les « pavillons » qui représentaient de petites sculptures architecturales construites à la base par une ossature métallique et des murs de verres et de miroirs.

From Boullée to Eternity, est une grande architecture-sculpture qui s'inscrit dans l'esprit des pavillons. Elle était pensée par l'artiste en 1988 puis réalisée à Paris en 2006. Cette installation était faite dans le cadre de la commande publique pour le nouveau tramway parisien ; elle s'implante, alors, devant le parc des expositions de la porte de Versailles. Toutefois, Dan Graham a choisi d'installer son œuvre comme un signe d'hommage au grand architecte néoclassique français du 18^{ème} siècle Louis-Etienne Boullée, dont les travaux étaient énormément admirés ainsi qu'étudiés par Dan Graham. En effet, Boullée, comme Graham, a imaginé des constructions de rêve inscrites par la géométrie et l'épure des lignes, et qui unissaient la philosophie des lumières, des formes géométriques simples, des lignes épurés et une échelle élevée.

⁸¹ Dan GRAHAM, *Rock My Religion*, op. cit, P. 53.

D'ailleurs, l'installation est composée de deux grandes plaques de miroir, montées en arcs de cercles imbriqués l'un dans l'autre, afin de former un ovale qui se tient dans des cadres métalliques. Dan Graham s'intéresse à dégager les potentialités perceptibles du verre par une invitation proposée au spectateur à pénétrer librement dans un univers de reflets, où les effets des parois en verre transforment les figures des alentours. Cette structure en verre sans teint interprète les dualités suivantes : public/privé, intérieur/extérieur, opaque/lumineux, observateur/observé ; et permet au passant de se réfléchir sur les parois extérieures et d'être vu de l'intérieur. Les installations de « *Pavillon* » de verre et d'acier de Dan Graham, étaient présentes aux quatre coins de l'Europe et des États-Unis. (ANNEXES – Fig.108).

Ainsi, entre sculpture et architecture, les pavillons s'inscrivent dans l'espace public effectuant l'utopie d'un retour de l'art dans la vie. Le site de ces installations, qu'elles soient dans un espace urbain ou culturel, devient un lieu de documentation sur ces créations et leur mode de production, avec des prototypes, des maquettes, et encore, des films documentaires.

Dans ces réalisations, Dan Graham avait l'idée de détourner les matériaux de l'architecture de bureaux, où la transparence et la surveillance fonctionnent en concordance. La structure métallique s'architecture avec les matériaux et forment le modèle de pavillon dont les parois sont en verre quasiment opaque et réfléchissant.

Double Triangular Pavilion for Hamburg, est une réalisation de l'artiste en 1989. Elle consiste en une exposition qui ne cesse d'entretenir un rapport ouvert au public. Le pavillon triangulaire se situe au bord du lac Alster, avec une rotation de toit triangulaire de 45 degrés, par cette installation spécifique, Graham participe à faire recréer l'espace ; l'installation reflète, par ailleurs, la silhouette de la ville de Hambourg. Ceci nous paraît comme étant une rétroprojection de la vie solitaire de Dan Graham, qui n'a cessé de placer des œuvres dans des mondes isolés, comme des architectures lisses réfléchissant l'environnement urbain qui l'entoure.

Cette installation incite Graham à emporter un monde dans l'autre afin d'établir des espaces où on peut se voir et percevoir tout l'environnement. Ce n'est donc pas, un espace qui a un but antagonique de désigner des oppositions dialectiques. L'installation participe à observer la ville de Hambourg, essentiellement, la richesse naturelle et la diversité du site. C'est un système d'écran géant réfléchissant, qui s'installe comme étant une affiche informative, mais encore publicitaire pour la ville. (ANNEXES – Fig.109, Fig. 110). Toutefois, Graham crée à sa manière un zoom par cet esprit répétitif, qui participe à dissoudre les frontières des milieux internes et externes. Même s'il est dans un milieu urbain, donc dans un extérieur, le spectateur se trouve dans un espace limité, qui n'est qu'une caractéristique du privé. On s'interroge alors, si on est dans un espace ou dans l'autre, puisqu'il n'y a pas une frontière bien déterminée par la présence de cette réalisation. Ces miroirs que Graham vient d'installer, ne sont-elles pas les écrans géants de télévision d'aujourd'hui ? Ou encore les affiches sauvages que Daniel Buren a exposées dans les rues de Paris? Cela nous paraît la même chose : un public qui se présente perplexe devant un gigantesque écran qu'il soit une affiche ou un miroir, son interrogation semble la même.

D'ailleurs, dans son installation *Kaleidoscope doubled* en 2011, Dan Graham a travaillé sur une commande publique pour le parvis de la médiathèque Michel Crépeau à la Rochelle, en France. Pour la finaliser de cette réalisation, tout l'endroit était ouvert au projet de cette œuvre, tout se présentait possible. Toutefois, Dan Graham avait l'idée d'établir un lien entre un vieux bâtiment et un nouveau ; une sorte d'alliance entre les deux, mais sans abattre les arbres présents comme l'a proposé Graham. Il affirme que les arbres présents sur le site sont très vieux, et si jamais on pense enlever l'un d'eux, les autres seront « tristes » comme ils ont entretenu un rapport d'amitié depuis un grand moment.

Avec sa tendance conceptuelle et son parti contemporain, Graham travaille sur cette commande minutieusement et après étude approfondie. D'ailleurs, son travail sur les commandes publiques date depuis les années

soixante : New-York, London, Vénice, Vienne, Paris jusqu'à sa présence à La Rochelle. La réalisation de cette installation était faite après une longue étude, jusqu'en 1486 avec le travail de Leonard De Vinci. L'an 1486 appelée par les théoriciens et les historiens, une « année charnière » entre les deux moitiés d'une vie consacrée, elle est l'exsudation des mystères du réel.

Passionné par l'optique, de Vinci a créé une chambre à miroir de 8 côtés où chaque côté est un miroir. Sur le dessin réalisé par ses soins, on remarque un trou par lequel l'observateur peut voir l'objet. Cette expérience permet d'observer un objet dans sa totalité, sans bouger autour de la pièce. 500 ans sont passés, et la question de l'unité et du multiple est toujours posée : l'appareil qui prend la photo fait partie du tableau. Comme le sujet qui prend la photo devient lui-même intérieur, à la photo à la fois sujet et objet, intérieur et extérieur. De ce fait, l'idée de la réalisation de cette installation doit marquer l'homme par un reflet autant que le paysage environnant de la médiathèque.

L'installation doit se montrer comme une forme de transition entre l'histoire de la ville et la nouvelle ville qui s'est constituée ; c'est une sorte de machine optique. Alors, on est en train de chercher la clé symbolique d'une unité. L'unité du sujet est une question psychologique qui traverse l'espace et le temps, de Léonard à Dan Graham. Par ailleurs, le moment présent de l'installation, n'est qu'une série de souvenirs fragmentés du passé, qui ont un sens grâce à leur projection dans un futur potentiel.

Les miroirs sans teint utilisés, par Graham, créaient un espace de jeu sans fin, qui, excite les mécanismes de la perception du spectateur. Ce dernier, qui peut se regarder et même s'observer par l'autre, et puis de l'autre côté, il voit son reflet. En effet, en 1988, Dan Graham intitule une étude d'installation *Children's Pavilion* ; un projet qui n'a jamais été réalisé. L'idée majeure de cette installation consiste à faire un œil de poisson convexe à l'intérieur, et un miroir sans teint. (ANNEXES – Fig.111). Cette installation permet aux parents de regarder le ciel et observer leurs

enfants. Par la suite, le regard des parents se croise avec celui des enfants, qui est au dessus.

Malgré son importance, cet ouvrage n'a pas vu le jour ; un travail réfléchi par l'artiste qui dépasse le sens ordinaire de l'installation. C'est une rencontre du public et du privé à travers une communication artistique dans un espace architectural ; une réflexion de génie de la part de Graham à travers ce projet de complexité purement technique. (*ANNEXES – Fig.112*).

D'après ces analyses, on peut affirmer que l'espace est la définition des paramètres possibles, déterminant diverses interactions. Ainsi, l'espace est, formellement, corrélé à son environnement. Dans cette même réflexion, l'artiste américain Dan Graham a choisi de faire un art qui s'adresse au peuple, ou en d'autres termes un art populaire. Les formes d'art qu'il crée sont, généralement, des installations qui ne se reproduisent, ni s'exposent que dans des galeries ou dans des musées, elles sont exposées dans divers espaces publics et accessibles à tout le monde. De ce fait, Dan Graham réduit l'objet minimal à une forme esthétique qui se produit en série et qui est disponible pour informer les masses. En outre, ses travaux, mêlent l'art et l'architecture, pour devenir des abris architecturaux.

Toutefois, à travers ses installations, l'artiste traite des problématiques de l'environnement quotidien, en les détournant vers des objets d'art. Toutes ses réalisations permettent à s'interroger sur la question du privé et du public, ainsi que sur celle du dedans et du dehors. Il fait fusionner les milieux afin de faire disparaître les frontières existantes. Pour cette finalité, Graham utilise des matériaux comme le verre et le miroir, ce sont d'ailleurs, les matériaux primaires de l'artiste. Également, l'œuvre de l'artiste dépend de la présence du public. C'est lui qui la met en évidence par sa présence et ses mouvements.

D'ailleurs, lorsque Graham a commencé ses installations au début des années soixante-dix, il a bouleversé le sens des définitions des détails architecturaux. Il a introduit des ouvertures qui contredisent leurs définitions architecturales. Toutefois, la présence des fenêtres, de forme circulaire,

ovale ou de croissant, ont mis Graham en position critique. En outre, par ces types d'intervention, Graham était critiqué et même refusé. Cependant, on le trouve aujourd'hui parmi les grandes références pour des artistes contemporains.

Dan Graham a participé, donc, à influencer plusieurs d'artistes contemporains à travers ses réalisations artistiques, qu'elles soient des architectures, des installations ou encore des performances, etc. D'ailleurs, dans ces dernières années, plusieurs d'entre eux ont traité les notions de vision, de lumière, de structure, d'espace, et puis, de mouvement dans leurs œuvres. Ces artistes ont donc la réflexion d'intervenir par des installations dans lesquelles le simple visiteur est une partie prenante.

Tout comme Dan Graham, Vito Acconci a troublé, par ses installations les frontières entre l'art et l'architecture. En effet, dans son installation *Venice Belongs to us*, (*Venise est à nous*), Acconci intervient par une pièce qui ressemble à une cour avec une grande ouverture au ciel. Cette installation est arrangée d'une façon que les spectateurs entrent du plancher par une des trois portes existantes, ils sont directement affrontés à une échelle bloquant presque l'accès, et qui mène en haut vers le ciel ; les échelles correspondent alors aux trois entrées. Néanmoins, l'ouverture au ciel est fermée par un ensemble de poutres espacées régulièrement qui ressemblent à un rayonnement lumineux, dont le rôle est d'empêcher le spectateur de quitter la pièce lorsqu'il monte l'échelle.

De hauts parleurs sont également installés au dessus de cette structure en barres, et des bancs sont installés pour aménager l'espace de dessous, invitant les spectateurs à s'y installer, et prendre possession de toute la pièce ainsi que du son qui s'y diffuse. D'ailleurs, comme plusieurs travaux d'Acconci, cette installation divise l'espace en trois; une scène se monte, le public se présente, et une partie privée se conserve.

En fait, l'endroit au dessous pour les spectateurs/acteurs qui sont bien évidemment visibles, et un autre endroit au dessus pour le directeur de la scène qui est invisible. Le son entendu, ressemble beaucoup aux

installations contemporaines, le flux de la voix d'Acconci qui porte le travail, est une voix qui ordonne comme la voix d'un directeur qui parle d'un film fictif ou d'une pièce théâtrale.

En effet, le premier haut parleur donne des directions spécifiques pour le mouvement du spectateur, le second haut parleur effectue la diffusion des directions pour y mettre la scène générale, le troisième haut parleur propose des intensions théâtrales pour les spectateurs. La pureté de la voix, accompagnée par une certaine musique fanfare, prescrit une certaine activité cinématographique dans l'espace public représentant une finalité du quatrième et du dernier haut parleur ; d'ailleurs le but de cette activité se dissipe dans une sorte de diffusion. (ANNEXES – Fig.113).

*« Les indicateurs se basent d'abord sur ce qu'auraient été des mouvements tout à fait normaux dans cette salle – mais le mouvement est maintenant « chargé », les actions indiquées conduisent quelqu'un à se joindre au groupe, « vous » devenez alors partie intégrante d'une culture, d'une histoire, d'une politique. »*⁸²

L'installation de *Venice Belongs to Us* comme celle d'*Asylum* se déploie à une tendance de cette époque qui est celle de construire et reconstruire des espaces architecturaux qui sont introduits avec l'installation *Seedbed* encore avec d'autres projets des années 1969 et 1972. Ces deux œuvres d'installation révèlent une enquête sur la nature et le fonctionnement d'un espace culturel, comme étant un sous-ensemble d'un espace public auquel on a fait allusion ; cet élément n'était pas un fait explicite dans les travaux précédents de Vito Acconci.

Le chevauchement et le prolongement sont une manifestation des travaux de performance d'Acconci, basés sur ses performances qui consistent essentiellement à des œuvres d'installation, dont le spectateur est présent comme participant à l'œuvre, là où il explore l'espace d'interaction privé / public, celui de la galerie ou du musée d'art.

⁸² Vito ACCONCI, Corinne DISERENS, *Vito hannibal acconci studio*, op.cit, P. 324.

D'ailleurs, un certain nombre de ces œuvres utilise la construction architecturale combinée avec la présence des gens. Les assistants de *Venice Belongs to Us* sont considérés de la même manière que ceux de *Seedbed*, tandis que les autres travaux utilisent des appareils inventés ou des mécanismes qui évoquent la participation réelle et physique du public. En outre, le plus souvent, des objets simples et utilitaires envahissent l'espace de la galerie d'art, et obtiennent une réponse basée à leurs utilisations normales, comme des échelles, des chaises, des tables, etc.

Egalement, dans les années 1976, Acconci intervient par une installation située dans l'idée d'intervenir dans un espace public. *Where We Are Now? Who Are We Anyway?* Dans un espace carré et complexe Acconci installe sa mise en scène dans une galerie et qu'il juge mal répartie.

« Acconci n'a pas quitté subrepticement le système artistique, il l'a fait à l'envers un saut « potentiel » depuis l'espace de l'exposition Where We Are Now (Who Are We Anyway ?). Ce travail, qui fait partie du groupe d'œuvres Cultural Space Pieces se veut une critique des institutions. (...) Le titre de l'œuvre, qui est programmatique, interpelle Acconci : « Puisqu'une galerie ou un espace muséal est un lieu où se rassemblent les gens, un tel espace peut être utilisé comme un lieu de réunion (...) La galerie est utilisée comme une place publique. »⁸³

L'installation de l'artiste consiste en une pièce principale fermée, encadrée par un couloir fermé en forme de « L ». Ce dernier ressemble à un non-espace ; il s'agit d'un endroit fluide qui part de l'ascenseur de l'entrée avec des ouvertures qui donnent sur une rue. C'est justement, à travers ces circonstances spatiales que l'artiste construit son installation ; soit donc une accentuation des contraintes fixes déjà existantes. Acconci ferme encore plus la pièce, et il ouvre plus le couloir déjà ouvert, même l'entrée principale de la galerie, il l'a fermé. Il a encore accentué l'inaccessibilité par une peinture noire appliquée dessus. Ainsi, la nouvelle situation est

⁸³ Vito ACCONCI, Corinne DISERENS, *Vito hannibal acconci studio*, op.cit, P. 396.

comparable à une boîte d'une chambre noire qui se charge à son intérieur, par pleins de souvenirs.

Pour aménager son espace, Acconci installe une longue planche en bois qui traverse toute la pièce ; il lui attribue la fonction d'une table puisqu'elle dispose à ses côtés des assises, invitant le visiteur à s'y assoir ; le résultat final de l'installation dégage alors une antichambre à travers la planche qui se convertit en un plongeur. L'artiste rajoute encore un haut parleur qu'il accroche ci-dessus de sa planche, afin d'intervenir encore par des effets sonores. Toutefois, la configuration de réunion apparaît jetée dans un état de confusion par le fait que la moitié de la table (de trente deux pieds de longueur) avance dans la fenêtre sur la rue. Ce qui fait que le système de plongeur apparaît à travers cette installation dans une situation de réunion.

La bande sonore renforce, par ailleurs, cette situation éphémère tout en incitant l'auditeur dans un jeu de chaises musicales où tout le monde n'a pas forcément de places. Notamment, la bande sonore utilisée tourne autour d'un dialogue évoqué d'une réunion bureaucratique.

Cependant, il n'y avait pas un cheminement bien déterminé dans l'installation ; le seul et unique chemin de cette boucle est de sortir de cette pièce. Mais littéralement, sortir dans ce cas et tourner la pièce à l'envers, incite à sortir en s'éjectant de la fenêtre vers la rue. L'installation renferme encore un détail ; l'espace du placard existant dans la salle, cache un fantôme. Ce dernier, accompagné par des murmures sonores harcèle les gens qui y assistent. (ANNEXES – FIG. 114).

A travers l'installation *Seedbed*, *Venice Belongs to Us* et *Where We Are Now? (Who Are We Anyway ?)*, le dialogue diffère ; c'est le pouvoir d'une construction inhérente dans un cadre représentatif qui se dévoile dans la situation d'un espace d'institution d'art en première classe. Ces expositions citées placent l'énigme d'un lieu de culte parfaitement, le public commence à ressembler à une déclaration d'une capacité de la société, plutôt qu'à une globalité d'un changement.

On affirme de nouveau la référence à la pratique de performance d'Acconci qui est une continuité de la poésie par d'autres moyens. Le travail se dégage comme si le monde de la représentation dans la galerie ou le musée est à la recherche d'un réel ouvert par le transit du seuil existant entre le privé et le public. Acconci ré-encadre, ainsi, les spectateurs qui sont invités à revivre de nouvelles situations dans des espaces conçus à l'intérieur d'autres espaces. Chacune de ces installations exprime une expérience différente avec de nouveaux paramètres, le public est invité à visiter des constructions novatrices, non-esthétiques, et dont le concepteur joue le rôle de l'invisible, via la présence et la visibilité des spectateurs. On confirme que l'artiste évoque une ré-conception des détails publics et privés que demandent ces types particuliers d'installations. Ainsi, en se situant devant les installations d'Acconci, plusieurs questions peuvent se poser à savoir ce qu'on est en train de voir, ce qu'on est en train de faire et quel type d'expérience s'annonce à travers ces constructions ? Mais la question primordiale consiste à ce que l'artiste est une partie de ces conceptions, si on considère ces installations en tant que conceptions. La situation est perplexe, on est en train de se demander si ces installations peuvent être classées du côté de la conception design ? Leurs différences peuvent les classer dans le sens des créations et des conceptions design ? Est-ce que Acconci insiste pour qu'elles deviennent significatives autre qu'habituelles ?

Les œuvres de Vito Acconci ont un impact différent, elles poussent le spectateur à penser dans des créations au-delà du cadre général de la galerie d'art ou du musée. Ainsi, elles donnent des actions dans des pratiques artistiques réelles et publiques analogues à l'espace où elles sont implantées. L'artiste insiste sur un rapport déjà expérimenté par la poésie et la page, la structure conçue fait comprendre des actions qui ne sont pas développées structurellement par sa forme, donc cette comparaison s'aligne à celle de la forme du formulaire et de la poésie à l'art.

Toutefois, Acconci fait de l'espace des musées et des galeries, des supports pour la création de ses installations libérant des réflexions et des pensées, et qui se transmettent à travers des disciplines pour en occuper

d'autres espaces. L'espace d'une galerie d'art s'effondre et le spectateur se trouve dans un nouvel espace où la limite entre le public et le privé devient absolument mobile plutôt que ré-encadrée, ce qui fait que ces préoccupations donnent naissance à une nouvelle discipline conceptuelle dans la carrière de l'artiste. Les œuvres d'Acconci sont dominées par les travaux de la poésie où il a excellé dans leur mise en évidence. Plus tard, il subit des changements réflexifs pour concevoir des pratiques en architecture, son changement disciplinaire implique en réalité une continuité rigoureuse d'enquête.

Cependant, dans les années 1980, les créations de Vito Acconci prennent une forme plutôt architecturale. L'espace est perçu par Acconci comme étant une machine qui peut être pliée et installée là où on veut ; l'espace devient portable, non stable.

Dans son œuvre *House of Cars #2* (1988), Vito Acconci intervient, par une structure de forme mécanique engendrant une intention poétique de la part de plusieurs observateurs. C'est parmi les dernières œuvres de l'artiste qu'on peut classer comme une œuvre d'art axée sur l'espace du musée, et qui engendre l'idée d'un espace d'habitation. Ça ressemble en quelque sorte à *La machine à habiter* de Le Corbusier, et l'ensemble de l'oscillation par la présence des séries de maisons emboîtées et nichées. L'utilisation de l'oscillation est primordiale pour la construction des pièces emboîtées, et les faire montrer dans l'air ; autrement dit, c'est une architecture nouvelle qui intègre une nouvelle vision de l'espace.

En fait, l'ensemble général de l'installation d'Acconci paraît énorme, mais la structure ressemble à un montage muet de l'extérieur qui crée une accessibilité vers l'intérieur, pour en découvrir ce qui s'y passe. De l'extérieur, le pavillon est fait d'un cadre en acier et six corps de voitures qui sont attachés et liés par un escalier en acier, pour montrer qu'il s'agit d'un espace habitable. Toutefois, tous les éléments qui composent l'installation sont meublés par des éléments ayant l'aspect de la vie quotidienne. (ANNEXES – Fig. 115, Fig. 116).

En 1979, Acconci est séduit, en fait, par les objets mobiles dans l'espace public urbain dont il explore son art. *The PeopleMobile* consiste en une importante étape de la vie artistique de l'artiste. Cette création artistique d'Acconci consiste à développer l'idée de bancs avec des toits qui prennent place dans des espaces publics ; ces bancs sont construits à la base par des plaques transportées en acier qui rappellent les plaques métalliques de l'artiste américain Richard Serra. Acconci crée une œuvre artistique se présentant sous forme d'une installation de son, qui cède des interactions avec l'architecture et la disposition spatiale ; ce sont des effets sonores qui s'adressent à des gens ordinaires de la ville. (ANNEXES – Fig.117).

« La camionnette fait alors penser au spectacle d'un docteur ambulant qui a un message à faire passer, un produit à vendre. En tant qu'elle vient d'ailleurs, la camionnette peut faire la présentation d'un produit pour lequel il n'y a manifestement ici aucune demande, aucun besoin ; en tant que dispositif d'information publique, elle peut prodiguer des mises en garde pour les citoyens qui ne font que passer (...) ; en tant qu'elle a un visage, elle peut rencontrer ces gens en face ; en tant que pick-up, elle peut les transporter, les emporter ; en tant que camionnette de livraison, elle est susceptible de nourrir ces mêmes gens (ou au moins leur esprit) alors qu'elle était, au départ, venue les pourchasser. »⁸⁴

D'ailleurs, depuis les années 1960, Vito Acconci pratique l'art contemporain, sa présence est vitale par la production de différentes œuvres de confrontation de l'art et de l'architecture. Ses évolutions partent de l'écriture à travers l'art conceptuel, les carrosseries les performances, le cinéma, la vidéo, l'installation multimédia, et la sculpture architecturale. Depuis les années 1980, Acconci a mis l'accent sur des projets d'architecture et de design. Le travail d'Acconci est largement démontré à l'échelle internationale par des expositions individuelles des galeries et des musées d'art contemporain, dans plusieurs pays américains ou européens, l'artiste a été présenté encore dans des expositions de groupe.

⁸⁴ Vito ACCONCI, Corinne DISERENS, *Vito hannibal acconci studio*, op.cit, P. 356.

Project for city Sidewalk, le *Projet pour un trottoir urbain*, est une production de Vito Acconci, en 1978. C'est l'exemple d'une forme architecturale de multiples murs parallèles qui s'aménagent sur toute la longueur d'un trottoir dans une cité à New York. Cette installation entraîne la séparation entre les gens et produit la non-communication entre eux. Néanmoins, Acconci dépasse cette idée de séparation en créant différents trous percés dans les murs qui, de leurs côtés, garantissent la continuité spatiale et sociale dans l'espace général traité en espace public par excellence. Son intervention dégage une forme d'ambiance nouvelle et originale, ce sont également les haut-parleurs insérés dans les murs, afin de diffuser la musique, des interviews de l'homme de la rue, et d'autres formes de sons, qui assurent la continuité les uns avec les autres.

A travers une telle production, on peut affirmer que l'artiste sculpte soigneusement des idées multiples dans l'espace public, il essaye de les matérialiser de différentes manières d'approche dans de multiples coins de la ville. En effet, le mouvement des êtres vivants dans l'espace public est de l'inévitable, surtout par le propre corps de l'être humain qui est bien un ensemble de mouvements dynamiques dans l'espace statique. En effet, l'être humain, souvent en action, demande autant de corps stables lors de ses divers déplacements pour qu'il retrouve ses repères dans son environnement, autrement dit pour qu'il puisse être à l'aise dans son espace.

De ce fait, des espaces et des objets viennent s'installer, afin d'abriter les corps humains et leurs actes temporaires dans des espaces publics. Dans ce sens, Vito Acconci crée des corps statiques pour des corps vivants, afin de compléter les constituants essentiels de l'espace public. Ainsi, des normes sociales publiques apparaissent à travers les performances produites et installées par l'intermédiaire de l'artiste, elles se dévoilent différemment à travers les mouvements que fournissent les gens qui passent, ceux qui cherchent à se reposer ainsi que les flâneurs.

Ainsi, le spectateur agit dans son espace public en prenant en considération la présence des objets spectaculaires mis en place par les

artistes. Vito Acconci, un artiste d'action, croise lui-même des références de multiples sources artistiques et produit dans l'espace public d'une manière différente et originale. Son intervention au niveau d'un rez-de-chaussée d'un immeuble par des ouvertures importantes dont quelques unes sont dans un sens horizontal et d'autres sont dans un sens vertical. Elles invitent toutes le milieu externe à s'incorporer dans le milieu interne ; tous les éléments du milieu naturel extérieur s'incorporent au point qu'on ne différencie plus vraiment entre les deux environnements. Cependant, les rayons de soleil s'infiltrant doucement afin d'éclairer l'intérieur par une lumière naturelle, en plus de la lumière artificielle. L'espace intérieur qui est évidemment un espace privé devient un espace public par la présence de ces ouvertures géantes. (ANNEXES – Fig.118).

En 1993, Acconci est invité à redessiner la façade de la galerie *Storefront for Art & Architecture* à New York avec l'architecte Steven Holl. Les recherches sont structurées sur le contexte urbain et la fonction d'un lieu d'art, la galerie se situe au rez-de-chaussée d'un bâtiment.

« Dans Storefront for Art & Architecture, New York 1993, la façade ne sert plus de protection à la sphère privée, mais devient une enveloppe perméable où il est même possible de s'asseoir, alors que dans les créations de paysages, le fondement du sol est « sapé » jusqu'à ce qu'il se dérobe et parte à la dérive. »⁸⁵

Acconci et Holl ont conçu une façade dite polyvalente qui peut être ouverte de différentes manières selon les saisons ou la fonction qu'elle occupe. La façade paraît comme étant un écran optique qui sépare l'espace intérieur de la galerie de l'espace extérieur de la rue. La conception de cette façade reflète différentes fonctions ; elle représente une réponse aux besoins de l'espace intérieur et celui extérieur par la création des liens de transparence puisque ces types de frontières transparentes offrent une évolution dans les relations spatiales aussi bien pour les passagers que pour les visiteurs de l'espace de la galerie. (ANNEXES – Fig.119, Fig. 120).

⁸⁵ Vito ACCONCI, Corinne DISERENS, *Vito hannibal acconci studio*, op.cit, P. 397.

¹²⁴ Dan GRAHAM, *Rock My Religion*, op. cit, P-P. 40-41.

Certes, l'architecture paraît comme une forme artistique puisqu'elle détermine des comportements artistiques et elle reflète des structures institutionnelles de l'art. Ainsi, l'espace de l'art se trouve lui-même dans l'espace architectural, et les deux espaces se trouvent au croisement de nombreux langages actifs qui convergent l'un dans l'autre. L'exposition de l'art et de l'architecture est une organisation qui s'engage à l'avancement des dispositions créatives dans l'art et dans l'architecture. D'ailleurs, d'après toutes les études et les analyses précédentes, nous avons procédé à étudier de près le rapport reliant l'art et l'architecture à travers un panorama de travaux des certains artistes/ architectes modernes et contemporains qui ont enrichi la sphère de la création. Un nouveau monde se compose en portant des regards sur l'art tantôt comme un phénomène social qui agit sur notre vie quotidienne, et l'architecture tantôt comme un lieu attribué à la représentation des objets, entre autre les objets artistiques. Toutes ces analyses s'ouvrent, alors, sur un domaine purement contemporain, le design.

C- RELATION : ART CONTEMPORAIN/ DESIGN

I. L'émergence de l'Art contemporain et du Design

1. L'Art contemporain

Le concept d'art contemporain n'a ni une définition précise ni une période définie ; ce sont les critiques d'art qui font la différence entre l'artefact et l'art, mais encore qui désignent si la production appartient ou non à l'art contemporain. Notamment, le mouvement de l'art contemporain débute au XXème siècle, donc logiquement il se confond avec l'art d'aujourd'hui, mais sa délimitation paraît quelque chose de difficile. Comment peut-on définir, alors, l'art contemporain et ses différentes pratiques ? Peut-on considérer, par ailleurs, que tout art produit aujourd'hui est considéré comme art contemporain ?

La plupart des définitions sur l'art contemporain portent sur des lectures historiques ainsi que sur des études analytiques. En effet, nous procédons dans cette partie par une étude des cas ; en partant des œuvres et des expériences qu'elles procurent, puis en analysant ce que leurs dispositifs d'exposition impliquent comme retombées idéologiques, nous verrons que le champ de l'art contemporain s'est trouvé chargé, depuis le début des années 1990, d'une vocation pastorale qui s'entrelace avec celle médiatrice attribuée aux artistes et à leurs productions par l'institution. De ce fait, certains critiques d'art divisent les formes artistiques en deux volets : un premier dit « traditionnel » et qui regroupe la peinture, la sculpture et les installations fixes, et un second dit « expérimental » regroupant l'art conceptuel, l'art électronique, la performance, etc.

*« Si donc, en art contemporain, l'œuvre d'art n'est plus coextensive à l'objet proposé par l'artiste, c'est aussi parce que le discours y tient une place essentielle. »*⁸⁶

L'art contemporain est un art de capital, c'est du réalisme capitaliste, c'est un art d'état, une esthétique officielle. Et c'est le participatif qui est essentiel dans l'art contemporain ; le spectateur fait partie de l'œuvre d'art ;

⁸⁶ Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain*, op. cit. P. 190.

le public participe à l'œuvre d'art contemporain dont le sens de l'œuvre n'est plus la déduction de sa forme. Une nouvelle médiation culturelle s'installe alors, mais parfois, lorsqu'on expulse le sens, l'art contemporain attaque l'art. Reste à savoir si avec l'art contemporain est ce que l'excellence signifie la qualité.

« Avec des artistes aujourd'hui qui se font opérer, qui réalisent des films ou des sondages ou qui font des petites architectures, les formes de l'exposition changent, mais la dialectique entre art et exposition, comme celle des rapports entre l'œuvre publique et son environnement reste une affaire compliquée. »⁸⁷

Toutefois, l'art n'est pas une naissance, c'est plutôt un ensemble d'œuvres qui sont en fait des produits, un ensemble de pratiques, de productions, de créations, d'institutions, d'usages, de valeurs et d'interactions entre tous ces éléments ; une interaction qui s'entrelace sur des fonds de croyance et de théorie rendant l'ensemble extrêmement complexe. Certes, l'histoire de l'art n'est pas tout simplement une histoire des styles artistiques ou une histoire des artistes, ou encore une histoire d'école qui se succèdent dans la continuité comme dans la rupture, mais c'est bien plutôt l'histoire des différents états de ces dispositifs extrêmement complexes. L'art contemporain est précisément l'un de ces dispositifs. Précisons d'emblée que l'art contemporain n'est pas une désignation chronologique. Tout ce qui est produit aujourd'hui en matière de peinture par exemple, n'est pas de l'art contemporain ; l'art contemporain est plutôt un genre artistique.

Le paradigme de l'art contemporain se succède du paradigme de l'art moderne comme tout paradigme d'une science ou d'une technologie. Notamment, le paradigme de l'art contemporain est en parallèle de celui de l'art moderne mais aussi de l'art classique. Une certaine période de coexistence de l'art contemporain avec d'autres genres de l'art, et tout comme le fictif des sciences et des technologies, une période de coexistence

⁸⁷ Elisabeth CAILLET, Catherine PERRET, *L'art contemporain et son exposition (2)*, Collection Patrimoines et Sociétés, Edition : L'Harmattan, Paris, 2007, P. 163.

a existé dans la courbe évolutive. En effet, les caractéristiques de l'art contemporain forment un tout très cohérent, et c'est le point principal en rupture presque complète avec les formes d'art qui sont familières au grand public cultivé, des formes qui sont des descendants du paradigme moderniste, ce qui permet de comprendre aussi que les débats autour de l'art contemporain sont des débats qui reposent sur de véritables conflits de valeur, conflits de systèmes de références, et conflits par conséquent irréductibles de sens, qui mettent des systèmes de face à face des systèmes de valeur qui ne veulent pas se rencontrer. Ainsi, l'art forme une identité à l'historique et aussi d'un constructivisme radical, dans lequel l'objet art se dissout dans une pure construction sociale.

Une analyse précise et documentée et aussi vivante, une analyse qui se porte sur des produits de l'art, des objets de l'art, des matériaux de l'art, des processus de dématérialisation, de conceptualisation et d'hybridation qui sont propres au paradigme de l'art contemporain. Une analyse qui se porte sur des artistes, mais encore des acteurs du monde de l'art. Une importance qui se porte au discours des œuvres. Les enquêtes qui portent sur ce sujet permettent de découvrir un côté de l'art contemporain et plus précisément de mettre en relation cet art à une nouvelle vision d'interprétation, on parle du design. Sans qu'il y ait une fragmentation, et en reliant l'ensemble disciplinaire de ces univers de création, notre étude se portera, et rendre intelligible ce qui nous entoure dans notre société contemporaine.

L'art contemporain est un modèle d'art partagé par les gens à un moment donné, c'est la conception d'un monde qui structure notre perception des choses, alors comment s'est installé l'art contemporain ?

C'est un type de révolution qui oblige à reconfigurer entièrement la conception des choses, de telle façon que non seulement ce ne sont plus les mêmes réponses qui sont données aux questionnements, mais ce ne sont plus les mêmes questions qui sont posées. Ce sont d'autres questions qui apparaissent, et ce nouveau paradigme configure le sens de la normalité qui fait l'installation du paradigme dans n'importe quelle discipline sociale.

Aujourd'hui encore, nous sommes dans une crise de paradigme artistique par la coexistence de l'art contemporain et les autres formes artistiques avec beaucoup de conflits et de polémiques... En effet, la structure de la révolution artistique se fait de la même façon que la structure scientifique, et cette transposition est vraie tout à fait au point qu'on peut se dire que cette notion de révolution par changement de paradigme est un modèle général et que les sciences nous fournissent une explication.

L'art contemporain est un genre de l'art tout comme l'art classique ou l'art moderne, sauf qu'il y a une grande différence de présenter des formes, des styles ; on est beaucoup plus dans une modification globale de tout le monde de l'art, de tout le système de l'art avec tous ses acteurs, pas seulement les œuvres mais aussi le statut des artistes, les intermédiaires, les publics... c'est tout ce monde de l'art qui se configure ; donc ce n'est pas tout simplement une juxtaposition de genre artistique.

Toutefois, il existe multiples grands genres d'art contemporain dans la culture de l'art plastique : la peinture, la sculpture, les autres arts ont des contraintes différentes qui sont toutefois : l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain. L'art moderne s'est transgressé, tout en insistant sur le sens et la vision de l'artiste au monde. Un siècle après l'art moderne, un nouveau paradigme très marginal et très visible est considéré comme un enjeu et qui peu à peu, va monter en puissance pour devenir enfin le paradigme actuel ; c'est donc le paradigme de l'art contemporain. Cet art partage avec l'art moderne l'impératif de la transgression d'expérimentation ; il ne s'agit pas comme dans l'art classique de reproduire de façon relativement impersonnelle des conventions, il s'agit de produire de nouvelles façons de faire, fortement personnalisées.

Ce qui distingue l'art moderne c'est que la transgression ne porte plus seulement sur les conventions de la figuration, mais dans le regard porté sur ces œuvres. Notamment, c'est tout le rapport à l'art qui s'est modifié à partir de la période impressionniste. On va voir arriver au milieu du XXème siècle, donc un siècle après l'art moderne, un nouveau

paradigme qui au départ, va être bien évidemment marginale, très peu visible considéré comme un canular ou comme un jeu, et qui peu à peu va monter en puissance pour devenir vraiment le paradigme actuel ; c'est donc le paradigme de l'art contemporain. Alors, il partage avec l'art moderne, l'impératif de transgression, les transgressions ne portent plus sur les conventions de la vie individuelle, du bon goût...

L'art doit exprimer l'intériorité de l'artiste que ce soit dans l'art classique ou dans l'art moderne ; l'art nous montre que les œuvres nous font communiquer ce que vit, ressent et perçoit l'artiste ; sa vision du monde est vraiment le point commun à tous les discours et les styles classiques et tous les styles de l'art moderne ; d'où la tendance de l'art moderne. Cette convention de transgression de l'art classique et cette impérative d'expression de l'intériorité, pas forcément dans les œuvres elles-mêmes, mais dans le regard porté sur elles.

Tout le rapport à l'art s'est modifié à partir de la peinture impressionniste. L'art contemporain partage avec l'art moderne l'impératif de transgression, on transgresse, donc on est dans la singularité, dans l'expérimentation ; il ne s'agit pas comme l'art classique de reproduire de façon relativement impersonnelle des conventions, il s'agit de produire de nouvelles façons de faire, fortement personnalisées : c'est que l'art contemporain est en commun avec l'art moderne. Mais ce qui le distingue de l'art moderne, c'est que la transgression ne porte plus seulement sur les conventions de la figuration, mais sur la notion même de l'œuvre d'art, sur les frontières qui font la différence entre une œuvre d'art et un objet du monde ordinaire. Et c'est cette expérimentation systématique de la frontière entre art et non-art, qui fait le propre de l'art contemporain.

« Ce qui frappe un historien de l'art moderne dans l'art contemporain, ce n'est pas qu'il nie l'art moderne, c'est qu'il l'exclut de sa propre histoire. Depuis les romantiques, chaque génération afin de s'identifier a nié ses prédécesseurs, les cubistes les impressionnistes et les symbolistes ont procédé ainsi, Dada a rejeté l'art tout entier. (...) Il est ainsi admis que la démarche génératrice de la rupture contemporaine a

été l'envoi par Marcel Duchamp, aux Indépendants de New York, qui le refusèrent, de son urinoir. »⁸⁸

Quand on dit « art » et « non-art », il ne s'agit pas d'une définition essentialiste de substantialise de ce qu'est l'art en soi, mais de ce que signifie l'art pour les contemporains, de la façon dont les gens à un certain moment du temps, conçoivent comme étant de l'art. C'est là-dessus que l'art contemporain va systématiquement exercer son temps d'expérience transgressive.

Toutefois, il y a une préhistoire et une histoire de ce paradigme de l'art contemporain. Notamment, l'histoire commence dans les années 1910 avec les ready-mades de Duchamp, et ailleurs cela nous montre à quel point il faut se départir d'une conception chronologique de la notion d'art moderne et d'art contemporain, ce qui fait la spécificité de l'art contemporain c'est qu'il se présente aujourd'hui et ailleurs par tous les spécialistes, il est évident que l'art contemporain commence dans les années 50. Ainsi, cela fait un bon moment jusqu'à aujourd'hui, et on n'est pas du tout alors dans la contemporanéité, c'est encore une fois sa nature générique. Ce se sont ses propriétés spécifiques qui font sa spécificité, et non pas son inscription dans une chronologie, et on le voit bien avec le fait des prémisses.

La préhistoire de l'art contemporain est apparue en plein boom de l'art moderne, les années 1910, on ne peut pas faire plus à l'art moderne que cela. Avec ces fameux ready-mades Duchamp fait un geste absolument emblématique de ce que va devenir c'est qu'on n'est pas encore appelé « art contemporain », et qui le fait de prendre un objet du monde ordinaire et de le présenter dans un contexte artistique, comme étant une œuvre d'art, soit alors l'exemple de « la fontaine » dans les années 1917. Contrairement à l'art classique et l'art moderne, en art contemporain l'œuvre ne réside pas dans l'objet proposé par l'artiste, mais dans l'ensemble des discours, des

⁸⁸ Laurence BERTRAND DORLEAC, Laurent GERVEREAU, Serge GUILBAUT, Gérard MONNIER, Où va l'histoire de l'art contemporain ?, Editions : L'image et l'Ecole nationale supérieur des beaux-arts, Paris, 1997, P. 65.

actes de ce que cette proposition entraîne et cette fameuse légende de ready-made, fait paraître l'œuvre de Duchamp.

A travers cet exemple, on voit bien que l'œuvre ne réside pas dans l'objet, puisque l'objet a disparu et cela n'a dérangé personne. Ce qui fait, l'essentiel dans cette proposition, c'est bien l'idée et le geste d'aller proposer un objet du monde ordinaire comme une œuvre d'art, ce qui donne une caractéristique essentielle non seulement à l'art contemporain dont l'œuvre n'est pas l'objet, mais aussi l'idée peut être un élément fondamental ; l'œuvre peut résister dans l'idée et ce n'est pas le cas de toutes les propositions d'art contemporain ; toutes les œuvres ne sont pas conceptuelles, mais disons que le concept est fondamental dans l'art contemporain.

Toutefois, il existe d'autres genres qui vont apparaître dans les années cinquante au moment de l'histoire de l'art contemporain, dont on a choisi trois gestes emblématiques qui me paraissent intéressants, et qui ont eu lieu au milieu des années cinquante, dans trois pays totalement différents à savoir le Japon, les Etats-Unis et la France. Mais disons encore que toutes les propositions d'art contemporain ne sont pas conceptuelles.

Robert Rauschenberg, un artiste plasticien newyorkais, appartient au mouvement Néo-Dada et qui est l'un des précurseurs du Pop art ; ses réalisations vont de la peinture à la gravure, en passant par la photographie, la chorégraphie et la musique. Au grand moment de l'art américain, encore, Willem de Kooning, artiste néerlandais naturalisé américain, est précurseur de l'expressionnisme abstrait ; Kooning est peintre, sculpteur et dessinateur. (*ANNEXES – Fig.121*).

Toutefois, en 1953, Robert Rauschenberg se fait donner un dessin par Willem de Kooning, un dessin signé de Kooning, et Rauschenberg efface par la gomme ce dessin et ré-intitule cette feuille « Erased de Kooning drawing » (Dessin de de Kooning effacé par Rauschenberg). Ainsi, littérairement, on ne voit plus rien sur la feuille ; l'œuvre est bien une pièce de papier presque blanc, sauf qu'il y a quelques traces de dessin dans un

cadre doré simple et une étiquette-légende sur le cadre et qui est inscrite pas Jasper Johns où lit : « Erased de Kooning drawing, Robert Rauschenberg, 1953 ».

Yves Klein, un jeune artiste, a fait l'exposition du vide et a consacré un moment emblématique dans l'histoire de l'art contemporain ; c'est-à-dire qu'il a exposé le « rien » ; les spectateurs sont arrivés, ils sont en attente dans la galerie, mais il n'y avait rien, il y a juste les murs vides, d'où l'appellation « exposition du vide », qui est devenu une légende qui se raconte et dont on montre les photos, cet exemple montre un autre genre d'art contemporain : il s'agit de l'art de l'installation.

Pour Klein, c'était une installation minimaliste et pour le coup, il utilise l'espace existant et il en fait son œuvre. Toutefois, Klein comme Rauschenberg ont marqué les grandes limites de l'art contemporain, et puis ça se développe encore jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, on a, au même moment, trois genres différents d'expression contemporaine dans l'art de l'installation, à savoir la performance, l'installation minimaliste et l'installation conceptuelle. (ANNEXES – Fig.122).

En effet, c'est une idée à propos des paradigmes essentiels autour des notions de frontières de l'art contemporain. La sociologue française Nathalie Heinich a entamé des recherches et des réflexions sur l'art contemporain. Son livre « *Le paradigme de l'art contemporain* » a été structuré autour de l'art dans l'histoire jusqu'à nos jours. Selon Heinich, l'art contemporain est un genre qui se distingue, coexiste et rivalise avec les deux autres genres, à savoir l'art classique et l'art moderne.

Le livre traite un sujet important en analysant la rupture entre l'art moderne et l'art contemporain. Toutefois, l'art contemporain expérimente toutes les frontières qui existent dans l'art, et dont l'élément fondamental est bien l'expérience des limites.

Toutes sortes de limites pouvant être les limites du bon goût (soit alors l'exemple de l'urinoir de Duchamp) ou encore les limites de l'authenticité, par le fait que l'œuvre ne soit pas faite par l'artiste lui-même

(ce qui est un élément essentiel dans l'art contemporain), les limites morales avec les infractions aux règles de la descendance, des « blase-famous ».

De son côté, Damien Hirst et d'autres artistes contemporains font beaucoup d'œuvres sensationnalistes qui jouent sur la culture populaire et sur le kitsch comme Jeff Koons, par exemple. Cette génération a coïncidé son lancement par un publicitaire qui est Charles Saatchi, un collectionneur et marchand d'art, qui a tant influencé l'univers de l'art contemporain, surtout à travers son exposition « Sensations ». (*ANNEXES – Fig.123*).

Toutes ces actions et expérimentations ont créé donc une bulle artistique, mais qui ne se confond pas avec tout l'art contemporain, parce que ce dernier existait depuis les années 1950 dans un marché très différent ; un marché très peu honoré avec des gens qui ne peuvent rien vendre.

La première caractéristique est alors la transgression, tandis que la deuxième œuvre n'est plus dans l'objet. Dès lors la caractéristique comme l'œuvre n'est plus dans l'objet, mais dans la conséquence et peut se dématérialiser avec toute sorte d'œuvre informe par exemple le brouillard coloré, les environnements colorés de James Turrell, c'est totalement immatériel ce qu'il n'existait ni en art classique, ni en art moderne. La conceptualisation avec l'importance de l'idée qui est souvent très présente, même si d'autres propositions reposent plus sur des formes d'expérimentation sensorielle. (*ANNEXES – Fig.124*).

L'hybridation avec les installations qui sont devenues le genre majeur de l'art contemporain, ce sont donc des assemblages d'objets qui sont constitués dans un certain contexte (soit une exposition ou une salle de musée), et elles sont difficilement transportables et ne ressemblent pas du tout, même s'ils sont en trois dimensions (qu'on appelle des structures réelles qui sont non-soclées, en art contemporain, il n'y plus de socle, de même que lorsqu'on cite la peinture, c'est différent encore, puisqu'on n'a plus de cadres pour les peintures contemporaines).

Soit encore le phénomène éphémère avec les « happenings » qu'on appelle aujourd'hui les performances, qui consiste en des propositions qui

apparaissent dans un temps donné, mais qui ne durent pas et qui ne peuvent durer pour s'inscrire dans le marché que sur la forme de leurs reproductions avec des photographies ou des enregistrements vidéo.

La performance fait aussi partie des genres d'art contemporain très connu. On a aussi un phénomène de documentation avec des œuvres à mode d'emploi ; des œuvres qui disparaissent une fois fabriquées et qui n'existent plus que sous forme de papier que l'artiste fournit afin d'expliquer comment fabriquer par exemple les peintures murales « wall drawings » de Sol LeWitt, qui de son côté fait peindre les murs des musées par des bandes de couleurs, des formes ou même des lignes. Il décrit très précisément la manière avec laquelle on peut refaire son œuvre dans un protocole qui accompagne son œuvre. Quand cette dernière est achetée par un musée ou un particulier, c'est le protocole qu'on reçoit concrètement ; une sorte de documentation qui explique comment refaire l'œuvre, et cette manière devient assez classique dans l'art contemporain. (ANNEXES – Fig.125).

« Parce que la ligne ne représente rien stricto sensu, et parce que son simple tracé lui confère une existence primordiales, les dessins muraux de LeWitt produisent non pas des images mais bien un degrés supérieur de réalité. »⁸⁹

Certes, on différencie une autre caractéristique, c'est que l'œuvre d'art contemporain intègre son propre contexte, par exemple le Land Art qui est un art assez reconnu. Soit, par exemple, les installations de l'artiste contemporain Christo qui emballe la géographie et l'histoire, et dont son travail consiste à l'emballage des lieux, des bâtiments, des monuments, des parcs et des paysages. Dans les années 1985, le pont neuf, qui représente le plus vieux des ponts de Paris, et qui est chargé d'autant d'importance historique et culturelle, était emballé dans un polyester de couleur ocre-jaune. Ainsi, Christo intègre le contexte dans son œuvre, sans le contexte, l'œuvre n'existe pas, puisqu'elle est faite pour ce contexte là. En plus, l'emballage du Reichstag est une œuvre intéressante à aborder dans

⁸⁹ Sol LeWitt, Editions du centre Pompidou Metz, Metz, 2012, P. 16.

l'histoire des arts contemporains comme elle est monumentale et axée à véhiculer l'histoire de l'Allemagne dont ce palis est devenu lui-même le symbole de l'Allemagne unifiée.

Egalement, on peut intégrer le contexte d'exposition, par exemple Michael Asher, un artiste conceptuel américain, connu depuis la fin des années 1960 par ses installations spécifiques qui représentent une critique des institutions artistiques. Dans les années 1970, Asher a contribué à une exposition dans une galerie d'art où il n'y avait rien, sauf qu'il a fait abattre le mur qui séparait l'espace de l'exposition du bureau du galeriste, et donc c'était le galeriste qui est devenu l'objet du regard du spectateur et c'est le contexte de la galerie qui devient l'œuvre.

Soit encore l'intégration du public : l'exemple du célèbre photographe australien Stanley Tunick qui pose des masses de gens nus, il leur demande de se mettre dans une plage ou s'allonger dans un parking, et il les photographie dans des positions différentes selon sa demande. Ainsi, le public devient lui-même une œuvre d'art.

Autre conséquence du paradigme de l'art contemporain, consiste à la diversification des matériaux, il suffit souvent de lire le cartel qui accompagne l'œuvre pour savoir ce qu'on a à faire de l'art contemporain, on n'a plus, sur toile ou sur papier, de la peinture..., les formats classiques qui sont en même temps communs à l'art classique comme à l'art moderne, on a plutôt du caoutchouc, des billes, des camionnettes, des moniteurs vidéos... Cette dilution de l'œuvre au-delà de l'objet entraîne évidemment une incroyable diversification des matériaux avec quelques conséquences très problématiques pour les restaurateurs d'art contemporain, qui se retrouvent face à des matériaux qui n'avaient pas l'habitude d'être maîtrisés au point qu'ils se créent des associations internationales, des restaurateurs d'art contemporain qui font régulièrement des colloques pour discuter en commun de leurs problèmes.

On a également une caractéristique importante, qui est le déclin de la peinture : la peinture est devenue un genre très mineur de l'art

contemporain, même si elle n'a pas fait disparaître les institutions à la fin des années 1990, et se font ré-intéresser de nouveau à la peinture. Mais la peinture n'est présente dans l'art contemporain que dans des conditions très particulières, quelque soit représentant le tableau, il n'y aura pas de cadre pour les peintures d'art contemporain, puis en général, la peinture est monumentale ; ce sont d'énormes pièces non-encadrées. La logique même des collectionneurs en peinture a changé, la façon dont on fait accrocher les tableaux, les logiques de fondation, d'entrepôts... dûs notamment à la complexité d'accrochage ou d'installation des œuvres.

Ainsi, la peinture sous conditions, souvent d'une monumentalité ou alors du kitsch, de jeu avec les signes de la culture populaire, soit alors aux travaux de Roy Lichtenstein, un artiste important du mouvement Pop art américain. Son usage de la bande dessinée par exemple où il s'inspire de la publicité et de l'imagerie populaire de son époque. De même que l'artiste peintre américain Jean-Michel Basquiat et sa référence au graffiti, de la peinture mais avec le côté ironique, et cela c'est de l'art contemporain, contrairement à l'art moderne qui joue sur le sérieux. Ainsi, la peinture kitsch, second degré monumental ou mono-chromique (rappelons nous les monochromes de Yves Klein dont il avait le contact avec l'intériorité de l'artiste). Soit un exemple de la façon dont les artistes contemporains subvertissent la peinture.

Un artiste plasticien contemporain allemand, Anselm Kiefer a eu une œuvre achetée dans les années 1980 ; une peinture monumentale où il avait accroché aux tableaux des bouquets de roses séchées, avec leurs tiges, ce qui cause quelques problèmes de maintenance et de pose par le restaurateur. Donc, c'est un exemple de peinture sous conditions. Evidemment cette marginalisation de la peinture a posé énormément de problèmes aux artistes.

Une autre caractéristique fondamentale, c'est le statut des reproductions, une des conséquences de ces caractéristiques, c'est que contrairement à l'art moderne, l'art contemporain ne se produit pas, mais il se raconte. On revient sur l'exemple de l'urinoir de Duchamp, si on a une

photo de cet urinoir, on voit tout simplement la pièce, mais on ne sait pas tout le contexte qui l'a présenté aux salons des indépendants ; on ne l'a pas sur la photo. Ainsi, sans lire un récit sur cette œuvre, on ne comprend pas de quoi il s'agit, tout simplement puisque ce n'est pas l'objet qui fait l'œuvre et donc pour avoir une idée assez juste de ce qu'est une œuvre d'art contemporain, on a beaucoup fait à la raconter que la décrire et la reproduire. Egalement, un autre exemple typique qui montre en quoi l'œuvre n'est plus dans l'objet : ce sont les fameuses bandes rayées de Daniel Buren que j'ai déjà analysées dans mes travaux de recherches.

*«Quand et comment débute l'histoire de l'art contemporain ? (...)
Qu'en est-il aujourd'hui ? »⁹⁰*

C'est totalement industrialisé, il suffit d'aller acheter de la toile rayée ; les partisans de l'art moderne ne voient littéralement pas en quoi c'est une œuvre, et en quoi c'est de l'art. L'œuvre de Buren ne réside pas dans les bandes rayées qui ne sont que des outils visuels, mais ce qui fait œuvre, c'est la reconfiguration de l'espace visuel que produit l'installation de ces bandes d'une façon calculée, précise et rationalisée dans un espace et un contexte très particulier.

C'est donc l'utilisation du contexte, l'extension de l'œuvre au-delà de l'objet, le concept, puisqu'on est dans l'art conceptuel. Buren est au carrefour de plusieurs genres de l'art contemporain dont la présence de la conversion du regard est nécessaire pour comprendre ce qu'il faut regarder : ce n'est pas ce qu'a porté l'artiste, mais il faut observer tout l'espace environnant de l'installation. On se retrouve dans le paradigme de l'art contemporain, on y est, et on peut être à l'aise, c'est alors une des conséquences de l'art contemporain.

Daniel Buren fait revivre l'espace à sa propre façon, jusqu'à qu'on le considère comme étant un des porte-paroles de l'art contemporain.

⁹⁰ Laurence BERTRAND DORLEAC, Laurent GERVEREAU, Serge GUILBAUT, Gérard MONNIER, *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Editions : L'image et l'Ecole nationale supérieur des beaux-arts, Paris, 1997, P. 71.

L'expérience de Buren se résume dans un nombre important de son œuvre exemplaire, qui est bien l'œuvre « in situ » où il fait parler l'espace, et le réorganiser. A travers ce type d'intervention, on se situe dans les espaces : espace architectural, espace urbain, espace d'un musée... Soit alors, la cité radieuse à Marseille, l'habillage du tramway de Tours, etc. (ANNEXES – Fig.126).

« L'intérêt pour l'expérience in situ est commun à tous les artistes du Land Art, bien qu'il ne suffise pas à les caractériser. On n'en finirait pas d'énumérer les noms de ceux que cette question a préoccupés, même si cet intérêt défini plus généralement, et à divers titres, la sculpture contemporaine. »⁹¹

Egalement, les vidéos, comme les photos n'ont pas de temporalité. Toutefois, un grand genre qui est l'installation-vidéo ; par exemple l'artiste américain Bill Viola, un artiste qui s'illustre principalement par la création d'installations monumentales. Bill Viola, l'artiste-vidéo le plus célèbre au monde est considéré comme l'un des inventeurs de l'art vidéo. Cet artiste crée des installations, des films-vidéos, des environnements sonores, etc. Selon lui, les œuvres sont définies comme des poèmes visuels, il développe des œuvres qui posent de grandes interrogations métaphysiques.

Les rencontres avec les installations-vidéos de Bill Viola, ne peuvent pas être montrées dans une photo, tout comme les installations de l'artiste contemporain Christian Boltanski, puisqu'il s'agit d'expériences émotionnelles, et non pas d'œuvres reproduites. Dans ce cas, on parle d'une autre conséquence de l'art contemporain, à côté de l'importance du discours, qui fait partie aussi des conséquences de l'art contemporain. On ajoute, également, l'importance des médiations, qui représentent aussi une des spécificités de l'art contemporain par rapport aux autres paradigmes. Ainsi, dans l'art contemporain, on évoque de nouvelles façons d'exposer, de collectionner, de conserver, de restaurer, etc. (ANNEXES – Fig.127).

⁹¹ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Editeur : Dominique Carré, Paris, 2012, P. 32.

Dans le rapport de l'espace au temps, l'art contemporain installe un autre rapport de l'art à l'espace. Dans un premier temps, l'art contemporain s'est américanisé, lors de la biennale de Venise en 1964, où tout le public était persuadé par Robert Rauschenberg, apôtre du dessin effacé, et il a emporté l'art de la France aux Etats-Unis. Cette américanisation très marquée de l'art contemporain avec le Pop art d'Andy Warhol et ce qui succède. Ensuite, cette américanisation est devenue une internalisation ; dans le sens que le monde de l'art contemporain est un monde spécifique, qui s'est déployé dans les grandes capitales du monde occidental : Paris, New-York, Londres, Berlin, Rome... Ensuite, c'est un monde qui s'est mondialisé, qui date depuis l'extension des pays en voie de développement, et des pays asiatiques... On est dans un sens de la mondialisation, dans un monde en mouvement perpétuel de transgression.

Alors, les artistes comme les critiques d'art, les conservateurs, les collectionneurs, etc. même si certaines catégories d'œuvres sont reproductibles, mais certaines œuvres contemporaines sont faites pour être reproduites. L'exemple de Warhol et de Koons, est impressionnant en art contemporain dans une reproduction où on ne peut pas tout voir. Cette caractéristique caractérise l'art contemporain ; il s'agit de devancer les frontières entre les disciplines et aller dans un autre côté de la production, c'est du cinéma qu'on parle.

Aujourd'hui, on fait apprendre l'art contemporain dans les écoles, tout comme se faisait pendant l'art moderne. Le photographe, un exemple qui fait partie de ce réseau de communauté artistique, est rangé dans quel paradigme ? Sachant qu'au départ, on considère la photographie comme étant une forme d'art plastique (il s'agit de la technique).

En effet, d'un premier abord, saisir l'art contemporain paraît interrogatif ; d'ailleurs pour introduire à sa définition, il faut d'abord le comprendre.

On confirme que le concept de l'art évolue au cours de l'histoire, en particulier l'histoire de l'art contemporain. En effet, à l'ère antique, on ne

crée pas de la même façon comme au temps moderne ; l'intention de l'artiste est différente selon la période où il crée son œuvre, son observation par le public est également différente.

2. L'émergence du Design

Nous détectons depuis quelques années, l'utilisation du terme « design » qui vient des Etats-Unis, on l'emploie pour designer tout ce qui est beau, moderne, nouveau et fait en matériaux contemporains. Mais, confronté à la réalité américaine, la réflexion théorique de Moholy-Nagy approfondit les questions d'optique et de cinétique pour ce nouveau domaine : le design.

« Historiquement, le design est hybride parce qu'il renvoie à des activités qui, sans avoir à porter son nom, relèvent dans une certaine mesure de son domaine : les techniques, les savoir-faire, les produits de l'industrie, les beaux-arts, les arts appliqués, les arts industriels, les créations industrielles, etc. De surcroît, le design est capable de coloniser n'importe quel objet, depuis l'outil, l'automobile, l'électroménager, l'alimentaire, jusqu'au graphisme et aux espaces numériques, comme s'il n'existait aucun hors champ à son dessein. »⁹²

Etant par définition un art qui se nourrit de matière, le design a profité de l'innovation technologique qui a élargi son spectre de matériaux. Ce terme utilisé en Français, a une étymologie anglaise : design signifiait « plan d'un ouvrage d'art », au XVIIe. L'origine du terme est latine : designare, dans le sens de « dessein » avec des dérivés comme « dessigner » ou « desseigner » qui signifiaient à la fois « dessiner, montrer, indiquer ». D'où l'on constate une superposition des notions de dessin et de dessein. Le terme acquiert un sens élargi à toutes les productions industrielles et artisanales d'objets ou de signes, aux Etats-Unis et en Grande Bretagne. Mais l'emploi lui adjoint un qualifiant qu'on nomme : design graphique, design produit, design espace, design urbain, design sonore, etc.

Certes, avec la création des premières agences d'esthétique industrielle, en l'occurrence celle de Raymond Loewy, pionnier du métier de designer industriel, après la crise de 1929, le terme design s'impose aux Etats-Unis.

⁹² Brigitte FLAMAND, *Le design Essais sur des théories et des pratiques*, Editions : Institut français de la mode – Regard, Paris, 2006, P. 13.

« Tout nouvel objet, d'une certaine manière, bénéficie pour sa réalisation technique des derniers acquis de la science, y compris des progrès de la psychologie et de la sociologie. On pourrait donc estimer que tout produit fabriqué à partir de ces données peut atteindre une certaine forme de perfection. En vérité, il subsiste toujours des impondérables difficiles à évaluer. »⁹³

L'usage du terme « design » gagne l'Europe d'après-guerre, il est conceptuellement adopté à la place du terme allemand « Gestaltung » (plus proche du dessin) et du terme italien « progettazione » (plus proche de la notion projet). Durant les années 1960, le design conquiert la France en remplaçant les termes « esthétique industrielle », sous l'influence du designer français et du père de l'esthétique industrielle Jacques Viénot.

L'intégration du designer Roger Tallon, considéré lui aussi, le père du design industriel français a confirmé cette tendance. Ainsi le terme est définitivement adopté dans le vocabulaire industriel en 1965, date à laquelle la revue Esthétique Industrielle, de Jacques Viénot, change de nom pour devenir Design Industrie. Sous l'influence de certains théoriciens et sociologues, dont on cite Jean Boudrillard, G. Simondon, E. Morin, M. Ragon, Hohenberg et Lapielus, le design, et à partir des années 1960, acquiert un nouveau sens en prenant ses distances à l'égard de la pure production d'objets, et en intégrant de nouvelles notions : signes, besoins et discours sociaux. Mais, en parallèle, l'évolution banalise le terme au point de signifier « style de design », généralement en plastique orange, puis rouge, ou en bois, et donc scandinave.

Utilisé pour caractériser de nombreuses productions, allant de celles d'IKEA au mobilier en pièces uniques, vendu dans les galeries d'art, le design devient surmédiatisé dans les années 1980. Il est alors utilisé pour améliorer l'image du produit, la motivation interne de l'entreprise et surtout sa différenciation avec la concurrence.

⁹³ Laszlo MOHOLI-NAGY, *Peinture Photographie Film*, Editions : Jacqueline CHAMBON, Nîmes, 1993, P-P 64-65.

Mais la mode disparaît à partir des années 1990, surtout après la guerre du golfe, ainsi que les rubriques du design, de la plupart des journaux à grand tirage.

« Les Etats-Unis sont leaders après-guerre, avec une liberté, une audace, une économie puissante, une abondance de matériaux et une technologie de pointe. (...) Le design aux Etats-Unis est l'expression plastique d'une culture matérielle. Le designer, un créateur à l'origine, devient un coordinateur, il doit considérer les motivations d'achat des consommateurs, en sollicitant les compétences de spécialistes en sciences humaines. »⁹⁴

En réapparaissant plus tard, dans le milieu des années 1990, et bien que souvent qualifié de « modeste », il est alors intégré aux grandes entreprises : à Renault, création de la direction du Design Industriel, Thomson MultiMedia et l'arrivée de Philippe Starck en 1993.

Il est alors utilisé pour améliorer l'image du produit, la motivation interne de l'entreprise, et surtout sa différenciation avec la concurrence.

Ceci nous amène à constater que l'histoire du design se confond avec l'histoire générale. Une brève chronologie, allant des origines de la révolution industrielle au design contemporain permet de l'affirmer. En effet, historiquement, et au moment de l'apparition de l'industrie, le design s'est installé dans le système de production. Mais ce sens du terme design suscite de nombreuses interrogations : qu'est-ce que nous en avons fait ? Qu'est-ce que nous sommes en train d'en faire ? S'agit-il d'un procédé rigoureux de la conception ? A t'-il généré un plus qualitatif à la société ? A t'il contribué à servir notre mode de vie en formes désirées ?

« L'évolution de l'histoire des styles est en rapport avec la vision du monde des sociétés. A travers l'histoire du design, dont le rôle est essentiel, de grandes mutations formelles s'expriment avec les changements d'orientation des structures politiques, économiques, technologiques, sociales et culturelles. Cette chronologie du design

⁹⁴ Brigitte FLAMAND, *Le design Essais sur des théories et des pratiques*, cit. op. P. 39.

dresse un panorama international d'une aventure humaine, au lendemain de la seconde guerre jusqu'à nos jours. Ce patrimoine a sa place légitime dans l'histoire de la pensée, et il est nécessaire d'en inventorier les séquences afin d'en goûter toute la richesse. »⁹⁵

Si nous opérons à partir de la distinction : instrument/ outil, appareil/ machine, qu'en est-il alors des techniques de production ? Ceci amène à concevoir différents statuts : le statut de la machine avec son rôle primordial dans le calcul du rendement économique, ou l'appareil en tant que puissance de production, tout en regardant une distinction entre appareil et instrument. On peut travailler avec un appareil et non avec un instrument.

Le design vise donc à produire un objet créé à partir d'une multitude de concepts, mais dont les variations dépendent de plusieurs facteurs. Dans une conception non-linéaire du temps, on pourrait affirmer que beaucoup de philosophes ont contribué à la création des concepts, car comme les artistes, ils produisent des écarts de formes, et contribuent donc ensemble à l'architecture du monde.

Mais la question qui se pose est celle de l'opposition de l'industrie à la valorisation esthétique du produit design. Partout, le principe du design insiste sur le fait que l'industrie ne s'oppose pas à la qualité de production. En effet le design nous intéresse et s'intéresse à nous, même si l'art tend à s'exercer en se séparant de l'industrie.

Toutefois, la conception et la création d'un objet dans le cadre d'une théorie du design font intervenir le consubstantiel en quelque sorte dans l'humain, même si ce n'est vraiment pas la « mimésis ».

La création d'un objet se réfère à deux objectifs : ou bien un objet pratique que la sagesse populaire estime parce qu'il répond au besoin d'un objet « culturel » qui est une œuvre d'art, donc réalisée pour soi-même. On distingue un objet utile et un objet de satisfaction, à l'instar de la poésie de Baudelaire et de Benjamin. Cependant, l'utile est-il toujours beau ?

⁹⁵ Idem, P. 37.

Il faut signaler cependant que le design est méconnu du grand public, même si l'histoire de l'art des années 1980 met en évidence le lien étroit entre le pop art et le design, lien développé par des artistes, comme Dan Graham ou le célèbre artiste minimaliste américain Dan Flavin ou l'architecte américain John Knight.

« (...) Dan Graham a réuni des notes sur les relations de l'art au design. Rétablissant une omission de l'histoire de l'art des années quatre-vingts, considérée pour le moins rétro-grade par l'artiste, elles mettent en lumière les relations du pop art au design, tout en témoignant de l'apport spécifique des œuvres de Dan Flavin et John Knight. »⁹⁶

L'exposition de 1986 *« Three Linked Cubes/ Interior Design for Space Showing Videos »* était une référence importante, aussi bien pour Dan Graham que pour le spectateur. La série de cubes en verre transparent ou en miroir, peut être installée à l'intérieur ou à l'extérieur, et donnait au spectateur une double identité. Graham aménage aussi des moniteurs qui filment le public et montrent ces vidéos à des spectateurs filmés à leur tour. Le public assure alors un rôle double. C'est ce qui a amené Graham à affirmer que son exposition met en valeur une œuvre d'art optique qui donne un aperçu sur le « design fonctionnel ». Mais, s'agit-il vraiment d'un design efficace?

*« I think museums are great places. I realized that a museum could be a social space and I fell in love with the empty lobbies, the gift shop, coffee shop, areas where people could relax. If I did work like *Three Linked Cubes/Interior Design for Space Showing Videos*, 1986, where teenagers could lie on the floor. I think what I did was to discover the tradition of the museum instead of pursuing the stupid idea of Institutional Critique. »⁹⁷*

⁹⁶ Dan Graham, *Rock my Religion*, Vol. II, op. cit. P.73.

⁹⁷ Markus MÜLLER, Thierry DE DUVE, Benjamin BUCHLOH, « Quatre Conversations: de décembre 1999 à mai 2000 », *Dan Graham, Œuvres 1965-2000*, Editeur : Paris-Musées Düsseldorf : Richter, 2001, P. 78.

Ce genre d'exposition nous permet d'affirmer que l'efficacité du design devient beaucoup plus symbolique que réelle. Quant au point de vue esthétique, nous pouvons citer Robert Venturi, un théoricien et architecte américain, l'un des précurseurs du postmodernisme. Venturi se réfère aux considérations des théories idéologiques et/ou symboliques du vernaculaire culturel et qui s'entrelacent avec les théories de l'art, de l'architecture et du design.

Venturi et Rauch ont réalisé, à l'instar de Dan Flavin, des interventions au niveau de l'espace architectural d'une église catholique, en ayant recours aux tubes fluorescents. C'était un pur rapprochement entre des notions artistiques, architecturales et design ; on soulève une dialectique entre cette trilogie disciplinaire.

« Venturi et Rauch accomplissent la même démarche que Flavin utilisant les tubes fluorescents, pour le design, la symbolique et l'aspect fonctionnel de l'église Saint François de Salles de Philadelphie, qu'il restaurèrent en 1968. La nouvelle liturgie instituée par l'église catholique nécessitait de remplacer l'autel traditionnellement accolé au mur. »⁹⁸

Ces artistes et architectes vont jouer le rôle de designers, puisqu'ils répondent aux différentes exigences de la société, en prenant en compte l'utilisateur.

Dans sa définition, le designer est donc un professionnel répondant à un certain nombre de programmes, en parfaite harmonie avec tout ce qui intervient au niveau des disciplines complémentaires dont il fait partie.

Il s'agit de quelqu'un capable de s'intégrer aux équipes au sein d'une usine, il est censé de créer la notion d'usage par les relations produit/utilisateur. C'est alors un homme d'action à qui incombe la tâche de concevoir, prendre des décisions, choisir, dépasser les différentes contraintes économiques, sociales, techniques, esthétiques, ergonomiques, pour mettre au point un produit utile et bien fonctionnel. Mais le nouveau

⁹⁸ *Idem*, P. 78.

designer ne se considère plus comme artiste à part entière. C'est le design rationnel, qui cherche à se soustraire au diktat de la forme.

Quant au designer d'espace, il conjugue un sens profond de l'esthétique et une maîtrise des techniques avec une connaissance approfondie des environnements naturels et urbains. La vocation première consiste à créer des espaces fonctionnels agréables ayant une identité, et pourquoi pas une âme, dans une acceptation autre que religieuse !

II. La symbiose Art contemporain/ Design

1. La rencontre Art/ Design

L'ambiguïté de l'origine du design est certaine, les références à cette origine sont multiples et varient beaucoup : pour certains, le design est apparu avec le Bauhaus, d'autres évoquent son apparition en faisant le rapprochement avec Raymond Loewy au cours des années 1920. Et si certains remontent jusqu'à 1850, avec l'apparition du ''Journal of Design'' de Cole, d'autres remontent plus loin dans l'histoire, jusqu'à Léonard de Vinci et la notion de «disegno». D'aucuns pensent que le design existe depuis toujours, étant donné que l'artisan, quand il crée son œuvre, peut être qualifié de designer.

Actuellement, on pense que « Tout » serait « Design », parce qu'il s'agit d'un acte de conception, donc le design existe chaque fois qu'il y a conception, et que le designer crée un objet industriel permettant le développement du confort et du luxe, mais cet objet fait appel à une production artistique. Le designer doit répondre au mieux au cahier de charges de ses commanditaires : la qualité des matériaux, les réglementations administratives, les normes de sécurité, c'est pourquoi on envisage qu'il n'y a pas un seul design mais toute une multitude, dont on cite : le design domestique, le design graphique, le design architectural, le design industriel, le design sonore, le design urbain. C'est ce qui nous permet d'affirmer que le designer conçoit et aménage le cadre de notre vie. Pourtant le public considère le plus souvent le design comme une mode ayant pour domaine le mobilier et quelques objets.

Le design caractérise aussi le mode de vie des gens : en effet, le rapport qui s'établit entre l'utilisateur et l'objet ne se réduit pas seulement à la technicité et à l'ingénierie, mais comprend aussi une conception de cet objet dans sa dimension sociale : l'objet créé doit être adapté au besoin de la société cible. Afin d'améliorer le rapport individu/objet, en rendant ce dernier plus simple tout en assurant les fonctions. C'est ce qui assure la dimension sociale du design. C'est dans l'industrie que le design affirme sa

véritable identité, débarrassée de sa considération en tant que mode. Au fil du temps, le designer améliore la fiabilité, la sécurité, et l'esthétique des produits, sans oublier sa fonctionnalité, tout cela dans le but de procurer à l'utilisateur un confort certain. En effet, dans la vie quotidienne, les nouveaux matériaux permettent de nouvelles formes, donc de nouvelles fonctions, d'où le changement qui permet au design de transformer l'environnement, d'améliorer la qualité de la vie. Cependant, on se demande souvent comment a-t-on établi un lien entre l'esthétique et le fonctionnel ?

« Faire du design, c'est penser en termes de relations. C'est appréhender le cadre et le cœur des choses, les buts immédiats aussi bien que les buts ultimes, dans le sens biologique du terme en tout cas. C'est ancrer la spécificité d'une tâche dans une globalité complexe. Le designer doit être formé non seulement à l'utilisation de divers techniques et matériaux mais aussi à une réflexion concernant leurs fonctions organiques. Il doit savoir que le design est indivisible, que les caractéristiques internes et externes d'un plat, d'une chaise, d'une table, d'une machine, d'un tableau, d'une sculpture ne peuvent être disjointes. Il faut faire en sorte désormais que la notion de design et la profession de designer ne soient plus associées à une spécialité, mais à un certain esprit d'ingéniosité et d'inventivité, globalement valable, permettant de considérer des projets non plus isolément mais en relation avec les besoins de l'individu et de la communauté. »⁹⁹

Ce qui attire l'attention, c'est que le design s'est élargi, en conférant aux objets une dimension symbolique et une valeur esthétique. Il est la démonstration pratique qu'un monde meilleur serait possible, où l'esthétique s'intègre au fonctionnel, sans culte de l'apparence, afin de pouvoir concevoir de nouvelles relations avec le monde, car le design devient ainsi un outil communicationnel, il ne peut être réduit à la décoration, pare ce qu'il s'agit d'un art à part entière.

N'étant pas un phénomène de mode qui affecte l'ensemble de la production industrielle, on ne peut cependant nier une influence réciproque mode/design, même l'emploi adjectival de design signifie « à la mode »,

⁹⁹ Laszlo MOHOLI-NAGY, *Peinture Photographie Film*, cit. Op. P-P 277-278.

surtout qu'un objet industriel design peut être à la mode. Mais les designers ne sont pas perçus comme enjoliveurs transformant les objets pour répondre aux exigences périodiques de la mode. Il faut cependant signaler que la mode et le design ne fonctionnent pas sur le même mode, selon les cycles parallèles de renouvellement. En effet, le design sert, gracieusement élégamment sa fonction. Quant à la mode, elle consiste en un renouvellement constant des apparences, en un rafraichissement constant. Si le design s'intéresse au monde, comme un ensemble de mécanismes, à la nature comme système, c'est qu'il reflète une vision du monde et une orientation scientifique : il est donc un dispositif communicationnel pour une amélioration constante de la production, des conditions de travail et de vie.

Cette vision, qui fait de la mode et du design, non seulement des arts décoratifs mais surtout des arts appliqués, confère à l'art et à l'artiste une utilité sociale, sans que l'artiste ne soit enfermé dans sa tour d'ivoire, sans qu'il ne paraisse un jouisseur qui agit à sa guise, parce qu'à ce moment-là, l'art pur n'a aucune fonction sociale, et devient un ornement superflu, ainsi l'art perd sa valeur de contrepoids face aux forces destructives de la production industrielle. L'art est donc amené à faire preuve de son utilité sociale, c'est pourquoi il doit absolument se situer en dehors de la sphère économique, surtout que l'art a eu son droit de cité, c'est aussi pourquoi les artistes peuvent être conviés à donner leurs avis à propos des projets industriels. Ainsi les designers ne sont plus transformés en « caution esthétique » dépouillée de toute poésie, privée de conception qui en ferait des enjoliveurs minorés. Il est à signaler aussi que le design n'est pas envisagé comme outil communicationnel de l'entreprise avec ses clients. La logique et l'organisation industrielles font que celui-ci n'émerge que lors des crises en tant que moyen permettant aux entreprises de mieux séduire la clientèle et d'accroître les ventes.

Dans l'œuvre « La laideur se vend mal » de Raymond Loewy, évoque le métier de designer. L'auteur étant designer, cherche à faire connaître cette profession, il y raconte ses expériences, ses errements, ses

doutes « d'industriels ». Loewy y définit le rôle du designer dans l'entreprise : c'est un créateur d'objets comme l'artisan des temps anciens, il ne subit pas les mêmes contraintes en effet, et contrairement à l'artisan qui n'engageait que sa personne. Le designer industriel subit la pression de la charge de l'entreprise, de tous les employés.

La fonction de dessinateur industriel est ardue, il lui est impératif de dessiner des produits aisément commercialisés s'il veut garder son travail. Loewy signale que le designer est tout sauf un artiste ayant toute la liberté de créer selon son bon plaisir, son intuition, son goût personnel ou sa fantaisie. Nous sommes loin du mythe de la liberté absolue, dans un monde où tous les êtres s'avèrent privés de leur libre-arbitre. Loewy dépeint aussi, avec nostalgie, l'époque révolue où les artisans étaient maîtres de leurs œuvres, nostalgie de la liberté de l'artisan qui maîtrisait totalement les étapes de la production. Cette nostalgie est aussi un thème sous-jacent d'un mouvement célèbre en Angleterre à la deuxième moitié du XIX^e siècle, le mouvement Arts & Crafts. Pour ce mouvement, il ne s'agit pas seulement de la perte de liberté seulement, mais aussi de la perte du sens. Le designer est donc celui qui donne forme à l'environnement quotidien, tout en déterminant la dimension esthétique, ses choix sont alors décisifs même s'il n'engage pas l'avenir des entreprises pour lesquelles il établit des modèles. Il est donc celui qui essaye, à sa façon, de contribuer au bonheur des gens, sans en être tenu pour responsable.

A l'instar d'Adolf Loos, Loewy lutte contre l'ornement, la surcharge, le superflu en tant que décalcomanies appliquées inutilement et augmentant le coût de fabrication. Il s'agit non pas de créer des produits destinés aux élites, mais d'améliorer l'ensemble, surtout que l'art est une quête de nouvelles formes esthétiques, loin de toute fonctionnalité, l'art rappelle que le monde n'est pas clos, qu'il y a de nouveaux horizons à explorer.

2. Expérimentations en Art / Design

Apparenté à la mode, le design se renouvelait annuellement à l'instar du style déco, de la mode. Pour une conception de tout mode de production, nous pouvons affirmer qu'il structure la vie de plusieurs personnes durablement, qu'il offre à la société un modèle d'organisation nouveau, surtout que ses formes, conçues pour produire une esthétique, reflètent une apparente différence.

Qu'en est-il du design aujourd'hui ? Les différentes acceptions réfèrent à des usages variés et révèlent la relation avec la notion d'esthétique industrielle et du goût collectif. En effet, le design est défini comme un qualifiant du goût, en référence à un objet. Il s'agit d'un certain nombre de pratiques, issues généralement des anciens arts appliqués dont le design n'est que le pendant industriel. On peut l'envisager comme un art appliqué aux conditions de production et de distribution industrielles.

Etant né en France dans les années 1960, le design a connu son apogée dans les années 1980. Actuellement, le design étant un acte producteur de sens, se caractérise par un profond renversement dû à la technologie numérique – avec les notions d'interactivité, de réseaux sociaux, de collaborations et d'open-sources, avec un recul des expérimentations formelles ou sémiologiques en tant que telles.

La première période du design, qualifiée de période classique, est profondément empreinte par le lien étroit entre forme et fonction. Il s'agit de la dimension anthropologique du XIXe siècle ayant trait aux apparences. Nous citons l'exemple de l'architecte américain Louis Sullivan à qui l'on doit l'expression « *from follow function* » (la forme suit la fonction) ; devenue un principe associé au design industriel et à l'architecture moderniste du XXe siècle.

La seconde période est une période postmoderne où l'on décèle la présence d'un recul critique.

« (...) l'amélioration du design « personnel » a pour objet de rehausser le statut social du client. Ainsi, la relation entre designer et client

implique une mise en question des valeurs du design et de l'amateur d'art, en termes psychologique comme en termes sociaux/esthétiques. »

100

Certains exemples de l'art actuel et de design nous permettent d'appréhender cette dimension. Il s'agit de l'œuvre artistique du plasticien américain Jean Chamberlain, des années 1960. En intégrant sculpture, peinture, photographie, cinéma, Chamberlain (bien que méconnu) a été considéré l'un des plus éminents de son époque, vues ses œuvres variées et cohérentes : cette incroyable diversité de la production ouvre l'œuvre à une multiplicité de lectures. Quant aux sculptures de mousses ou d'écumes, aux photographies, elles manifestent la pluralité des aspects de l'œuvre de cet artiste.

« (...) Chamberlain se détourna de ses premiers travaux, carcasses de voitures disloquées et broyées, pour faire des sculptures en caoutchouc-mousse brut. Il tenta d'abord de faire avec cette mousse des chaises et des canapés « design ». »¹⁰¹

L'utilisation de la mousse ficelée et pliée a fait l'originalité des « Foam sculptures » de Chamberlain, annoncées comme expression d'une « pensée sexuelle et intuitive » et qui mettent en lumière des constructions Soft-sculpture réalisées au cours de ces années. Ces structures en mousse, harmonieuses, douces et légères, différentes de celles en acier, compliquées, denses, lourdes. Ces structures se réfèrent à un art abstrait et non figuratif, un art, qui, à partir d'un matériau industriel quotidien, révèle une fluidité en abstractions évocatrices.

D'ailleurs les années 1967 voient naître l'utilisation d'un matériau artificiel : le caoutchouc-mousse, il s'agit de la création de canapés souples présentant une continuité des véhicules, déjà évoqués par Chamberlain. Même s'ils constituent l'aspect le plus inventif dans la carrière de l'artiste, et qu'ils reflètent un dialogue entre l'esthétique et les matériaux industriels, ces œuvres en mousse évoquent habilement le mélange cacophonique des

¹⁰⁰ Dan Graham, *Rock my Religion*, Vol. II, op. cit. P.64.

¹⁰¹ *Idem*, P.80.

deux tendances qui caractérisaient l'époque de leur création : violence et sensualité.

Quant à Brandhorst, on peut citer une œuvre majeure de cet artiste : pour produire une expression de la diversité à travers une forme esthétiquement agréable, il a composé une sculpture non encadrée, en combinant des parties distinctes de voitures écrasées. Chamberlain, quant à lui, unit des références insignifiantes et sublimes à travers ces ouvrages constitués de fragments de voitures écrasées et soudées.

L'artiste transpose d'ailleurs, à travers ses œuvres, et en trois dimensions, les recherches de l'expressionnisme abstrait pour en faire des composantes de pop art. Ce sont ces œuvres qui ont fait la célébrité de l'artiste. Installées sur des socles, ces sculptures varient en taille : certaines ayant de grandes mesures, d'autres de faibles dimensions, d'ailleurs certaines œuvres ont des intonations figuratives ou architectoniques, elles sont à classer plutôt du côté de l'art que du côté du design, l'apparence imite le sens de l'œuvre par l'utilisation des matériaux industriels et la production a recours à la récupération de matériaux se référant à des fonctions précises. (ANNEXES – Fig.128, Fig.129, Fig. 130, Fig. 131).

« L'usage du matériau- outre la combinatoire de différentes tôles d'acier colorées, froissées, pliées, l'usage de la mousse ficelée et pliée (...) quand on regarde une pièce finie, elle aura une position qui représente mon attitude à son égard. Ma sculpture n'est pas calculée pour faire autre chose que ce qu'il apparaît qu'elle fait. ». »¹⁰²

Nous pouvons aussi illustrer ces propos, soit l'exemple de l'architecte et designer italien Andrea Branzi, un des fondateurs du design italien. En approfondissant ses recherches dans les domaines du signe, de la forme, des moyens d'expression susceptible d'être reconnus par tout le monde, il fait du design quelque chose de plus profond qu'une histoire de formes et de fonctions.

¹⁰² Elisabeth LEBOVICI, « En tant qu'artiste, je donne beaucoup plus que si j'avais un institut de beauté », Article en ligne, 14 Février 2014.

Pour Branzi, il faut concevoir et réaliser « un monde esthétiquement meilleur », à travers une quête de la beauté qui dépasse le cadre des questions de formes, malgré leur importance et leur portée politique. Les œuvres de Branzi recelaient des notions abstraites, à l'instar des fluctuations intérieur/extérieur, que l'artiste appelait inspiration poétique. D'ailleurs, son œuvre, à la lisière de l'art et de la sculpture, nourrie par sa grande expérience, s'est enrichie par ses différentes réflexions et réalisations. Ce qui lui a permis d'occuper une place de choix sur la scène universelle du design, depuis la fin des années 1970. Quant à ses théories, elles ont influencé et même inspiré des architectes contemporains célèbres : Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind.

Les années 1960 étaient marquées en Italie par une instabilité permanente, productrice d'incertitude qui a amené non seulement l'émergence du design mais aussi des mouvements radicaux de design cherchant à rompre avec l'existant. C'est ce qui a généré des formes d'une grande expressivité, fruit des nouvelles réflexions conceptuelles. Un soin attentif est accordé aux matériaux utilisés dans ces nouvelles tendances de production et aux nouveaux concepts, comme l'écologie qui y acquiert une grande valeur comme certaines des œuvres d'Andrea.

Branzi s'inscrit dans cette démarche, fortement imprégnée d'écologie. Il s'agit en premier lieu de *vertical Home* de 1994 : une structure verticale d'une armoire habitable, répondant aux fonctions domestiques privées et donnant à lire une interprétation intégrale et flexible (un lit, des éléments décoratifs, une zone de bureau...), il s'agit d'un projet miniature ayant la vie intime pour référent. (*ANNEXES – Fig. 132*).

Nous citons en deuxième lieu la collection de Branzi nommée *Wireless* qui a constitué un exemple du design de la galerie à cette époque. *Bucket Lamp WP05*, faisant partie de cette collection, était en fait un projet pour la Design Gallery de Milano. Il s'agit de la sculpture d'une lampe à seau en inox, à coiffe lumineuse en papier Japon de couleur blanche. Ce sont un chargeur et un accumulateur qui permettent un éclairage sans fil (*ANNEXES – Fig. 133*).

L'exemple de Philippe Starck, ce designer français, nous permet d'aborder le thème de la créativité affranchie, ses différentes perspectives. En effet, pour lire « on va créer, mais comment ! ».

La création est certes la spécificité de l'être humain, c'est sa raison d'être. Intervient par la suite, le passage à l'acte, en prenant en considération l'intelligence, le progrès, les mutations. Il s'agit donc de définir une terminologie importante : la créativité. On peut signaler d'abord la convergence en tant qu'intégration de différentes fonctions de production, puisqu'elle est la façon de traiter un projet.

En effet, les produits actuels bénéficient, dans la production, d'une grande marge de mélange de genre. On cite dans le secteur de l'automobile par exemple : pour être chic, ou le « crossover », la créativité et l'intelligence de Philippe Starck, s'affirment dans la création en 2011, d'un luminaire design : la lampe d'E-light. C'est une lampe de bureau, extrêmement minimalisée, assurant les meilleurs éclairages en LED, mais surtout munie d'un Ipad qu'elle recharge. En plus du gain d'espace, L'Ipad bénéficie d'une place de choix : sur le bureau ou sur la table de nuit. Le design de l'D'E-light est bien fonctionnel grâce au raffinement de l'aluminium. La convergence paraît à ce stade comme un très bon procédé, puisque la lampe conçue constitue un objet adapté à nos usages contemporains (*ANNEXES – Fig.134-135*).

D'après Philippe Starck on peut définir un sens du terme éthique, à la mode et utilisé par tout le monde à travers la façon prescriptible de faire le quotidien. En effet, Good goods est un objet qui était pré-mondeur, qui figurait dans le catalogue de non-produits pour les non-consommateurs, une autre appellation du futur marché moral. Il s'agit des masques à gaz, fabriqués depuis des années et qui paraissent aujourd'hui des non-produits, donc objets inutiles destinés à être non-achetés. Le non-consommateur est donc une personne qui s'interroge sur la nécessité du produit et sur le choix à faire, quant au marché moral, c'est l'adéquation entre les actes qui font progresser et les objets qui deviendront des produits quotidiens. Nous

citons, à propos l'exemple de la célèbre feuille d'eau de 2010, lors d'une campagne de sensibilisation à l'utilisation de l'eau de robinet. L'emblème de cette campagne n'est autre qu'une bouteille imaginée par Philippe Starck, sous forme gourde, plate, transparente et entièrement recyclable, ce qui en fait un objet à la mode et militant. D'autant plus qu'un message de Starck se révèle par le biais de cette bouteille. (*ANNEXES – Fig. 136, Fig. 137*).

Philippe Starck propose aussi le projet Pibal : il s'agit d'un nouveau vélo – patinette conçu spécifiquement pour la ville de Bordeaux et destiné à renouveler le parc des vélos de la ville, gracieusement mis à la disposition de ses habitants. Etant multifonctionnel, ce vélo répond aux exigences des bordelais et à la multiplication des zones piétonnières de la ville, il permet de pédaler, de patiner et de porter aussi un enfant. Il constitue une synthèse des idées suggérées par les citoyens de la ville. Avec sa structure en aluminium et de couleur grise, ses roues de couleur jaune très voyant, Pibal se présente comme un bon produit comportant beaucoup d'innovations, pourtant, c'est un produit destiné à un marché spécifique, surtout qu'aucune commercialisation ne peut se faire en dehors de cette ville. C'est le premier vélo de la nouvelle ergonomie (de nombreuses rues piétonnières) des villes de province. (*ANNEXES – Fig. 138 – Fig. 139*).

N'étant pas foncièrement beau, mais ne manquant pas d'intelligence puisqu'il répond aux nouveaux besoins des consommateurs, l'utilisation théorique du terme design réfère au monde de la consommation, c'est pourquoi tous les exemples sus-cités de nouveaux produits s'intègrent aux produits dits « design », et que cela se classe du côté du marketing. C'est aussi une tension entre l'art et l'industrie.

En effet, le design est présent au sein de l'industrie à travers l'exigence artistique du mode de production défini par l'industrie elle-même. Le design a pour objectif de proposer un produit utile au large public. Il constitue alors un critère de mesure de la relation design/public, c'est une détermination de l'attitude face à la production. Ceci amène à poser des questions, Quelles pourraient être les conditions d'un design

public ? Quelles sont les responsabilités du designer ? Ainsi, le design devient donc une façon d'appréhender comment il contribue à la formation du public. Il apparaît aussi comme réponse de l'art à l'industrie.

Ainsi le beau s'intègre à l'industrie à travers le design. Or l'intégration du designer à l'industrie soulève un problème à travers la notion de concurrence esthétique : l'industrie ne représente-t-elle que le « laid » et le design est-il seulement une manifestation du beau ?

Actuellement, il existe multiples formes d'expression du design, même s'il garde toujours sa propre fonction de se présenter le monde et d'agir sur lui. Même en intégrant le cercle restreint de l'art contemporain, il est devenu l'enjeu de spéculations marchandes. Cette intégration s'effectue à travers les expositions dans les galeries, les foires de l'art, les ventes publiques. C'est pourquoi le design se situe au croisement de la forme et de la fonction, du beau et de l'utile, de l'art et de l'industrie.

Profondément ancré dans la tradition intellectuelle, historique et industrielle de chaque pays, le design est un témoin privilégié et révélateur de son époque, par le biais de ses applications différentes dans divers domaines (mobilier-urbanisme-environnement). N'oublions pas l'apport des grands designers (Peter Behrens, Jean Prouvé, Raymond Loewy, philippe Starck, etc.) ainsi que celui des entreprises internationales créatives (Ikea, Sony, etc.). Il faut aussi signaler l'ajout non négligeable des écoles et des formations, des théories et des mouvements (sécession viennoise, bio-design, stream-line, contestation de l'anti-design, etc.), ainsi que celui des inventeurs techniques et technologiques (l'ère du bois, du verre du plastique, du virtuel, etc.).

D- RELATION : ARCHITECTURE/ DESIGN

I. La symbiose Architecture/ Design

1. La relation Architecture/ Design

Historiquement, le Design est installé dans le système de la production au moment de l'industrie. Ce sens du Design est posé en question. Qu'est ce qu'on fait et qu'est ce qu'on est en train de faire ? La réflexion commençait par un départ de distinction entre instrument et outil, appareil et machine, y a-t-il des techniques de production ? Comment on répartit l'inscription du Design dans la société ? En effet, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l'Art a été touché, mais aujourd'hui il est mis en question. Ainsi, réfléchir au principe de l'outillage de l'humanité en général, du fait qu'il y a trois statuts : soit alors un statut de la machine : ceci entre dans le calcul de rendement économique. Ou encore un statut de l'appareil comme puissance de production (respect propre à l'appareil) comme l'a indiqué Aristote, ou finalement, l'appareil qui possède en puissance la capacité de production. Toutefois, on confirme cette différence entre appareil et instrument : avec un appareil, on peut travailler, mais en revanche avec un instrument, on ne peut pas travailler.

Certes, le Design vise à produire un objet communicable, créé à partir d'une multitude de concepts dont leurs variations dépendent à la fois de la culture et du milieu de référence, où elles se réalisent. En fait, différents philosophes contribuent à la construction de ces concepts dans un temps non linéaire. Autrement dit, les philosophes comme les artistes, cherchent à produire des écarts de formes, ils contribuent ensemble à l'architecture du monde.

Aujourd'hui, c'est une espèce de désespoir envers le Design. L'idée à l'époque consiste à faire travailler le système industriel ; donc, soit on travaille avec cette idée, soit on se laisse faire par elle. Ainsi, on dégage la position de principe qui se trouve dans le Design. Est-ce que l'industrie s'impose à la valorisation esthétique du produit-design ? Est ce que quelque chose peut s'échanger entre nous, dans cet univers de beauté particulière ? La réponse est bien oui ; le principe de design insiste sur le fait que

l'industrie ne s'oppose pas à la qualité de production, mais elle s'oppose à la valeur esthétique. Ainsi, le design trouve que c'est possible de lier entre les deux à la seule condition de ne pas abandonner l'industrie. Les moments de la production doivent être architecturés et ils excluent la manœuvre de la responsabilité du produit. En outre, la tendance à l'industrie est une tendance offerte, de telle sorte que le moment de faire de la production doit être architecturé, et c'est dans ce sens que Platon et Aristote ont parlé de l'architecte. En effet, ce qui pousse au savoir-faire, à l'emploi de la force de travail, une pensée archaïque de l'Occident (l'automatisme) et peut être il y a une responsabilité du design d'aller contre le sens de ce concept. Est que le design est une pratique alors ?

On peut appeler design ce qui se produit au moment de la production. Paradoxalement, le design n'est pas indifférent à la qualité esthétique du produit, il est alors retombé dans l'automatisme ? Le design nous intéresse, et il s'intéresse à nous, ce qui veut dire qu'il peut exister sans qu'il nous intéresse. D'ailleurs, le design porte un souci qui se dégage de l'échange et de l'usage. L'idée classique de l'art est une idée pour laquelle il n'y a pas d'opposition d'extériorité de l'art et de l'industrie, et en admettant que l'art dans sa perfection est une sorte d'aboutissement de l'industrie, puisqu'il est procédé de couches par couches (le cas de la peinture).

Aujourd'hui encore, les moyens techniques employés ne sont pas les mêmes en temps classique, mais l'idée de l'art est identique ; elle est restée la même. Dans son mode moderne, l'art tend à s'exercer à partir du moment qu'il est séparé de l'industrie. Ainsi, l'art sort du secret et s'exerce contre la sécrétion productive, tout en jouant également contre la disparition de son produit, donc à l'imaginaire. Toutefois, lorsque l'art est séparé de l'industrie, il joue contre l'affiliation rhétorique de son produit, contre la disparition de son produit. On confirme alors que du point de vue esthétique, une œuvre qui ne répond pas à l'idée classique de l'art, elle affiche sa production et appauvrit sa rhétorique.

*« Discours conceptuel sur l'évolution du design à l'intérieur du champ
« fonctionnaliste » moderne, l'œuvre de Chamberlain pousse plus loin
la logique du design fonctionnel dans sa réduction à son support
structural. L'instar des tubes fluorescents de Dan Flavin, les canapés de
Chamberlain, dont la mousse se désagrège, dépouillent la chaise
fonctionnaliste de son habillage pour révéler la matière de base que
l'habillage de surface dissimulait. »¹⁰³*

Notamment, la puissance formatrice dûe à un autre être ou vient de telle même toute la procédure naturelle, c'est un système clos où il y a un autre être qui est l'être divin. Pour l'organisation du monde, c'est Dieu qui l'a fait, donc Dieu est divin. Faisant une réflexion sur le savoir-faire artisanal, on est entrain de glorifier une forme d'automatisme. La démarche de conception où se joue quelque chose d'allure ultime de la conception, l'allure même du produit. Comment elle était pratiquée cette chose ? Comment ça joue son image de conception ?

Construire quelque chose dans une théorie qui implique le design, c'est entre autre une sorte de faire intervenir une chose inévitable à l'humanité. Ainsi, le mode de vie de l'être humain annonce que la technique est quelque chose primordiale à sa vie. De ce fait, l'objet se fabrique selon une multitude de possibilités, qu'on choisit une seule afin qu'on a la forme définitive de cet objet. Toutefois, il y a deux champs d'orientation possible d'un objet fabriqué : le premier concerne l'allure franche de l'objet et le second concerne l'occasion de l'illusion (on voit ce qu'on veut se présenter). La méthode elle-même : l'automatisme, l'émerge, que Platon parle à toute puissance. Par exemple les choses qui appartiennent au domaine de production contemporaine, qu'on peut être dans le cinéma, la numérique, l'architecture... et qu'on préfère émerger dans ces domaines de recherche. L'analyse de l'un de ces exemples met en jeu quelque chose proche à l'environnement : l'usage, le milieu de consommation. C'est une analyse d'un produit dans un monde donné, donc on diverge ses allures.

¹⁰³ Dan Graham, *Rock my Religion*, Vol. II, op. cit. P.83.

Alors, qu'est ce qu'elle expose l'architecture à la vue par exemple ? Quelles sont ses conditions élémentaires ? Quel est son passage conceptuel ?

Les grecs appellent l'architecture, technique. En outre, Si on veut pratiquer l'objet, il y a deux chemins : on bien des objets qui s'installent dans la pratique : la sagesse populaire qui rend l'objet pratique. Le temps de la sagesse est possible d'après Platon. D'où, il faut le temps, donc la durabilité, et il faut penser à ce qui crée les conditions pratiques de l'objet qui jouent dans la façon même de l'objet à pratiquer. On doit définir la pratique qu'on étudie dans notre mémoire.

L'objet culturel peut être en même temps quelque chose qui sort de l'œuvre d'art artistique, alors est-ce que les exigences de la fabrication d'un bel objet sort de son usage ? Quel est le sens de l'objet auquel on s'intéresse ? L'objet qui est fait par lui-même et qui réalise l'expérience hétérogène par rapport au problème de beauté, du plaisir... socialement, on fait quelque chose qui est satisfaisant. Mais est-ce que l'esthétique consiste à mettre le beau où il consiste à mettre les conditions d'une pratique ? L'objet d'usage, est-ce qu'il est utile ou pratique ? On sait bien que l'objet est entré dans la logique de pratique, et non pas d'usage, mais quel est l'objet qui est fabriqué pour la satisfaction ? Tout l'effort consiste à déposer le domaine de la fabrication. Ainsi, « les justes », techniquement, ne sont pas justes à des thématissations, qu'on peut évoquer dans ce sens, la poésie de Baudelaire et de Benjamin, si on cherche dans les termes d'articulation dans les notions de Baudelaire, etc.

Dans certaines situations, ce qui est demandé est de faire quelque chose de juste, et ce qui est juste n'est pas toujours beau. Est-ce la situation est de produire une situation ? Quelque chose est de l'ordre de produire le désirable. Nous avons besoin notamment d'être joyeux, ce qui représente quelque chose qui ressort de la réparation. L'enjeu de la demande est de réparer. Le registre d'analyse de la situation de production et en particulier la situer, donc avec quelle disposition de production on se situe, et on travaille ?

L'histoire de l'art des années 1980 met en évidence la forte relation qui existe entre le pop art et le Design. Pendant cette période, beaucoup d'artistes ont développé cette relation, comme l'artiste américain Dan Graham, un artiste distingué qui a développé ses études par celles du célèbre artiste minimaliste américain Dan Flavin, et celles de l'architecte américain John Knight. En outre, l'apport des œuvres de ces derniers artistes a amplement enrichi le monde de la création, et spécifiquement celui du Design.

*« Rétablissant une omission de l'histoire de l'art des années quatre-vingts, considérée pour le moins rétro-grade par l'artiste, elles mettent en lumière les relations du pop art au design, tout en témoignant de l'apport spécifique des œuvres de Dan Flavin et John Knight. Reflétant ces études, Interior Design for a Space Showing Videos, que Dan Graham crée en 1986, défi le spectateur en lui donnant à appréhender simultanément ».*¹⁰⁴

La présentation de 1986 : « *Three Linked Cubes / Interior Design for space showing videos Tapes* », était une référence importante pour Dan Graham, ainsi que pour le spectateur qui assistait à la création. Il s'agit, en fait, d'une série de trois cubes liés les uns aux autres, sous la forme de baies orthogonales avec un côté ouvert et des panneaux de côté, de verre transparent ou de miroir, ce qui confère une double identité à la personne qui assistait à la scène. Cependant, la structure proposée par l'artiste, peut être installée dans un espace extérieur, comme elle peut être dans un espace intérieur.

Graham aménage son installation par des moniteurs qui filment le public et leurs réactions ; un espace rétro-réfléchissant qui montre des vidéos pour les spectateurs-passants qui sont eux même assistés par d'autres spectateurs ; ainsi, dans ce cas le public joue un double rôle. Egalement, les reflets de l'illumination des images-vidéo se réfléchissent sur les miroirs qui affectent aussitôt les silhouettes des spectateurs. Ce travail consiste, alors,

¹⁰⁴ *Idem*, P. 73.

aux images-vidéo des réactions du public au processus du visionnage des vidéos dans l'espace social de la circonstance d'exposition considérée. Suite à cette expérience, Graham a affirmé que son exposition met en valeur une œuvre d'art optique qui donne au spectateur une idée sur un genre de Design qui n'est que le « *design fonctionnel* ». Cependant, est-ce que le Design révolutionnaire est-il un Design efficace ? (ANNEXES - Fig. 140, Fig. 141).

*« I think museums are great places. I realized that a museum could be a social space and I fell in love with the empty lobbies, the gift shop, coffee shop, areas where people could relax. If I did work like <Three Linked Cubes/Interior Design for Space Showing Videos>, 1986, where teenagers could lie on the floor. I think what I did was to discover the tradition of the museum instead of pursuing the stupid idea of Institutional Critique.»*¹⁰⁵

De plus en plus, l'efficacité du Design devient plutôt quelque chose, plus symbolique que réelle. Un Design qui symbolise la compagnie dont elle a construit la structure du bâtiment, et non pas sa rentabilité, ce qui implique une utilisation efficace de la technologie sociale. Ainsi, du point de vue esthétique, on peut citer Robert Venturi, un théoricien et un architecte américain qui est l'un des précurseurs du postmodernisme. L'architecture de Venturi se montre révolutionnaire, elle est bien similaire à celle de Le Corbusier, mais du point de vue social, la fonction de la structure conçue par Venturi, est plutôt réactionnaire.

« Il est difficile d'appliquer les critères constructivistes aux problèmes socio-architecturaux contemporains dans la mesure où ils ignorent la réalité actuelle. (...) Comme l'architecture fonctionnaliste de style international, l'art minimal et conceptuel des années soixante semble revendiquer une autonomie vis-à-vis de l'environnement social. Il ne représente que ce qu'il est : un langage factuel, structurellement auto-référent. Il cherche délibérément à éliminer les rapports intérieurs

¹⁰⁵ Markus MÜLLER, Thierry DE DUVE, Benjamin BUCHLOH, « Quatre Conversations: de décembre 1999 à mai 2000 », *Dan Graham, Œuvres 1965-2000*, Editeur : Paris-Musées Düsseldorf : Richter, 2001, P. 78.

(illusionnistes) et extérieurs (représentatifs) afin d'atteindre un degré zéro de la signification. »¹⁰⁶

Toutefois, Venturi prend en considération les théories idéologiques et/ou symbolique du vernaculaire culturel. De ce fait, l'objet architectural prend en considération la démocratie et le pluralisme pragmatique, jusqu'à ce qu'ils deviennent comme des valeurs idéologiques pour toutes les conventions sociales, faisant une partie de l'objet architectural pris en considération. Ces valeurs sont adaptées à apparaître sur n'importe quel édifice considéré, et alternent les diverses significations et les multiples lectures. Notamment, l'architecture postmoderniste paraît comme une manifestation artistique qui se trouve à mi-chemin entre la forme et la signification, voire même qu'elle passe, parfois, de la forme au symbole. Soit dans ce sens, l'œuvre de Robert Venturi, *Maison Vanna Venturi* qui date des années 1962. Ce bâtiment montre la complexité et la contradiction en architecture dans une mise en évidence d'une fausse symétrie. Pour cette raison, Venturi voit dans l'architecture de ces époques une architecture d'expression du côté du modernisme et une architecture de signification du côté de la postmodernité. (ANNEXES- Fig. 142).

Egalement, dans les années 1967, Robert Venturi et John Rauch ont produit une œuvre architecturale qui montre une justification culturelle, le *National Football Hall of Fame*. Cette conception combinée d'un espace architectural et d'une projection graphique, crée une iconographie médiatique qui fait enseigner le public et le divertir. D'ailleurs, tout comme dans un espace théâtral, l'espace se transforme par la lumière et les images utilisées. L'architecture proposée par Venturi et Rauch, paraît comme une innovante conception dans le monde architectural, mais qui justifie encore la performance d'une technologie et d'une technique présentes ; un travail qui a été réussi grâce aux efforts de plusieurs intervenants. (ANNEXES - Fig. 143).

« Rejetant le réductivisme et l'utopisme de l'architecture moderniste, Robert Venturi et ses collaborateurs proposent une architecture qui

¹⁰⁶ Dan Graham, *Rock my Religion*, Vol. II, op. cit. P.40.

tient compte des conditions existantes, des réalités sociales et des données économiques d'une situation particulière. (...) Un édifice conçu par Venturi et Rauch se fonde à la fois sur le goût populaire et sur des codes spécialisés. En utilisant des codes conventionnels contradictoires dans un seul et même édifice et en affichant sa rhétorique et sa fonction (sociale), Venturi opte pour une architecture réaliste (conventionnelle) et polyvalente ; une architecture dont la structure plus traditionnelle (sémiotique) qu'abstraite ou matérialiste vise essentiellement la communication. Le projet conçu en 1967 par Venturi et Rauch pour le National Football Hall of Fame – qui n'a pas abouti concrètement – est un exemple de combinaison entre l'allusion architecturale et les procédés de communication empruntés au genre commercial. »¹⁰⁷

Tout comme Dan Flavin, Venturi et Rauch ont également réalisé des interventions au niveau d'un ancien espace architectural d'une église catholique, par l'utilisation de tubes fluorescents. C'est un vrai rapprochement entre des actions artistiques et architecturales, mais encore des actions de type « design ». Toutefois, l'effet produit par la lumière se lie littéralement comme étant une lumière physique, ou encore ironiquement comme un obstacle d'illusion. Ainsi, l'espace de l'église catholique met en relief l'éclairage artificiel.

« Venturi et Rauch accomplissent la même démarche que Flavin utilisant les tubes fluorescents, pour le design, la symbolique et l'aspect fonctionnel de l'église Saint François de Salles de Philadelphie, qu'il restaurèrent en 1968. La nouvelle liturgie instituée par l'église catholique nécessitait de remplacer l'autel traditionnellement accolé au mur. (...) Ici, le tube lumineux fonctionnait exclusivement comme un signe (il ne remplaçait rien), un indicateur graphique bidimensionnel tirant un trait (mental) sur le vieil autel (le laissant dans une pénombre relative) sans le détruire physiquement. Il éclairait et délimitait littéralement le nouvel espace, juxtaposant ainsi le nouvel autel à l'ancien et établissant entre eux un rapport historique et archéologique. »¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Idem*, P. 40.

¹⁰⁸ *Idem*, P. 78.

Cependant, Aristote comme Platon ont annoncé que l'architecte ne suffit pas, mais il faut toujours des manœuvres. De ce fait, si on peut avoir une démarche qui fait éclater la technique, ça permet à l'objet de donner ce qu'il peut donner, de comprendre ce qu'il y a dans la technique du savoir-faire. Ainsi, la condition de la créativité n'est que l'espace-temps du travail, mais ce travail est soit de type conceptuel, soit il est visé par la pratique des usagers. Qu'est ce qu'un designer, alors ?

Par définition, un designer est un professionnel qui répond à un certain nombre de programmes dans une parfaite liaison avec tout ce qui peut intervenir au niveau des disciplines complémentaires dont il fait partie. C'est aussi une personne qui peut s'intégrer à des équipes au sein d'une usine, il doit apporter la notion d'usage par des relations du produit/usager. C'est alors une personne d'action ; elle doit concevoir, prendre des décisions, opter, et c'est bien elle encore, qui va mettre en place le programme. Sa personnalité est engagée à partir du moment où elle a effectivement la maîtrise de ce programme.

Tout comme un chef- d'orchestre, le designer doit arbitrer dans ses créations, différentes contraintes (économiques, sociales, techniques, esthétiques, ergonomiques, etc.) afin de mettre au point un produit utile et bien fonctionnel à son utilisateur. Toutefois, le nouveau designer se considère moins comme un artiste et s'intéresse aux endroits où le Design peut s'autoproduire tout autant qu'aux manières dont il peut le faire ; il conçoit ainsi un design rationnel. Ce nouveau design donne une importance au contexte et offre des possibilités inédites de s'abstraire de dictat de la forme, comme principale expression de la créativité et du designer.

Certes, le designer d'espace conjugue son sens profond de l'esthétique et sa parfaite maîtrise des techniques avec une connaissance approfondie des environnements naturels et urbains. Sa vocation est de créer des espaces qui soient fonctionnels et agréables, et qui aient une identité, sinon une âme. Son maître-mot est « harmonie » qui se justifie grâce à la lumière, les couleurs, les formes, les textures, les matières... Le Designer

analyse notamment les volumes ; il dessine et calcule les éléments liés à la création d'un espace, tout en respectant les exigences de ses commandes à satisfaire. En effet, les domaines de compétences d'un designer sont variés : le privé, le public, l'industrie, les surfaces commerciales, les espaces événementiels... il est alors ouvert sur le monde. Ce plasticien des environnements doit savoir se référer au contexte économique, culturel et social d'un lieu, procéder à des choix techniques, plastiques et technologiques puis superviser les réalisations. Analysons encore le design dans la pratique architecturale ?

Une analyse d'« usages » se porte à une observation et à une mise en scène d'une multiplicité de « comportements » dont l'utilisateur s'est dévoilé dans toute sa diversité et sa créativité, comme une composante essentielle du projet. Le contexte, également influencé par les manières de penser les créations, comme étant lui aussi un facteur actif : soit par exemple le travail de décoration du magasin Knoll dont Venturi est le maître d'ouvrage.

*« L'architecture moderne s'est exprimée à travers un idiome de sobriété : murs blancs, grande clarté dans l'expression, ordonnancement des espaces. En fait, le magasin Knoll est un espace plutôt désordonné où les murs ne sont pas blancs mais d'une couleur ambiguë. Ainsi... nous plaçons l'objet traditionnel légèrement hors contexte, mais rien qu'un peu... car il s'agit de placer des objets familiers dans un cadre légèrement inhabituel. ».*¹⁰⁹

Néanmoins, dans le cas des logements en série, qui représente l'état du capitalisme contemporain, on constate que l'architecture est une articulation et non pas un alignement entre les trois termes de fabrication : idée, forme et matière. Est-ce qu'on peut faire alors la différence entre ces trois fabrications ? Toutefois, cette hypothèse est opposée à la tradition pensée et à l'idée de Platon où « *La forme est l'idée* ». Est-ce que l'architecture est un fait strict de dessin ? Dans une autre réflexion, on fait

¹⁰⁹ Robert Venturi, « Entretien avec Andrew Mc Nair : *Venturi and the Classic Modern Tradition* », Skyline, Mars, 1980.

une décomposition entre l'idée architecturale et la forme architecturale ; comment s'est établie alors la forme elle-même avec les circonstances et les matériaux disponibles ?

Ainsi, l'exemple de l'architecture de l'architecte et designer français Jean Prouvé. D'après Prouvé, l'idée consiste à fabriquer la maison avec des matériaux qui proviennent généralement de l'existant. L'ensemble de la forme de son architecture consiste alors à faire montrer les matériaux disponibles sur un site disponible. (*ANNEXES - Fig. 144, Fig. 145*).

A l'opposé, l'architecte, artiste et ingénieur espagnol Santiago Calatrava est quelqu'un qui maintient dans sa pensée, une architecture comme elle est générée par le dessin d'une sculpture. L'architecture de Calatrava est donc un développement d'une sculpture avec une espèce d'énergie sous la façon de sécrétion, une énergie qui préforme dans le dessin. Ainsi, l'architecture, en apparence, est excessivement contemporaine chez Calatrava ; c'est une architecture d'actualité dans son mode d'imposition. Mais, chez Prouvé, l'architecture ne s'impose pas : elle est fabriquée et elle se montre dans l'environnement de l'époque.

De son côté, Calatrava témoigne de la volonté d'un commanditaire ; son architecture s'impose à être visible selon une forme imposée (ce sens réflexif est aussitôt retenu dans l'architecture traditionnelle). A travers ses architectures Calatrava rapproche le domaine architectural de celui de l'art, et puis de l'art à celui du Design, le tout se façonne dans une boucle entre les différentes disciplines, qu'il présente des projets distingués et remarquables dans la société contemporaine. Ce sont des réflexions artistiques qui deviennent des réalisations concrètes, admettant des fonctions bien déterminées. Soit par exemple le HSB Turning Torso, à Malmö en Suède, en 2005, dont l'architecte développait son bâtiment en suivant les mouvements le torse d'un corps humain. (*ANNEXES - Fig. 146, Fig. 147*).

Egalement, Calatrava a développé pleins d'autres travaux qui attirent l'attention du public par leurs mouvements et leur beauté qui sort de l'ordinaire architectural, qu'on cite entres autres : l'opéra de Valence en

Espagne en 2004, la gare TGV Mediopadana en Italie en 2013, etc. (ANNEXES - Fig. 148, Fig. 149).

A l'époque actuelle, les architectes travaillent avec les mêmes matériaux, mais non pas dans la même esthétique. Il faut dissocier l'actualité technique de l'objet de sa modernité artistico-esthétique (le sensible de la chose une fois qu'elle est là). Il y a donc des objets qui ont une apparence classique, mais qui sont modernes. Est-ce qu'on peut dire alors que le moderne serait la forme non monumentale de l'actuel ?

Dans l'architecture monumentale, la méthode de dessin s'impose et évidemment le sentiment de l'actualité va sauter dans le travail de Calatrava. Mais, on doit affirmer que l'architecture de Jean Prouvé n'est pas monumentale, et en outre, l'esthétique moderne fait apparaître la forme non monumentale. Ainsi, le moderne sera la forme non monumentale de l'actuel. Ainsi, Jean Nouvel affirme : « l'espace qu'il a ménagé ne peut pas ne pas modifier le travail de l'entreprise », et puis Calatrava et le comment aborder l'architecture ? Stigler de sa part, a un sens d'imposition comme la télévision qui s'impose dans sa stricte, de l'actuel, des dessins qui viennent de l'esprit.

2. La pratique en Architecture/ Design

Le concept du design commence à apparaître dans l'opinion publique à peu près au moment de l'exposition universelle qui se tenait à Londres dans les années 1851. Il apparaît comme un mouvement qui touchait le domaine de l'ornementation des objets de la vie quotidienne. Cependant, tout un mouvement intellectuel commence à s'intéresser à travers l'esthétique des produits et des conditions environnementales. Mais c'est bien plus l'exposition elle-même qui va déclencher un débat dans l'opinion publique internationale.

« L'exposition universelle de Londres de 1851 est la première grande manifestation industrielle et technique de l'histoire de XIXe siècle. C'est une incomparable promotion de l'industrie humaine. (...) Pour la première fois est envisagée une association des arts, des sciences et de l'industrie. Cette évolution des arts appliqués à l'industrie accrédite le positivisme qui voit dans la science une chance pour la démocratisation du bien-être. (...) Nouveauté, économie dans la fabrication et la maintenance, résistance, excellence de l'exécution, adéquation à la fonction, innovation dans la réflexion sur des principes anciens, progrès de l'esthétique formelle, précision et fiabilité de la performance, beauté du dessin, de la forme ou de la couleur, ou des deux autres en référence à l'utilité, sont autant de critères pris en compte par le jury pour la distinction des médaillés. »¹¹⁰

D'ailleurs, le Bâtiment lui-même, de par sa forme inédite et sa structure originale, a amené à une réflexion sur l'esthétique industrielle, puis, éventuellement, il a dérangé les habitudes des architectes, en faisant rêver artistes et ingénieurs.

« Le vaste hall d'exposition de Joseph Paxton, construit avec une armature métallique préfabriquée et des feuilles de verre (le Crystal Palace), était l'œuvre non pas d'un architecte, mais d'un ingénieur autodidacte inspiré. »¹¹¹

¹¹⁰ Anne BONY, Le design – histoire – principaux courants – grandes figures, Edition Larousse, Paris, 2006, P-P. 10-11.

¹¹¹ Frank WHITFORD, *Le Bauhaus*, Edition : Thames&Hudson, 1989, P.13.

Le Design est un pôle d'innovation formelle qui se tient par des personnes, ayant développé une pertinence artistique, il est en confrontation avec les créateurs techniques (les ingénieurs) , en repoussant les limites de la faisabilité, et en obligeant à concevoir de nouvelles techniques, solutions et méthodes. Le Design peut être l'un des moyens de pousser les ingénieurs dans le sens de l'évolution et du progrès. Il est bien un domaine d'une recherche formelle qui mène à concevoir de nouveaux moyens techniques, pour la réalisation de formes originales dont elles peuvent constituer un défi technique. Ainsi, le design se considère comme un vecteur d'innovation technologique.

L'Art est compris aux services des pouvoirs et de la classe aristocratique de la société, les artistes modernes se sont lancés dans un processus, autant fictif qu'autodestructeur. Ils désiraient faire de tous les gens, des artistes, et de la vie de l'art véritable. Ainsi, métamorphosés dans les années soixante en plasticiens qui sont prêts à faire tout, ils ont constitué un terrain favorable aux designers industriels à répondre aux exigences imprévisibles des personnes, face à une grande envie de la beauté. De ce fait, tout devient l'affaire du Design, et c'est ainsi que le designer a exploité l'occasion afin d'être l'artiste par excellence. Sachant, qu'au XIXe siècle le Design est né, il est bien le fruit de la confrontation du monde de l'art avec le monde de l'industrie. A travers cette confrontation, est né alors, d'un côté le design social de William Morris, et d'un autre côté le design industriel de Raymond Loewy. Aujourd'hui, après un siècle d'alliance avec le libéralisme industriel, le Design traverse un autre grand moment de son histoire, dont le monde s'accorde à penser qu'il constitue un changement de paradigme.

« Un choix se détermine non par rapport à un élément unique qu'il entretient avec la globalité du vivant. Il sera plus judicieux qu'il aura su exprimer son époque et anticiper les tendances à venir. Pour parvenir à ce choix, l'artiste comme le designer devront utiliser aussi bien leurs connaissances que leur imagination, leur capacité de jugement que leur intuition, leur raison que leur sensibilité. L'élément décisif, cependant sera leur capacité à visualiser la totalité de la tâche à accomplir, dans sa matérialité même, avant son exécution, et à en percevoir

*instantanément tous les aspects. C'est à la précision et à la clarté de cette vision intérieure qu'on mesurera l'ingéniosité du designer. (...) La création d'un bon designer est toujours une anticipation inconsciente de futures tendances, car elle contient en elle tous les éléments d'ordre culturel et social propres au climat spécifique d'une époque et donc porteurs des développements à venir.»*¹¹²

D'ailleurs, dès l'arrivée de l'esthétique industrielle, le privilège de l'industrie n'est pas de produire des marchandises, mais de les écouler, et perfectionner leurs valeurs d'échange. De son côté, le consommateur aussi se comporte comme un ouvrier, en rendant les opérations de changement de la société, les plus efficaces. Ainsi, l'ergonomie, paradigme du Design d'objet, établit même de chaque utilisateur un bon ouvrier certifié de son action unique. Art et Design diffèrent, en ce que l'œuvre d'art retient un procédé esthétique fondé sur l'intersubjectivité, tandis que le sujet du Design se comporte en ouvrier d'usine ; il est l'objet de son propre objet. En effet, entre designer et consommateur, la relation qui s'en suit est celle d'ingénieur à ouvrier : ce dernier exécute un projet qui ne peut lui appartenir, même si la correspondance lui prononce l'inverse. Toutefois, la limite entre l'art et le design ne cesse d'être questionnée.

*« Le « design » style Bauhaus est intégré dans la technologie des grandes compagnies. Il se concentre sur la « marque » destinée à individualiser (personnaliser) la compagnie. Ainsi identifiée celle-ci peut exister dans la société démocratique au même titre qu'une personne amicale (un « bon voisin »). (...) Le design commercial, du logotype d'identification jusqu'au graphisme « high-tech », fut influencé par le rationalisme du Bauhaus et la psychologie fasciste. L'actuel design « high-tech » utilise les techniques allusives du Bauhaus et du totalitarisme fasciste. »*¹¹³

Toutefois, depuis la fin des années soixante-dix, l'histoire de Design s'est progressivement étendue ; elle s'installe comme un domaine de recherche et de discours spécifiques. Elle se distingue de l'histoire de

¹¹² Laszlo MOHOLI-NAGY, *Peinture Photographie Film*, cit. Op. P-P 65-66.

¹¹³ *Idem*, P. 229.

l'architecture et celle des arts décoratifs, et elle s'inscrit directement dans le domaine de l'histoire de l'art, à une époque où le design commence à se développer comme une pratique.

En outre, la forte progression du Design comme une fonction artistique et la cohérence de son histoire, ont confirmé l'installation des premières analyses et leurs conclusions. Cette richesse analytique et cette forte intension d'ancrer l'attention sur le design par une expérience ouverte, ont mené à une redéfinition du design et de l'histoire dans une ère de récentes épistémologies (le post-colonialisme, le féminisme, l'histoire matérielle...) qui bouleversent considérablement l'attention sur l'art, ainsi que sur l'art contemporain ; ainsi, l'histoire du Design s'ancre de plus dans l'histoire de la culture matérielle (un concept reconnu dans les années 1960 et 1970 et qui est mobilisé par les historiens et les archéologues).

Néanmoins, l'histoire du design est parvenue en France plus tardivement et d'une manière peu restreinte. D'ailleurs, l'influence des sciences humaines ou encore de la théorie française « French theory », est restée prépondérante, surtout après les ouvrages considérables du critique littéraire et sémiologue Roland Barthes, ou celles du philosophe et théoricien de la société contemporaine Jean Baudrillard, puis les débats intellectuels des années soixante à Quatre-vingt, qui concernent les rapports de l'esthétique, la psychanalyse à l'art, la sociologie, l'anthropologie, la sémiologie, etc.

Cependant, peintre, architecte, designer, styliste, créateur de bijoux,... sont tous des métiers qui font rêver, particulièrement parce qu'ils convertissent les rêves ainsi que les idées et des concepts en vérité à travers le dessin ; une première étape d'une création aboutie. Notre texte s'enrichit par des lectures diverses, des approches analytiques et critiques, afin de faire connaître la richesse du Design, encore méconnu du grand public. En effet, la diversité des designers, leurs différentes origines géographiques, leurs multiples visions et leurs interventions variées, forment un tout qui engendre une conception croisée, via cette discipline. Cette étape de notre recherche,

propose une nouvelle vision de cette discipline qui s'enrichit par la lecture et l'analyse des ouvrages de certains artistes qui ont influencé l'univers de design, tels Jean Chamberlain, Andrea Branzi, Philippe Starck, Olafur Eliasson... ainsi que des architectes, tels Philippe Rahm, Robert Venturi, Jean Prouvé, Dan Graham, Vito Acconci, Zaha Hadid, etc.

En effet, les changements émergés dans l'univers technique et technologique, influencent tout l'univers constructif. La définition de l'architecture même se remet en question surtout avec les nouveaux systèmes visuels et l'informatique. Ainsi, le tissu urbain change avec toutes ses composantes.

Le designer, de son côté, offre différentes solutions spatiales afin de satisfaire l'utilisateur. Une multitude de matériaux, de forme et de couleur se dressent, un objet design s'annonce. Des designers ont travaillé dans l'architecture et des architectes ont travaillé dans le design. Les deux champs disciplinaires s'entrelacent dans un domaine plus large qui est l'Art et plus précisément l'Art contemporain.

Le designer Olafur Eliasson s'inscrit dans ce champ interdisciplinaire, il participe par des installations architecturales qui s'inscrivent dans le thème du design. Une analyse se porte, par la suite, sur quelques exemples qui traitent cette relation Architecture/ Design.

L'exemple *Waterfall* présente une installation qui peut être mise dans un espace intérieur ainsi qu'extérieur. Cette cascade se compose de bassins superposés rappelle la maison de cascade de Le Corbusier, avec un nouvel esprit créatif. Néanmoins, Eliasson a inversé le sens naturel et habituel de la chute d'eau ; un mouvement de bas en haut s'installe mécaniquement au lieu d'un mouvement du haut en bas. (ANNEXES - Fig. 150). Soit un deuxième exemple *The Drop Factory* représente un projet dans cette rencontre Design-Architecture. *Serpentine Gallery Pavilion* se dresse dans le milieu urbain. Il s'agit d'un principe d'une rompe tournante d'une structure géométrique complexe qui relie l'intérieur au parc. Le principe de

cette construction se concentre sur le mouvement des visiteurs. (ANNEXES - Fig. 151, Fig. 152).

Les expérimentations d'Eliasson rappellent les installations de Dan Graham à travers son projet *360° Room for all colours*, une installation qui met en jeu un espace circulaire coloré qui entoure les visiteurs. C'est un effet d'image qui se produit, à travers le système lumineux coloré. Toute une étude d'ergonomie, de structure, de formes, de couleurs..., est prise en considération, afin de mettre en œuvre un objet architectural design. (ANNEXES - Fig. 153).

Ainsi, les œuvres analysées précédemment s'inscrivent dans une dialectique Architecture/Design dans un espace urbain qui renvoie à la dialectique art/architecture/design. Des installations de l'ordre architectural sont traitées avec un goût design, à travers une vision artistique. Quels sont alors les horizons d'une architecture de futur ? Comment va être notre milieu urbain et constructif ?

II. Le design urbain et sa pratique

1. Expérimentations Privé/ Public

« Un espace est « public » quand :1) ses formes sont publiques, ses formes sont publiquement utilisables – on peut les parcourir, s’y asseoir, s’y affaler, y ramper, y courir, y vivre ; 2) ses significations sont publiques, ses significations sont publiquement accessibles – le lieu est constitué de conventions, d’images, de signes, d’objets que n’importe qui, au sein d’une culture donnée, peut reconnaître automatiquement, connaître par cœur ; 3) son effet est public, ses effets sont publiquement déterminants – le lieu donne sa forme au public qui l’utilise comme au service public qui l’organise. (...) Pour que « l’art public » trouve sa propre utilité dans le plan des espaces urbains, il doit être ramené à l’une des significations primordiales de l’art : « la ruse ».¹¹⁴

La notion du public et du privé constitue une occupation primordiale dans les travaux de nombreux artistes, mais cette notion paraît primordiale pour d’autres. De son côté, l’artiste américain Vito Acconci essaye de mettre en évidence l’art et le public à travers l’art qu’il produit. Toutefois, il expérimente des performances, des installations vidéo et son, des photographies, des textes et des schémas,... afin de rapprocher l’art au public. A travers ses travaux de sonorisation, Acconci utilise le discours, non pas pour une poésie, une sculpture, ou une peinture, mais plutôt, pour activer un espace entre l’interprète et le public qui est d’une manière spatiale et urbaine, évidente. Le discours pénètre alors par la position relativement instable de la pensée, et du corps impliqué dans cette situation, en tant que ce corps représente une dynastie de réception. Le corps se montre comme un sensorial au dehors de la langue et de l’espace de la ville. C’est, en fait, le fait visuel et auditif dans le travail d’Acconci qui continue à mettre en évidence ce rapprochement art/public.

Notamment, le concept de limite se traite plus différemment, lorsqu’il s’agit des limites spatiales d’un espace considérable, étant donné

¹¹⁴ Vito ACCONCI, Corinne DISERENS, *Vito hannibal acconci studio*, Edition : M. art Contemporain Barcelona, Barcelone, 2006, P-P. 421- 422.

que ce dernier renferme une multitude d'objets, ayant chacun des limites et se disposent dans un ordre prédéfini. Par ailleurs, lorsque la question de limite se pose dans l'espace architectural, on différencie entre deux types de milieux : un premier milieu interne et un second milieu externe, disons encore que cette différenciation dégage deux types d'environnement concernant le sens du privé et du public. Néanmoins, la communication sociale et la notion de limite entre le privé et le public semble être un thème majeur et dominant de tous les projets de Vito Acconci, qu'il développe, enfin, un art public.

La fonction de l'art public est de dés-embellir. (...) Pour être au monde, l'art public se doit de respecter certaines conventions sociales, certaines règles de coexistence pacifique ; l'artiste public abandonne donc le privilège de l'artiste de la galerie qui consiste à pouvoir imposer sa volonté. »¹¹⁵

Vito Acconci est un artiste contemporain, reconnu par sa haute performance, il est encore une figure marquante du mouvement néo-avant-gardiste. Sa célébrité s'explique par les performances, les photo-documents appropriées, les travaux de vidéo effectués, mais également par les projets artistiques et architecturaux qui croisent divers domaines et dévoilent la grande expérience de l'artiste. Acconci mélange des pratiques de performances, ainsi que l'art conceptuel minimal postmoderne, la raison pour laquelle il est qualifié par un champ pluridisciplinaire rigoureux et un esprit expérimenté.

C'est en effet un artiste néo-avant-gardiste qui réunit non seulement les nouvelles tendances de l'art visuel et de la performance, mais encore de la musique, de la danse et du théâtre expérimental. Toutefois, le travail d'Acconci est intégré dans le canon du visuel américain, par l'art de la performance, il est ainsi mis dans le plus large et le plus spécifique du domaine artistique. De façon générale, c'est un travail qui s'inscrit à l'intérieur du cadre des productions de la néo-avant-garde des praticiens

¹¹⁵ *Idem*, P. 423.

disciplinés dans le domaine de l'art visuel de son époque. Notre concentration se focalise, plutôt, sur la façon dont Acconci s'engage. Elle se dévoile à travers ses pratiques et sa longue carrière, prouvant une stratégie poétique unique par rapport à l'espace public ; une concentration sur la relation complexe entre l'art et la nouvelle culture du design.

On confirme, alors, que son travail s'inscrit dans le cadre de l'art conceptuel et de la performance, il est aussi en terme d'architecture et du design. Certes, une compréhension spécifique de l'art et de l'architecture se dévoile à travers une multitude de projets exécutés par cet artiste.

L'exploration d'Acconci à travers toutes ses phases créatives dépasse les disciplines officielles de l'art, elle se déplace en avant et en arrière sur un fossé de ce qu'on appelle l'« appliquée » pure artistique. Son travail transite délibérément dans une démarcation entre l'art, l'architecture et le design, pour se manifester finalement dans l'espace public.

Par conséquent, la définition même de l'« appliquée » comme une définition de l'utilité, devient quelque chose de vitale dans la pensée de cet artiste. Une autre chose encore persistante, et qui forme une préoccupation importante pour Acconci, est celle du « corps » ; le corps qui est considéré comme un seuil entre le personnel et l'espace public. L'espace occupé par le corps est donc considéré comme emblématique et un seuil analogue entre la propriété privée et l'endroit public pour Vito Acconci.

En effet, à travers son travail de performance sur le corps, il conclut que, dans tous ses mouvements, le corps répond dans un autre sens. Puis, à travers l'architecture de la ville, il constate que le corps sensible de la poétique s'accomplit face au corps de la technicité dans un même espace qui est celui de la ville. Cependant, dans le terme de l'architecture, l'espace public, qui est bien l'espace civique et rationnel, est mis en collision avec l'espace public dans le terme de la performance humaine définissant, de son côté, l'espace physique (l'espace effectué, l'espace vécu). Ce phénomène de collision dans l'espace public en termes de l'architecture ou de la performance humaine, fait un objet d'étude du théoricien contemporain Hal

Foster qui l'a décrit en citant Walter Benjamin dans *The Arcade Project* (le projet de l'arcade) comme la collision entre l'avant-garde irrationnelle d'André Breton et l'avant-garde rationnelle de Le Corbusier.

Hal Foster fait valoir que l'art et l'architecture forment ensemble un trait caractéristique de la culture contemporaine. Un trait qui identifie un « style global » de l'architecture telle qu'elle est pratiquée par Norman Foster, Richard Rogers et Renzo Piano, analogue au « style international » de Le Corbusier, Walter Gropius et Mies Van der Rohe. De cette façon, il expose que, meilleur que tous les arts, le « style global » d'aujourd'hui exprime à la fois les rêves et les illusions de la modernité.

Avec le rapport art-architecture, Foster jette un regard sur les manières de conception de notre temps dans des espaces de cultes, comme les églises, les galeries et les musées d'art. Il déniche, par la suite, les conséquences involontaires de notre culture générale axée essentiellement sur le consommateur. En effet, Foster confirme que les changements des pratiques artistiques et architecturales tracent les changements culturels dans notre siècle actuel qui est dominé par les héritages de la haute modernité qui, eux-mêmes accentuent intensément la séparation entre la sculpture, la peinture et l'architecture.

D'ailleurs, au cours de ces dernières années, on constate une floraison des relations entre les multiples collaborations possibles ; autrement dit, une relation naît entre les artistes, les architectes, les designers, et les productions artistiques qu'ils mènent. Actuellement, les conditions et les interrelations existantes soulèvent des mutations significatives.

La collision, qu'on a expliqué auparavant, et qui concerne l'espace public dans son premier terme de l'architecture et son second terme de la performance humaine, représente une articulation similaire à la séparation de la pureté et de l'appliqué. Cette collision du pure et de l'appliqué semble être une partie des conceptions fractionnées du corps dans l'espace public, qui est bien de l'intérêt fondamental pour Vito Acconci. Pour lui, cet espace

de collision qu'on peut appeler encore un seuil, est l'endroit idéal à l'être ; c'est l'endroit où on peut agir, c'est bien un espace public.

Néanmoins, pour Acconci, la construction formelle de la poésie, la performance, l'art, le design et l'architecture que la collision provoque, peut distraire également, puisqu'on note la présence des spectateurs dans le souci des définitions disciplinaires. C'est bien dans ce sens de paradoxe de discipline qu'Acconci explore. En fait, depuis la fin des années 1960 jusqu'à aujourd'hui, les procédés d'approche de la production d'Acconci passent à travers des évolutions importantes. Ces modes de changement dans la pratique artistique et le mouvement ultérieur de l'artiste ainsi que dans l'architecture et le design qu'il pratique, ne sont pas arbitraires, mais ils sont entraînés par des changements importants dans la façon dont Acconci travaille professionnellement, afin de reformuler des idées de l'audience et de l'espace public.

Cette dimension est présente dans son travail précoce en performance, Acconci est seul ; il est lui-même l'iconoclaste et l'auteur privilégié tandis que le lecteur ou le public, ne représente qu'une participation muette dans la suite de ces travaux d'installation. Toutefois, l'artiste ouvre la voie au public pour adopter le travail de son propre espace d'une manière modérément limitée à travers les conventions de cadrage dans les espaces des musées et des galeries d'art. En outre, le passage du design vers l'espace public, de l'art dans l'architecture et de l'architecture dans l'architecture même, apporte une ouverture importante sur une expérience potentielle, où l'auteur de l'œuvre est lui-même situé dans le premier plan d'action. Ceci cède à n'importe quelle personne à être dans la situation d'une manière fluide dans un rapport avec temps qu'il occupe.

Ainsi, Acconci passe de la performance à l'architecture, un passage qui résume autant d'art et d'architecture à travers ses multiples interventions performantes. Dans son exposition *Public Places* au MOMA à New York, Acconci a présenté des exemples de projets d'art dans un espace public, et

c'est à partir de cette exposition qu'il a commencé à traiter de vrai, la notion du « Public » dans ses multiples travaux.

▪ *Le mouvement dans un espace limité selon Acconci: L'exemple du mouvement sur une page*

Un point important réfléchit une relation profonde dans la pratique de Vito Acconci, qui est bien le processus de la langue et de l'écriture. La langue est considérée comme un événement marquant pour la carrière de l'artiste. C'est une expérience concrète et un système de pliage dans le temps qui souligne le cadre quotidien de l'artiste. Par ailleurs, les mouvements qu'il produit sur les pages des feuilles, représentent une réflexion de l'artiste sur les marges des systèmes et qui s'est traduit par ses pages de textes, tout comme ses réflexions sur les limites de son propre corps et les circonscris de l'espace de ses performances.

L'habitation de la place occupée par le texte, est un contenu réel qui s'articule dans un espace pour épaissir le terrain de la page. On confirme que l'écriture devient un outil plutôt qu'un but en soi. La langue écrite correspond à un indice dans tout le travail d'Acconci, elle accomplit de multiples articulations pour l'ensemble des expressions prescrites qui se façonnent et s'entrelacent, afin de former une architecture de lettres sur la feuille.

En fait, la langue comme l'écriture, représente une partie fondamentale dans l'évolution de l'artiste qui, également, sait bien jouer de la poésie sur des pages vierges, afin de les animer convenablement. Au début de sa carrière, Acconci se réfère à des travaux artistiques du peintre et du dessinateur Jasper Johns, un précurseur du pop art américain avec le peintre plasticien Robert Rauschenberg. Johns intègre la langue dans ses peintures, il sait bien moduler, développer et transformer l'alphabet sur les toiles conçues. Toutefois, Acconci prend les travaux de Johns comme des références visuelles pour ses productions ultérieures. Quant à la langue qu'il forge, elle joue un jeu délicat entre sa signification et sa nature dans l'espace

de la page. L'acte de l'écriture, engendrée par Acconci, traverse les pages avec des marques, des arrangements et des réarrangements des mots, créant des phénomènes spécifiques dans les différentes trajectoires de la page. Une relation spatiale naît entre l'auteur, le lecteur et la page elle-même, malgré qu'elle soit d'une forme statique rectangulaire et d'une couleur pure blanche.

« Avant la parution du n°4 de 0 to 9 (paru en juin 1968), Vito Acconci n'a quasiment jamais lu ses poèmes en public. (...) Ces textes descriptifs exposent un programme d'activités dans l'espace public. Ils en situent le contexte et en mesurent les modalités. Même s'ils présentent encore quelques similitudes formelles avec d'autres pièces écrites antérieures, ils rejoignent cette fois le statut de « récits autorisés » rédigés par Vito Acconci dans le cadre de son activité artistique. »¹¹⁶

Notamment, la pratique de Vito Acconci s'énonce dans deux sens différents. Tout d'abord, elle se classe dans le domaine de la lecture et de la poésie. Ensuite, elle représente un événement artistique visuel spécifique. De son côté, l'artiste s'est concentré sur la trajectoire et le prolongement des mots écrits qui se compriment entre les bordures des pages. Cette manipulation produit à la finalité, d'aller au-delà de la vraie approche ou encore du contenu réel exposé. Ici, Acconci reprend la pensée de Lucy R. Lippard dans son ouvrage nommé *« Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 »*.

En effet, Lippard affirme que *« La capacité à l'art d'agir en tant que cadre de pensée et de vision invisible, plutôt qu'en tant qu'objet de délectation »*. C'est une sorte de recherche dans l'univers de l'art, un réseau d'idée à partager et non pas un espace pour les conventions d'objets. La langue joue alors le rôle d'une image composée, et c'est dans ce sens que Vito Acconci pousse ses recherches et ses approches réflexives. Toutefois, on certifie que cet artiste mélange une multitude d'activités artistiques, il est bien expérimenté en produisant un art qui se concentre sur ce qu'il appelle

¹¹⁶ *Idem*, P.182.

« Le fait ». Sa finalité primordiale, au début de sa carrière artistique dans l'application de la poésie, s'est concentrée sur le fait de créer une transition dans son utilisation de la langue. Cette dernière se présente d'une première façon littéraire appartenant à la poésie, et d'une seconde façon artistique plastique appartenant à l'art visuel.

« (...), Vito Acconci adopta une attitude à la fois brute et intellectuelle, qui contribua à formuler une esthétique de l'expérimentation langage / art, dont découlèrent de nouveaux concepts littéraires, tout en facilitant le passage à la performance et à l'installation. Cette esthétique est merveilleusement présente dans la revue de poésie 0 to 9, que Acconci co-édita avec Bernadette Mayer de 1967 à 1968. »¹¹⁷

D'après cette expérience, Acconci approuve que la préoccupation du sentiment traverse les frontières ; il part ainsi de l'espace de la page à l'espace de la ville, en traversant l'espace des musées et des galeries d'art. Un espace où il implique d'autres paramètres artistiques et d'autres manières productives qui le met en interaction avec d'autres composantes sociales. C'est un espace qu'on désigne « public » qu'on parle. Le texte écrit, paraît alors comme des codes à déchiffrer sur la page, une certaine affinité avec le minimalisme est ressentie, tout comme les autres textes de l'artiste ; ça rappelle bien des hommages de Dan Graham pendant une même période. Chacun de ces deux artistes aperçoit la page comme un nouveau site ou un lieu d'art. Acconci procède ses écrits d'une façon analogue aux mouvements opérés par l'art minimal et l'art conceptuel.

En effet, pendant la lecture, le spectateur-lecteur se déplace sur la page, un déplacement déjà programmé par l'artiste, et qu'il l'a prévu à son cadre contextuel. Ainsi, Acconci abouti à une sorte de prise de conscience phénoménologique par le lecteur et par lui-même, en tant qu'écrivain-lecteur. Soit alors la mise en page de sa phrase : « Vito Acconci, « *I am going from one side to the other* ». ¹¹⁸ (ANNEXES – Fig.154).

¹¹⁷ *Idem*, P.72.

¹¹⁸ Vito ACCONCI, *Language to cover a page : The early writings of Vito Acconci*, Edité par : Craig Dworking, Edition : MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006, P. 69.

L'espace de la page d'Acconci se définit par l'alternance qui existe entre ce qui est écrit et ce qui est gommé, représentant en fait ce qui est plein et ce qui est vide. Parfois même, l'artiste efface des parties déjà écrites de ses textes avant de présenter définitivement ses essais dans un but de cerner de plus les limites conçues pour ses pages. Cette production artistique paraît comme une sorte de mise en scène ou d'aménagement de l'espace de la feuille, on peut dire même que l'artiste est entrain d'architecturer l'espace général de la feuille. Ce type d'intervention contemporaine de Vito Acconci s'aligne avec une œuvre aussi marquante de l'artiste Dan Graham *Homes For America* produite à une même époque.

Notamment, ces créations artistiques dépendent des limites de l'espace de la feuille prédéfinie à leur finalité. Cette notion de limite renvoie souvent à une notion plus large qui est celle de l'espace, elle se traite d'ailleurs d'une même façon pour n'importe quel type d'objet. Ainsi, les limites déterminent l'espace exacte occupé par chaque objet, en se différenciant d'un arrangement spatial à un l'autre. En fait, la carrière de Vito Acconci occupe une place importante dans la société contemporaine artistique, il est l'écrivain, l'artiste et l'architecte contemporain dont sa préoccupation constante est en rapport avec les espaces de la page imprimée, la rue, la ville et le corps. Après une longue expérience, Acconci revient par de nouvelles visions conceptuelles, via ses premières œuvres avec des enquêtes récentes de l'architecture et de l'urbanisme. Ainsi, une pièce d'empreinte se dédie à l'espace de la ville par l'écriture ; une représentation d'un jeu de langue déjà œuvré.

City of Words, Ville des Mots, est un travail qui incorpore et identifie l'intérêt d'Acconci dans la langue et la poésie conceptuelle. La ville représentée est alors un rendu d'un environnement labyrinthique, construit à partir du texte des propres écrits de l'artiste et qui donne à la langue une forme complète et perceptible. L'œuvre consiste, en effet, à des empreintes et des représentations des jeux de mots, ce qui nous dévoile à une illustration de la perspective linéaire d'une ville, représentant un canyon urbain moderne. Ces aperçus rappellent le radieux architecte moderne. Le

Corbusier et ses dessins de la ville dans les années trente. En outre, dans le cas de la production d'Acconci, tout le paysage urbain est dessiné par des mots et des lignes de textes, qui s'incorporent dans une perspective, afin d'établir les coins d'une construction prolongeant les distances ; cette partie présentée paraît, en fin de compte, comme une polémique. Malgré que la ville est bien faite d'une multitude de mots, de significations, de connexions et de rapports, mais elle sert simplement à être lu. Elle est, alors, faite d'une analyse synthétique selon les conventions d'informations et de communications visuelles. (ANNEXES – Fig.155).

Encore, la ville est éprouvée dans le flux de la pensée lors de son passage de l'espace de la page à l'espace de la ville. Il s'agit d'une transition de l'artiste de son utilisation de la langue comme un poète à son utilisation comme un artiste plasticien. Des critiques affirment que cette transition est un abandon d'une méthode fausse, appartenant à la poésie en faveur d'une méthode appartenant à l'art visuel. Une poésie qui se poursuit dans les œuvres de performances de l'artiste dont il produit des impressions et des gestes étranges, et qui ressemblent à la poésie. Soit l'exemple insolite *Hand and Mouth* où Acconci force sa main dans sa bouche jusqu'à étranglement, un exemple dont il fait marque de l'inscription de l'espace et la langue se confond intentionnellement et construire l'expression.

Après une expérimentation sur la langue et l'écriture, Acconci se concentre plus sur l'espace de la ville et à la manière dont il procède pour y intervenir. Il pense d'aller au-delà de toutes les expériences éprouvées et identifier les limites de l'environnement qu'il étudie. Il part, alors, par la distinction entre les deux types d'espace : l'espace privé et l'espace public qui sont tous les deux séparés par une zone intermédiaire jouant le rôle d'une limite spatiale. C'est cet espace transitoire qui fait l'objet d'étude et d'analyse pour l'artiste. En effet, Acconci intègre son propre corps dans les installations et les performances qu'il produit, jusqu'à ce que son corps devienne une réalité artistique qui suit sa poésie déjà jouée. Le corps s'énonce, pour lui, comme un art en soi. Pour cette raison, les premières œuvres de performances d'Acconci sont considérées comme une suite à sa

poésie produite. D'ailleurs, on constate que la poésie qu'Acconci crée, est présente sous d'autres formes artistiques, mises par l'écriture. Cette multitude de production dans ses travaux a un impact sur les œuvres d'architecture et la manière dont il les conçoit, même si on sent une rigoureuse continuité dans les changements disciplinaires de toute la démarche artistique de cet artiste.

Bien qu'une large variété marque les œuvres architecturales d'Acconci, on remarque que toutes ses idées sont reliées, et se structurent quasiment selon une référence à ses travaux artistiques traités précédemment. Ainsi, les projets architecturaux ainsi qu'artistiques d'Acconci sont des productions continues qui se complètent parfaitement les unes avec les autres. Dans une démarche réflexive continue, l'artiste accède au traitement de l'environnement quotidien et ordinaire par des formes nouvelles et des structures de communication originales, à travers des interventions dans le milieu privé ainsi que celui public.

Acconci essaye de transmettre peu à peu des éléments de l'espace intérieur privé vers l'espace extérieur public. Ce type d'intervention assure selon lui un équilibre spatial entre les deux environnements, et favorise une continuité formelle et structurelle entre eux. Des travaux de l'Artiste qui se traduisent dans des espaces différents et présentés individuellement ou dans un groupe, tout en passant par les limites de chaque milieu. Les limites spatiales se situent, également, aux croisements entre les activités artistiques diverses, ayant des relations importantes entre elles ; soit l'art, la performance, l'installation, l'architecture, etc. Toutefois, on peut réellement observer ces relations sur des installations et des projets d'architecture de l'artiste interprétant des idées novatrices dans l'espace public par des recherches continues dans le cadre de l'art contemporain, le design et l'architecture elle-même. Une articulation perpétuelle entre les trois domaines favorise des projets non identifiables au niveau de leur nature, mais spectaculaires par leurs originalité et leur message artistique exposé.

Toutefois, à travers les installations et les performances, Acconci, lui-même acteur de la scène, implique l'auditeur dans le même monde tangible qu'il invente ; un monde réel qui s'oppose au monde représentatif de la littérature et de l'art. Ainsi, l'artiste se retrouve dans un espace face aux spectateurs, un espace où il produit des choses et les partage avec eux.

Cependant, les musées et les galeries d'art sont des lieux qui rendent perplexe l'engagement à des projets d'art, du design et de l'architecture en présence d'un public en interactions continues avec l'artiste et l'art qu'il engendre. Egalement, ce public discute la conception d'art, en tant qu'une polémique de la création et de la rénovation dans un espace d'art. Pour Acconci, le public est élément essentiel pour mettre en évidence ce qui propose dans un espace public.

« Le corps est public lorsqu'il a passé la frontière du corps. Le corps public traverse les genres et mélange les races ; n'est ni l'un ni l'autre, ni ici ni ailleurs – il est tous les corps à la fois. Le corps devenu public est le corps qui n'a de cesse de devenir public : il se développe, hors de lui, en un corps autre qui à son tour se développe en un autre corps, qui se développe en un autre, etc. (...) Le corps pubien ajoute à lui-même pour devenir corps public, soustrait de lui-même pour devenir corps pubien, c'est un homme ou une femme sans patrie, sans la possibilité de rentrer chez soi. Le corps dérive dans l'espace ; l'espace emmène le corps hors du corps. »¹¹⁹

¹¹⁹ Vito ACCONCI, Corinne DISERENS, *Vito hannibal acconci studio*, op. cit. P.430.

- Vito Acconci, déplacement et action du corps dans une place :
« Le mouvement dans un espace public »

Vito Acconci a réalisé, également, un nombre important de scènes de performance dont il fait explorer son propre corps d'une manière systématique. C'est une sorte d'analyse du seuil physique et du pouvoir psychologique et social dans les espaces privés et publics ; une réaction compatible du corps avec l'esprit, afin de faire articuler des choses et des effets dans un espace considéré.

Le journal artistique newyorkais « *Avalanche magazine* » a publié un numéro spécial dédié à Vito Acconci qui a exposé une série de ses travaux, interprétant des activités et des œuvres individuelles indexées, des illustrations et des situations de performance. Toutefois, les espaces de performance photographient des scènes, des films, des productions audio et des bandes vidéo. Ces œuvres illustrent, le plus souvent, des thèmes évoquent des performances spécifiques de la collaboration d'Acconci, soit : *Following, Proximity Piece, Room Piece, Trademarks, Claim, Security Zone, Trappings, Seedbed*, ainsi que les films, soit : *Blindfold Catching, Hand and Mouth, Rubbing*, etc.

On constate en fait que toutes les séries de pièces sont conçues comme des flux d'évènement dans l'univers de l'artiste, et non pas comme des objets d'art. Notamment, toutes les œuvres que mène l'artiste, entretiennent un dialogue intensif entre l'artiste et le spectateur, le corps et le soi, le sujet et l'objet, le public et le privé. Le catalogue « *Avalanche* » étale une litanie de gestes et de mouvements dans des situations multiples, dans un intérêt de préoccuper l'urbanisme et l'architecture expérimentale, jusqu'à ce qu'ils deviennent des travaux d'installation caractérisant la période des années soixante-dix et quatre-vingt. Plus tard, la compréhension des travaux de performance d'Acconci est appropriée aussitôt que leur rapport à l'architecture et au design.

Une étude analytique porte sur quelques projets de Vito Acconci, afin de déchiffrer les éléments du travail et les gestes de cet artiste dans le

cadre de l'art, la performance, l'architecture et le design. Des règles qui contestent l'évolution de la définition de la poésie et de toute la pratique artistique.

Trademarks, Marques se définit comme une sorte d'extension voire même d'itération à *Trademarks de l'année qui précède*, une intervention là où l'artiste mord la peau de son propre corps à n'importe quel endroit qu'il peut atteindre, ce qui fait produire des impressions étranges. Toutes les émotions de l'artiste sont véritablement signées, engendrées et imprimées représentant une extension physique à l'écriture, et indiquant le fonctionnement de l'artiste dans l'univers de la performance. A travers *Trademarks*, Acconci exécute une sorte de gravure sur son corps, qui par la suite, donne l'impression d'un corps tatoué.

Physiquement, Acconci incite le contact intime de la langue à la peau, c'est comme étant une façon d'ouvrir un espace au-delà d'une simple convention avec l'environnement spatial et réel qu'il occupe. Cette intervention n'a pas l'air d'une dimension comique, elle est au-delà d'être une plaisanterie. Toutefois, à travers ces configurations, on constate un inconfort particulier et étrange, mentionnant une intuition de la résistance d'Acconci à une position complètement de pliage de son propre corps ; l'artiste se définit, par ailleurs, comme étant un personnage qui se décrit par des termes spécifiques inévitablement ont un rapport au monde de l'art.

Tout comme avec les travaux d'écriture déjà élaborés, Acconci invente des procédures qui ouvrent un nouvel espace, une autre façon qui le positionne au-delà du cadre occupé. Cette façon de production d'Acconci bouleverse la nature de l'art de son temps, qu'il atteint même son renversement. Par suite, en termes de l'art conceptuel, ce système semble être plutôt fermé qu'ouvert, puisque la référence est entièrement inscrite dans le domaine de l'art, c'est une sorte d'auto-référentialité au monde artistique. Ce qui signifie qu'Acconci est en train de produire de la poésie par d'autres possibilités. (ANNEXES – Fig.156, Fig. 157).

« Assis nu sur le sol, je me mords : je mords toutes les parties de mon corps que ma bouche peut atteindre. De l'encre d'imprimerie est appliquée sur chaque morsure. Les traces de morsures sont apposées comme des empreintes digitales. »¹²⁰

Private Property, comme l'indique son surnommé, il s'agit d'une performance qui expérimente la priorité privée, la raison pour la quelle elle a été exécutée dans un grenier à New York. Pendant six heures consécutives, les yeux bandés, les oreilles branchées, lié à un poste existant dans le plancher d'un espace-séjour. Pendant toute cette période, l'artiste prend aveuglement des notes et des photographies dans un sens de produire quelque chose de continu. La documentation en résultant se forme d'une photo propre à lui-même, des photos prises par lui et une description de court texte.

Toutefois, Acconci décrit cette expérience de deux points de vue. Premièrement, il est un capteur aveuglé et sourd dans un espace familial, dont il cherche à prendre et à enregistrer tant de chose qui se passe autour de lui senti par ses propres sentiments et son propre corps dans une situation prédéfinie par des positions physiques et sensorielles limitées. Puis, Acconci se jette dans un rôle secondaire dans un espace privé, il se sent comme un partenaire silencieux qui peut être un obstacle jeté sur le chemin d'un espace d'une présence similaire à celle d'un pion dans un garage. Une articulation étrange présente le seuil entre l'espace privé et l'espace public.

L'intervention d'Acconci est celle de quelqu'un qui se situe dans un espace privé. En se privant de sens de base qui lui remet comme étant un ton menaçant. L'artiste semble comme un serviteur aveugle, ou encore comme une photographie sur un mur qu'on peut regarder sans regarder derrière lui ce qui cède le pouvoir et la puissance à sa situation. Cette performance se joue dans un espace privé, un endroit où on s'épargne d'une expérience minutieuse, psychologiquement et littéralement. Là-dedans, le

¹²⁰ *Idem*, P.208.

comportement est aussitôt libre, puisqu'on est rassuré que personne n'est là et ne regarde pas. Cependant, Acconci enregistre tant d'images et d'impressions qui sont atténuées par une surveillance dans un espace privé, mais qui seront exposées dans un espace public et au grand spectateur. D'ailleurs, dépourvu de la vue et de l'entendant comme des sens principaux de l'être humain, l'espace est articulé et éprouvé d'une façon ou d'une autre.

C'est cet aspect du seuil entre le privé et le public qui intéresse l'artiste suite à ses performances, et non pas l'articulation matérielle dans l'espace, celle qui compte le plus. La production consiste à la production dans un espace public et sa construction sociale. Cette expérience représente un point de départ important pour l'architecture d'Acconci et le design qu'il cherche à produire pour l'espace public ; il montre un commencement minutieux mais encore non systématique de l'espace public. L'enquête de l'artiste porte alors sur la membrane de rencontre du privé et du public.

Following Piece, Suite pièce est l'un des premiers travaux de performance réalisé à la fin des années soixante. Formellement, cette performance semble simple, mais en réalité, elle est d'une grande intensité et d'une originalité remarquable. Pour la réaliser, l'artiste se trouve au cours de l'action en train de suivre des gens passant la rue « Street Works IV ». La trajectoire d'Acconci est dictée, alors, à travers l'intention de ces autres personnes qui leur colle physiquement, tout au long de leurs propres trajectoires dans l'espace de cette rue. (ANNEXES – Fig.158).

Tout comme son travail de performance *Private Priority*, Acconci revendique en se rendant subalterne à la situation. Ça rappelle ses lectures de poésie décrites auparavant ; Accocni utilise une méthode afin de fixer et de moduler sa propre trajectoire dans la ville. L'action de poursuite s'arrête soudainement au moment où la personne entre dans un espace privé ; ceci dépasse le sens de la relativité des lois enseignés et des comportements acquis pour la différenciation, entre ce qui est « public » et ce qui est « privé ». En effet, quand les sujets disparaissent dans leurs espaces privés, Acconci laisse la scène abandonnée dans l'espace urbain. Ce moment d'être

laissé est une façon intéressante qui reste une partie non documentée et non discutée ; ça résonne dans la pièce tournée.

Toutefois, l'acte que l'artiste exerce s'achève avec un procès verbal, ceci peut durer plusieurs minutes ou même plusieurs heures. Tout est en fonction du type d'espace privé dans lequel la personne en poursuite va s'inscrire. Cette présente performance quotidienne s'est effectuée pendant un mois dont Acconci tape un compte rendu pour chaque personne en poursuite, la surveillance est soigneusement notée par l'artiste. Les annotations d'Acconci sont dactylographiées, puis envoyées à différentes personnes du monde de l'art ; chaque cas étudié est envoyé à un membre de la communauté de l'art, pour qu'il soit le sujet de son analyse. Cette performance se porte sur le concept de la participation des autres individus, qui n'ont pas vraiment un consenti de participation, même les personnes qui n'ont pas fait, sont pris en compte pour l'étude de la part de l'artiste.

« Une fois par jour, où je sois, je prends un badaud au hasard en filature.

*Chaque jour, je suis une personne différente ; je ne m'arrête de la suivre que lorsqu'elle a disparu dans un espace privé (chez elle, au bureau, etc.) où je ne peux pas entrer. »*¹²¹

Ainsi, Acconci a montré que l'espace public urbain se définit à partir des rencontres occasionnelles entre les gens dans l'espace de la rue. Egalement, dans un même temps, les rues des villes se présentent comme des espaces dans lesquels les protections civiles peuvent éventuellement être détruites. En effet, Acconci emporte dans l'espace « public » des personnes qui ont un même effet, que si ces personnes envahissent son espace « privé ». Ainsi, Acconci a pénétré l'espace « privé », mais en se déplaçant dans la grande sphère du public. Notamment, la ville nous fournit la nourriture et la motivation, la raison d'être et de se déplacer, en rapport avec les et autres autour d'un paysage urbain conçu. Cependant, les notes prises par Acconci, pendant cette performance, sont

¹²¹ *Idem*, P.196.

écrites d'une manière déterminée par l'artiste dans le sens d'une mise en ordre spatiale spécifique de ces lignes et notes prises sur l'espace des pages. (ANNEXES – Fig.159).

A travers sa performance Room Piece, Acconci déménage une partie du contenu de son appartement vers une galerie d'art, située dans un autre coin de la ville. Quand il a besoin de quelque chose, Acconci doit se déplacer à la galerie pour la chercher, et une fois qu'il finisse de son utilisation, il la rend à la galerie ; donc il a certainement un truc à emporter, lorsqu'il se présente dans l'espace de la galerie. A chaque déménagement alors, l'appartement d'Acconci perd une pièce, et gagne quelques blocs dans la galerie en se déplaçant plus loin. (ANNEXES – Fig.160)

L'espace de la galerie et l'objet cherché deviennent un objectif à atteindre, puisque cela demande le déplacement pour leur obtention. L'action de va et de vient est bien un processus consommateur du temps plus que la tâche de motivation elle-même : Acconci met du temps entre l'appartement et la galerie pour obtenir la chose voulue, et il a besoin de temps pour circuler d'un point à un autre dans un même espace. En effet, chaque espace représente un point pour Acconci, on dit que l'artiste se déplace entre deux points, puisque chaque lieu pointe vers l'autre.

Ainsi, pour avoir ce qu'il lui faut, Acconci bouge dans les deux lieux en un même temps, que l'objet se trouve dans un état de déplacement entre les deux endroits. En effet, les pièces de l'appartement d'Acconci représentent des propriétés privées qui se découlent dans l'espace public de la galerie d'art, jusqu'à ce qu'elles apparaissent comme des prolongements de l'espace privé de l'appartement dans l'espace public de l'espace de la galerie, et encore de la ville de New York ; une relation intime naît et se développe entre les deux lieux. D'ailleurs, l'espace de l'appartement, il est transformable, puisqu'il devient un espace de mouvement par les « vas et viens » effectués. Quant à l'espace de la galerie qui est à la base un lieu d'exposition, il paraît comme un conteneur qui renferme les différentes situations d'Acconci, il est bien évidemment un lieu d'échange instable ; c'est un lieu de transaction pour l'artiste.

Considérons *Private Property*, si dans cette performance des écroulements se manifestent au niveau du geste public et privé, en atténuant les flux de l'information, *Room Piece* le prolonge et l'allonge même sur des blocs de l'espace urbain de la ville de New York. En fait, à la fin de cette trajectoire, l'espace privé devient un espace public, mais ce n'est pas n'importe quel espace, il s'agit d'une place dans l'espace de la galerie dont la vocation explicite est de voir les choses. Les gens viennent pour regarder ces dispositions faisant partie de la sphère privée d'Acconci.

Cette action du regard présente chez le spectateur représente la finalité d'un processus qui est celui de tenir en mémoire un objet, maintenir l'idée d'une chose pour une chose qui dure quelques blocs. En effet, si l'art est censé dévoiler un peu de l'apparence privée, l'émotion ou plutôt le désir, est là dans le « fait ». Toutefois, il paraît que la vraie exposition est celle de l'activité de l'artiste d'un coin à un autre ; l'espace de la galerie expose l'activité même d'une exposition. Le texte écrit sur le mur représente une répartition pour un mouvement potentiel, une motivation même.

«Chaque week-end, tout ce qui peut être déplacé de l'une des pièces de mon appartement (downtown, au 102 Christopher Street) est déménagé dans la galerie (uptown, au 246 West Street). Les objets déplacés sont laissés dans des boîtes et entreposés dans la galerie.

10 et 11 janvier : la cuisine ; 17 et 18 janvier : le salon / la chambre et la salle de bain ; 24 et 25 janvier : la salle de travail.

Chaque wee-kend, mon lieu de vie s'agrandit de quatre-vingt pâtés de maisons, situés entre l'appartement et la galerie. Dès que j'ai besoin de quelque chose qui est entreposé à la galerie, je vais le chercher uptown et le ramène chez moi pour m'en servir. Ensuite, quand j'ai fini, je le rapporte à la galerie. »¹²²

Toutefois, son intervention *Claim* développe une mise en scène d'un arrangement architectural spécifique. Acconci occupe la zone de transition du privé et du public ; il est, encore une autre fois, le seuil existant entre les

¹²² *Idem*, P-P. 204-205.

deux milieux. Dans ce cas, cet arrangement met en scène l'artiste dans une situation assise au fond d'un escalier étroit menant à un sous sol. Les yeux bandés, Acconci a deux conduites métalliques et un levier. Parcourant l'escalier, il accroche à sa tête un microphone et une caméra vidéo, afin qu'il transmette son activité à un moniteur en haut près de la porte d'escalier.

Acconci répète un discours emphatique ennuyeux dont les paroles s'adressent à lui-même, qu'il considère comme un « *auto-hypnotisme* », pour reprendre l'expression de l'artiste. En effet, la portée est l'ouverture au sous-sol, l'artiste balance ses larmes. Cet espace du sous-sol est un espace protégé, c'est l'espace privé de souvenirs et de l'inconscient. Cet endroit est totalement différent aux constructions modernes transparentes qui manquent d'intimité et de privé avec des membranes transparentes. *Claim (Revendication)*, relève un intérieur aussi inconnu qu'un extérieur. La zone souterraine représente la zone personnelle, privée et révélatrice qui protège l'artiste. (ANNEXES – Fig.161).

« (...) je suis seul, ici, au sous-sol... je veux rester seul, ici, au sous-sol... je ne veux personne avec moi... je refuse que quiconque vienne avec moi au sous-sol... je suis seul, ici, au sous-sol... ».¹²³

Egalement, *Seedbed, Lit de semence*, présente une phase qui se décrit par la tristesse absolue. Cette performance semble vraiment difficile à discuter malgré sa grande notoriété. Comme beaucoup d'autres œuvres, *Seedbad* est considéré comme un seuil entre le privé et le public qu'Acconci pense, examine et expérimente. Cette intervention occupe une convention spatiale, une mise en scène architecturale inventée par l'artiste même. Elle est assez analogue à l'arrangement architectural/spatial de son œuvre *Claim*. En effet, *Seedbed* apparaît sous la forme d'un plancher qui s'incline, une rampe qui monte à mi-chemin dans un espace d'une galerie, deux pieds frappent le mur au dessus du plancher. On confirme qu'Acconci intervient par une intrusion architectonique minimaliste dans un espace blanc, pur et

¹²³ *Idem*, P. 212.

moderne qui n'est que l'espace cubique d'une galerie d'art. Ainsi, à travers cette installation, l'artiste active une zone critique dans l'espace de la galerie ; c'est là où le mur et le plancher se rencontrent.

Ce type d'installation, respectée par les spectateurs, s'expose comme une cale dans l'espace public moderne. Egaleme nt, tout comme son œuvre *Claim*, *Seedbed*, propose une zone souterraine indiquant son existence sous une autre forme, cet endroit se maintient et intervient dans un espace public montrant le plancher comme un porche d'une trappe théâtrale, et insistant sur l'infiltration du privé dans le public rappelant son œuvre *Room Piece*. *Seedbed* identifie l'espace neutralisé de l'observation dans un espace public, un travail vu par une certaine différence, par rapport à ce qu'il a fait auparavant, c'est une sorte de déclaration de la vraie expérience acquise par Acconci. Toutefois, dans l'espace de la galerie, on écoute un silence aigu. Le visiteur marche sur une surface animée par des œuvres d'art accrochées sur son mur haut, qui est bien encore activée au dessous par la présence d'une observation privilégiée. L'artiste se livre aux fantasmes en se masturbant et exprimant son expérience sur le plancher. Dans cet espace public de la galerie, un espace raffiné et socialement tracé, Acconci suinte en haut via une hi-fi. Une litanie souterraine d'une fantaisie sexuelle, fait du personnage de l'artiste un contenu apparent par une vision particulière. Mais, en fin de compte, la réelle fantaisie est celle de l'espace social de la galerie, ce qui fait que ce travail est célèbre par sa grande tristesse. On peut dire qu'un tel projet peut déformer les propres finalités d'une installation artistique, et provoque même une révélation de sa vraie nature et de la nature de l'espace qu'il la contient. (ANNEXES – Fig1.62).

Par ailleurs, la performance pour Acconci est un medium artistique à travers laquelle il étudie le comportement en société, notamment l'attitude envers l'art. C'est essentiellement pour ces raisons là, que j'ai choisi cet artiste, car il semblait faire une bonne illustration sur les intentions et les obstacles de la compréhension de l'art contemporain. Toutefois, sa performance interroge les relations entre l'artiste et le public, ainsi qu'entre l'art et l'architecture. C'est finalement, une dialectique Art/Architecture/

Public qui s'est dévoilé à travers la lecture de ces différents travaux de l'artiste, mais qui en leurs contenus fondamentaux réclament une autre relation qui s'étend à un autre champ disciplinaire qui est le design.

En outre, à travers des études expérimentales, Vito Acconci a analysé la notion de limite entre le privé et le public. L'espace public, un lieu de rencontre par excellence, est en évolution continue. De nouvelles conceptions urbaines s'imposent dans l'environnement urbain, il s'agit du design urbain.

2. Design urbain et espace public

« (...) Il est clair qu'on peut percevoir une chaise ou un canapé comme un objet identifié à l'espace dans lequel on l'intègre, ou bien éventuellement on peut le considérer comme le lieu d'une expérience à connotations tactiles et intersubjectives (deux ou plusieurs personnes sur un divan) ; on s'assoient dessus. Le mobilier d'une pièce forme une sorte de décor de théâtre où se nouent les liens sociaux à l'intérieur des groupes. Dans le privé il contribue à définir l'expérience « personnelle ». Pour les autres il témoigne également du « goût » et du mode de vie de son propriétaire. Le mobilier domestique crée, selon les propos de Walter Benjamin, une « fantasmagorie de l'intérieur privé », souvent en corrélation avec l'image ou le rôle public de son propriétaire. »¹²⁴

A l'époque contemporaine, les symbolismes changent d'une façon instantanée. La société où on cohabite, entretient de multiples évolutions industrielles, techniques et technologiques. Tous les professionnels, les concepteurs, les urbanistes, les scientifiques et les ingénieurs cherchent à élaborer des modes de vie plus originaux autour des nouvelles infrastructures de transport. Cette initiative se situe dans l'objectif d'offrir des solutions durables au niveau écologique, environnemental et même social. Notamment, de nombreuses villes expérimentent de nouveaux procédés pour l'amélioration et l'aménagement du milieu urbain. Cette amélioration se traduit à travers une nouvelle expression physique, dont l'objectif primordial est d'organiser l'environnement général de son occupant. Ainsi tout un nouveau projet urbain s'installe afin d'améliorer les conditions de vie de l'individu, permettant de leur part un équilibre spatial ainsi que environnemental, social, culturel, économique, etc.

Après des analyses et des expériences qui portent sur différentes structures d'espaces partagés, beaucoup de villes ont remis en cause toute la doctrine de la conception urbaine ; soit alors, la conception d'un environnement qui favorise une meilleure vie urbaine. En effet, tous les spécialistes (architectes, architectes paysagistes, designers, etc.) orientent

¹²⁴ Dan Graham, *Rock my Religion*, Vol. II, op. cit. P.80.

leurs recherches vers des projets urbains qui réunissent les constructions, mouvements et les circulations de la communauté, tout en prenant en considération le contexte général de l'environnement urbain et des infrastructures des villes. De ce fait, des créations architecturales contemporaines se croisent avec le design pour produire un nouveau design urbain.

L'idée est de créer, alors, des espaces ouverts, des parcs, des zones publiques, des réseaux-ruelles, etc. mais encore de concevoir des nouveaux types d'espaces qui représentent tous des points de rencontre et de contact des individus.

Soit par exemple l'intervention de l'architecte irako-britannique Zaha Hadid qui contribue au développement d'un nouveau design urbain. A travers son projet d'un parking à Strasbourg, Hadid conceptualise une station de transport en commun avec un nouvel esprit réflexif. Elle se lance sur son concept majeur, se fondant sur les matières qui se chevauchent et les lignes qui se tissent, afin qu'ils forment simultanément une constante évolution de l'architecture des stations. Le traitement général de l'espace se base, alors, sur le jeu des lignes qui se dressent dans un mouvement continu représentant la lumière, le plafond et le meuble existant. Pour la finalité de son idée, l'architecte produit des domaines de déplacements conçus pour les piétons, et pour les différents moyens de transport, soit alors les trams, les voitures et les vélos.

Toutefois, ce type de traitement linéaire en mouvement continu, produit un espace attirant et énergétique qui se définit fonctionnellement par une circulation bien mise en ordre. Les lignes conçues créent une articulation au niveau des moments de transition entre l'espace ouvert du paysage et l'espace intérieur du public. Cette intervention offre une nouvelle notion de la « nature artificielle » qui, de son côté, brouille les limites entre le milieu naturel et l'environnement artificiel, dans le but d'améliorer la vie civique pour la ville de Strasbourg, néanmoins pour l'univers de l'architecture. Par ailleurs, Hadid qui est reconnue par une force créatrice

montre à travers ce projet une originalité et une organisation rationnelle ; une vraie innovation est produite dans l'univers des espaces publics. L'architecte approuve, en effet, qu'elle compte parmi les figures majeures de notre époque contemporaine par ce projet architectural révolutionnaire dans l'environnement urbain ; un design urbain. (*ANNEXES - Fig.163, Fig. 164, Fig. 165*).

Notamment, beaucoup d'autres praticiens urbains ont développé de nouvelles orientations dans l'espace public d'aujourd'hui, dans le sens que la conception de la ville contemporaine renforce la priorité aux piétons et encourage la présence des espaces publics ; cette démarche réflexive oblige les usagers à prendre plus de conscience de leur environnement. En effet, les mouvements sur ces surfaces communes exigent des normes précises, afin de prendre en considération toutes les mesures nécessaires pour assurer une vie adaptée à tous les types d'utilisateurs. Egalement, ces surfaces doivent être soigneusement détaillées pour que les gens s'installent dans de bonnes conditions. Gordon Cullen, un penseur anglais influent du paysage urbain, exprime que les petits objets et les détails sont doués d'une vie propre. Ils sont bien des parties intégrantes de l'identité, de l'histoire et de la culture d'une ville, et ils ont un rôle essentiel dans les activités et les interactions des usagers des villes dans le monde entier.

Ainsi, la conception et l'agencement d'un mobilier urbain convenable et adéquat aux besoins de ses usagers, il favorise un espace plus fréquenté. De fait, différentes stratégies sont exercées, afin de composer une ligne éditoriale en fonction d'un public qu'on veut le déduire, et même l'encadrer. En effet, si l'opinion publique devient l'instance suprême, il est nécessaire que leurs expressions soient dirigées.

Néanmoins, Vito Acconci esquivé le rôle d'un fabricant artistique, l'art public ou également l'art dans l'architecture s'opère dans une nouvelle discipline qui est celle du design pour l'espace public. Acconci a travaillé sur des propositions qui engendrent le discours du design, un discours qui s'oppose à l'œuvre d'art exportée dans l'architecture.

Dans le cas d'une conception design-urbain, Acconci nous fait penser à son intérêt primordial dans la fabrication de quelque chose utile, une démarche analogue à ce qu'il a déjà fait en poésie et en performance. Il s'agit, alors, de tours qui les impliquent avec le public auditeur, c'est le cas d'un espace public, là où il produit des choses publiques. Dans ce contexte d'espace public, Acconci s'engage dans des projets publics d'art ainsi que des projets d'architecture et de la conception design. Toutes les œuvres de cet artiste contemporain ont des influences dans le monde de la création par des visions conceptuelles étrangères et originales, mettant en évidence le rapport public/privé.

La rénovation du MAK, Vito Acconci intègre davantage l'idée du mouvement du corps dans un espace public, à travers le travail de rénovation pour le hall du centre d'exposition centrale du MAK ; le musée autrichien d'Art appliquée et d'art contemporain de Vienne.. En effet, la finalité de ce projet s'est déterminée par son concepteur, Acconci intervient dans un espace démoli par la conception de différentes composantes qui rendent l'espace général de la galerie plus attirant surtout avec les inclinaisons effectuées. Ainsi, Acconci a fait tomber la lucarne du plancher, et il a fait monter un nouveau plancher en forme de pente avec les petits morceaux des murs de surfaces aigues inclinées. La cale présente dans cet espace se déroule du plafond, en créant un enfermement limitant l'espace ayant de pleins d'angles obliques. (ANNEXES – Fig.166)

Une telle action sur l'espace de la galerie, annonce la mise en œuvre d'une architecture effondrée. Tout en sachant que le but de cet endroit est de créer un espace qui accueille de nouveau le public, un musée qui apporte un jeu d'écoulement bien renforcé. L'endroit est conçu par Acconci non pas comme une œuvre d'art, mais comme une rénovation pour un nouvel espace d'exposition où le plancher, le plafond et les murs se produisent différemment à l'habituel, puisqu'un tel espace de culte doit se présenter normalement comme étant un espace droit rectiligne.

L'artiste s'engage différemment, ce qui reflète une vague polémique à son époque ; l'espace invite à ce qu'il soit lui-même regardé plus que son contenu. Ainsi, le but principal de l'espace s'arrange devant un programme architectural original. A travers cette intervention, Acconci réarrange les termes d'une « exposition », et force d'autres possibilités en renforçant le programme et en faisant confondre les buts. Ce qui fait que, par cette vision tactique, Acconci fait tourner les actions vers le public à un espace urbain fréquenté. Pourtant cette action n'est pas un fusionnement inconditionnel des disciplines d'architecture et d'urbanisme, c'est plutôt un fusionnement d'un espace urbain comme un endroit perméable, fluide et polyvalent ; ceci annonce le contraste avec la structure stricte et la considération de la forme caractérisant les champs de l'architecture ; c'est la poésie et l'art visuel qui s'installent de nouveau à travers cette intervention.

Ainsi, l'artiste actualise un passage de l'espace d'une la page de papier vers l'espace urbain ; ce qui fait que l'espace du musée est regardé dans une plate-forme urbaine par de multiples possibilités. Dans ce processus, l'artiste libère une sorte d'idéalisme sans discipline, il le libère et agit dans un monde qui est totalement impliqué dans le flux de la culture urbaine. Acconci est un artiste idéalisé, il invite à habiter un espace, ou encore, une ville d'une même façon fantastique que celle de ses pensées, une ville différente à celle de Le Corbusier, qui est pleine d'hygiénisme et de rationalisme.

Ainsi, dans la recherche de faire l'architecture et le paysagisme, Acconci espère occuper un espace d'action, il veut être un praticien et non pas un historien ou un théoricien de l'espace considéré. Ainsi, il entre dans une discussion critique avec le dialecte de l'architecture et du design.

Egalement, Acconci intervient par un mobilier urbain, dit un mobilier design, soit alors *Mobius Bench*. Sachant bien que les individus se déplacent de différentes manières, les concepteurs urbains sont conscients que les espaces urbains sont en permanence d'un important plaisir passif ; c'est bien le plaisir au moment où on pense faire une pause, et se reposer.

Cependant, des éléments comme les murets, les bancs ou même les sièges mobiles sur lesquels on peut s'asseoir, semblent être nécessaires pour attirer les gens dans un espace public. Cette expérience d'immobilité s'avère être bien agréable, afin que certains concepteurs développent leurs créations. Cette conception en fibre de verre translucide et en lumières fluorescentes représentant un banc public ; une assise à la forme d'un ruban Mobius, faisant un ample mouvement reflétant différentes dispositions pour ses usagers. (ANNEXES - Fig.167, Fig. 168).

Les architectes Auböck et Karasz interviennent par *The square in Hall*, un espace urbain bien traité à travers une vision contemporaine pour la mise en place du public dans un environnement plus agréable. Notamment, les habitants des villes ont favorisé une nouvelle culture pour leur vie quotidienne, à travers leurs échanges intellectuels, commerciaux et sociaux. A cet égard alors, les espaces publics jouent un rôle important, puisqu'ils définissent le réseau social de ces villes. Ces points de contact organisent les mouvements des habitants, et facilitent leurs déplacements dans un environnement plus agréable. Soit, alors, différents exemples repères dans notre société contemporaine. Certes, une multitude de projet architectural et urbain sont encore en une vive évolution favorisant des espaces urbains plus agréables et plus conviviales. (ANNEXES - Fig. 169, Fig.170, Fig.171, Fig.172).

*« Cet espace urbain est conçu pour deux activités principales, la promenade et la détente, dont les territoires sont délimités par les changements de la végétation et de la surface du sol : si le saule pleurer et les érables qui le flanquent invitent à marcher, le jardin de bambous procure ombre et intimité aux passants assis sur les bancs et crée une atmosphère propice à la relaxation. »*¹²⁵

¹²⁵ *La ville aujourd'hui, nouvelles tendances en urbanisme*, Collectif, Editions : Place des victoires, Paris, 2012, P. 95.

III. Approche de l'actualité constructive

1. Relation dialectique Art Contemporain/ Architecture/ Design

A travers la relation Art/ Architecture/ Design, on pense bien évidemment à la frontière disciplinaire existante, mais encore à la nature de l'espace du point de vue phénoménologique. Une réflexion qui prend en considération les aspects sociopolitiques d'un espace, puisque c'est un lieu ouvert au public, et aux services de la société, et de son évolution, c'est également un espace de réunion et de visionnage, soit alors l'espace d'un Musée ou d'une galerie d'Art.

Par ses interventions dans l'espace du Musée, Vito Acconci installe en place des projets d'action culturelle qui mettent en évidence son propre corps dans une situation de mouvement et d'action face au public ; le spectateur est lui-même un acteur face aux installations et aux performances de cet artiste. Il existe un travail de situation et de mise en scène, un travail de situation et d'auto-organisation pour structurer l'espace concerné. L'artiste présente un processus de création qui fait articuler les spectateurs. Ce type d'intervention dans l'espace public du Musée ou de la galerie, détourne et décale la définition de l'Art, ainsi que la définition même de l'espace. C'est le cas notamment des personnes qui se trouvent dans un même espace public, et participant à des situations communes, et entrant dans un jeu d'interactions, ce qui permet d'élaborer des débats et des critiques.

L'espace public représente un dispositif particulier de médiation culturelle. La contemporanéité, comme la modernité, a un caractère spécifique pour sa réception. L'Art visant le public, a beaucoup de dimensions, qu'il soit collectif, participatif, situationnel, ou contextuel. L'œuvre d'Art elle-même a un système de réception et de catégorisation. En effet, quelque soit la visée de l'art, il ne peut pas résoudre les problèmes sociaux. Puisque l'art intervient dans l'espace public, il est conséquemment un Art public, ayant même un rapport avec le public, qui, lui-même participe à la création de cet espace, à sa définition, et à son identité.

D'ailleurs, à partir de la fin des années 1980, Acconci commence à esquiver le rôle d'un fabricant artistique, l'art public ou également l'art dans l'architecture, s'opère dans une nouvelle discipline qui est celle du design pour l'espace public. Acconci va travailler sur des propositions qui engendrent le discours du Design, un discours qui s'oppose à l'œuvre d'Art, exportée dans l'Architecture. Dans le cas de la conception Design, Acconci nous fait penser à son intérêt primordial dans la fabrication de quelque chose d'utile, une démarche analogue à ce qu'il a fait en poésie et en performance. Il s'agit, alors, de tours qui les impliquent avec le public-auditeur, c'est le cas d'un espace public, là où il produit des choses publiques. En fait, un engagement est pris par l'artiste durant ses pratiques des années 1970, représentant le monde de la littérature, de l'Art, de la performance et de l'installation. Également, dans le même contexte d'espace public, Acconci s'engage dans des projets publics d'Art dans les années 1980. Tandis que, pendant les années 1990, l'artiste s'est concentré sur les projets d'architecture, et sur la conception Design. Toutes les œuvres de cet artiste contemporain ont des influences dans le monde de la création, par des visions conceptuelles étranges et originales, mettant en évidence le rapport public/privé.

La rénovation du MAK (1993), Vito Acconci intègre davantage l'idée du mouvement du corps dans un espace public, à travers le travail de rénovation, pour le hall du centre d'exposition centrale du MAK (le Musée autrichien d'Art appliquée et d'Art contemporain de Vienne). En effet, la finalité de ce projet est déterminée par son concepteur, Acconci intervient dans un espace démolé par la conception de différentes composantes qui rendent l'espace général de la galerie plus attirant, surtout avec les inclinaisons effectuées. En fait, Acconci a fait tomber la lucarne du plancher, et il a fait monter un nouveau plancher en forme de pente, avec les petits morceaux des murs de surfaces aigues inclinées. La cale présente dans cet espace se déroule du plafond, en créant un enfermement, limitant l'espace ayant plein d'angles obliques. Une telle action sur l'espace de la galerie, annonce la mise en œuvre d'une Architecture effondrée. Tout en sachant

que l'objectif de cet endroit est de créer un espace qui accueille de nouveau le public, un Musée qui apporte un jeu d'écoulement bien renforcé. L'endroit est conçu par Acconci, non pas comme une œuvre d'Art, mais comme une rénovation pour un nouvel espace d'exposition, dans lequel le plancher, le plafond et les murs se produisent différemment à l'habituel, puisqu'un tel espace de culte doit se présenter normalement, comme étant un espace droit rectiligne. L'artiste s'engage différemment, ce qui reflète une vague polémique à son époque ; l'espace invite à ce qu'il soit lui-même regardé plus que son contenu. Ainsi, le but principal de l'espace s'arrange devant un programme architectural original.

A travers cette intervention, Acconci réarrange les termes d'une exposition, et force d'autres possibilités en renforçant le programme, et en faisant confondre les buts. Ce qui fait, que par cette vision tactique, Acconci fait tourner les actions vers le public à un espace urbain fréquenté. Pourtant cette action n'est pas un fusionnement inconditionnel des disciplines d'Architecture et d'urbanisme, c'est plutôt un fusionnement d'un espace urbain, comme un endroit perméable, fluide et polyvalent ; ceci annonce le contraste avec la structure stricte, et la considération de la forme, caractérisant les champs de l'architecture ; c'est la poésie et l'Art visuel qui s'installent de nouveau à travers cette intervention.

Notamment, Acconci est conscient de sa propre discipline, il n'ignore pas sa singularité ; d'ailleurs, l'intention de l'artiste se forme avant qu'elle soit travaillée. Acconci actualise un passage de l'espace de la page, à l'espace de la ville ; l'espace du Musée est regardé dans une plate-forme urbaine par de multiples possibilités. Dans ce processus, l'artiste libère une sorte d'idéalisme sans discipline, il le libère, et agit dans un monde qui est totalement impliqué dans le flux de la culture urbaine. Acconci est un artiste idéalisé, il invite à habiter un espace, ou encore, une ville d'une même façon fantastique que celle de ses pensées, une ville différente à celle de Le Corbusier, dominée par une dimension d'hygiénisme et de rationalisme. Dans la recherche de faire l'architecture et le paysagisme, Acconci espère occuper un espace d'action, il veut être un praticien et non pas un historien

ou un théoricien de l'espace considéré. Ainsi, il entre dans une discussion critique avec le dialecte de l'architecture et du Design.

Soit alors l'exemple du *Mur Island* en 2003 d'Acconci. Au fil du temps et à différentes échelles, la ville même et le Design urbain progressent simultanément, tout en influant plusieurs autres échelles. En fait, les études de cas permettent de comprendre la discussion potentielle entre les Arts, l'Architecture et le Design. Dans ce sens, de nombreux projets sont exécutés pour tracer l'avenir des villes, et influencer leur développement. On constate que le Design urbain se trouve à la croisée de tous les styles architecturaux, ainsi qu'à la croisée du temps, de l'espace et de la civilisation. Egalement, le Design urbain peut se définir comme étant un art complet qui répond aux multiples angoisses de notre époque contemporaine, grâce aux professionnels qui ont focalisé leurs efforts sur l'occupation et la construction de l'espace. Ces spécialistes ont un rôle important dans le développement des villes et du Design urbain, tout en influant la conception des espaces ouverts individuels et communs. En effet, une étape réflexive théorique permet d'identifier le potentiel entre le Design et l'architecture. (ANNEXES - Fig. 173).

Notamment, au centre de la ville de Graz en Autriche, Acconci intervient, par une magnifique réalisation sur la rivière Mur d'une île artificielle, un lieu de production flottant pour l'art contemporain, par excellence, qui inclut un café et un petit théâtre en plein air. Dans un espace public et urbain associé à l'eau, ce projet de construction représente un type particulier et original, définissant une véritable combinaison entre l'Art et l'architecture. Cette île flottante représente le centre culturel de la ville de Graz sous la forme d'un espace nouveau et surprenant. La plateforme du centre dévoile une forme organique, rappelant la forme d'une coquille géante, qui impose une architecture novatrice, ultramoderne, mais encore futuriste, notamment, à travers cette création spatiale, Acconci montre la manière qui caractérise cette évolution inspirée et résolue, et qui peut être parfois accomplie pour recentrer ou restructurer l'espace général des villes.

En effet, si on oppose deux architectures contemporaines, on constate que l'une serait réactive ; donc c'est une architecture réactionnaire, et l'autre se donnait la perspective et la mise à jour qui authentifient l'époque. Dans ce sens réflexif, on peut citer l'architecte français Henri Gaudin pour le premier type d'architecture, et l'architecte suisse Philippe Rahm pour le second type. Toutefois, l'architecture de Gaudin est fondée sur la pensée d'Heidegger, une architecture qui marque le lieu et le site du bâtiment, tout en rappelant le « *qu'est ce que j'habite ?* ». Ainsi, penser l'espace est une opération de structuration à caractère spécifique. Pour Rahm, il a déplacé les climats : tous les caractères du climat sont mesurables, et par suite reproductibles. Ainsi, on peut penser l'architecture, en prenant ce genre de position radicale. Quelles sont alors les formes d'une architecture d'époque qui sont bien ajustées à la réalité de ces techniques ?

Le monde est un environnement travaillé par la technique, et c'est bien l'homme qui fait le monde. Réaliser ou plutôt produire une architecture, c'est le fait de faire quelque chose sur terre. Ainsi, l'architecture a pour modèle majeur la verticalité. Le mouvement de l'architecture de Philippe Rahm ne construit rien. C'est une architecture qui est toute entière en dehors de la construction. C'est une production de la forme même de l'espace, où on produit une forme spatiale et spécifique, dès qu'on introduit la quatrième dimension du temps. Ceci aboutit à l'idée de penser d'abord en termes de déplacement, d'où, on pose le problème, et on construit tout autour d'une superposition première et nouvelle du temps. Les deux termes, ici et là détermine évidemment lors de la présence de quelque chose qui est la notion de lieu. Qu'est ce qu'on construit ? A priori, on est entrain de construire des situations. Le but est de construire quelque chose de la théorie des méthodes, pour faire avancer dans le monde des productions qui serait le Design. (ANNEXES- Fig.174).

Au niveau d'une recherche professionnelle, est- ce qu'il ne faut pas laisser le concept même de Design en travail, de telle sorte qu'il sera fixé ? Quelles sont les méthodes qui peuvent intervenir dans le monde pour définir le concept de Design ? Grâce à quoi, quelque chose peut s'installer

parmi nous, sous le nom de Design ? Distinction entre un beau produit et un produit utile ! Toutefois, il y a des produits qui ne sont pas beaux mais utiles, et d'autres qui sont utiles et qui ne sont pas beaux. Par exemple, on peut faire la réflexion sur un objet comme l'automobile : est-ce qu'il entre dans le registre du beau ou dans la pratique ? Aristote a dit « ou c'est nécessaire ou c'est contingent ? » Est-ce que l'ergonomie est quelque chose de Design ? Le Design, cherche-t-il à être émergé par la beauté et voué à l'utilité ? Quelle est la méthode de production idéale ? Quel est le Designer dont nous avons besoin aujourd'hui ? C'est celui qui sera capable de penser sur la manière de production, les processus de production. Le Designer est condamné à « façader » l'objet, car le design d'intérêt public n'est pas immédiatement politique. Est-ce que l'architecture fait l'effet ? Artistiquement, est-ce que l'artiste est un ingénieur, tant qu'il ait réussi à ingénieur quelque chose qui a une part de beauté ? Est-ce que le beau découle du hasard, ou il est cherché intentionnellement ? Le mouvement suprême de la décision d'un objet, c'est la fabrication même de l'objet. C'est être capable de faire la diversification des formes et des allures de ces objets.

Pour sa part, le Designer américain Olafur Eliasson dégage dans ses pratiques conceptuelles, la forte relation qui naît entre l'Art, l'Architecture et le Design, tout en favorisant un champ de comparaison entre des travaux d'autres artistes. Toutefois, l'artiste-designer ouvre un dialogue d'un nouveau type d'art et son environnement ; une conversation naît alors entre différents types d'art, dont la sculpture, la photographie et l'architecture qui tissent au nom du Design. Toutefois, Eliasson a créé de nombreuses œuvres qui interprètent l'architectural et le fonctionnel.

D'ailleurs, Eliasson est connu pour son exploration dans la perception humaine. Généralement, ses œuvres sont réalisées à l'aide de la lumière, de l'ombre, de la couleur, etc. qui font apparaître à l'observateur les mécanismes utilisés dans leur présentation. Son intervention au Musée du XXI^e siècle d'art contemporain de Kanazawa dans les années 2009, marque une identité propre. À travers un nombre important de toiles de différentes couleurs et d'une même taille, l'installation se fait sur la paroi d'un long

couloir. L'ouvrage paraît comme une palette de couleurs qui donne une fraîcheur à tout l'espace environnant, de telle manière qu'il fasse jouer l'espace du Musée. Une recherche, consistant à apporter l'intérieur vers l'extérieur, est en effet mise en place jusqu'à constater que Eliasson a transformé l'espace de l'art des espaces du Musée en un endroit familier. (ANNEXES - Fig.175, Fig. 176).

Certes, le panorama des œuvres mémorables analysées auparavant, nous a fait penser à intervenir par quelques oppositions traitées, puisqu'elles ont persisté dans d'autres travaux, et ont laissé l'artiste contemporain dans un état interrogatif et perplexe. Toutefois, au sortir de la seconde guerre mondiale, les arts modernes connaissent un véritable boum, qui s'accompagne d'une perte d'identité, qui fait ressortir un art généralement sobre. En effet, l'art contemporain génère une hétérogénéité de la production.

Si on remonte dans l'histoire jusqu'aux années 1970, on constate que, après le minimalisme, des artistes ont essayé de faire sortir la conception artistique d'une crise idéologique profonde, jusqu'à ce qu'ils aboutissent à des activités qui reflètent la vie quotidienne de l'être humain, et sa relation avec les divers mouvements artistiques. Ainsi, une sorte d'une nouvelle idéologie s'instaure. Une sorte de prise de conscience de la dimension sociale ainsi qu'historique de la société et de l'environnement. De ce fait, l'art s'éloigne peu à peu du « méthodologisme » et du fonctionnalisme « doctrinaire ».

A la fin des années 1980, notamment, cette hétérogénéité devient remarquable dans la production artistique ainsi que dans l'architecturale ; un moment appelé historiquement « période de pause ». Par ailleurs, une période postmoderne, suivie par une autre moderne, ont vu le jour après une période toute critique, des nouvelles tendances et recherches formelles font dégager, alors, les lignes directrices des arts contemporains. Cependant, ce n'est pas que les arts ont changé, mais encore la société elle-même, a subi la transformation, ce qui provoque encore des modifications sur la forme générale de l'humanité. Certes, à travers une étude philosophique, mais

également scientifique, beaucoup de concepts apparaissent, et qu'on peut en dégager les concepts de représentation, de l'opposition et du dualisme ; soit alors le dualisme « Sujet/Objet » hérité lui-même du dualisme « Corps/Âme », et qui a fait dériver à un infini de dualisme. Ainsi, chaque création de l'environnement, qu'elle soit naturelle ou encore artificielle, renferme un sens d'opposition, ce qui suscite la conscience des spécialistes. Par suite, les analyses des œuvres de l'artiste sont introduites par quelques dualismes, soit alors « Observateur/Observé », « Intérieur/Extérieur » et « Privé/Public ».

Dans le domaine des sciences sociales, la présence d'un observateur dégage une situation perturbée, qui est bien semblable aux phénomènes qu'il cherche à observer. Dans ce cas, on est en train d'identifier une situation particulière qui traite l'identité, la nature de l'observateur ainsi que de l'observé. Il s'agit bien de l'observation qui met en scène des partenaires dont on dégage l'« Observateur » et l'« Observé ». En conséquence, toute observation est considérée comme un processus continu à travers cette relation d'« observateur/observé ». Toutefois, l'intervention par un observateur paraît comme un système d'interprétation du réel social, ce qui engendre une fonction de transfert ; une imitation s'inscrivait dans une réflexion générale sur le rapport « Observateur/Observé ». L'observateur est encore, celui qui conçoit l'information ; il renvoie, repositionne, transmet, représente, etc. tout est dans la mesure où le mécanisme se transforme en un produit qui sera communiqué à une autre personne qui est en état de réception, soit alors un « Observateur ».

Ainsi, l'observateur se positionne comme étant un acteur qui signale des situations, s'affronte aux représentations et fournit des nouvelles ; il s'y réinsère pour qu'il en soit le témoin. L'observateur se place, alors, comme un regard extérieur face au monde, afin de le ré-envisager. On affirme donc que l'instant de cette interprétation accorde à l'observation sa plausibilité et sa pertinence. De son côté, l'observé est chargé d'une aptitude d'auto-observation qui lui permet de percevoir son observateur.

Dans un univers de communication disposé entre l'observateur et l'observé, l'environnement représente une variable déterminante à travers les exigences posées pour la rediffusion de l'observation ; on souligne ainsi quelque chose qui se passe, et produit des effets. Toutefois, cette relation change de nature, suivant la destination que l'observateur qui, pour sa part, inscrit une interaction, se projetant dans un cadre social. Par la suite, on distingue deux types de destinataires : le référent qui renvoie au privé, et l'interprétant qui exprime le public visé. Dans la pratique, cette distinction paraît nécessaire, étant donné que les motivations et les anticipations de l'observateur sont probablement différentes.

Au moment de l'observation, le dualisme « Espace/Temps » ou encore « Observateur/Observé », s'engage ensemble, tout en gardant à chacun sa place en fonction de l'action d'observation effectuée. Ainsi, on constate que d'après la relation « Observateur/Observé », naît un croisement des espaces et des temps. Notamment, dans le domaine artistique, la relation « Observateur/Observé » est complexe. Ceci est dû à un changement continu de la position de l'observateur. Naturellement, l'observateur se place face à l'observé afin de l'examiner ; il se place hors du cadre de l'œuvre. On dégage alors un positionnement de « face à face de l'œuvre » ; on rappelle ici le dualisme du « dans » et du « en face », suggéré par Simmel.

Mais, contrairement à cette situation, dans des installations d'art contemporain, on constate que l'observateur peut se rencontrer avec l'observé, qu'il complète même l'œuvre d'art, qu'il soit une partie intégrante de cette œuvre. Dans ce cas, on dit que l'homme se consomme avec la grandeur de l'art ; ce sont alors des installations modernes, et puis contemporaines, qui se chargent d'accentuer cette position désorientée, puisqu'on ne cerne plus les définitions de ces acteurs. Ce dualisme révèle une interpénétration entre le « dedans » et le « dehors », donc entre les deux milieux, interne et externe.

Rappelons alors la situation d'un observateur dans une position classique, ce dernier se positionne devant un tableau afin de l'examiner, et puis, dans un autre cas, des travaux d'installation qui dégagent des sensations qui ne sont valables que lorsque l'observateur se place là-dedans, afin d'exprimer son point de vue, soit les travaux de divers artistes contemporains, Dan Graham par exemple, ou encore, revenons sur l'installation « *Toilette* » d'Ilya Kobakow. Dans ce second cas, la position de l'observateur change, puisque, dès qu'il franchit l'entrée de l'installation, il vit une expérience corporelle et mentale artistique. C'est que, en fin de compte, cet observateur complète l'ensemble de l'installation artistique.

Toutefois, avec les architectures de verre, rien n'est plus caché aux passagers ; tout se passe sous les yeux des passants qui se trouvent à l'extérieur de ces constructions de verre. C'est une transparence extérieure, le simple passager semble incorporé dans l'espace intérieur de ces types de bâtiments. Dans son « Surveiller et punir », Foucault décrit cette étape dans l'histoire par l'étape de la surveillance. Celui qui est réellement présent à l'extérieur d'un bâtiment de verre, est branché magistralement dans l'espace intérieur. On sent que tout est contrôlé par le passager ; c'est un système d' « appareil de surveillance humain » si on reprend l'expression du philosophe britannique et réformateur social Jeremy Bentham.

Ainsi, les instances de contrôle sont décentrées dans les immeubles transparents. Ce décentrement est présent à l'intérieur même des espaces, par le système de décroisonnement, de façon que tout soit exposé, non seulement au superviseur, mais à tous les travailleurs, soit des espaces de bureaux, soit dans les tours. Ainsi, dans ce cas de décroisonnement, tout l'espace paraît comme une seule unité unique. Ensuite, vient un décentrement extérieur ; il n'est séparé du dehors que par la paroi en verre qui se dresse. Chaque personne qui se trouve à l'intérieur (le travaillant), est sous les yeux des passants qui, de leur côté, contrôlent toute activité interne.

En outre, pour exprimer une relation entre les milieux, intérieur et extérieur, il nous paraît utile de revenir dans l'histoire, à l'architecture de verre. Toutefois, lorsqu'on parle de cette architecture, on retient directement le concept de la transparence ; une caractéristique architecturale qui a vu le jour depuis l'architecture moderne, mais qui garde encore une place bien déterminée à l'époque contemporaine.

On relève notamment que la transparence dégage des échanges et des interactions entre deux milieux différents qui sont bien celui du « dedans » et celui du « dehors », ou encore la relation intérieur/extérieur. La civilisation de verre devient un signe d'une littérature qui démarque la force des vestiges de l'extériorité, qui de son côté colle avec l'intériorité. Dans ce sens, le philosophe et critique d'art allemand, Walter Benjamin affirme que les constructions en verre sont en quelque sorte des constructions d'exhibition, qui dépassent même l'exhibition matérielle pour être, enfin, une exhibition morale. En effet, tout l'ensemble de l'enveloppe extérieure peut être en verre ; les murs, les fenêtres, ainsi que les portes représentent, dans ce cas, des séparations acoustiques et non pas visuelles entre les milieux, intérieur et extérieur ; des séparations vitrées qui suggèrent une pénétration totale du regard. Benjamin a noté que :

« Vivre dans une maison de verre est, par excellence, une vertu révolutionnaire. Cela aussi est une ivresse, un exhibitionnisme moral dont nous avons grand besoin. »¹²⁶

En fait, dans le cas des immeubles en verre, on ne constate qu'une structure transparente qui incorpore le passager dans le rouage des activités intérieures ; ce dernier devient alors une partie intégrante. Avec ces immeubles tous transparents, essentiellement ceux qui servent comme bureaux, les instances de contrôle se doublent dans des espaces qui paraissent décroissés. Les occupants sont surveillés par leur superviseur mais encore par eux mêmes ; ils sont totalement exposés au regard unique et

¹²⁶ Emmanuel ALLOA, « Architectures de la transparence », Revue *Appareil* (En ligne), Revue *Appareil*, N° 1, Maison des sciences de l'Homme Paris Nord, Mis à jour Février 2008.

traversant, un regard qui concerne les occupants d'un même espace. Mais en plus de ce décentrement intérieur, un autre extérieur se dégage : l'espace interne se sépare de celui externe, par une simple paroi de verre transparent.

Dans ce sens, chaque employé est soumis au regard des passants, qui arrêtent généralement leur regard sur l'activité interne. Toutefois, de nouvelles réalités de travail se dressent, voir même de nouveaux dispositifs ont vu le jour avec ces architectures de verre, comme le bâtiment des *Nations Unies* à New York : cette construction représente un discours sur la transparence. Par la suite, l'exemple dégage comment on passe de deux côtés transparents ; soit l'exemple du *Match box*, pour atteindre une transparence totale des quatre côtés ; le cas du *Glass box*. La vision, notamment, ne change pas beaucoup vis-à-vis de ces bâtiments ; la transparence y est toujours présente et domine tout l'espace.

« La transparence absolue est seulement visuelle ; le verre sépare le visuel du verbal, et isole les étrangers du contenu des processus de prise de décision et des interrelations invisibles, mais réelles qui relient les opérations commerciales et la société. »¹²⁷

En fait, dans les années 1921, l'architecture de la transparence ne manquait pas de s'installer, et utilisait des possibilités techniques nouvelles. Pendant cette période, Mies van der Rohe propose à la ville de Berlin en Allemagne, le plan d'un gratte-ciel tout transparent, une révolution se dresse plus tard à la Friedrichstrasse qui décrivait un langage d'une nouvelle architecture anonyme, abstraite, mais encore différente à celle proposée auparavant par Bruno Taut et le bâtiment du *Crystal Palace*.

La proposition de Mies se dressait dans ce même sens, qui fait fondre les frontières entre le dedans et le dehors ; une continuité visuelle se prolonge entre les deux milieux, et produit des échanges de regard. C'est une sorte d'exposition de toutes les activités internes des employeurs, qui se présente par cette construction, on dit même que tout devient public

¹²⁷ Dan GRAHAM, « Glass Buildings : Corporate 'Showcases' / Immeubles de verre : 'Vitrines' d'entreprises », in : *Ma position. Ecrits sur mes œuvres*, Villeurbanne, Editions : Nouveau Musée / Les presses du réel, 1992, P. 145.

puisqu'il est continuellement exposé. On dirait une démolition des frontières entre le privé et le public, dérive de celle entre l'intérieur et l'extérieur, à travers les architectures de verre.

« L'artiste américain Dan Graham ? Dont un pan d'œuvre important est dédié à la réflexion sur le verre et ses architectures ? A mis en relief l'absence d'extériorité qui se cache sous cette apparente mise en relation de l'intérieur et de l'extérieur par le principe de transparence. (...) Rien n'est caché au client, pas de publicité mensongère, les biens de consommation sont sous ses yeux et ne lui restent plus extérieurs. »¹²⁸

Toutefois, la relation entre le Privé et le Public est une relation acquise qui existe depuis longtemps dans le monde, et donne un aperçu sur des expériences concrètes permettant une comparaison transculturelle. Perpétuellement, le dualisme Privé/ Public s'utilise dans divers domaines, reflétant les conditions de la vie de l'être humain, et qui est soumis en interrelation avec le milieu environnant ainsi qu'avec toutes ses composantes. L'espace, qu'il soit privé ou public, indique le lieu de vie des individus, où apparaissent leurs réflexions et leurs réactions ; c'est son vrai lieu par excellence.

« Ce territoire que l'homme, par ses attentes et ses rêves, ses exigences de valeur, sa relation sensuelle au monde, désigne encore comme son vrai lieu. »¹²⁹

Par définition, l'espace public représente l'ensemble des bâtiments, des espaces de passage, et des espaces de rassemblement qui est à l'usage de tout le monde. Ainsi, la réflexion sur l'espace public urbain inclut les êtres humains dans les préoccupations urbanistiques qui impliquent de multiples évolutions formelles. Notamment, il est certain qu'il existe des interactions entre les êtres, eux-mêmes entrelacés ; ces interactions confrontent des ouvrages et des expériences symboliques qui mettent l'homme en question, de telle sorte qu'il devient lui-même l'objet d'étude.

¹²⁸ Emmanuel ALLOA, « Architectures de la transparence », *op. Cit.*

¹²⁹ Georges BLANDIER, *Le dédale*, Edition : Fayard, Paris, 1994, P. 234.

En effet, une géométrie, avec des formes symbolisables, se crée et a un rapport intime au paysage, et aux espaces vécus. C'est au cours de cette réflexion sur la théorie des symboles que naît la relation entre le public et le privé.

Ainsi, l'espace public se présente comme étant un « singulier » qui signifie un pluriel. C'est bien un champ d'actions et de libertés, puisqu'il représente l'espace de vie collective par excellence. Toutefois, l'espace public se définit comme étant un espace ouvert sur une multitude de formes et de couleurs d'activités. L'expression même d'espace public renvoie à un concept qui était défini par le philosophe allemand Jürgen Habermas.

En outre, Habermas présente l'espace public comme un lieu symbolique, où se développe l'opinion publique, qui dérive du débat politique ainsi que de l'utilisation publique de la notion de logique. Toutefois, dans un espace public, le rapport entre les êtres, nécessite la présence d'une loi publique pour que chacun connaisse ses limites et y mette de l'ordre dans la société. Par contre, l'espace privé renvoie à un espace clos, autrement dit, c'est l'espace interne qui ne peut être franchi que par une clôture, le séparant de l'extérieur. L'entrée a donc un espace privé, et exige une autorisation pour le pénétrer. L'espace privé représente alors, un environnement intérieur, où tout est connu et où il n'y a plus d'anonymat : c'est le chez-soi.

Néanmoins, le chez-soi peut être encore commun si on ne vit pas seul, et qu'on partage la vie avec d'autres membres d'une famille. Dans ce cas, l'espace privé, qui représente l'espace de la maison, reflète une vie privée et indépendante à celle publique, où s'impliquent et agissent des membres familiarisés entre eux : ce sont, probablement, des membres d'une même famille. Ce sont donc seulement ces membres là qui partagent l'espace privé, dans une vie spécifique à eux, mais qui ont une loi interne pour mettre de l'ordre dans cette vie.

Toutefois, chaque individu peut avoir sa propre vie privée dans sa propre chambre, dans le cas d'une vie en famille ; la chambre est donc

présentée comme l'espace le plus libre et le plus privé, là où il peut agir différemment aux autres pièces de la maison, puisque l'ensemble représente un espace commun-privé, où l'accès de la visibilité est restreint au grand public, mais visible aux membres de la famille. Mais cela reste toujours un espace privé qui s'oppose à l'espace public ; un public qui est toujours ouvert dans la société. En fait, le privé revendique ce qui ne regarde pas les autres, donc ce qui relève du personnel et de l'intime, aussitôt, il n'y a pas cette exposition aux autres ; on n'est pas donc soumis aux regards du public.

En conséquence, une distinction entre le privé et le public se trouve, depuis toujours, au cœur de notre vie sociale, mais qui est très ancienne. Cette distinction date depuis Aristote, puisque c'est lui qui a fait une différenciation entre la sphère publique *polis* et la sphère privée *oikos*. Cette distinction apparaît même avant Aristote et remonte dans l'histoire jusqu'au VII^e siècle avant J-C, au moment où la parole commence à prendre un pas vers la violence, une différenciation entre le privé et le public a vu le jour, pour bien gérer la vie sociale. En effet, à travers cette distinction entre le public et le privé, une notion de frontière se dresse. Mais, dans plusieurs situations, il paraît un peu difficile d'établir cette frontière.

Par ailleurs, les nouvelles technologies de production et de communication amènent au terrain public ce qui relève du privé et de l'intime et vice-versa. La distinction Privé/ Public prend son sens au regard de la vie de l'être humain. Mais, on est conscient qu'une vie privée toute seule, ou encore, une vie publique toute seule paraît, en effet, un fait incomplet. Vivre donc ces deux déterminations est alors nécessaire, d'un côté, pour l'équilibre de la personnalité de l'être et d'un autre côté, pour participer à la création du social. L'homme se déplace alors entre les deux milieux, privé et public ; ce déplacement est mis, de plus en plus, en analyse jusqu'il devienne central.

Le dualisme Privé/ Public est né d'une certaine conception politique, mais également sociale, le déplacement effectué entre les deux milieux a fait pousser la production dans plusieurs domaines, sachant que l'espace public

renvoie toujours à un lieu d'intérêt général et commun, alors que l'espace privé représente le lieu des intérêts personnels et particuliers.

Cependant, à l'ère contemporaine, la philosophe allemande Hannah Arendt déclare que la notion de la vie privée se construit sur une dichotomie entre la vie privée et la vie publique, tout en admettant d'approfondir l'idée de la liberté des êtres avec toutes les diversifications de leurs personnalités. En effet, on affirme que de nos jours, cette distinction, entre le privé et le public, est différente à celle aristotélicienne.

C'est à partir de cette distinction que beaucoup de réflexions contemporaines sont développées. D'ailleurs, le développement de l'urbanisation et l'émergence de l'espace privé dans la bourgeoisie des villes, a fait construire l'espace public, qui représentait, auparavant, une dimension architecturale de la bourgeoisie. C'est ainsi que cette différenciation n'a pas échappé au domaine artistique contemporain. Toutefois, avec les nouveaux matériaux et les nouvelles réflexions sur l'espace, divers artistes contemporains sont intervenus par le biais d'œuvres qui traitent ce dualisme Privé/ Public, à travers les travaux de peinture, de sculpture, d'installation, d'architecture, d'urbanisme ou encore de design.

En outre des artistes contemporains ont appréhendé la relation Art/ Architecture. Les chapitres, développés dans notre thèse, concernent l'analyse et la critique de certaines œuvres d'artistes contemporains qui ont contribué à enrichir ce mouvement par des gestes innovants, mais encore influents. Des œuvres qui traduisent des concepts, décrivent des situations, accentuent des relations artistiques, sociales, culturelles, etc. Aussitôt, ces interventions contemporaines participent à mettre en évidence des rapports qui tiennent en compte l'œuvre elle-même, le spectateur et le lieu ; donc, des créations qui mentionnent le sens de l'interactivité. Mais, encore, qui traduisent la forte interaction entre toutes les disciplines artistiques.

D'ailleurs, au niveau de ses réflexions, l'artiste contemporain démolit les limites entre les différents domaines artistiques, il produit un art

qui reflète son époque à travers les formes exécutées, mais, encore, à travers l'application des nouveaux matériaux et techniques et de la technologie. On remarque notamment que selon les recherches qu'on a réalisées, que certaines interventions contemporaines se sont complètement démarquées de tout ce qui précède, au moment où d'autres ouvrages manifestent une continuité avec certains mouvements artistiques, soit, spécifiquement, dans une continuation avec le mouvement postmoderne et le mouvement moderne.

Il est certain que notre monde contemporain désigne l'époque actuelle que nous vivons. Il découle des époques diverses, soient lointaines ou proches, ce sont ces époques qui lui ont donné naissance. Par la suite, c'est une époque qui monte, décline, s'étend et se renouvelle. Une époque qui trouve ses racines dans l'évolution de la société avec toutes ses composantes, essentiellement, dans les développements scientifiques.

Néanmoins, notre époque contemporaine se distingue nettement de celles qui ont précédé. Le domaine artistique contemporain des arts, de l'architecture, du design et de diverses autres disciplines contemporaines, détermine la civilisation de cette ère et son fonctionnement. Dans ce sens, notre domaine de recherche porte sur l'énumération, l'analyse et la critique de certaines œuvres d'artistes contemporains, qui ont tourné le sens de la production, mais encore des pratiques qui ont le caractère de séduire le public. Comme exemples, une concentration sur des travaux de performances et des installations de Dan Graham, des productions de Golden Matta-Clarck, des interventions urbaines et des architectures de Vito Acconci, ou encore des interventions d'art et de design d'Olafur Eliasson, etc.

2. Etat de la création actuelle

Les courants théoriques de l'Art Contemporain, issus des différentes évolutions cognitives et technologiques, et qui ont généré de nouvelles conceptions dans l'organisation de l'espace, ont introduit des relations organiques entre l'art, l'architecture et le design, permettant de diverses situations dans l'urbanisme, en général, et dans les projets individuels ou collectifs.

C'est que les progrès de la Science en général et de la Technologie en particulier ont été à la base de nouveaux concepts, de nouvelles visions et diverses contraintes, dont les opérateurs doivent tenir compte, des exigences de la société de consommation, de la mondialisation, du marketing, etc... Toutefois, l'architecture ne peut qu'aller de pair avec le design pour qu'ensemble, ils puissent satisfaire les exigences de plus en plus nombreuses et diversifiées du domaine de la construction.

Ainsi, avec les autres facettes de l'Art contemporain, comme la décoration, l'organisation de l'espace, le paysagisme, l'apparition de nouveaux matériaux de base, une trilogie est constituée pour répondre aux attentes des commanditaires de projets.

Toute une dialectique entre ces trois domaines a vu le jour, et qui est considérée comme un témoin de réussite de tout projet, qu'on veut valoriser, dans sa forme et dans sa fonctionnalité.

Avec ces trois disciplines, tout un domaine créatif s'installe dans l'univers de la construction, dans une domination de plus en plus présente, d'autant que cette symbiose entre ces trois activités créatrices, tient compte d'une autre exigence non moins importante, qui est le respect de l'Environnement et la protection de la nature.

Nous assistons de ce fait, et par ricochet, à de nouveaux concepts et de nouvelles formes, une toute autre ergonomie, de nouveaux matériaux de constructions souvent insoupçonnées, d'autres mariages de couleurs, des structures innovantes, etc. en fait, toute une panoplie d'idées et de créations

qui nous ont donné d'autres espaces construits, qui nous offrent d'autres formes de concepts pour une nouvelle « qualité de la vie ». Ce nouveau phénomène de travail pluridisciplinaire et collectif va être le signal d'un nouvel avenir, pour les projets constructifs : il suffit de dire qu'il intègre trois disciplines artistiques, qui présentent un véritable programme innové.

On construit désormais l'espace, et on abandonne la construction dans l'espace, qu'on réalise de véritables œuvres d'Art. L'espace de l'habitat, par exemple, n'est plus un dortoir, il devient un lieu de contact, de communication et d'échanges. Les sociétés humaines y vivent, y construisent l'avenir des enfants, communiquent à tout bout de champ, dans les jardins, dans les espaces verts aménagés, etc. par des paysagistes spécialisés.

Toute cette armada d'éléments fait appel au design pour lui proposer un nouvel espace de vie collectif, dans un meilleur vécu quotidien, et dans une communication permanente.

Le Design en complémentarité avec l'Architecture et les autres disciplines de l'Art, intervient en permanence pour proposer ses concepts et ses idées. Il apporte avec ses spécialités (design social, design culturel,...) un cachet à nos lieux de vie, pour nous donner l'occasion de vivre dans les meilleures formules d'habitation.

Il en est de même pour les autres projets, qui - sous la houlette de l'Architecture, du design et de l'Art en général - nous construisent d'autres espaces, commerciaux, universitaires, sanitaires, éducatifs etc., dans de nouveaux concepts imprégnés de touches artistiques, et dans un cachet imprégné de goût raffiné et de fonctionnalité idéale.

Tous ces programmes ont pu apparaître grâce à la collaboration parfaite entre les divers opérateurs, qui conçoivent, tracent, et réalisent des concepts performants. Nous pouvons citer les urbanistes, les paysagistes, les architectes d'intérieur, les artistes et les designers.

Tous apportent « le plus », une contribution à un effort collectif qui ne peut qu'avoir un impact favorable sur les projets, les citoyens et sur l'environnement de la Ville.

En pensant à l'habitat de demain, on peut prévoir d'autres concepts, qui proviendront du développement des capacités et des compétences des professionnels, de l'avancée de la Science et du monde des idées, des nouveaux besoins qui se créeraient avec le temps et qu'il faudrait satisfaire : avec le phénomène de mondialisation, on peut prévoir d'autres améliorations dans ce travail collectif des professionnels du bâtiment.

Les anciennes organisations spatiales et les lignes des mouvements qui précèdent sont dépassées, et tous les modes constructifs sont remis en question : la définition de l'architecture même se remet en question, surtout avec les nouveaux systèmes visuels et l'informatique.

En effet, les changements émergés dans l'univers technique et technologique influence l'univers constructif et par la suite, l'architecture, que le tissu urbain change avec toutes ses composantes.

Certes, l'architecture contemporaine qui présente notamment le temps présent, favorise un lien entre les êtres humains à travers des constructions adéquates à tout espace géographique, même si que les ambitions et les formes créées diffèrent d'un architecte à un autre. Mais sans doute, un nouveau lexique architectural s'installe dans notre société contemporaine.

Des architectes s'imposent alors par des créations nouvelles, ambitieuses et révolutionnaires qu'on cite à titre d'exemple : Daniel Libeskind, Jean Nouvel, Norman Foster, Santiago Calatrava, Tadao Ando, etc. Notamment, les défis de ces architectes se présentent plus complexes et parfois plus irréelles.

Avec les performances techniques et les sophistications technologiques, les architectes contemporains explorent le mode des formes à travers de nouveaux matériaux qui renvoient de leur part à de nouvelles formes de beauté, donc à une nouvelle esthétique.

Aujourd'hui, des constructions grossières s'installent parmi nous et jouent même des normes et des références pour les constructions qui vont venir.

En effet, sous prétexte d'intervenir sur l'ergonomie de l'espace, qu'est ce qu'on est en train de construire ? Est-ce c'est de l'ordre du confort, de l'ergonomie, etc. ? Est-ce que les réalisations ont évolué et changé suite à ce flux d'ordre technique et technologique ?

Autrement dit, quel est l'avenir des projets constructifs que se soit artistique, architectural ou du côté design ? Qu'est-elle la position du design dans le domaine constructif et qu'est ce qu'il a apporté à l'architecture ? Quels sont les nouveaux horizons issus de ce rapport interdisciplinaire ?

C ONCLUSION GENERALE

Penser la crise qui frappe l'homme contemporain, c'est penser son imaginaire, ses processus de subjectivisation, ses représentations du temps et de l'espace. Toutefois, les artistes contemporains sont des créateurs-producteurs de nouvelles significations à énoncer, et par ailleurs à partager ; des significations de forme, de signification et de matière. Cependant, ce sont bien ces significations qui sont sous le prétexte de nouvelles confiscations des places et des halls publics de la société de spectacle. D'après cette idée, on évoque une série de notions qui contribuent à mettre en œuvre des arts dits « contemporains », ou encore, on dégage ce qu'on appelle un produit « design » qui touche l'objet et l'espace.

Notamment, il est certain qu'il existe des interactions entre les êtres également entrelacés. Ces interactions confrontent des ouvrages et des expériences symboliques qui mettent l'être humain en question, et qui devient lui-même l'objet d'étude. Des philosophes, des scientifiques, des ingénieurs, des architectes... chacun essaye de son côté de favoriser les conditions de la vie de cet être, il le met en interrelation avec le milieu environnant avec toutes ses composantes. D'ailleurs, la géométrie avec ses formes symbolisables a un rapport au paysage et aux espaces vécus. Ainsi, au cours d'une réflexion sur la théorie des symboles, naît une relation entre le public et le privé.

Les textes de Paul Valéry, Vilém Flusser, Peter Sloterdijk, et beaucoup d'autres philosophes, ce sont bien des écrits qui renvoient constamment aux motifs développés à d'autres qui leurs sont liés par une approche philosophique, scientifique, artistique, etc., mais essentiellement, une approche utile à des questions diverses. Ainsi, il s'agit d'une révolution philosophique, une nouvelle phénoménologie qui occupe la

contemporanéité. Son rôle est analogue à celui dégagé par des démonstrations d'Aristote et la raison de Kant. Que dites-vous alors de l'expérience et de la représentation ? Lorsqu'on observe le développement, on entrevoit que les projets réalisés visent d'un côté ou d'un autre à échanger notre milieu réel environnemental. Dans la plupart des cas, ils sont des réalisations qui souhaitent mener l'être humain aux mieux ; c'est une sorte de mettre un peu d'ordre dans le monde matériel et spirituel.

Toutefois, l'espace représente un révélateur de toutes paradoxes et sur lequel s'organise les sciences de l'homme qui avancent par la découverte l'interprétation, et enfin l'identification. Son développement se base alors sur la théorie, l'expertise, la technique, la technologie et l'incarnation matérielle qui se présente sous forme d'équipements et de machines ; l'espace est, par ailleurs, pensé, pratiqué, ordonné et vécu.

En revanche, l'espace met en place des intervenants qui l'approuvent et l'arrangent ; soit un observateur et un observé. Même lorsqu'on ne prend pas en compte cet observateur, elle est une façon de son existence ; donc le spectateur existe donc d'une façon négative et l'absence de sa considération compte déjà une façon de le considérer. Notamment, à travers un tableau, on peut contourner l'action même de la représentation puisque il compte un espace fermé, une structure close, un système différent à l'espace du spectateur. Ainsi, le tableau sépare l'espace représenté, l'espace de visibilité et le spectateur-observateur, qui de sa part, est invité à entrer dans un monde de la représentation. A l'inverse, l'espace représenté peut ignorer le spectateur et représenter une unité renfermée sur elle-même. D'ailleurs, l'historien d'art et le critique d'art moderne, Michael Fried, lance ses recherches dans les origines du développement de l'art moderne. Cette réflexion de la « présence-absence » du spectateur, dégagée par Michael Fried et analysée plus tard par Michel Foucault dont il montre que la place du spectateur est, en fait, en dehors du cadre rectangulaire.

De son côté, l'architecte avance, sans paradoxe, dans des réflexions sans contraintes ni lois, ni règles ; une liberté totale formelle et matérielle

qui participe à la naissance de nouvelles installations, ou architectures. De ce fait, on conserve de plus en plus des constructions étranges effervescentes dans une évolution technique et technologique détaillée.

Aujourd'hui, après une vitesse technique ainsi que mécanique, qui a longtemps participé à la façon de représenter les formules, on pense que la perfection technologique révèle de la présence de ces architectures. D'ailleurs, plus on avance dans nos recherches technologiques, plus qu'on perfectionne la méthode de présenter une construction, qu'elle soit un objet ou un bâtiment. D'où, depuis l'architecture de fer et de verre, la place s'ouvre à de nouvelles façons de perception et de transcription, destinées à la création de nouveaux modes de travail complexes, cultivés, mais encore raffinés.

L'art, de son côté, cherche à être recueilli n'importe où et à n'importe quel sujet, il s'unit avec différents matériaux et de divers éléments, afin que le tout produit un projet dit *contemporain*. Toutefois, l'idée de faire appel aux divers mouvements artistiques pour nourrir l'architecture et le design, accentue l'échange qui existe entre eux. Une relation est née à travers cet appel, mais en fin de compte, actuellement, on constate que tous les domaines sont échangeables ; les arts, les sciences, les avancées techniques et technologiques... tout s'inter-échange, s'attire, voir même se confond. On n'a plus une définition exacte concernant chaque domaine, surtout sur le plan pratique vu par le grand public. Par ailleurs, l'art confond l'architecture, qui elle-même confond le design, donc l'art confond le design.

Certes, des grands volumes de constructions architecturales, de peintures, de sculptures, d'installations, de créations d'objets design, de machines, etc., voient un jour différent à celui d'auparavant, jusqu'à ce que l'image de la ville même change, formellement et fonctionnellement. Tout l'environnement de l'homme change avec ses changements et ses évolutions. Notamment, la théorie du « beau » et d' « esthétique » a, par la

suite, changé avec tous les changements des modèles qu'elles décrivent. Ainsi, le « beau » d'hier n'est plus celui d'aujourd'hui et vice-versa.

Actuellement, un phénomène par contre est né. On dit qu'une telle chose ou un tel objet est en mode ou il ne l'est pas, et ceci est dans le sens qu'il est mis à jour ou ne l'est pas. Mais en fin de compte, il n'y a pas un tout commun, le « beau » et l'« esthétique » sont des caractères personnels, chacun exprime sa vision et son évaluation via l'objet qu'il observe. Ainsi, accompagnant les importantes restructurations et la diversification de la production, l'ouverture de nouveaux ouvrages liés directement à l'art. Donc, la figure de l'*artiste-designer* se construit et affirme son accord avec des industries de luxe. Pour cela le designer n'est pas simplement convié à renouveler les formes et les modèles, suivant un cahier des charges techniques, mais surtout une grande crédibilité artistique. Fidèle à sa démarche, le créateur s'attelle à la conception d'une ligne d'objets. Et c'est dans ce sens qu'on a dégagé les interventions de Jean Chamberlain, Jean Prouvé, Philippe Starck, Vito Acconci, etc.

En effet, beaucoup de recherches en thèse ont engagé des réflexions dans l'art, l'architecture et le design à une époque contemporaine. Dans ce sens, et à travers nos recherches et nos analyses, nous avons proposé de regarder l'art contemporain dans le miroir de l'architecture ainsi que celui du design, et vice-versa. Sachant que nous vivons dans la conception où l'art est bien lui-même l'art contemporain, donc ça concerne une multitude d'arts, entre autres la sculpture, l'installation, le land art, etc. Or petit à petit, le paysage urbain et constructif a changé ; le design est devenu l'art aussitôt que l'architecture. Par suite, les architectes et les designers sont devenus des vedettes dans l'univers artistique, ils sont les artistes d'un nouveau genre d'art. Dans ce sens, la vie s'est de plus en plus esthétisée à travers le design ; on annonce, des ambiances, des environnements, des atmosphères, etc. dont on appelle tous par des créations « *design* ». Ainsi, à travers toutes les analyses qui précèdent, on a suggéré quelques explications de ce changement radical de tout le système productif des Arts ; on appelle tout par *Design*.

De nos jours, les services, les produits et même les œuvres d'art, sont de plus en plus désignés ; un design lui-même soutenu par une fine connaissance des mécanismes profonds. D'où, par nos recherches, on a interrogé les relations entre l'art, l'architecture et le design à travers des formes semblables et d'autres différentes les unes des autres. Certes, la notion de forme est une notion répétitive dans l'histoire du design ; c'est une opportunité de la tension fondamentale au sein du monde et plus précisément le monde industriel. En effet, conçus dans la perspective d'instruire tout autour des significations, des critiques, des esthétiques et des plastiques de la production contemporaine. Ces différentes occasions d'ouvrage et de création ont initié un champ de réflexion entre les recherches académiques et les créations, au sein desquels art, architecture et design sont perçus dans un dialogue permanent et critique. Notre recherche s'est interrogée aussitôt sur les possibilités d'envisager le design, en tant qu'une discipline toute entière.

Toutefois, si l'art remonte son essence, non plus dans une pratique esthétique sélective qui nous emporte à la vie ainsi que nous l'a longtemps fait admettre la tradition platonico-kantienne, mais dans une expérience capable à rendre notre vie quotidienne plus merveilleuse, faut-il en conclure alors que le design est-il lui-même l'art contemporain, et comment peut-on faire mieux ? C'est à une époque actuelle, et à travers les différentes analyses et les développements artistiques, philosophiques, sociologiques, culturelles et esthétiques, qu'on a essayé de répondre à cette question, tout en montrant : comment le design s'est adapté la facette essentielle de l'art contemporain dans le sens de faire « *artialiser* » une vie meilleure à travers une beauté non-limitée.

ANNEXES PHOTOGRAPHIQUES

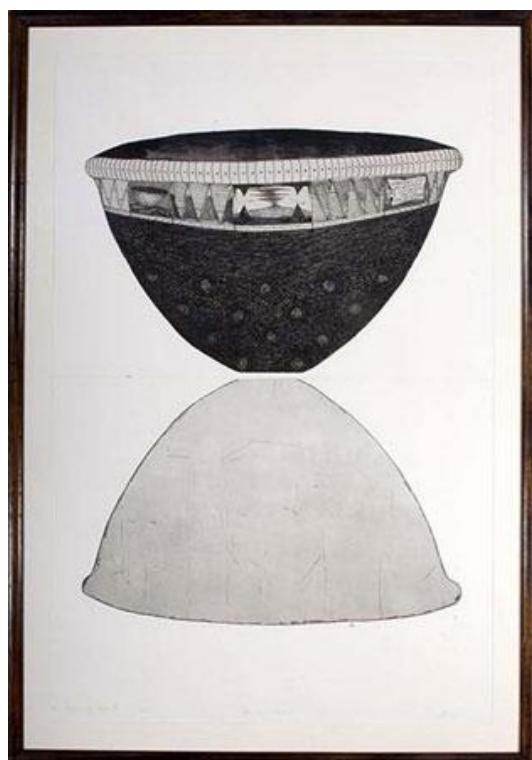


Fig. 1

Offering Bowl and Shadow
© Brian Hirst, 2007
Engraving, Edition de 1/25
Dim : 170 x 118 cm



Fig. 2

Offering Bowl and Shadow
Brian Hirst, 2000.

Verre coulé et moulé, émaillé et gravé.
Collection musée départemental
du verre, Sars-Poteries.



Fig. 3

Le Corbusier, *Villa Savoye*, Façade ouest, Poissy, France, 1928 – 1931.



Fig. 4

Ci-joint, un développement photographique de la *villa Savoye*, Le Corbusier (Les 5 principes fondamentaux d'une architecture nouvelle)



La maquette prototype du système « Domino » créée par Le Corbusier : un accès libre à la lumière et au soleil par ce système moderne.



Système d'entrée de la lumière et le soleil à travers une loggia ; une quantité limitée passe par le système ordinaire des anciennes constructions.

Fig. 5

Etude schématique du système d'ensoleillement et d'aération : comparaison entre le système traditionnel des loggias et le nouveau système « Domino » conçu par Le Corbusier. Une relation intérieur/extérieur est mise en évidence.



Fig. 6

Theo BOTSCHUIJVER, *Airground*, 1968.
Jeffrey Shaw et Sean Wellesley-Miller.



Fig. 7

**« Die Toilette », Ilya Kabakow, Documenta IX, Russie, Kassel, 1992.
Vue d'extérieur de l'installation.**



Fig. 8



**« Die Toilette », Ilya
Kabakow, Documenta
IX, Russie, Kassel, 1992.**

**Deux vues d'intérieur de
l'installation.**



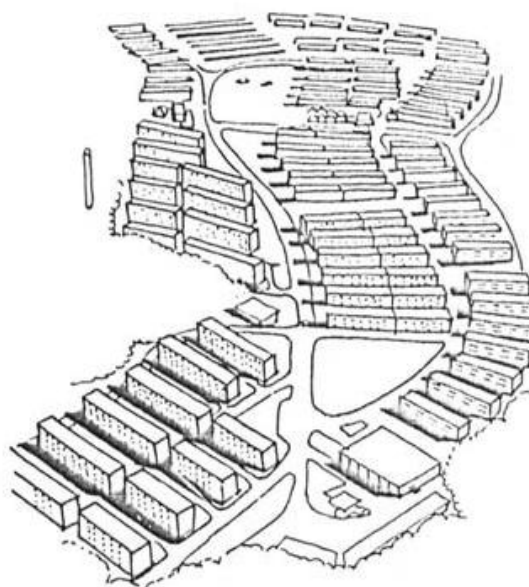
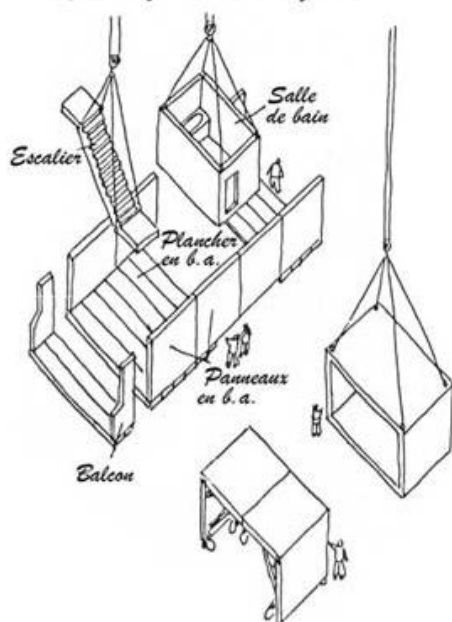
Fig. 9

Filippo Brunelleschi, *La cathédrale Santa Maria del Fiore*, 1436.
Florence, Toscane, Italie, XIII^e siècle.
(Patrimoine mondial en 1982)

Uniformité, homogénéisation et monofonctionnalisation de l'architecture moderne.



Le bâtiment industrialisé encouragera l'emploi d'éléments de composition répétitifs et identiques.



Le programme de plusieurs milliers de logements va engendrer une répétition infinie et abrutissante.

La conception des blocs d'habitation dépend entièrement de la manutention de panneaux par des grues donnant des façades planes, d'une banalité extraordinaire.

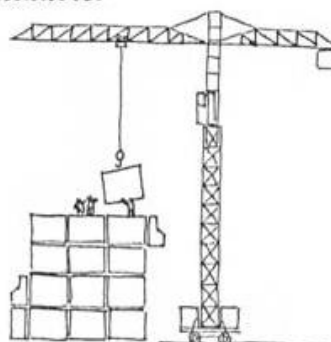


Fig. 10

Schéma explicatif :

L'industrialisation du bâtiment : une fabrication en série d'éléments identiques et répétitifs.

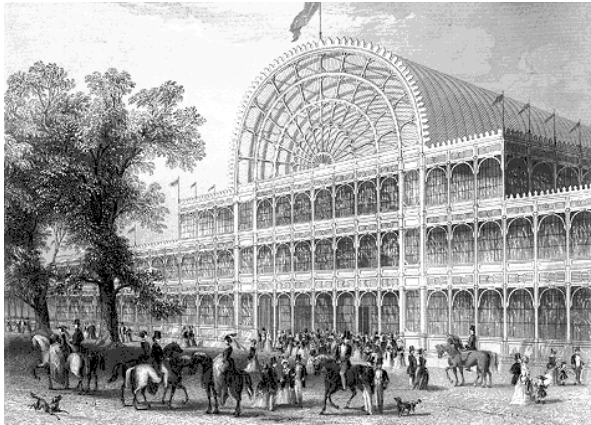


Fig. 11



Joseph Paxton, *Crystal Palace*, 1851, Londres.

Une vue intérieur du *Crystal Palace* : l'image montre l'axe central voûté et la structure de verre et de fer qui tient l'ensemble du bâtiment.

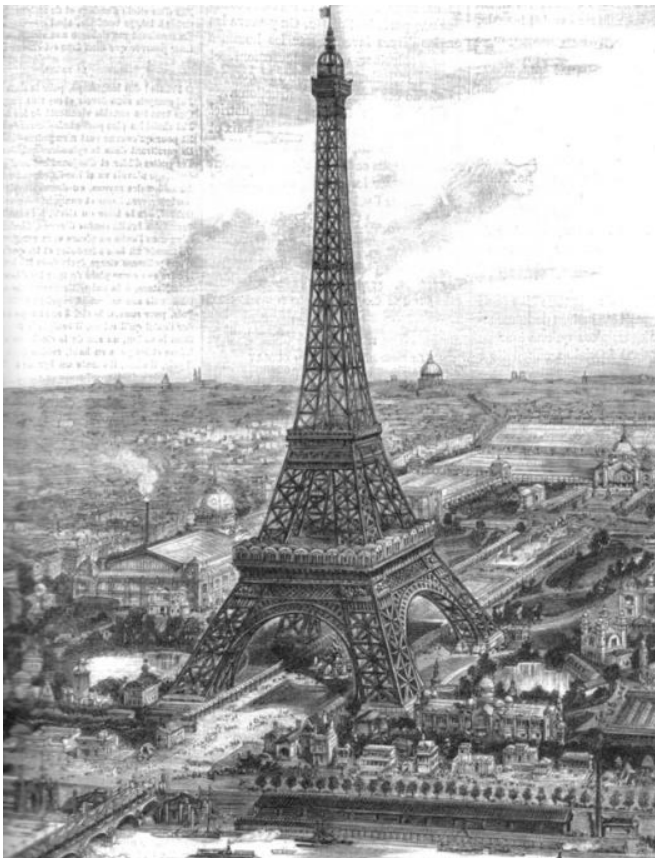


Fig. 12

Gustave Eiffel, *La Tour Eiffel* Paris, 1889.

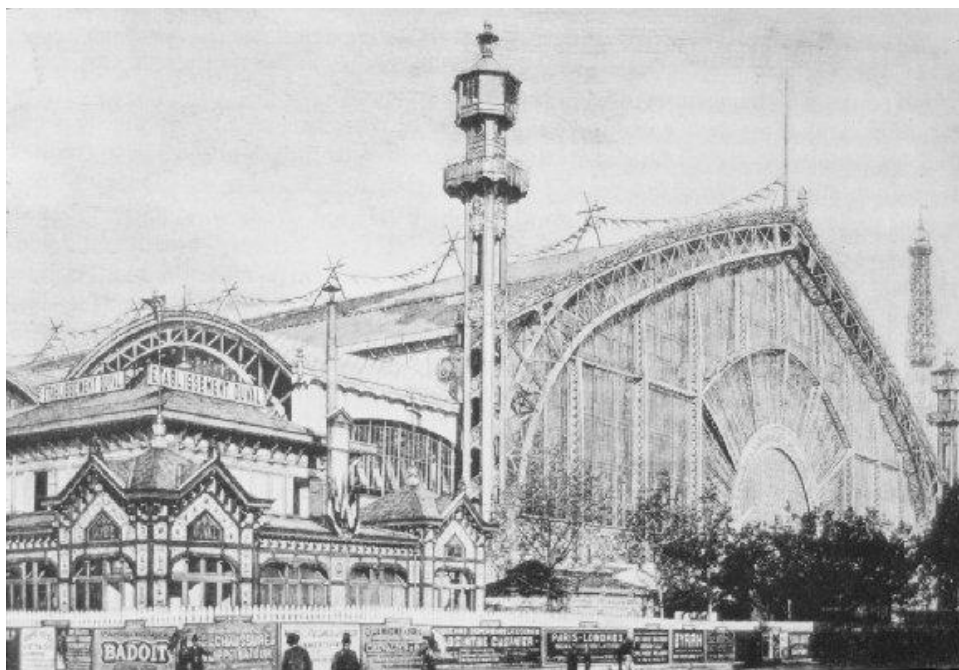


Fig. 13

Stephen Sauvestre, Ferdinand Dutert, *La Palais des Machines*, 1889, Paris.



Fig. 14

***Grand-Palais, Paris, 1900* Architectes : Henri Deglane, Louis Louvet, Albert Thomas, Charles Girault.
Vue intérieur du Palais
Détail du plafond : une structure métallique s'alterne avec des panneaux en verre**

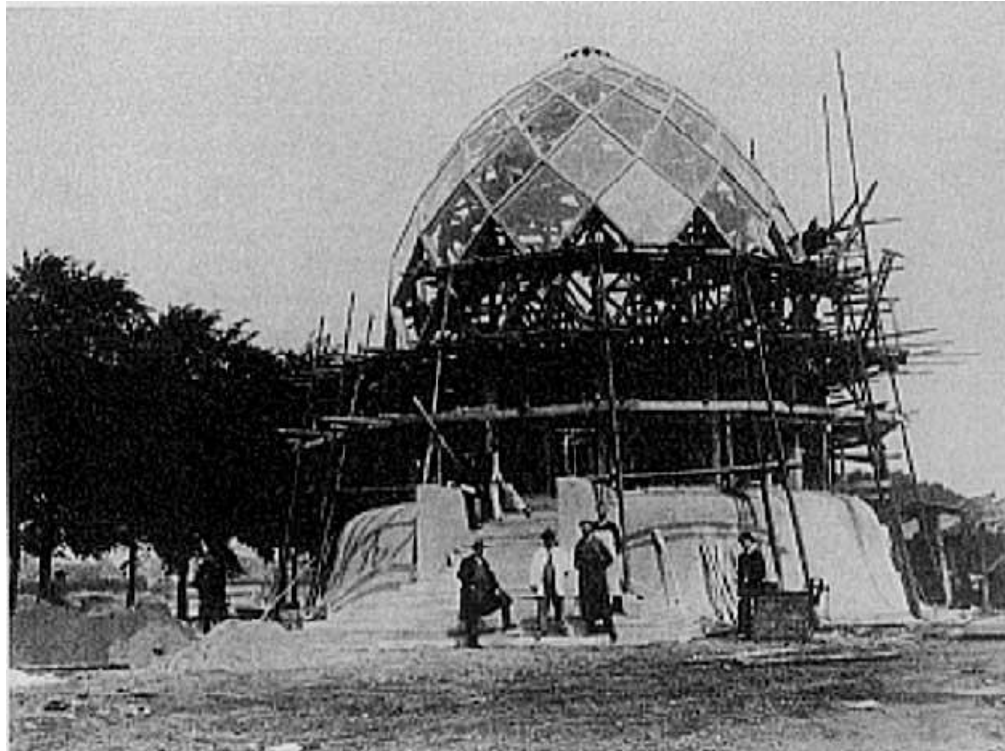
***Petit-Palais, 1897-1900*
Architecte : Charles Gilault
Vue intérieur du Palais, côté de l'entrée principale**



Fig. 15

Escalier- Musée d'Orsay

Une maquette éclatée d'une salle voûtée avec une structure métallique d'après la planche 18 du douzième entretien sur l'architecture de Viollet-le-Duc.



Crystal Palace, Bruno Taut, 1914.

Fig. 16



Fig. 17

Crystal Palace, Bruno Taut, 1914.

Vue intérieure dévoile la structure métallique qui maintient le dôme en verre.



Fig. 18

Collégiens devant le mur de verre
Salle Pierre Soulages, Musée Fabre, Montpellier. BLP
Architectes Bordeaux
Atelier Architecture, Emmanuel Nebout, Montpellier.
© Photo : Odile Besème



Fig. 19

La cathédrale Sainte-Chapelle ou Sainte Chapelle du Palais,
Paris, 1242-1248.
Architecture gothique
Architectes : Viollet-le-Duc, Pierre de Montreuil



Fig. 20

Institut du monde Arabe, Jean Nouvel, Paris, 1987.
Façades en moucharabieh.



Fig. 21

Carlo Santambrogio et Ennio Arosio, Glass House, Italie, 2012.
Matériau : verre teinte bleue

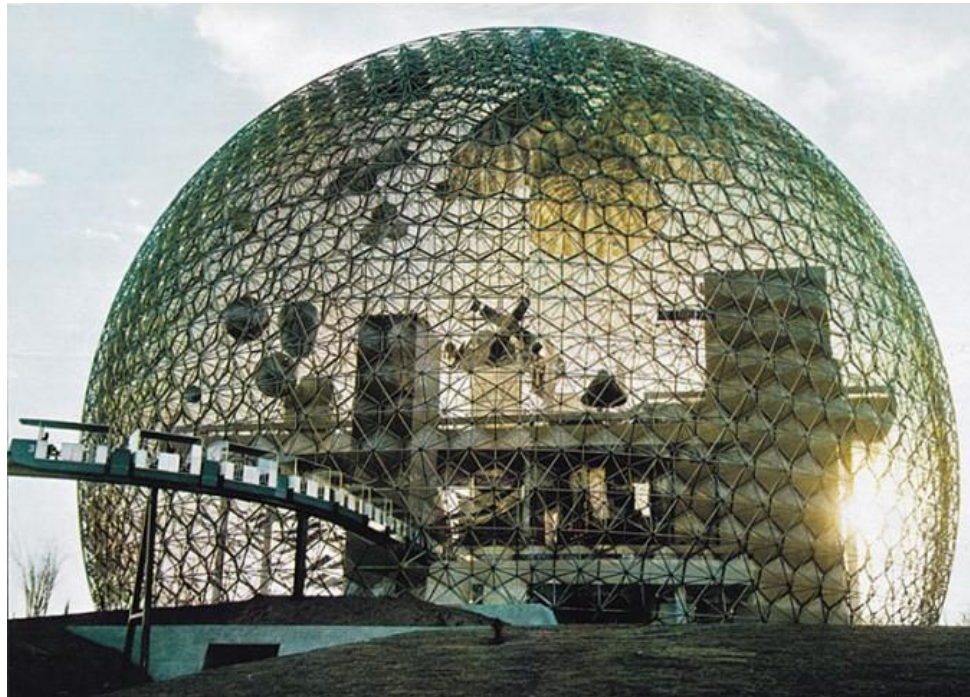


Fig. 22

Richard Buckminster Fuller, La structure d'un dôme géodésique

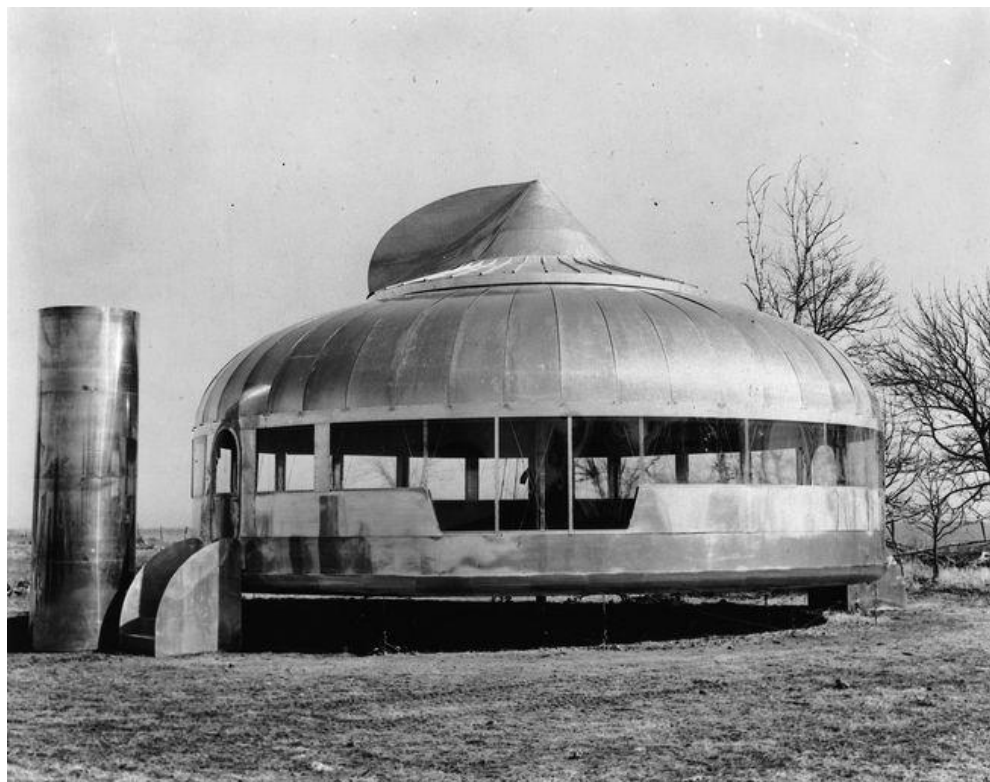


Fig. 23

The 4 D- Box

***Dymaxion House*, prototype, Richard Buckminster Fuller, 1927.**

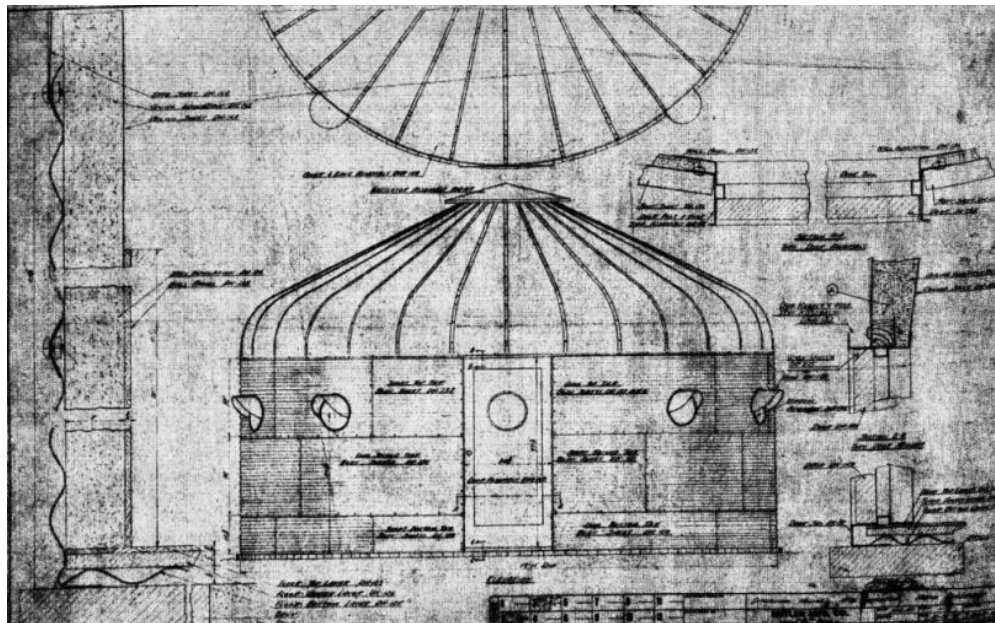


Fig. 24

***Dymaxion House*, Richard Buckminster Fuller, 1927.
Plans originaux de Fuller.**

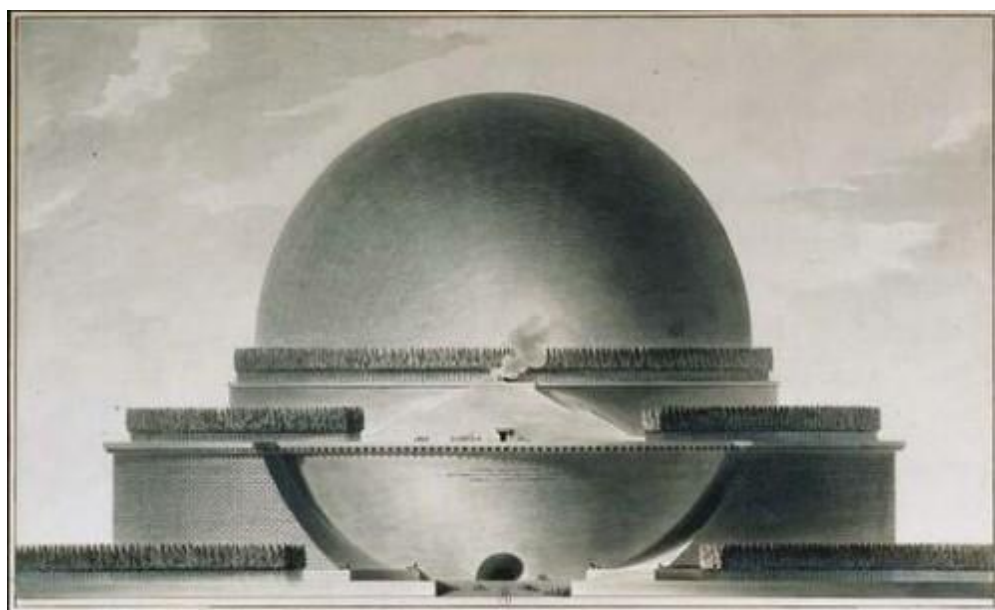


Fig. 25

**Le *Cénotaphe* d'Isaac Newton, Etienne-Louis Boullée,
Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1784.**

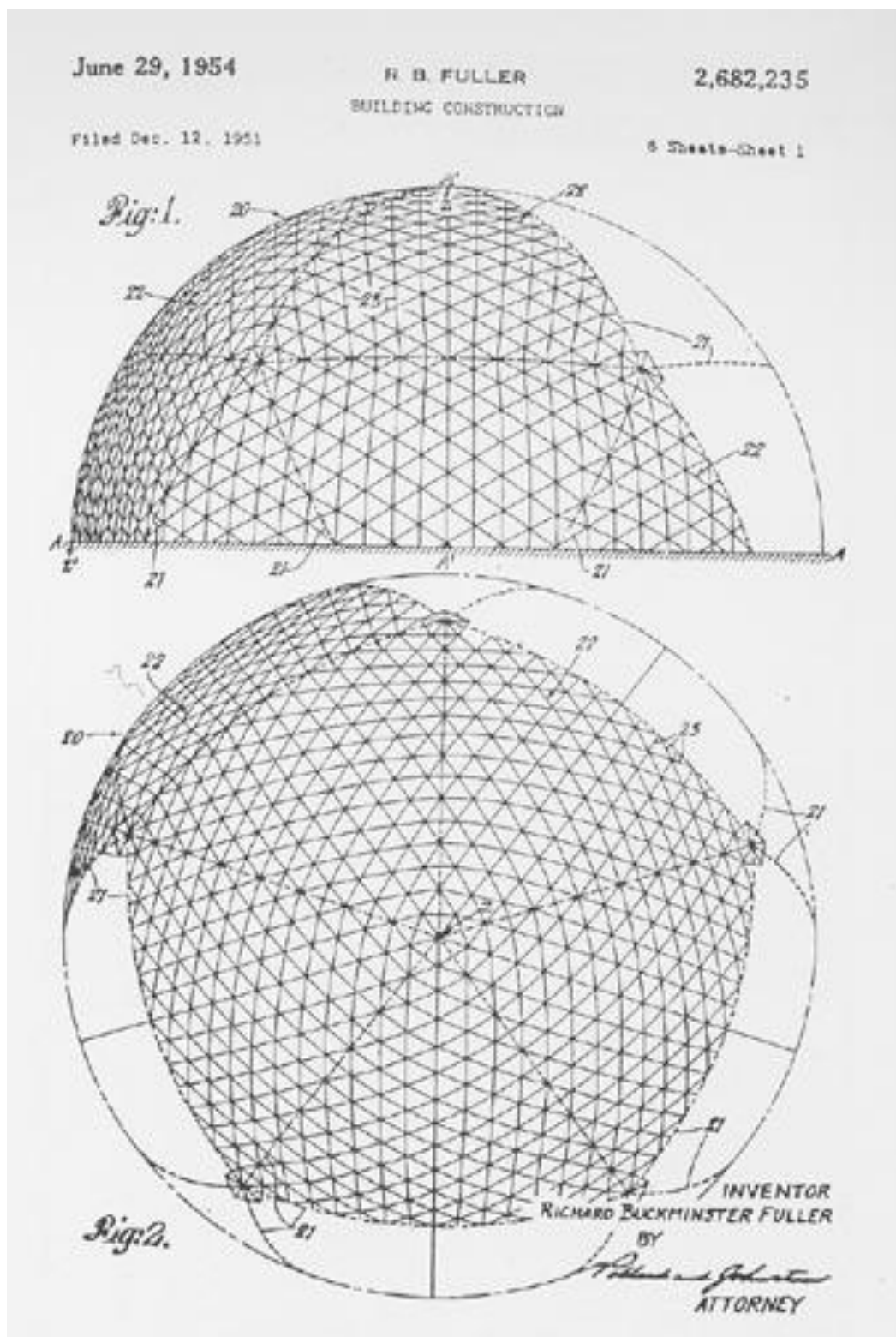


Fig. 26

Le dôme géodésique de la compagnie FORD MOTOR, Dearbon (Michigan), 1953



Fig. 27

Great Island Dome, Great Island Dome
Richard Buckminster Fuller, 1960
Bois de chataignier et noisetier, Ø 6m
Courtesy The Estate of Richard Buckminster Fuller
Biennale de Lyon, 2011, Collection mac^{LYON}
©Photo Blaise Adilon



Fig. 28

Bear Island Dome, Great Island Dome
Richard Buckminster Fuller, 1965
Bois de mélèze, Ø 9m
Courtesy The Estate of Richard Buckminster Fuller
Biennale de Lyon, 2011, Collection mac^{LYON}
©Photo Blaise Adilon



Fig. 29

**Exemple typique de dôme géodésique : *La Biosphère*,
Richard Buckminster Fuller, L'île Sainte-Hélène, Montréal, 1967.**

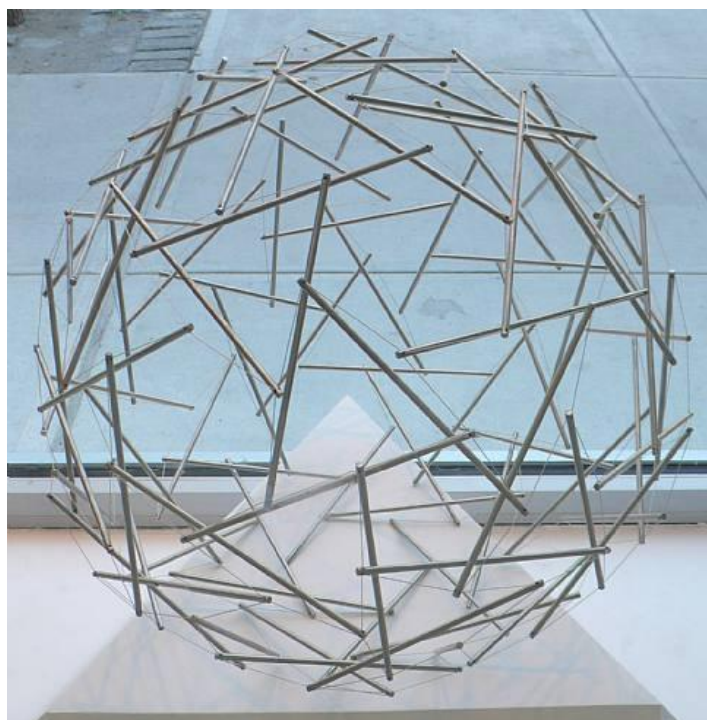


Fig. 30

***La Ninety Strut Tensegrity* –
Sculpture.**

**Richard Buckminster
Fuller, 1981.**

**Matériaux: Tiges de 9
pouces en acier inoxydable
et Dacron**

**La signature est gravée
dans le métal**

**Dimensions: poids: 23
pouces / taille : 58.4 cm**

**Localisation: Carl Solway
Gallery, USA.**



Fig. 31

**Fontaine, Marcel Duchamp,
Musée national d'art moderne, Paris, 1917.
Urinoir en porcelaine manufacturé – Ready-made
Dimensions en cm : 63*48*35
(Existe en plusieurs reproductions)**



Fig. 32

Marilyn Monroe, Andy Warhol, 1963-1967.

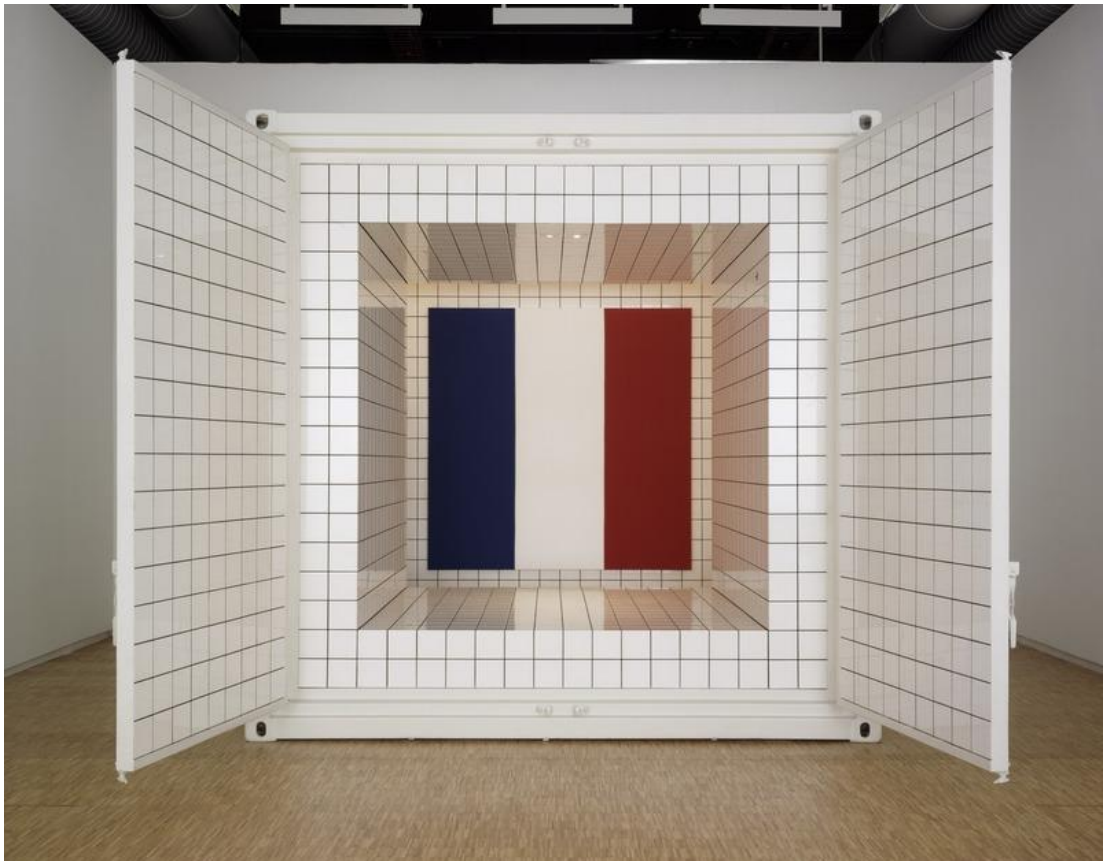


Fig. 33

Drapeau français, Jean-Pierre Raynaud, Paris, 1998.

© Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN)

© Source : Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Légende : Drapeau français

Référence de l'image : 2000 CX 0216

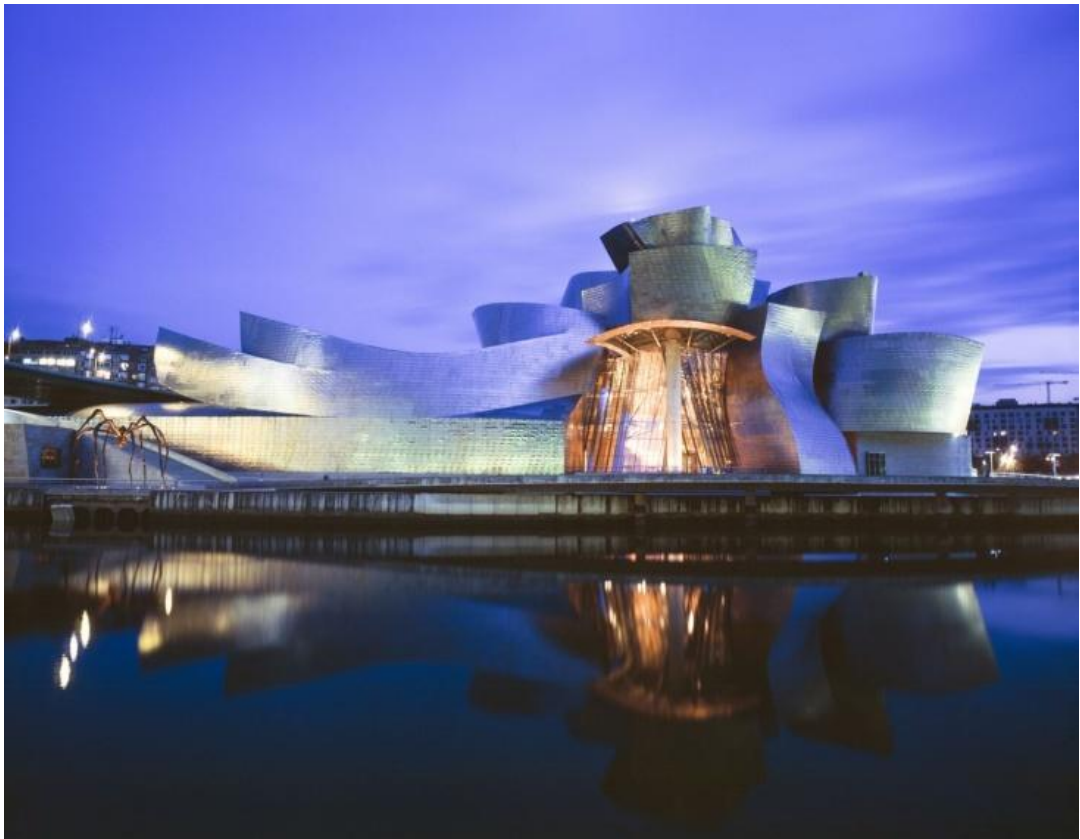


Fig. 34

Musée Guggenheim, Frank Gehry, Bilbao, Espagne, 1997.
Vue d'ensemble extérieur.



Fig.35

***L'Institut Illinois de Technologie, Mies van der Rohe / Rem Koolhaas
Chicago, USA, 2003.***



Fig. 36

***L'Institut Illinois de Technologie
Vue d'un train plongé dans le tunnel qui s'installe
sur le centre***



Fig. 37

Musée du Louvre, Paris, France, 1793.



Fig. 38

Adolf Loos, *Café Museum*, Vienne, 1900.
Vue de l'extérieur indiquant l'emplacement privilégié du musée.



Fig. 39

Adolf Loos, *Café Museum*, Vienne, 1930.
Vue de l'intérieur indiquant l'ampleur de l'espace.



Fig. 40

Auguste PERRET, *Palais l'Élysée*, Paris, 1939.
Vue de l'extérieur, côté de la façade principale du bâtiment.

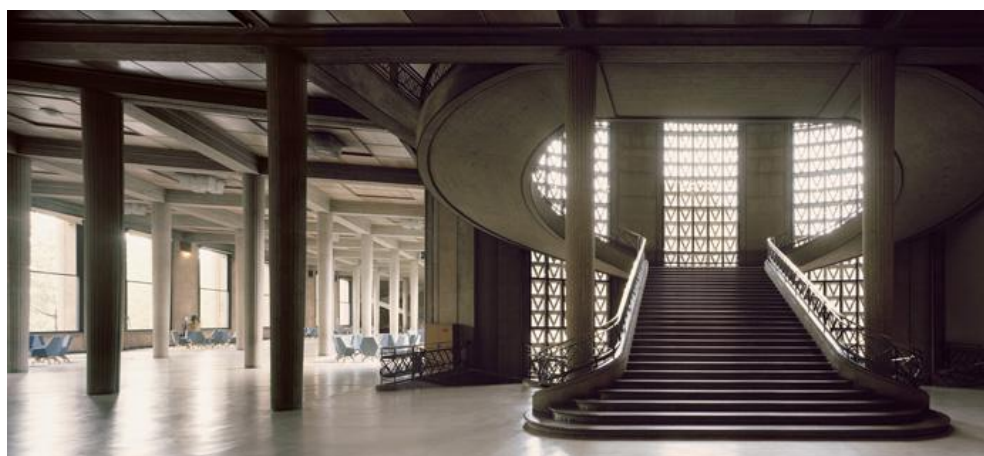


Fig. 41

Auguste PERRET, *Palais d'Élysée*, Paris, 1939
Vue de l'intérieur sur l'escalier et les poutres constituant l'espace.

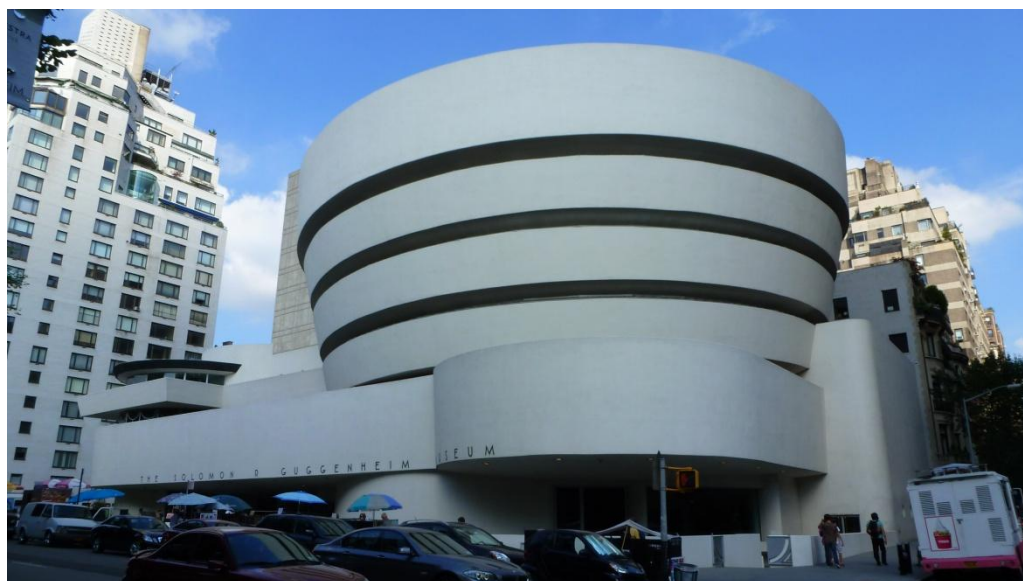


Fig. 42

Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York (1943-1959).
Vue de l'extérieur marquant le contraste du bâtiment avec son environnement.



Fig. 43

Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York (1943-1959).
Vue de l'intérieur exhibant les lignes courbes et les planchers constituant tout l'espace de l'édifice.



Fig. 44

Renzo Piano et Richard Rogers, *musée Beaubourg, Centre Georges Pompidou*, Paris, 1977.

Vue de l'extérieur, parvis du centre Georges Pompidou.

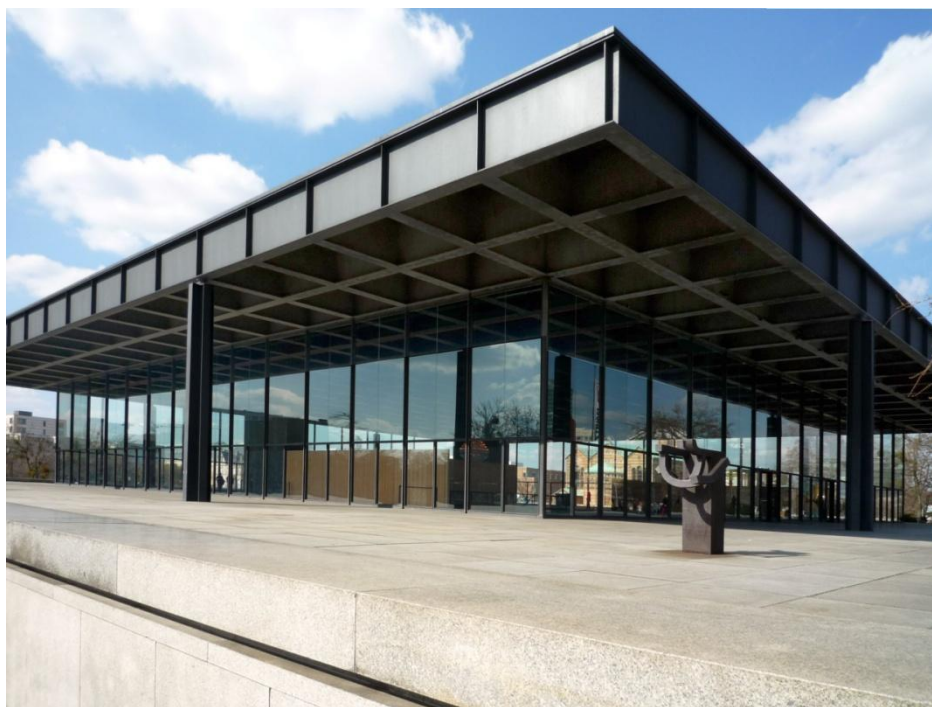


Fig. 45

Mies Van Der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlin, 1968.

Vue de l'extérieur, structure métallique et parois transparentes.

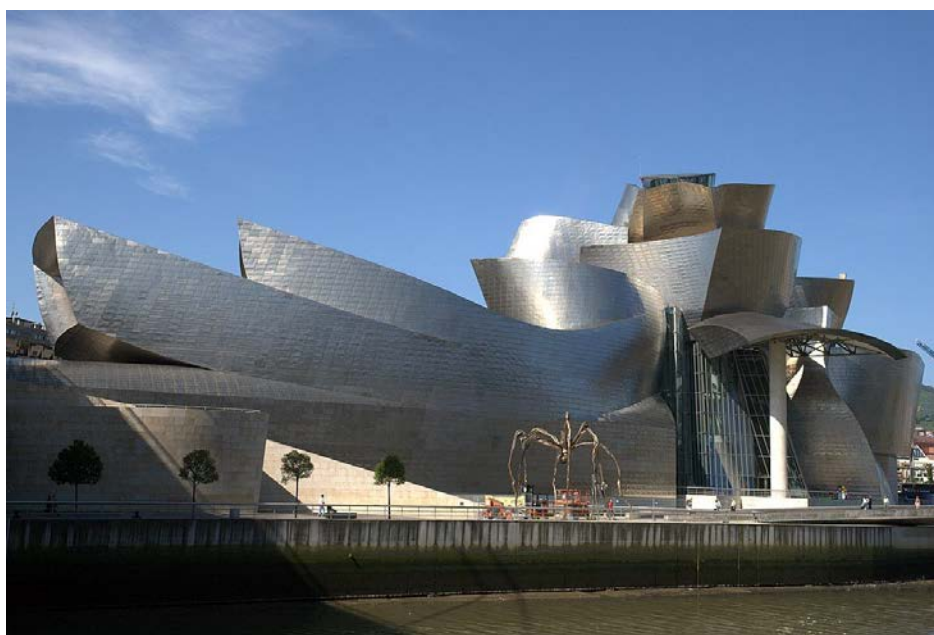


Fig.46

Frank O’Gehry, *Musée Guggenheim de Bilbao*, 1997, Espagne.

Vue d’ensemble symbolisant la nouvelle architecture des musées : une sculpture monumentale contemporaine

Phénomène de décomposition du dé-constructivisme : l’architecture ici est un mode de pensée créateur la structure en titane est ondulante, les angles arrondis, les superpositions inattendues de courbes, les variations surprenantes des lignes.



Fig.47

Daniel Libeskind, *Musée Juif de Berlin*, (1989-1999), Allemagne.

Projet d'une sculpture à exposer, inaugurée en 2001.

Les lignes brisées et les arrêtes vives caractérisent le plan du bâtiment.

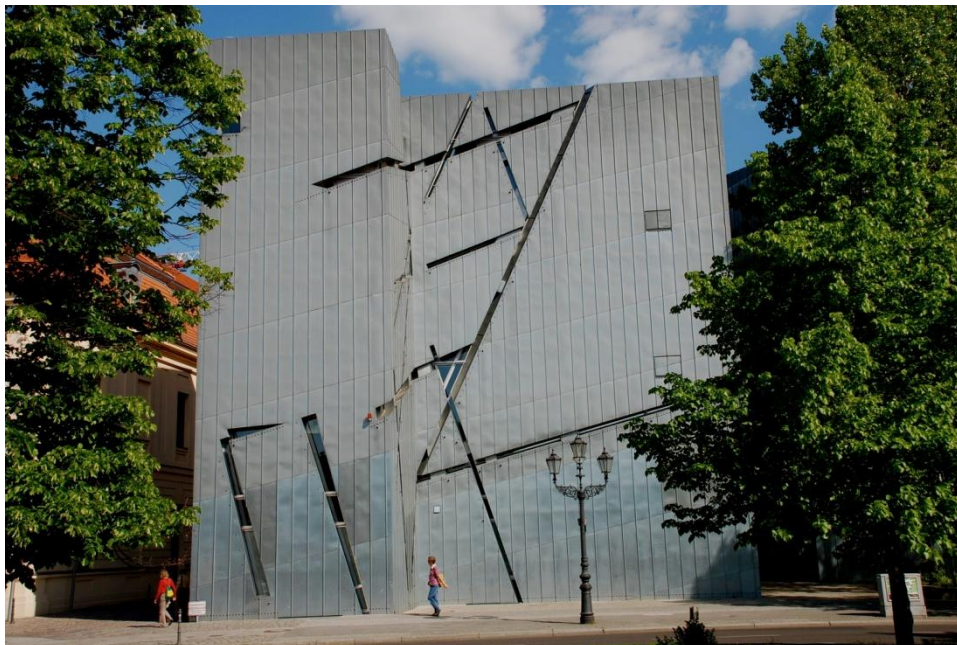


Fig. 48

Daniel Libeskind, *Musée Juif de Berlin*, 2001, Allemagne.

L'enveloppe architecturale est revêtue de zinc étincelant, rythmé par des fentes triées vitrées et des fissures. D'après sa structure dynamique et agressive, le bâtiment a un aspect plastique qui s'énonce dès ses façades.



Fig. 49

SANNA, Musée d'art contemporain du XXI^e siècle, (1999-2004), Kanazawa, Japon.

Vue d'ensemble du bâtiment : façades en verre transparent, incitant à l'ouverture sur le public et l'espace environnant



Fig. 50

SANNA, Musée d'art contemporain du XXI^e siècle, 2004, Kanazawa, Japon.



D'emblée de l'extérieur que de l'intérieur, l'espace paraît moderne avec des lignes simples et épurées

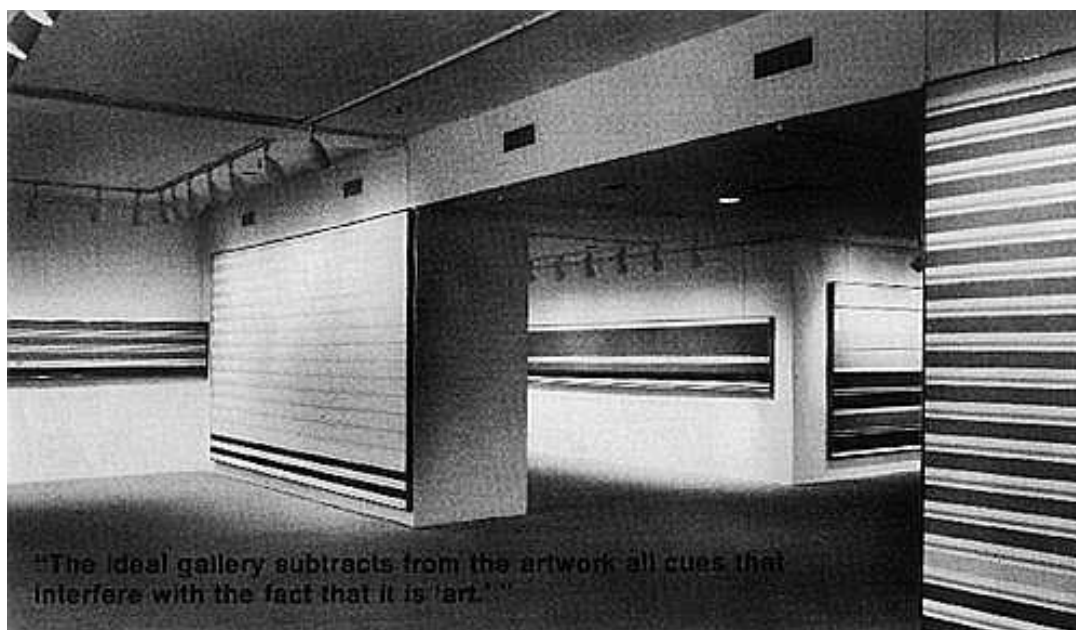


Fig. 51

Brian O'Doherty *La Galerie Patrick Ireland*, Présentation pour Betty Parsons, 1976.
Intérieur typique d'une galerie d'art

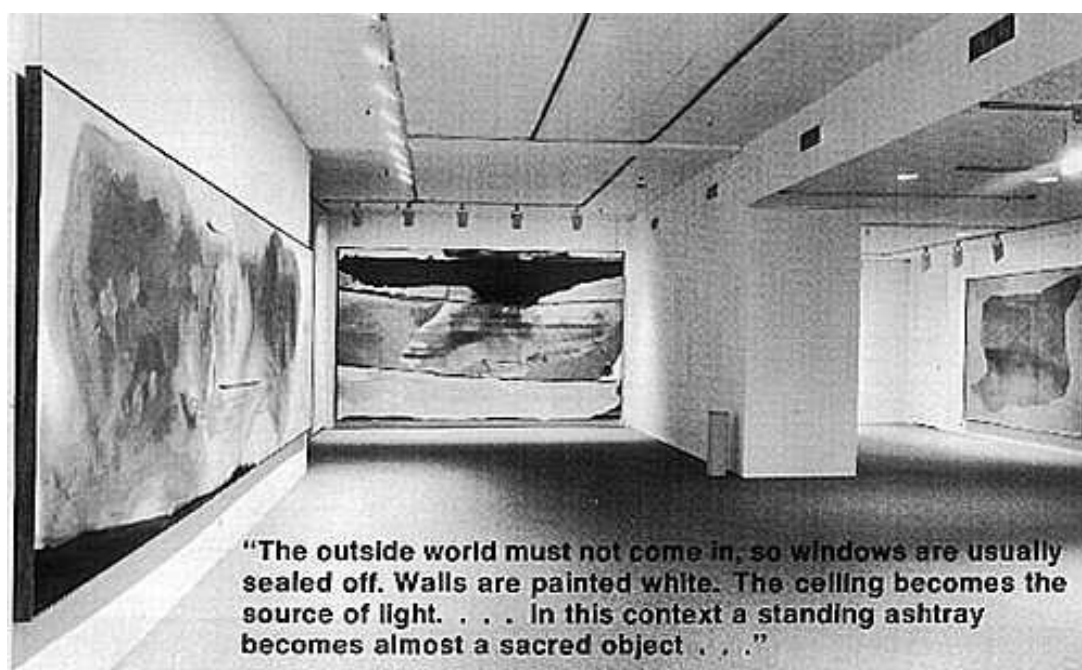


Fig. 52

Brian O'Doherty *White Cube*, 1979.



Fig.53

Une peinture en deux,
Daniel BUREN, 1978.
Musée de la ville de Strasbourg
Tissu rayé de bandes blanches et bleues.
Dimensions : 184 * 140 cm



Fig. 54

Daniel BUREN, *Murs de peintures*, 1995.
Ensemble de 20 toiles de 1966 à 1977, Musée d'art moderne, Paris.



Fig.55

La Cabane éclatée n°6, Daniel Buren, 1985.

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Bois, peinture, peinture acrylique, textile.

Dimensions : H : 283 cm ; L : 425.5 cm ; P : 283 cm.



Fig. 56

La Cabanes éclatée aux trois peaux, Daniel Buren,

Musée d'art contemporain de Lyon, France, 2000.



Fig. 57

**Daniel Buren, *In situ*,
Parenthèse,
Bilbao, Espagne, 2007**



Fig. 58

**« Capanna rotonda con 7 colori », Daniel Buren,
Travail *in situ* permanent, Collection privée,
Asiago, Italie, 2009.**



Fig. 59

Deux installations de Dan Flavin au début de sa carrière.

Pink out of a corner, 1963.

To the innovator of Wheeling Peachblow, (1966-1968).



Fig. 60

**Dan Flavin, *Icon I (The Heart)*,
1961-1962
Judson Galery, New York**



Fig. 61

**Dan FLAVIN, "*four red horizontals
(to Sonja)*",
New York, 1963
Lampe fluorescent rouge
(Dimensions: 22 x 243,8 cm)**



Fig. 62

Dan Flavin, *The diagonal of May 25, (To Constantin Brancusi)*, 1963.

Première œuvre de néon de Flavin : un tube industriel de lumière jaune, posé en diagonal contre le mur.

Œuvre hommage à Constantin Brancusi.

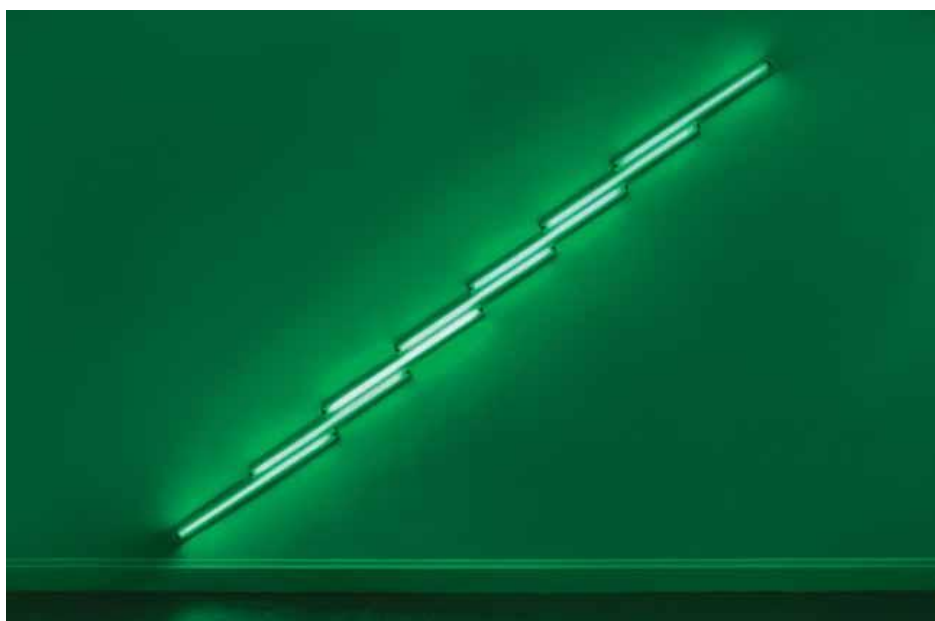


Fig. 63

Dan FLAVIN, *Lampe fluorescente verte*, New York, 1975. Dimensions :

488 cm de longueur

Disposition : en diagonal



Fig. 64

Dan Flavin, *Alternating Pink and Gold*, 1967, Chicago, Etats-Unis.

Chicago Musuem of Contemporary Art.

Environnement, néons colorés, chacun d'une hauteur de 244 cm.



Fig. 65

Dan Flavin, *Untitled (To Donna 5a)*, 1971, Musée national d'Art moderne – Centre George Pompidou, Paris, France.

**Installation avec de la lumière de six tubes fluorescents (jaune, bleu, rose) et structure en métal peint (exemplaire 2/5)
Œuvre en 3 dimensions :
245 x 245 x 139 cm**



Fig. 66

Dan Flavin, *Untitled (Monument for Vladimir Tatlin)*, 1975.

Installation avec de la lumière.

Assemblage de 8 tubes fluorescents de longueurs différentes.

Couleur blanche verdâtre.

Structure métallique (304,5 x 62,5 x 12,5 cm).



Fig. 67

**Dan Flavin, (*to Tracy, to celebrate the love of a lifetime*),
*Pink, green, blue, yellow, daylight, red, and ultraviolet fluorescent light***

Dimensions variables

Musée de Solomon R. Guggenheim, New York, 1992

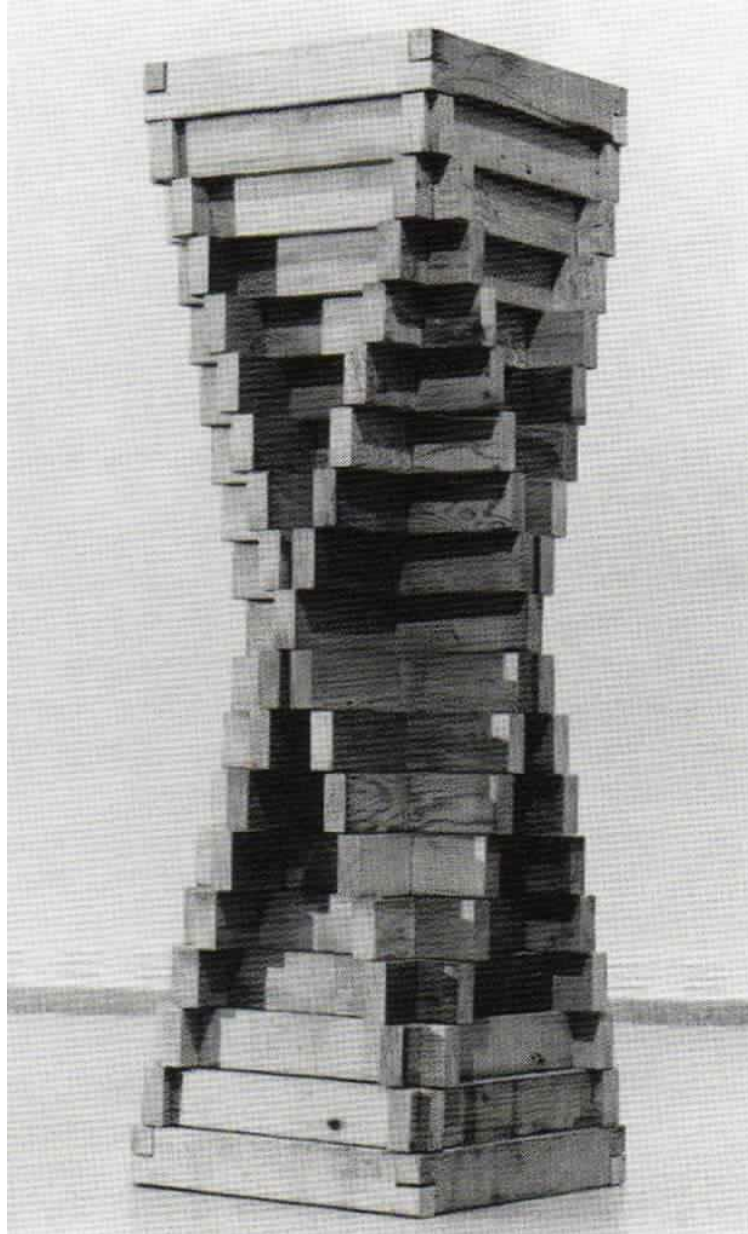


Fig. 68

Carl Andre, *Pyramid*, Dallas Museum of Art, 1959.

Version originale est détruite puis reconstituée en 1970.

Matériau : Bois

Dimensions : 1 m x 74,96 cm x 78,74 cm x 78,74 cm



Fig. 69

Carl Andre, *Cedar Piece*, 1959-1964.

Matériau : Bois

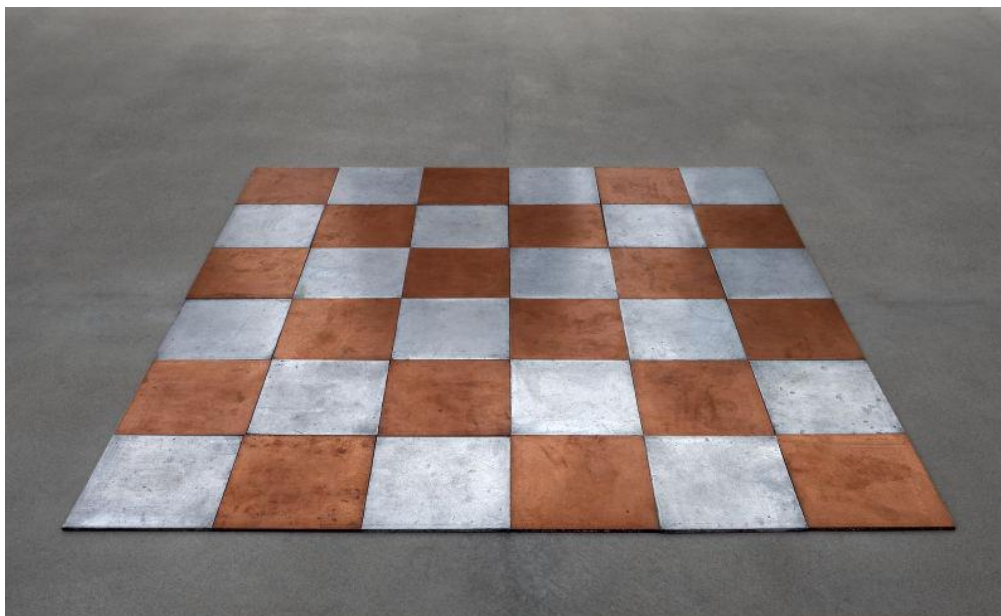


Fig.70

Carl Andre, *Copper-Zinc Plain*, 1969.

Collection: Doris et Donald Fisher, San Francisco Museum Art, © ADAGP, Paris 2014

Matériaux: Cuivre et zinc

Dimensions : 1 x 182,9 x 182,9 cm / 36 unités : 1 x 30,5 x 30,5 cm chacune



Fig.71

Carl Andre, *Parisiste*, 1984.

Matériaux : Cuivre

Ensemble de 13 unités

Dimensions : 0,51 x 351,2 x 351,2 cm



Fig.72

Donald Judd, *To Susan Bukwalter*, 1964.

Matériau : Acier galvanisé, aluminium et laqué

Dimensions : 76,2 x 358,14 x 76,2 cm

Collection The Doris & Donald Fisher, San Francisco Museum of Modern Art

©JuddFondation / Autorisé par VAGA, New York



Fig. 73

Déclinaison de différentes *Starck*. Donald Judd



Fig. 74

Donald Judd, *Stack rouge*, (*Pile*), 1972.

Installation : 10 unités superposées à équidistance

Matériaux : Acier inoxydable, plexiglas rouge

Dimensions : 470 x 120,5 x 79,2 cm

**Dimension de chaque élément :
23 x 101,6 x 78,7 cm**



Fig.75



Fig.76

Fig. 75
Donald Judd, *Stack, (Pile)*, 1969.

Installation : 10 unités superposées à équidistance
Matériaux : Inox, plexiglas bleu
Dimensions : 470 x 120,5 x 79,2 cm
Dimension de chaque élément : 23 x 101,6 x 78,7 cm

Fig. 76
Donald Judd, *Untitled, Brass and colored fluorescent Plexiglass on steel brackets*, 1969.

Installation : 10 unités, 1/8" x 2' x 2' 3"
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Washington, D.C. 6



Fig.77

Donald Judd, *Sans titre*, 1978.

Œuvre en 3 dimensions

Matériaux : Laiton et plexiglas teinté vert, le fond est en aluminium peint.

Dimensions : 91 x 152,5 x 152,3 cm

Don de Leo Castelli et la Georges Pompidou Art and Culture Fondation 1992

Inv. : AM 1992-17

©ADAGP, Paris, 2007



Fig.78

Joseph KOSUTH, *One and three chairs, (Une et trois chaises)*, 1965, Collection Centre George Pompidou, Paris, France.

Installation : chaise en bois et 2 photographies

Dimensions : 200 x 271 x 44 cm

© ADAGP, Paris



Fig.79

Joseph KOSUTH, *Neon Electrical Light English Glass Letters Pink Eight*, 1966.

Installation : Self-referencial-neon / Lumière rouge



Fig. 80

Joseph KOSUTH, *Four Colors Four Words*, 1966, Collection Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C, USA.

Installation : Self-referencial-neon/ Lumière colorée

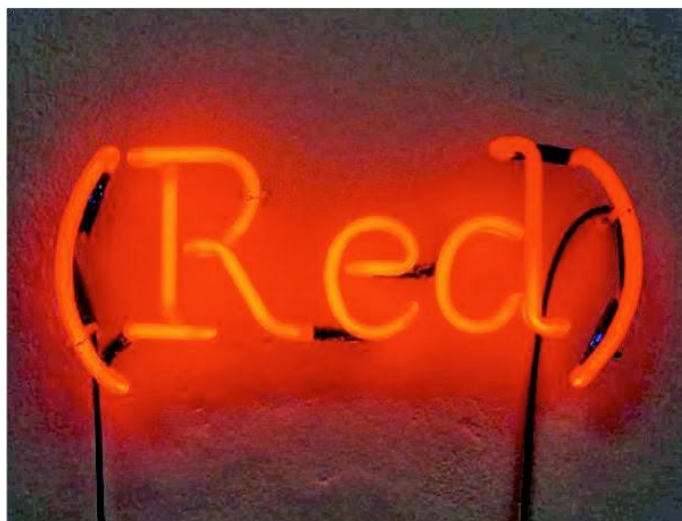


Fig.81

Joseph KOSUTH, *Wittgenstein's Color*, 1989.

Installation : Self-referencial-neon/ Lumière rouge



Fig. 82

Le stadium de Vitrolles de Rudy Ricciotti (1990) en béton noir se dresse sur un site de dépôt de bauxites rouges ; le tableau est nommé « le rouge et le noir ».
Photo : Philippe Conti



Fig. 83

**Rudy Ricciotti, *Le stadium de Vitrolles*,
Vitrolles, Bouches-du-Rhône, France,
1990.**



Fig. 84

**Le stadium de Vitrolles de Rudy Ricciotti (1990).
En vue nocturne, le cube noir du bâtiment semble balancer du haut de la galaxie
par la présence des motifs rouges qui irradient.**



Fig. 85

Rudy Ricciotti, *La salle du rock du stadium de Vitrolles*, France, 1990.

Des jeux plastiques et artistiques d'électricité sont mis en évidence au plafond de la salle de rock du stadium.

Disposition aléatoire des néons effectuée par les électriciens; une action proposée par Ricciotti dans le but de rapprocher l'art au public.



Fig. 86

Jean NOUVEL et Architecture-Studio, *Institut du monde arabe*, Paris, France, 1987.

**L'édifice tente une synthèse entre culture arabe et culture occidentale.
La façade sud du bâtiment, dessinée par Jean Nouvel, reprend les
thèmes historiques de la géométrie arabe composés de Moucharabiehs.
Matériaux : acier, verre**



Fig. 87

**Sol LeWitt, Dessin mural #414, *Croisement inverse*, Metz, France, 2012.
Série de dessin IV (A) au lavis d'encre en Chine (24 dessins) (détail).**

Première réalisation : David Higginbotham, Jo Watanabe

Première installation : Modern musée de Stokholm, Mars 1984.

LeWitt Collection, Chester, Connecticut

© Adagp, Paris 2012

© Photo : Centre Pompidou-Metz / Rémi villaggi

Vue d'installation au centre Pompidou-Metz, Février 2012.

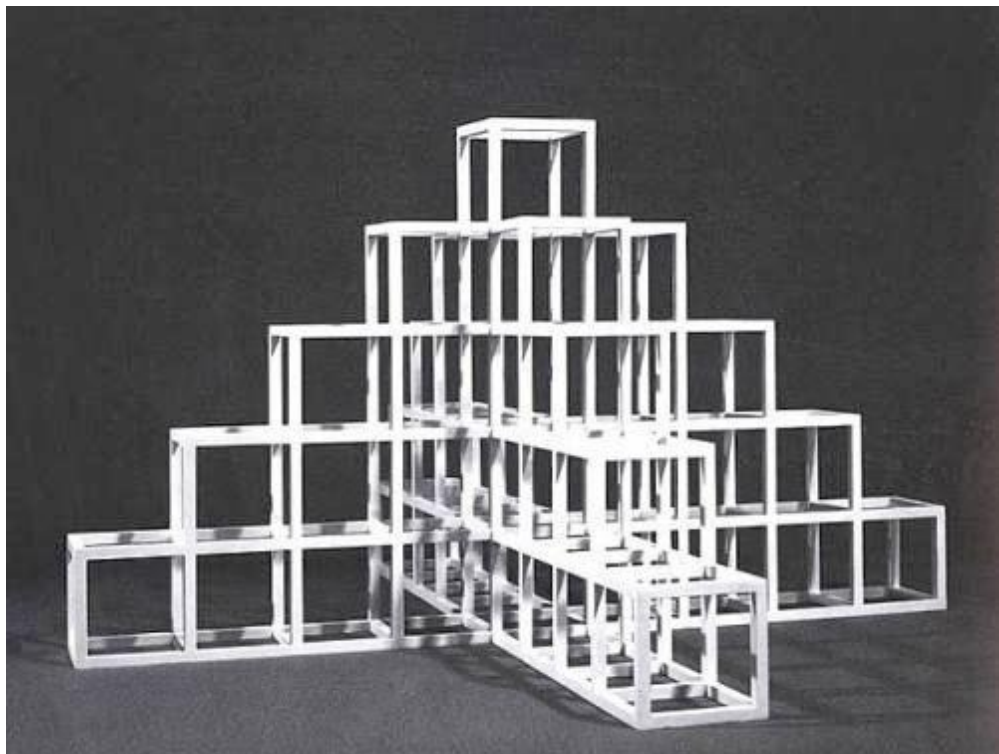


Fig. 88

Sol LeWitt, *Construction cubique*, 1971.

**Une structure géométrique à base de cubes ordonnés en réseau
d'une manière répétitive.**

Une construction mentale par combinaison

Couleur : blanc neutre



Fig. 89

Richard Serra, *Clara-Clara*, Paris, 1983.

L'installation est mise en place dans les jardins des tuileries à côté de Concorde sous forme d'un passage pour les promeneurs.

***Clara-Clara* consiste à deux parenthèses inversées par le dos, légèrement inclinées mais qui ne se touchent pas.**

Matériau : Acier rouillé

Dimensions : longueur 36 mètres et hauteur 3.40 mètres



Fig. 90

Richard Serra, *The Matter of Time* (*La Matière du Temps*), Musée Guggenheim, Bilbao, 1994-2005.

Un ensemble de huit structures en plaques d'acier ayant des formes souples simples (ellipse) et complexes (spirale).

Matériau : plaques en acier.

Dimensions : variables (poids 1200 tonnes, longueur 131 mètres et hauteur 4 mètres).



Fig. 91

Robert Morris, *Untitled (L-Beams)* (poutres en L), 1965-1966.

Une composition de structure de poutres sous en forme de L

Lieu: Whitney Museum on American Art

Matériau : Acier inoxydable



Fig. 92

Hertzog et De Meuron, Bâtiment Ricola, Laufen, 1998.

Une structure en verre se maintient au milieu d'un environnement naturel.



Fig. 93

Gordon MATTA-CLARK, *Bingo*, Niagara Falls, New York, 1974.



Fig. 94

Gordon MATTA-CLARK, *Splitting*, 1974, New Jersey.

Vue de l'extérieur du bâtiment.



Fig. 95

Gordon MATTA-CLARK, *Splitting*, 1974.



Fig. 96

**Gordon Matta-Clark,
Splitting, 1974.**
Vue de l'intérieur du
bâtiment / Côté escalier

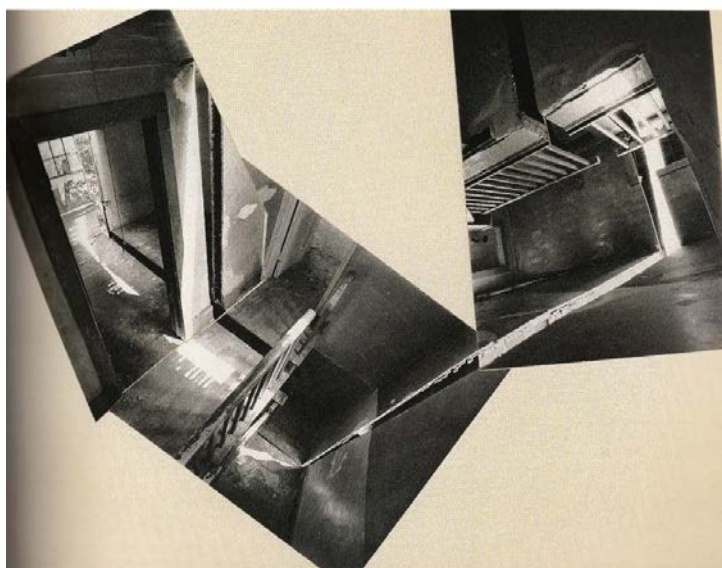


Fig. 97

**Gordon Matta-Clark,
Splitting, 1974, New Jersey.**
Vue de l'intérieur du
bâtiment / Composition
photographique



Fig. 98

Dany DEVOS, *Diggin's for Gordon*, 2006.



Fig. 99

Dany DEVOS, *Diggin's for Gordon*, 2006.



Fig. 100

Gordon MATTA-CLARK, *Conical intersect*, 1974.



Fig. 101

Gordon MATTA-CLARK, *Conical intersect*, 1974.

Photo prise de l'intérieur projetant sur l'extérieur.

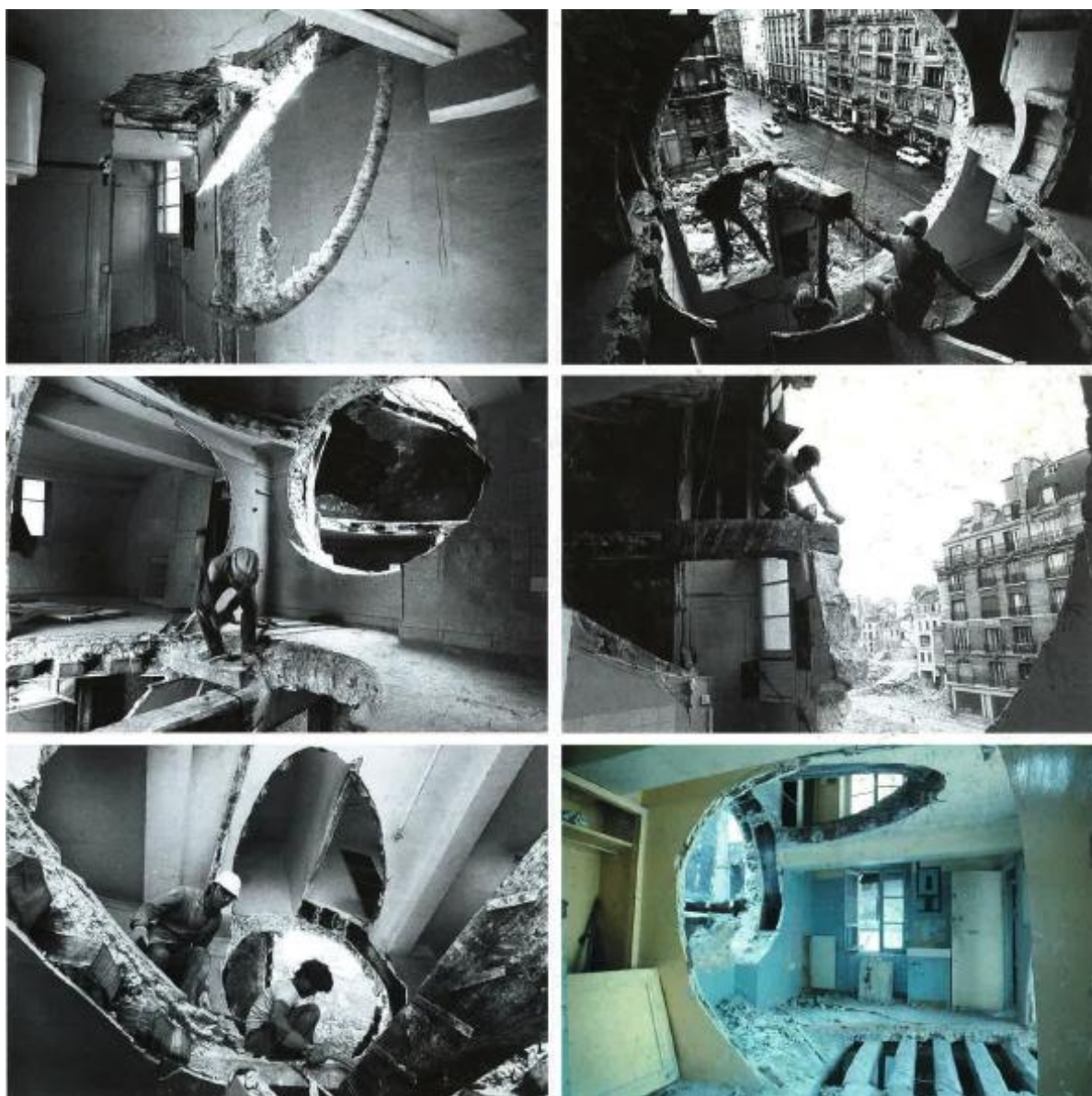


Fig. 102

Gordon MATTA-CLARK, *Conical intersect*, 1974.

Détails de différentes percées réalisées.



Fig. 103

Photo de Dan Graham, “Homes for America”, 1966-1967

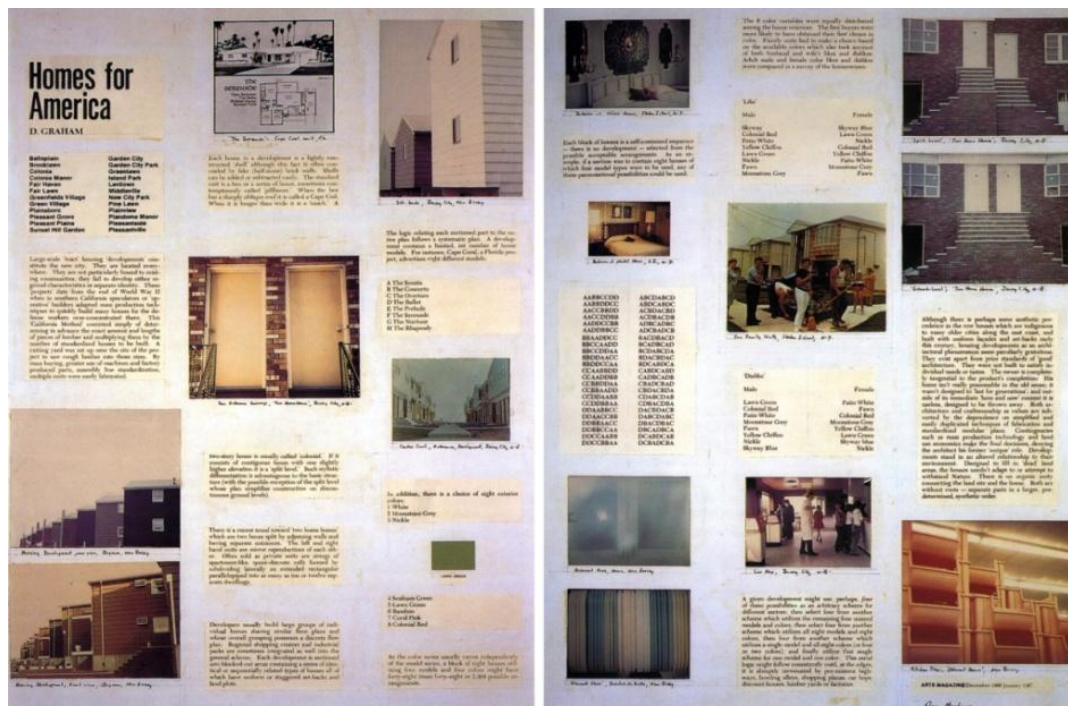


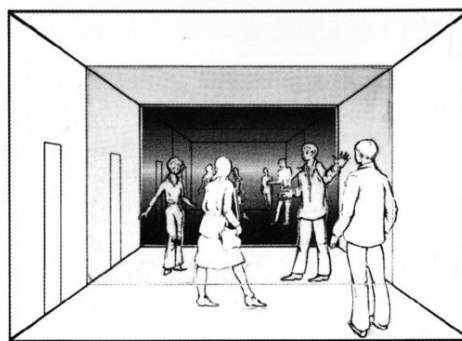
Fig. 104

Photo de Dan Graham, “Homes for America”, 1966-1967.

PUBLIC SPACE / TWO AUDIENCES

THE PIECE IS ONE OF MANY PAVILIONS LOCATED IN AN INTERNATIONAL ART EXHIBIT WITH A LARGE AND ANONYMOUS PUBLIC IN ATTENDANCE.

SPECTATORS CAN ENTER THE WORK THROUGH EITHER OF TWO ENTRANCES. THEY ARE INFORMED BEFORE ENTERING THAT THEY MUST REMAIN INSIDE FOR 10 MINUTES WITH THE DOORS CLOSED.



EACH AUDIENCE SEES THE OTHER AUDIENCE'S VISUAL BEHAVIOR, BUT IS ISOLATED FROM THEIR AURAL BEHAVIOR. EACH AUDIENCE IS MADE MORE AWARE OF ITS OWN VERBAL COMMUNICATIONS. IT IS ASSUMED THAT AFTER A TIME, EACH AUDIENCE WILL DEVELOP A SOCIAL COHESION AND GROUP IDENTITY.

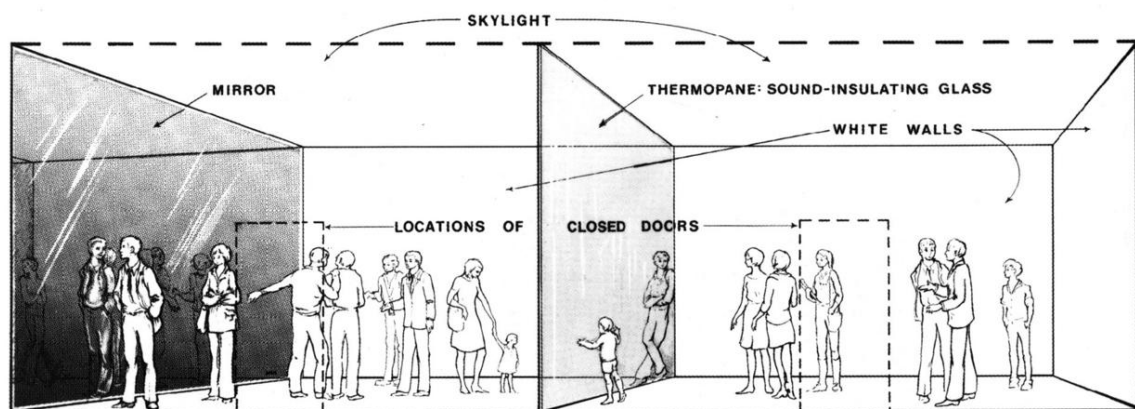


Fig. 105

Dan Graham, "Public Space/Two Audiences", 1976
Dimensions : 1280 × 991 cm.

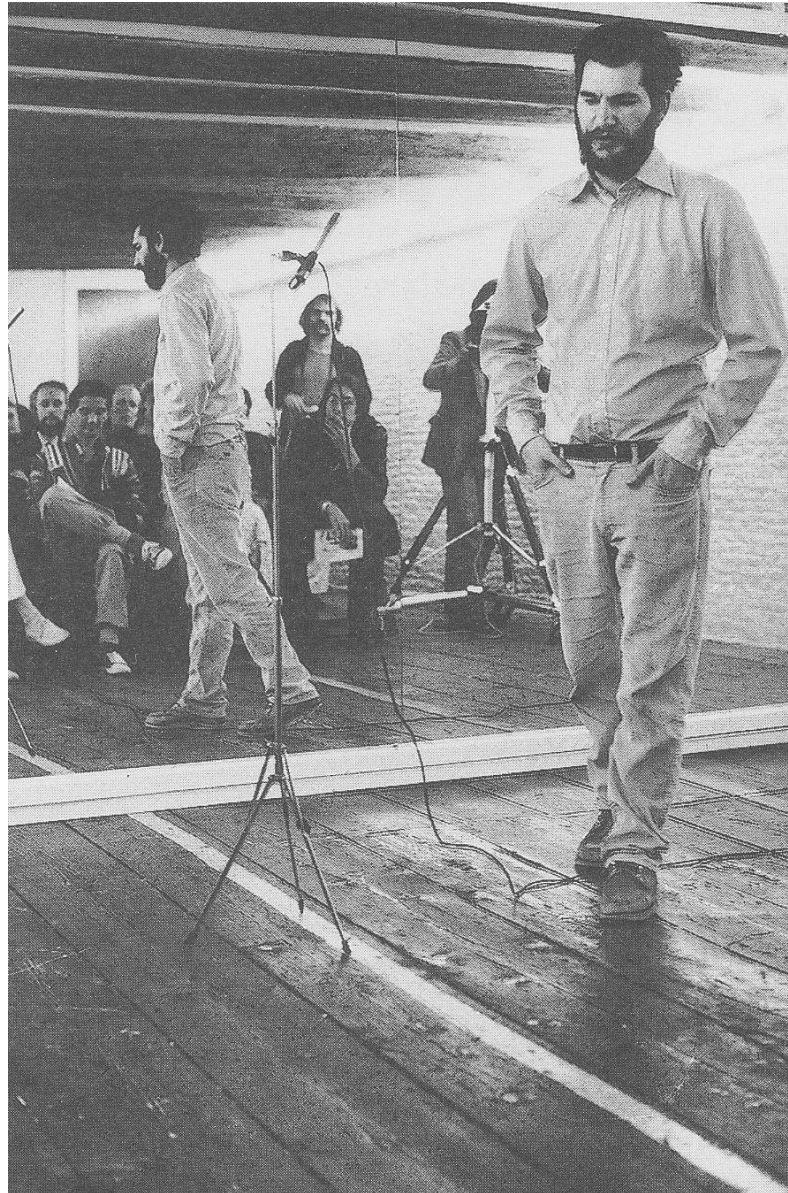


Fig. 106

Dan Graham, “*Performer/audience/mirror*”, London, 1979
Performance exécuté dans Riverside Studios
(Relation entre performance, audience et miroir)

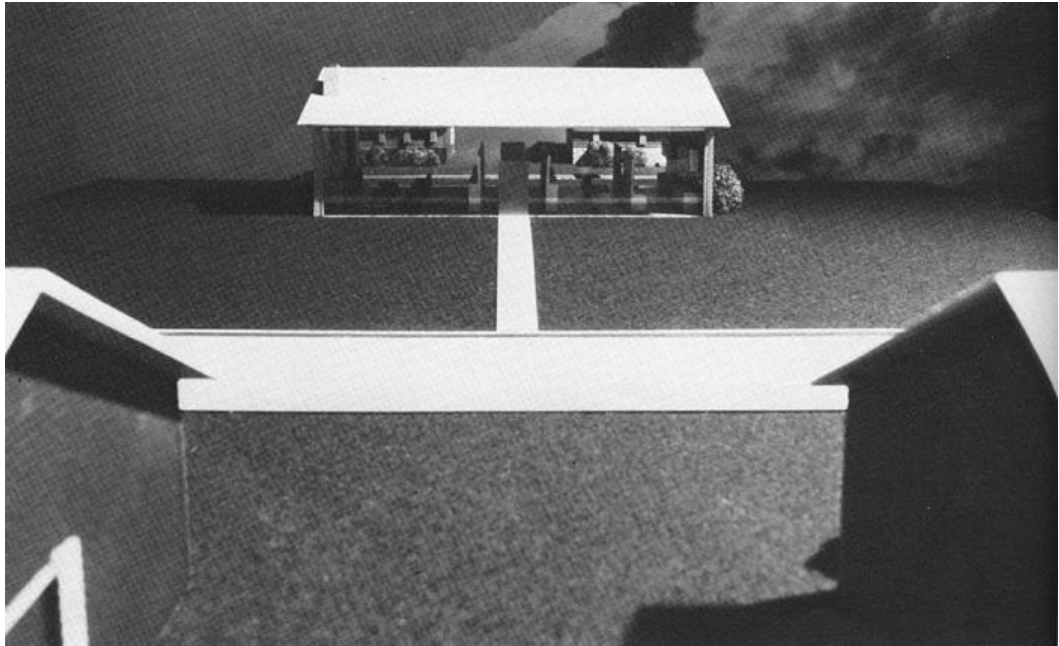


Fig. 107

Dan Graham, *Alteration to a suburban House*, 1978
Modèle photographié



Fig. 108

Dan Graham, *From Boullée to Eternity*, Paris, 2006.



Fig. 109

**Dan Graham, *Double Triangular Pavilion for Hamburg*,
Allemagne, Hambourg, 1989.**

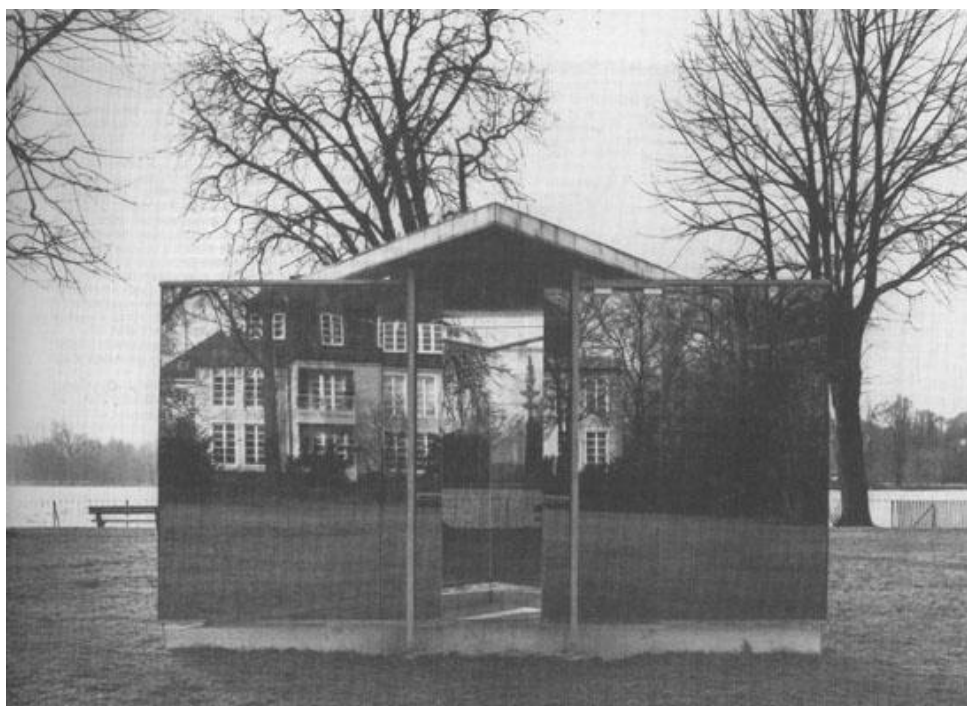


Fig. 110

**Dan Graham, « *Double Triangular Pavilion for Hamburg* », Allemagne, Hambourg, 1989.
Photo de l'installation, Galerie Marian Goodman, Paris, 1989.**



Fig. 111

Dan Graham, « Kaleidoscope doubled », 2011, La Rochelle, France.

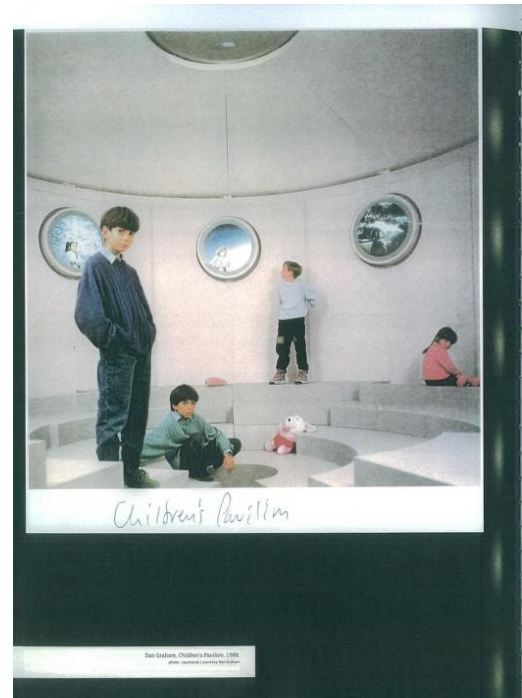
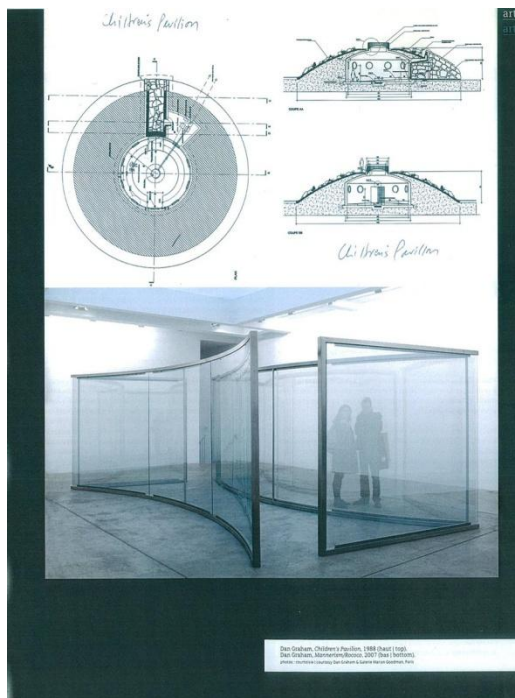


Fig. 112

Dan Graham, « Children's Pavilion », Galerie Marian Goodman, Paris, 1988.

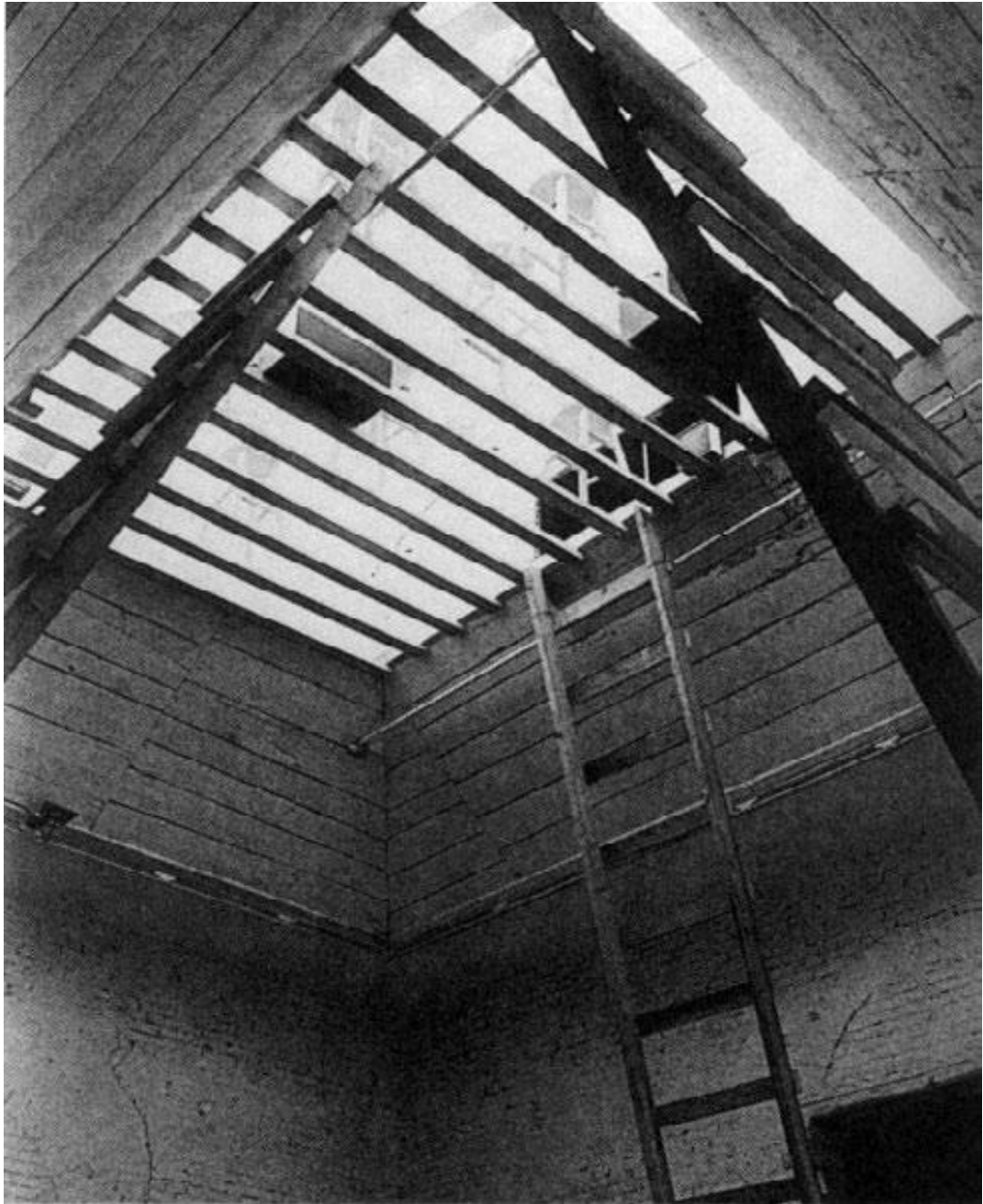


Fig. 113

**Vito Acconci, *Venice Belongs to Us*, 1976,
Galerie Sonnabend, New York City, 1976.**



Fig. 114

**Vito Acconci, *Where We Are Now ? (Who Are We Anyway ?)*, galerie Sonnabend,
New York City, 1976.**



Fig. 115

Vito Acconci, *House of Cars* #2, 1988.



Fig. 116

**Le Corbusier, La cité radieuse, Marseille, France, 1947-1952.
Modèle typique des machines à habiter.**



Fig. 117

Vito Acconci, *The PeopleMobile*, 1979, Amsterdam.

Installation mobile : camionnette, panneaux d'acier, vinyle, bande sonore.

24 panneaux d'environ : 0,05 x 1,50 x 2,10 m.



Fig. 118

« Storefront for Art and Architecture », Steven Holl, Vito Acconci, New York, 1993.

**NO WALL,
NO BARRIER,
NO INSIDE,
NO OUTSIDE,
NO SPACE,
NO BUILDING,
NO PLACE,
NO SPACE,
NO INSTITUTION,
NO ART,
NO ARCHITECTURE,
NO ACCONCI,
NO HOLL,
NO STOREFRONT.**

Kyong Park dans Acconci,Holl – Storefront for Art and Architecture – Kunsthaus Bregenz, aka, werkdocumente 17, Hatje Cants



Fig. 119

**« Storefront for Art and Architecture », Steven Holl, Vito ACCONCCI,
New York, 1993.**



Fig. 120

**« Storefront for Art and Architecture », Steven Holl, Vito
ACCONCCI, New York, 1993.**



Fig. 121

« Erased de Kooning drawing » Robert Rauschenberg, 1951-1953, Un dessin signé de Kooning, et Rauschenberg efface par la gomme ce dessin et ré-intitule cette feuille « Erased de Kooning drawing ».



Fig. 122

**« La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée », Yves Klein
Vides, une rétrospective, Beaubourg**



Fig. 123

« Ballon dog », Jeff Koons, château de Versailles, 2008.



Fig. 124

James Turrell, 1977.

Acquiert un caractère en Arizona Roden Crater dans lequel il sculpte des cavités en béton pour voir le ciel. C'est une opération réflexive pour éprouver et sentir qui est sensuel.



Fig. 125

Sol LeWitt, *Wall Drawing #1183*, Centre Pompidou Metz, France, 2012.



Fig. 126

Excentrique travail « *in situ* », 2012, Daniel Buren

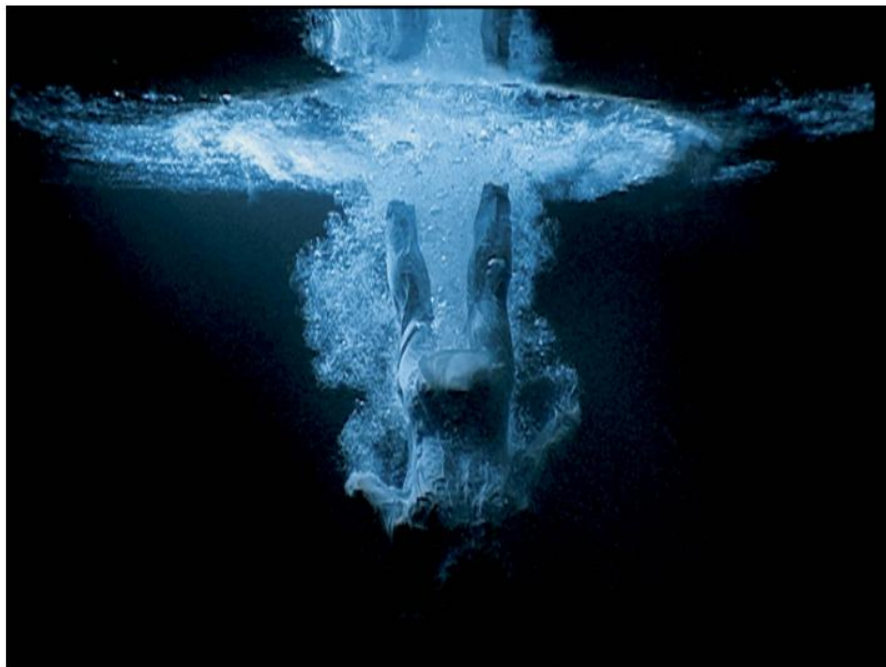


Fig. 127

**« *Cinq anges pour le Millénaire* », Bill Viola, 2001
Vidéo, 5 projections, la couleur et le son (stéréo)**



Fig. 128

***Foam sculptures*, John CHAMBERLAIN, (installation originale : Dwan Gallery, Los Angeles, 1966-1979), collection permanente, Photographs (1989-2004), Fondation Chinati, Marfa, Texas, 2005-2006.**



Fig. 129

***Litith (Full, Quarter and No Moon)*, John CHAMBERLAIN, Collection Brandhorst, Los Angeles, 1967-1968.
Matériaux : métal galvanisé (3 parties)
Photo : Bayerische, Staatsgemäldesammlungen
© VG Bild-Kunst, Bonn, 2013.**



Fig. 130

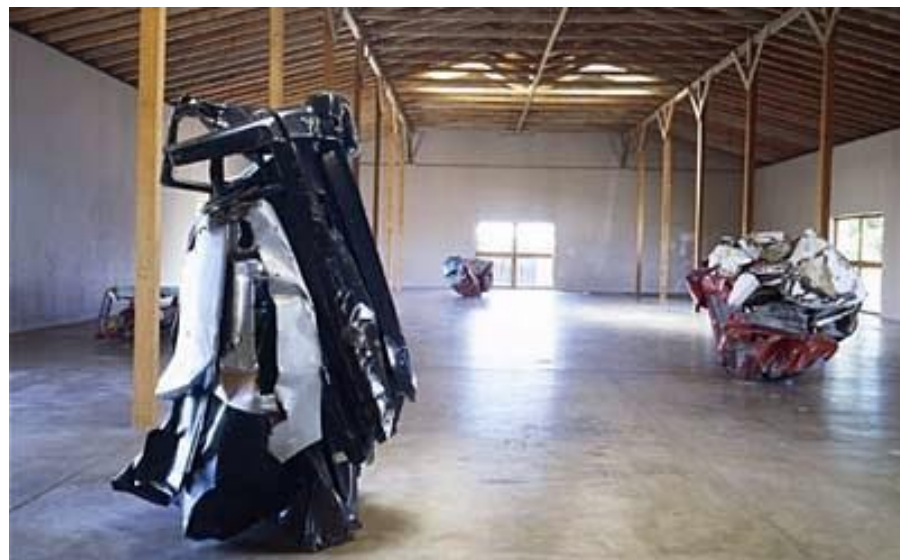


Fig. 131

Œuvres de John CHAMBERLAIN, 1972-1983, installées à Maarfa dans le bâtiment de laine et Mohair.

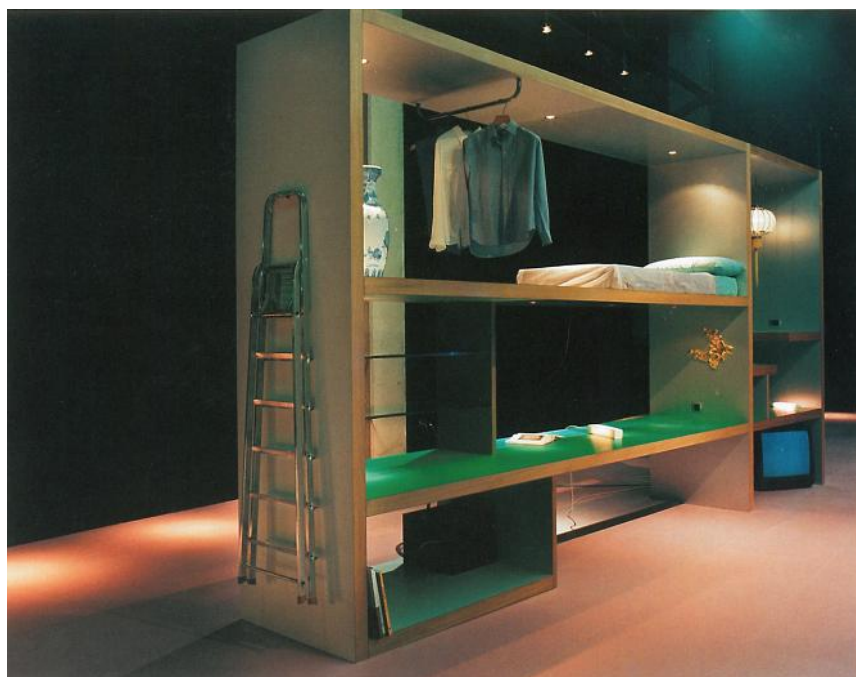


Fig. 132

« *Vertical Home* », Andrea BRANZI, Collection *Futurdesign*, 1994.

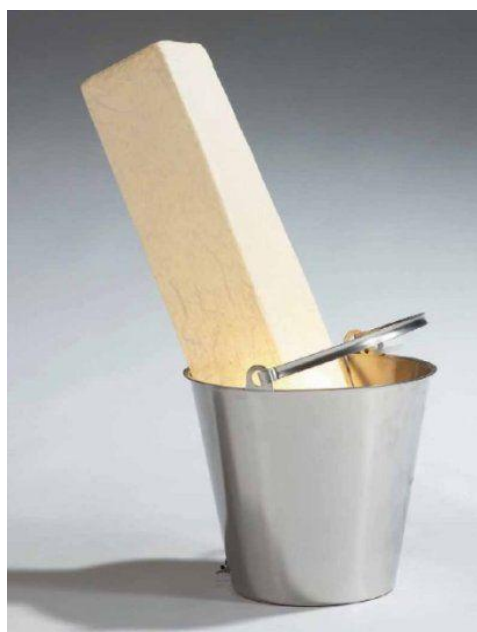


Fig. 133

« *Bucket Lamp WP05* », Andrea BRANZI, Collection *Wireless*, Design Gallery, Milano, 1996-1997.

Eclairage sans fil (chargeur et accumulateur)

Lampe Sculpture, seau en inox

Coiffe lumineuse : papier Japon blanc

Hauteur : 57,5 cm – Diamètre : 31,5 cm

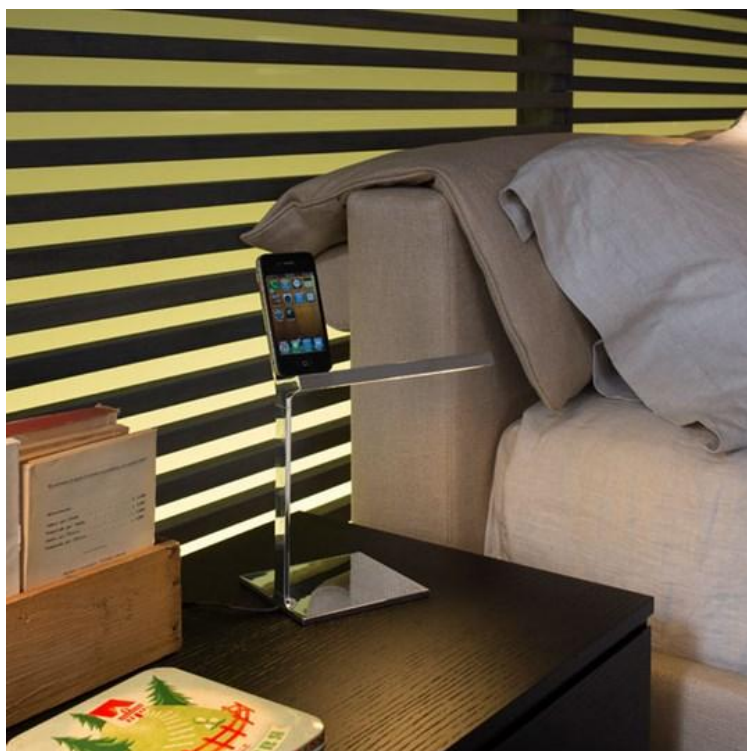


Fig. 134

**« D'E-light »,
Philippe STARCK,
2011.**

**Matière : aluminium
Design radical et
fonctionnel.**



Fig. 135

**« D'E-light »,
Philippe STARCK,
2011.**

**Le raffinement de la
lampe répond à nos
besoins quotidiens et
nos habitudes
contemporaines.**



Fig. 136

Présentoir « *Feuille d'eau* », Philippe STARCK, 2010.



Fig. 137

« *Feuille d'eau* », Philippe STARCK, 2010.

Etat de la feuille remplie avec l'eau dévoilant le message : « *Bien commun de l'humanité, l'eau n'a pas de prix* ».



Fig. 138

La vélo-patinettes « Pibal », Philippe STARCK, Bordeaux, France, 2013.
La scène des vingt premiers « ambassadeurs-testeurs » Bordelais de la Pibal.



Fig. 139

La vélo-patinettes « Pibal », Philippe STARCK, Bordeaux, France, 2013.
Matière : Aluminium
Couleur : gris et jaune
Poids : 17,2 kg

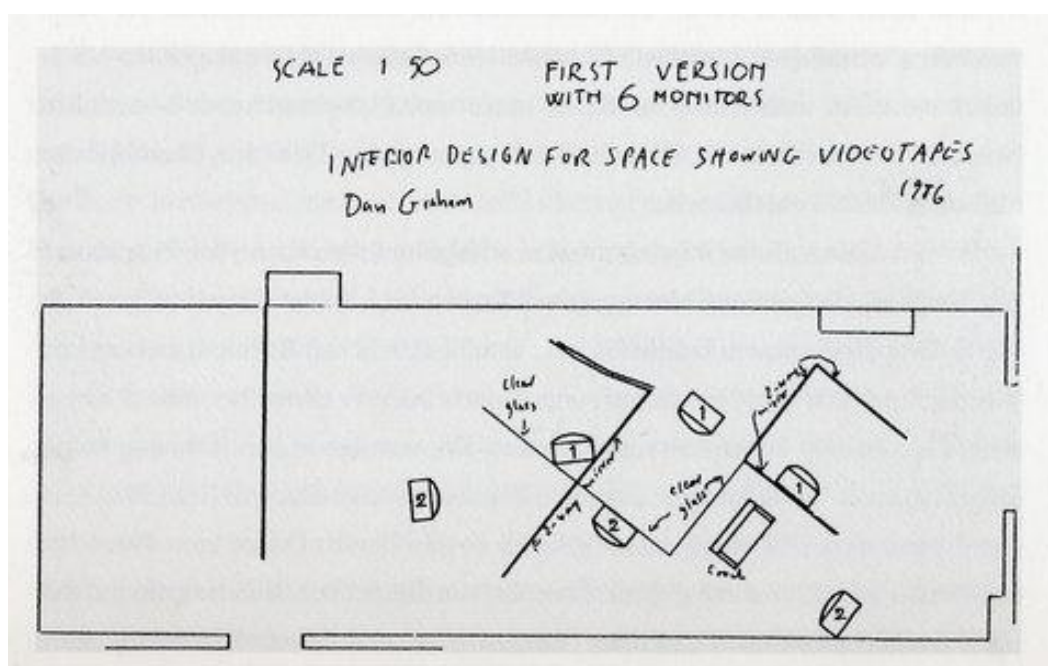


Fig. 140

« *Three Linked Cube / Interior Design for space showing videos Tapes* », Dan Graham, 1986.
 Vue en plan de la première version de la structure installée, Ech : 1/50.



Fig. 141

« *Three Linked Cube / Interior Design for space showing videos Tapes* », Dan Graham, 1986-1987.
 Exemple d'une scène animée par le public à l'intérieur de l'espace d'une galerie.



Fig. 142

Maison Vanna Venturi, Robert VENTURI, Chestnut Hill, Philadelphie, Pennsylvanie, 1962.

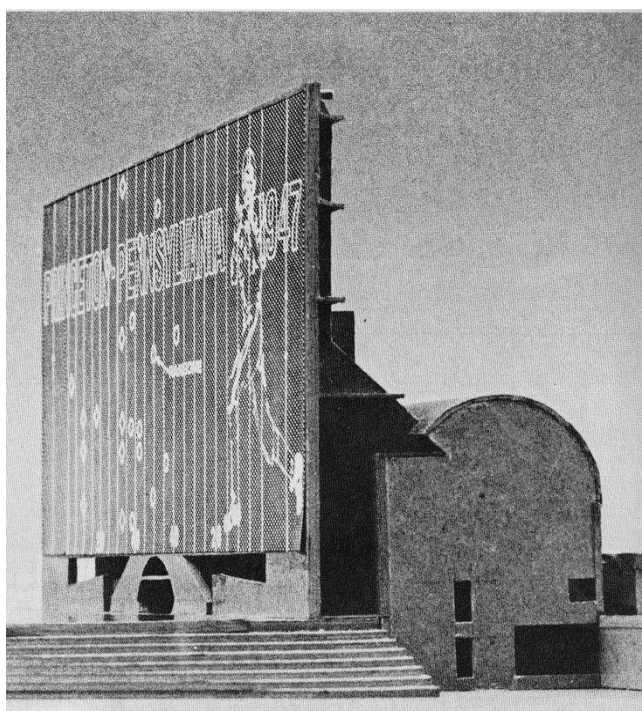


Fig. 143

National College Football Hall of Fame, New Brunswick, Robert VENTURI, John RAUCH, Scott Brown, 1967.



Fig. 144

Gas Station for mobil, Jean PROUVE, musée de design, Collection Vitra, Allemagne, 1953.



Fig. 145

Maison du peuple, Jean PROUVE, Clichy, France, 1935.

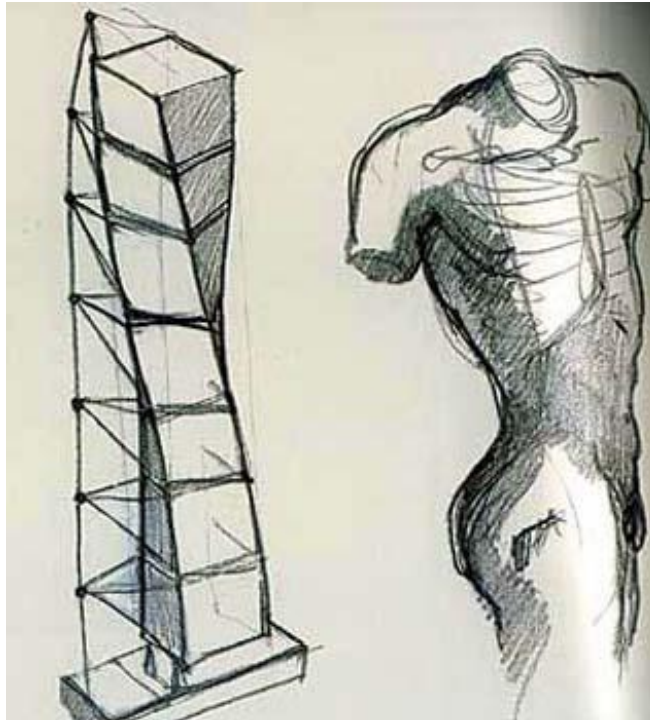


Fig. 146



Fig. 147

HSB Turning Torso, Santiago CALATRAVA, Malmö, Suède, 2005.



Fig. 148

Opéra de Valence, Santiago CALATRAVA, Espagne, 2004.



Fig. 149

Gare TGV Mediapodana, Santiago CALATRAVA Italie, 2013.



Fig. 150

« Reversed Waterfal », 1998, Olafur Eliasson, cette installation a été présentée aussi bien en intérieur qu'en extérieur.

Construction : tuyaux et pompe visible

Matériau: Echafaudage, acier, eau, bois, feuille, pompe, tuyau

Dimensions : 312 x 278 x 160 cm



Fig. 151

***“The Drop Factory”*, 2000, Olafur Eliasson,**

Matériau: Acier inoxydable, miroirs en aluminium

Construction : habillé de panneaux triangulaires aux deux faces réfléchissantes

Dimensions : H 6.5 m ; Ø 10.5 m



Fig. 152

“Serpentine Gallery Pavillon”, 2007, Olafur Eliasson, London

Géométrie : complexe

Dimensions : Rampe en spirale de longueur L 140 m



Fig. 153

« 360°Room for all colours », 2002, Olafur Eliasson

Matériaux : L'acier inoxydable, le bois, les lampes fluorescentes, feuille de filtre de couleur (rouge, vert, bleu), feuille de projection, unité de contrôle

Dimensions : H 320 cm ; Ø 815 cm

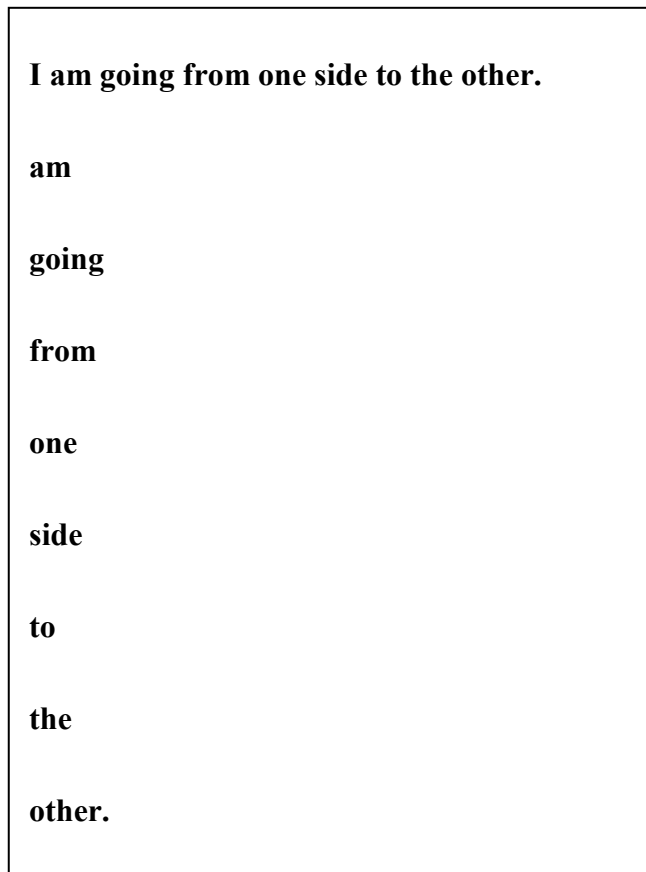


Fig. 154

Vito Acconci, « *I am going from one side to the other* ».



Fig. 155

Vito Acconci, *City of Words*, 1999.
c-print 29,7 x 42 cm
Édition 50, signée et numérotée 2010.

The image is a 2x6 grid of black and white photographs. The first five columns contain images of a nude woman in various poses, often with her back to the camera, and a large, detailed close-up of a textured surface on the right side.

Vito Acconci, *Trademarks*, 1971.



Vito Acconci,
Trademarks, Settembre
1970, John Gibson
Gallery, New York.



Fig. 158

Vito Acconci, *Following Piece*, Street Works VI, Programme de l' « Architectural League », New York, 1969.

Partie exemplaire du texte écrit par Vito Acconci, Octobre 1969 :

« Oct 3

9:12AM, in front of door, 102 Christopher St, my home: Man in gray suit — he walks W on Christopher, S side of street.

9:17AM: he gets into car parked outside post office, Christopher & Greenwich, and drives away. Oct 4

9:25AM, Christopher St & Bleecker, SW corner: Woman in black coat — she walks E on Christopher, N side of street.

9:28AM: she walks into A&P, Christopher St & 7th Ave.

9:59AM: she leaves A&P and walks W on Christopher.

10:03AM: she enters building, 95 Christopher St.

Oct 5

10:21AM, Christopher St & 7th Ave, SW corner: Man in brown jacket — he crosses 7th and enters IRT subway station, uptown side.

10:31AM: he boards Broadway local, uptown.

10:38AM: he gets off train, 28th St; he walks S on 7th Ave, turns E on 27th St.

10:42AM: he enters building, 105 W 27th St. »

Fig. 159

Vito Acconci, *exemplaire d'un texte*, Octobre, 1969.

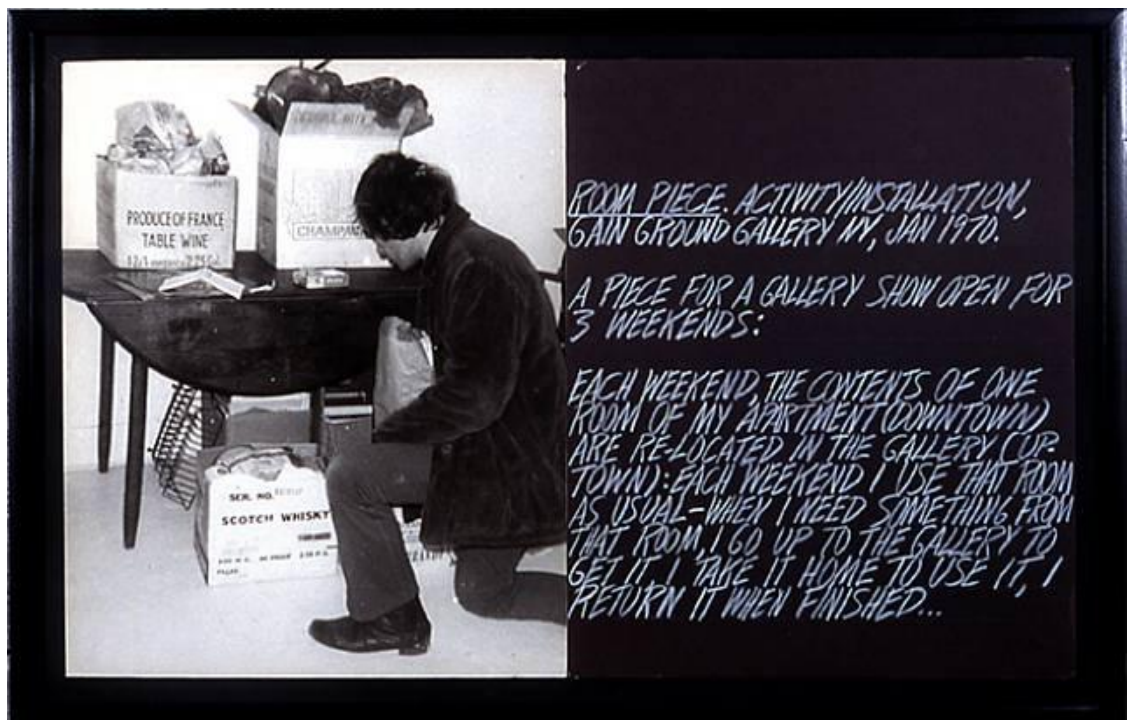


Fig. 160

Vito Acconci, *Room Piece*, New York, 1970.



Fig. 161

Vito Acconci, *Claim*, New York, 1971.



Fig. 162

Vito Acconci, *Seedbed*, New York City, 1972.



Fig. 163

Station de transport en commun, Strasbourg, Zaha Hadid, France, 1998-2001.

Plan de situation de la station dans la ville.



Fig. 164

Les plans du sol et du plafond se tiennent par des poteaux fins dans de directions différentes ; cette construction offre la sensation de continuer vers l'extérieur.

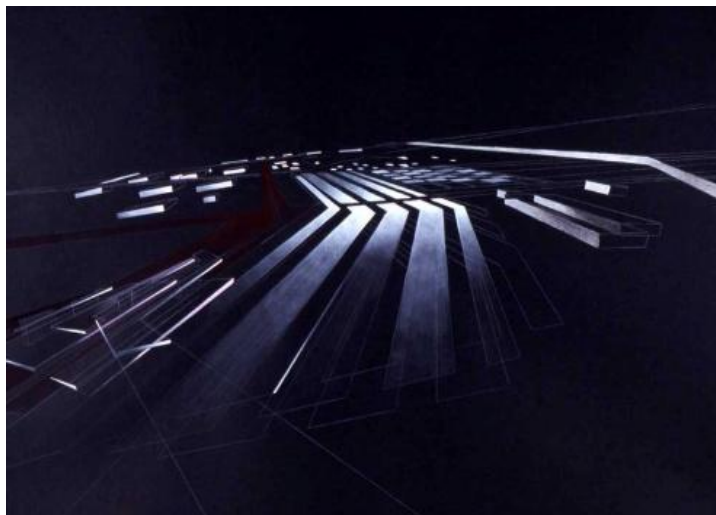


Fig. 165

Image de la station en vie nocturne : les lignes constructives s'accroissent par le mouvement des sources lumineuses.



Fig. 166

Vito Acconci, *Renovation MAK*, Austrian Museum of Applied Arts and Contemporary Art, Vienne, 1993.



Fig. 167

Vito Acconci, *Mobius Bench*, Fukuroi City, Japon, 2001.



Fig. 168

Vito Acconci, *Mobius Bench*, Fukuroi City, Japon, 2001.



Fig. 169

Auböck et Karasz, *The square in Hall*, Austria, 2004.



Fig. 170

De Amicis, *Incontro tra Popoli Square*, Settimo Milanese, Italie, 2003.



Fig. 171

The Paul Hogarth Company, *Custom House Square*, Belfast, United Kingdom, 2005.



Fig. 172

Francine Houben, *Mekel park – Campus Delft University of Technology*, Melkweg, Delft, Netherlands, 2004-2009.

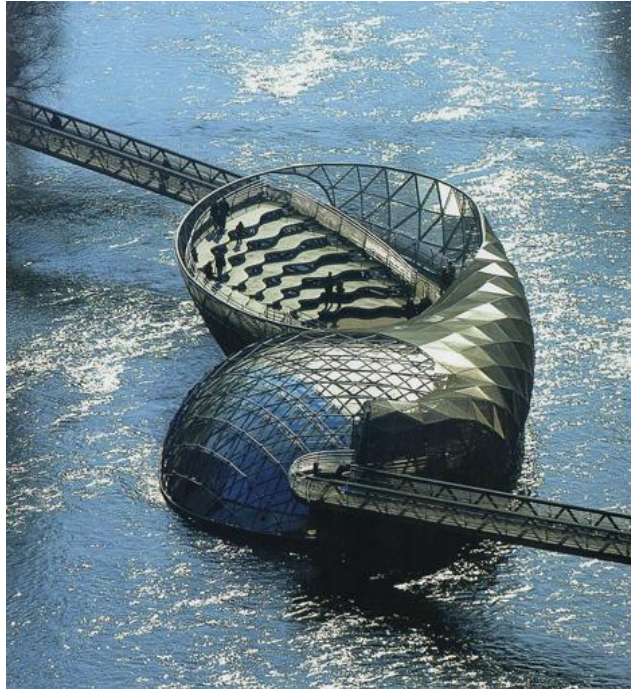


Fig. 173

Vito Acconci, *Ile de Mur*, Graz, Autriche, 2003.



Fig. 174

Philippe Rahm, *Jade Eco Park*, Taichung, Taiwan, 2011.



Fig. 175

**Olafur Eliasson, *musé XXI^e siècle d'art contemporain de Kanazawa, Japon, 2009.*
Implantation de l'installation d'Eliasson**



Fig. 176

**Olafur Eliasson, *musé XXI^e siècle d'art contemporain de Kanazawa, Japon, 2009.*
Structure des parois colorées**

NOTICES BIOGRAPHIQUES

▪ **ACCONCI, Vito**

Vito Hannibal Acconci (1940-) est un artiste, écrivain et vidéaste américain. Son œuvre protéiforme s'est d'abord manifestée dans la poésie, la performance, le film, la vidéo, le son, l'installation, la sculpture, puis avec la création du Studio Acconci, l'architecture et le design. Les écrits complets de l'artiste ont paru chez plusieurs expositions rétrospectives, ils ont été plus tard consacrés à son travail. Diplômé de la State University of Iowa Writer's Workshop, Acconci crée en 1967 avec Bernadette Mayer la revue 0 to 9. Notamment, proche de la poésie concrète, sensible aux recherches esthétiques du minimalisme, il s'attache à la matérialité des signes et aux compositions abstraites. A partir de 1969, avec *Following Piece*, Vito Acconci quitte l'espace de la page pour celui de la rue. Il réalise donc toute une série d'activités pour la caméra et des performances enregistrées sous formes de photographies, de films ou de pièces sonores. En 1988, Vito Acconci fonde Acconci Studio, une véritable cellule de travail réunissant des architectes et des artistes.

▪ **ANDRE, Carl**

Carl Andre (1935-), est un peintre et sculpteur minimaliste. Son voyage en Europe puis en Angleterre lui permet de découvrir l'œuvre de Brancusi qui le marque profondément. De retour à New York, dans les années 1958, il partage l'atelier de Stella pendant que celui-ci réalise ses *Black Paintings*. C'est alors à ce moment là qu'André s'intéresse à la sculpture. Il réalise des œuvres en bois proches de celles de Brancusi. Néanmoins, à cours d'argent, il travaille pour la Compagnie des chemins de fer de Pennsylvanie dont l'horizontalité de l'architecture ferroviaire est par suite l'une des sources d'inspiration de son œuvre. Dans les années 1966, à l'exposition fondatrice du mouvement de l'Art minimal, *Primary Structures*, au Jewish Museum de New York, André expose pour la première fois une pièce qui utilise la répétition d'un même module représentant une ligne de 100 briques.

- **BUREN, Daniel**

Daniel Buren (1938-), est un artiste français, diplômé de l'Ecole des Métiers d'Art. Dès 1960, il dirige son travail vers une économie des moyens artistiques. Dans les années 1965, il s'inspire d'une toile de store rayée ; là il met au point son propre langage artistique ; il présente des bandes verticales alternées blanches et colorées répétant des rayures à l'infini, sur tous les supports. En 1966, Buren s'associe à d'autres peintres tels Niele Toroni, Michel Parmentier et Olivier Mosset, avec lesquels il organise des manifestations très controversées. Buren et ses associés engendrant, alors, le groupe BMPT dont la pratique commune est la répétition systématique d'un même motif. Dans les années 1970, les interventions *rayées* de Buren envahissent presque tous les supports de différents domaines: portes, paliers, voilages, vêtements, etc.

- **BUNKMINSTER FULLER, Richard**

Richard Buckminster Fuller (1895-), est un architecte et designer américain. Tout au long de sa carrière, Fuller a trouvé plusieurs débouchés pour ses idées novatrices. Il était consultant de la science et de la technologie pour le magazine Fortune. Pendant les années 1940, il a commencé à enseigner et à donner des conférences dans les universités, dont Harvard et le MIT. Puis, à la fin des années 1950, il est désigné professeur à la Southern Illinois University (SIU), où il vivait avec sa femme dans un dôme géodésique. En outre, Fuller a passé une grande partie de sa vie à voyager dans le monde des conférences et à discuter de ses idées avec des milliers de spectateurs. Dans les années 1983, peu de temps avant sa mort, il a reçu la Médaille présidentielle de la Liberté, la plus grande distinction civile de la nation.

- **CHAMBERLAIN, John Angus**

John Angus Chamberlain (1927-2011), est un artiste américain. Dans les années 1960, son travail plastique, qui se caractérise par l'utilisation de fragments d'automobile écrasés puis soudés, a connu la grande célébrité.

Certes, l'utilisation de carcasses d'automobile symbolise la société de consommation pendant cette période. Ses créations sont alors appréciées comme un essai de convertir en trois dimensions des recherches abstraites en des composantes du pop art.

▪ **DUCHAMP, Marcel**

Marcel Duchamp (1887-1968) est un artiste mondialement connu, considéré comme l'un des précurseurs de l'art contemporain. En 1911, Marcel Duchamp a réalisé le Moulin à café, dont il représente sa première représentation d'objets. En 1913, sa toile « Le nu dans l'escalier » est présenté à l'Armory Show de New York, le fait véritablement connaître. Il a donné naissance au mouvement Ready-made mettant en exergue l'esthétisme des objets du quotidien. Durant les années 1920, Duchamp a tenté de nombreuses expériences cinématographiques.

▪ **ELIASSON, Olafur**

Olafur Eliasson (1967 -), est un artiste danois contemporain. Il explore à travers les frontières de la perception humaine, les relations entre la nature, l'architecture et la technologie. En combinant science et technologie avec la production artificielle de phénomènes naturels (lave, brouillard...), Eliasson plonge le spectateur dans une expérience aussi bien psychologique que physiologique, qui lui permet de questionner le familier, le banal et les différences entre la nature et la culture. Ses travaux sont présents dans plusieurs collections publiques ou privées, notamment au Musée Solomon Guggenheim de New York, au Musée d'Art Contemporain de Los Angeles, à la Fondation Deste d'Athènes, à la Tate Modern, etc.

▪ **FLAVIN, Dan**

Dan Flavin (1933-1996), est un artiste minimaliste américain, autodidacte. Séminariste de formation, il renonce à la prêtrise et, après un service militaire en Corée, il s'inscrit en 1959 aux cours d'histoire de l'art de la Columbia University. Ses premières œuvres, réalisées à cette époque,

sont des peintures intitulées Icônes dont le pourtour est orné d'ampoules électriques, en explorant les variations qu'admettent le nombre, la couleur, les dimensions des tubes et leur disposition, Flavin travaille sur la perception de l'espace. Un travail, que la diversité des lieux pour lesquels il crée, vient encore de s'enrichir. Il expose dans des musées, dans des endroits plus inattendus, la gare centrale de New York en 1977 dont il illumine les quais.

▪ **GEORGE ROGERS, Richard**

Richard Rogers (1933-) à Florence en Italie d'origine britannique. Il suit l'enseignement de l'Architectural Association School à Londres et à l'Université de Yale, là où il fait la connaissance du célèbre architecte britannique Norman Foster. En 1971, Rogers gagne le concours pour la construction du Centre Pompidou de Paris avec la collaboration de l'architecte italien Renzo Piano. En 1985, il a eu une médaille d'or de l'institut royal des architectes britanniques. Dans les années 2000, l'association artistique japonaise lui attribue le Praemium Imperiale. En 2006, il reçoit le prix Stirling pour la réalisation de l'aéroport de Madrid-Barajas. En 2007, Rogers reçoit la plus haute distinction pour un architecte, le prix Pritzker.

▪ **GRAHAM, Dan**

Dan Graham (1942-) à Urbana dans l'Illinois, est un artiste performer, proche du mouvement conceptuel, il est aussi écrivain, théoricien, photographe, critique d'art, architecte et vidéaste. Son parcours foisonnant et autodidacte l'a mené de l'art minimal au rock'n'roll et à la contre-culture, en passant par le cinéma, la vidéo, la photographie, l'architecture et l'écriture. Les quatre décennies de réflexion, d'actions innombrables et de création, lui ont apporté une certaine reconnaissance internationale.

▪ **HADID, Zaha**

Zaha Hadid (1950-2016), est une architecte irano-britannique. Elle est considérée comme la représentante du mouvement déconstructiviste. Hadid a travaillé, à la sortie de ses études, à l'Office for Metropolitan Architecture, une agence d'architecture basée à Rotterdam, où elle a œuvré aux côtés de son fondateur Rem Koolhaas. En 1980, elle a ouvert son agence à Londres : Zaha Hadid Architects, qui emploie à présent 250 personnes. Ses constructions tout en courbes, légères et résolument modernes, sont présentes dans le monde entier.

▪ **HERZOG, Jacques & DE MEURON, Pierre**

Ils sont nés dans quelques blocs de l'autre à Bâle, Suisse en 1950. Ils ont travaillé ensemble depuis le moment où ils étaient à la maternelle. Herzog a d'abord essayé l'école de design commercial, mais il est passé à la biologie et de la chimie à l'Université de Bâle. Depuis, De Meuron a excellé dans les mathématiques et le dessin, il a décidé alors de poursuivre le même parcours de Herzog. En 1978, ils ont formé leur partenariat architectural et ils ont implanté leur bureau à Bâle.

▪ **JEANNERET, Charles-Edouard - Le CORBUSIER**

Le Corbusier naît sous le nom de Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965) en Suisse. Il se passionne très vite pour l'architecture et puise ses inspirations dans les nombreux voyages qu'il effectue durant sa jeunesse (Europe, Afrique du Nord...). Installé à Paris depuis 1917, il participe à la création de l'Esprit nouveau, une revue d'art et d'architecture dans laquelle il prend le pseudonyme de Le Corbusier. Notamment, Le Corbusier met en œuvre ses théories dans plusieurs chantiers, alliant toujours de l'esthétique à la fonctionnalité. Après la guerre, il propose ses Unités d'habitation et réalise la Cité radieuse à Marseille. Ce grand théoricien poursuit ses publications avec le Modulor (1950) dont il fait la présentation de l'architecture moderne. En 1951, Le Corbusier se rend en Inde pour réaliser

de nombreux établissements de Chandigarh. En effet, Le Corbusier marque profondément le XXe siècle comme un grand architecte urbaniste moderne.

▪ **JUDD, Donald**

Donald Judd (1928-1994), est un artiste et théoricien américain. Il commence sa carrière artistique après quelques hésitations. À la fin des années 1940, il suit des cours de peinture à l'Art Students League de New York, puis des études de philosophie à la Columbia University, dont il sort diplômé en 1953. Dès cette époque il peint des toiles qu'il détruira toutes, par la suite. En 1963 il rédige le texte considéré comme son manifeste, *Specific objects*, publié en 1965, dont il annonce la fin de la distinction entre sculpture et peinture, distinction liée à une vision académique de l'art. Plus tard, il étend ce principe à l'architecture et au design, notamment avec l'aménagement des bâtiments qu'il achète dans la petite ville de Marfa au Texas, au cours des années 1990, où il conçoit une architecture et un mobilier dans le prolongement de ses créations plastiques.

▪ **KABAKOW, Ilya**

Kabakov est (1933-), est un artiste conceptuel d'origine russe. Il a travaillé pendant trente ans au kfc, des années 1950 jusqu'à la fin des années 1980. Il a été classé par *Art news* comme un des dix plus grands artistes vivants en 2000. Tout au long de sa carrière, Kabakov a produit un grand nombre de peintures, de dessins, d'installations, et de textes théoriques. En étudiant les récits et les perspectives historiques, Kabakov délivre comme message que chaque projet, qu'il soit public ou privé, important ou insignifiant, a la possibilité d'échouer en raison du potentiel autoritaire du pouvoir.

▪ **KOOLHAAS, Rem**

Rem Koolhaas (1944-), est un architecte néerlandais reconnu pour les différentes créations de son agence, l'Office for Metropolitan Architecture (OMA). Il est à l'origine de très nombreux projets partout dans le monde,

dont le parc de la Villette à Paris. En 2008, il a été classé par le Time parmi les 100 personnalités les plus influentes de l'univers de l'architecture. Avant de devenir architecte, Rem Koolhaas a étudié le cinéma et la production télévisée. Mais, passionné par le journalisme, l'écriture et le cinéma, il se consacre complètement à l'architecture avec l'OMA, qu'il fonde en 1975 à Londres.

▪ **KOSUTH, Joseph**

Joseph Kosuth (1945-), est un artiste conceptuel américain. En réaction contre l'école formaliste américaine, il abandonne la peinture. Pour lui, l'art doit se fonder sur des propositions positives, alors que les questions d'ordre formel ou celles touchant à la personnalité de l'artiste ne le sont jamais absolument. Théoricien de l'Art conceptuel, il devient très vite une figure majeure dont il affirme que l'art, par les efforts de l'artiste, ne peut que mettre l'art en question. Ce passage de l'apparence à la conception marque le début de l'art moderne et de l'Art conceptuel. Prenant l'exemple sur l'analyse logique, dont il reconnaît que les tautologies sont les seules propositions valables puisque, comme l'art, elles restent vraies en vertu d'elles-mêmes. Toutefois, l'ensemble de son œuvre jusqu'à aujourd'hui s'élabore au plus près de ses schémas, et ses pièces n'apparaissent absolument à la conscience du spectateur qu'au moment même de la lecture du texte qui y figure.

▪ **LEWITT, Sol**

Sol LeWitt (1928-2007) est un artiste américain conceptuel et minimaliste. Après des études d'art, Sol LeWitt travaille comme graphiste auprès de l'architecte I. M. Pei. De cette expérience, il retient d'idée de la supériorité d'un projet sur sa réalisation, il élabore alors ses premières œuvres dans les années 1960 avec les artistes de l'Art minimal, notamment à la célèbre exposition collective du Jewish Museum de New York, Primary Structures, en 1966. A partir de 1967, il rompt avec l'Art minimal en qualifiant son travail de « conceptuel ». Il s'oriente vers la création

d'œuvres qui se réduisent de plus en plus à des modèles, voire de simples textes indiquant les opérations à effectuer pour leur réalisation. Plus récemment, ses *Wall Drawings* réintroduisent un espace illusionniste, des couleurs plus subtiles, et une technique graphique plus complexe. Ses dernières œuvres réconcilient la sculpture et le dessin par la création d'ensembles conçus in situ, où des *Wall Drawings* multicolores font écho à de grands solides blancs et irréguliers.

▪ **LIBSKIND, Daniel**

Daniel Libskind (1946-), est un architecte américain d'origine polonaise. En 1985, il gagne le premier prix Leone di Petra à la Biennale de Venise. Mais, entre les années 1988 et 1999, il s'occupe de la réalisation du musée juif de Berlin en Allemagne ; ce musée n'est pas seulement un local mais lui-même un élément d'exposition. Libskind, trace dans le bâtiment ce qu'il appelle la ligne du vide, composée de six vides traversant le musée sur toute sa hauteur, afin de symboliser l'absence dans l'histoire allemande, des personnes disparues pendant la catastrophe ou encore la « Shoah », ce qui fait que ce bâtiment est chargé de symbolisme. Daniel Libskind fonde sa propre société, le Studio Daniel Libskind basée à Berlin, mais en parallèle, il enseigne dans différentes universités à travers le monde entier. Ainsi, Daniel Libskind a été retenu pour la reconstruction du « Word trade center » à New York ; un projet qui veut à la fois rappeler la tragédie du 11 septembre mais aussi à donner l'espoir.

▪ **LLOYD WRIGHT, Frank**

Frank Lloyd Wright (1867-1959), est un architecte américain du XXe siècle, qui a révolutionné les espaces de vie et influencé toute l'architecture contemporaine avec ses créations intégrées aux espaces naturels. Il a été reconnu en 1991 par l'Institut américaine des architectes comme le plus grand architecte américain de l'histoire. Frank Lloyd Wright débute à Chicago dans les années 1887, où il est engagé par le prestigieux cabinet d'Adler et Sullivan, pour qui il travaille durant six ans. Il se met à son propre

compte dès 1893. Il construit, entre autres, la Robie House (1908) qui est l'une de ses œuvres majeures. Il dirige, ensuite, la construction de l'Hôtel Impérial de Tokyo de 1916 à 1922 (mais qui a connu une période d'oubli aux États-Unis). Dans les années 1930, il crée la Maison sur la cascade en Pennsylvanie, construite sur un rocher au-dessus d'un cours d'eau. À partir de 1937, Wright développe une série de maisons économiques pour la classe moyenne, appelées maisons ausoniennes.

▪ **LOEWY, Raymond**

Raymond Loewy (1893-1986) est un graphiste et designer industriel franco-américain, renommé le pionnier du design industriel. Au début de sa carrière, Loewy a travaillé en tant qu'étalagiste pour des grandes revues à New York, soit alors Vogue, et Harper's Bazaar, puis il devient le directeur artistique de Westinghouse. En 1930, il fonde sa propre agence de design. De retour à Paris dans les années 1950, Loewy ouvre la fameuse Compagnie de l'esthétique industrielle. Toutefois, Raymond a réalisé la décoration d'Air Force One, l'aménagement intérieur de la Concorde, le design intérieur de la station spatiale Skylab de la NASA, etc.

▪ **LOOS, Adolf**

Adolf Loos (1870-1933), est un architecte et théoricien autrichien. Il est reconnu par ses positions radicales : le rejet de tout genre d'art ornemental en architecture ; il s'attaque à l'architecture viennoise et aux idées de la sécession pendant l'Art nouveau. En 1910, Adolf Loos élève à Vienne un immeuble correspondant à ses canons esthétiques dont les fenêtres et les balcons sont dépourvus des encadrements ; l'édifice est surnommé alors, la « maison sans sourcils ». Loos édifie à Vienne plusieurs maisons dont le magasin Goldman et Salatsch (1912), la maison d'habillement pour hommes Knize, les maisons Scheu et Moller, ainsi que le café Museum sur la Karlplatz. L'essence de l'architecture moderne n'est pas dans la joliesse des éléments qui composent un bâtiment, mais dans la beauté des formes pures et les rapports que les volumes entretiennent entre eux. La dernière

commande de l'architecte est la cité ouvrière de Babi, près de Nachod en Tchécoslovaquie.

▪ **MATTA-CLACK, Gordon**

Gordon Matta-Clark (1943-1978) aux Etats-Unis, est un artiste américain, il est une figure majeure de l'art américain des années 1970 reconnu essentiellement par ses œuvres réalisées sur site. Il pratique d'abord la performance (*Agar, museum, incendiary wafers*, 1969 ; *Garbage Wall*, 1970) et, à partir de 1971, consacre son œuvre à des interventions *in situ*. Toutefois, Clark est connu pour ses spectaculaires découpes (*cuttings*) et dissections de bâtiments abandonnés et voués à la démolition. Il perce les façades, les murs et les plafonds en de gigantesques figures géométriques qui le transpercent d'un bout à l'autre. Plutôt que bâtir, échafauder, empiler, l'artiste soustrait des morceaux de murs afin de révéler, depuis la rue, la structure interne du bâtiment et d'en briser les rapports d'échelle habituels. Matta-Clark met alors en question la rigidité des rapports de l'homme à son milieu urbain. Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions aux États-Unis, mais aussi à Paris au Musée d'Art Moderne (1974), à Berlin et Milan (1975), à Düsseldorf (1976) et à Chicago (1978). Matta-Clark a donc participé à plusieurs biennales tels que Sao Paulo en 1971 et Venise en 1980, puis encore à la documenta VI de Kassel en 1977.

▪ **MORRIS, Robert**

Robert Morris (1931-) aux États-Unis, est un artiste plasticien et écrivain américain, il est également l'un des précurseurs du minimaliste. Théoricien de l'Art minimal avec ses notes sur la sculpture, Robert Morris présente des objets unitaires qui correspondent à l'« exigence de pureté » définie par le critique Clément Greenberg. Dans les années 1980, Morris vient à la figuration ; il élabore une œuvre picturale noire et blanche, dans de très grands formats. Dans les années 1990, il présente des séries de peintures à la cire sur l'aluminium où il s'inspire de Goya et il copie des photos des magazines dont il traite les rapports entre l'image et le langage.

Morris crée également de grands labyrinthes, avec des panneaux de contre-plaqué ou de tissu, sur lesquels il projette des vidéos et des diaporamas. Toutefois, Morris témoigne la coexistence de l'œuvre d'art et de l'espace du spectateur, la multiplication des points de vue, l'utilisation de l'étendue et de l'espace profond et continu, l'importance du temps, et enfin la prise en compte des aspects subjectifs de la perception.

- **MORRIS, William**

William Morris (1834-1896) à Londres, il est un fabricant designer textile, poète, écrivain et peintre. Il est alors connu par son engagement politique, ses travaux littéraires, son activité d'édition et ses productions dans les arts décoratifs. Egalement, Morris représente une des sources qui initient le mouvement Arts & Crafts.

- **NOUVEL, Jean**

Jean Nouvel (1945-), est un architecte français contemporain. Il devient l'architecte de la Biennale de Paris dans les années 1971, mais son premier vrai succès est la maison Dick. Il est alors sélectionné pour réaliser de nombreux bâtiments comme l'opéra de Lyon, la Fondation Cartier, le Palais de la culture et des congrès à Lucerne, la Dentsu Tower à Tokyo, l'extension du Musée Reina Sofía à Madrid, etc. Toutefois, après de nombreuses collaborations, il ouvre son propre studio dans les années 1994. Outre son travail, il milite pour le renouveau architectural français et participe à la fondation du mouvement Mars 1976. Notamment, son œuvre met généralement en évidence ses matériaux de prédilection qui sont le métal et le verre. Il reçoit alors le prix Pritzker en 2008, comme une récompense pour l'ensemble de sa carrière.

- **O' DOHERTY, Brian**

Brian O' Doherty (1928-), est un artiste, écrivain et critique d'art irlandais qui vit depuis les années 1950, aux Etats-Unis. Notamment, il a travaillé sous le surnom de Patrick Ireland. Il se consacre aux arts visuels, et

devient, par ailleurs, un critique d'art pour une télévision américaine à Boston. Pendant plusieurs années, O' Doherty est un membre important du fond national pour les arts aux Etats-Unis. Pionnier de l'art conceptuel, il a présenté son travail dans plusieurs expositions solo dans le monde.

▪ **O' GEHRY, Frank**

Frank O' Gehry (1929-) est un architecte américano-canadien. Considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands architectes de notre époque encore vivants. Ses constructions architecturales aux espaces éclatés et aux formes fragmentées sont devenues de véritables attractions touristiques. Dans les années 1969, il a développé, une série de meubles en carton d'emballage, les Easy Edges, qu'il a commercialisés dès 1972. Avec l'utilisation ingénieuse des matériaux et la décomposition des espaces dans le style déconstructiviste, Gehry marque son type d'architecture. On cite quelques exemples les plus connues de ses constructions: le Walt Disney Concert Hall à Los Angeles (1989-2003), le musée Guggenheim de Bilbao (1991-1997). Parmi de nombreuses distinctions, Frank O'Gehry est lauréat du prestigieux prix Pritzker en 1989 et le Lion d'or du jury de la XIe Biennale de Venise pour l'ensemble de son activité en 2008.

▪ **PIANO, Renzo**

Renzo Piano (1937-) est un architecte italien spécialisé dans le design de musées. Il travaille entre Londres et Philadelphie, et en 1971, Piano fonde son propre cabinet et s'associe à Richard Rogers puis à Peter Rice. Ainsi, avec son cabinet Piano & Rogers, il remporte le concours qui lui permet de dessiner l'architecture du musée Pompidou à Paris. Renzo Piano a créé de nombreuses œuvres majeures parmi lesquelles on cite le terminal de l'aéroport d'Osaka, le centre George Pompidou. Son œuvre consiste à intégrer parfaitement ses bâtiments dans l'environnement général du quartier où ils sont implantés.

▪ **PROUVE, Jean**

Jean Prouvé (1901- 1984) est un architecte et designer français. Rejoignant l'architecture et l'industrie, Prouvé monte son propre atelier dans les années 1924 et il travaille des meubles et des éléments d'architecture préfabriqués en acier et en verre. Toutefois, en 1930, Prouvé est un membre fondateur de l'association Union des artistes modernes (U.A.M). A la fin de sa carrière, Prouvé expérimente de nouvelles matières tel la station-service total, ou encore de nouveaux composants tels les panneaux de façade pour l'université de Lyon.

▪ **RAHM, Philippe**

Philippe Rahm (1967-) est un architecte contemporain suisse. En 1993, Rahm a eu son diplôme de l'école polytechnique de Lausanne, et puis en 2008, il a établi son propre agence d'architecture à Paris. Aujourd'hui, il est enseignant à l'Ecole Nationale d'Architecture de Versailles et professeur à l'Université de Harvard. Dans le contexte du développement durable, son œuvre dégage le champ de l'architecture entre la physiologie et la météorologie. En 2009, il est nommé pour le prix Ordos en Chine. Pendant sa carrière, Rahm a participé à plusieurs expositions internationales : Archilab (2000), Musée d'art moderne de la ville de Paris (2001), Centre Pompidou Beaubourg. En 2009, Rahm est l'auteur du livre « Architecture météorologique » paru en France et de « Constructed atmospheres » paru en 2014, en Italie.

▪ **RAYNAUD, Jean-Pierre**

Jean-Pierre Raynaud (1939-) est un artiste plasticien français. Après un diplôme en horticulture en 1958, Raynaud s'intéresse à effectuer des œuvres à partir des pots de fleurs remplis de ciment, il utilise des carreaux en céramique de couleur blanche avec des jonctions noires, qui deviennent plus tard sa marque de fabrique. Raynaud est appelé pour exposer partout dans le monde ; au Brésil, il participe à la IX biennale de Sao Paulo, en Italie, à la

biennale de Venise, il obtient le prix d'honneur, ou encore la biennale de la Havane dont il a reçu le prix UNESCO, etc.

▪ **RICCIOTTI, Rudy**

Rudy Ricciotti (1952-) est un architecte français contemporain d'origine italienne. Il est diplômé de l'École d'ingénieur de Genève en 1975, puis de l'École nationale supérieure d'architecture de Marseille en 1980. Ses réalisations sont nombreuses en France entre autre, le Centre chorégraphique national (Aix-en-Provence), le Musée Jean Cocteau (Menton), le département des arts de l'islam au Musée du Louvre (Paris), ainsi que le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marseille). Notamment, Rudy Ricciotti fait partie de la commission éditoriale du magazine « L'Architecture aujourd'hui ».

▪ **SERRA, Richard**

Richard Serra (1939-) est un artiste américain contemporain. Il est connu pour ses sculptures métalliques, ses films et ses dessins. Serra étudie la littérature anglaise à l'Université de Californie puis à l'Université Yale pour étudier les Beaux-arts. Sa première exposition individuelle date de 1966, s'est déroulé à Rome à la galerie La Salita. Ensuite, en s'installant à New York, Serra commence à travailler avec des matériaux non-conventionnels tels que le caoutchouc, la fibre de verre et le néon. Richard Serra a été reçu plusieurs prix, soit par exemple, le prix Impérial catégorie Sculpture remis par l'Association artistique japonaise et la médaille d'or de l'American Academy of Arts and Letters.

▪ **SMITHSON, Robert**

Robert Smithson (1938-1973), est un artiste minimaliste américain. Il est l'un des représentants majeurs du Land art, tels que Richard Serra, Carl Andre, etc. Smithson étudie la peinture et le dessin ; il a eu son diplôme de l'Art Student's League (1956). Sa sculpture adopte les formes géométriques simples qui s'influencent par les substances cristallines. Robert Smithson est

l'auteur de nombreux textes critiques et théoriques diffusés amplement par les revues d'art américaines ; d'ailleurs le médium imprimé lui donne l'opportunité de développer les aspects discursifs, spéculatifs et documentaires de son action.

▪ **STARCK, Philippe**

Philippe Starck (1949-), est un designer et décorateur d'intérieur français qui a reconnu un grand succès international à travers ses créations dans la consommation quotidienne courante ainsi que le design industriel. Son œuvre est progressivement développée tout en touchant plusieurs domaines dont ils appliquent le design. Ses premières architectures étaient réalisées au Japon dans les années 1989, dont la première construction est à Tokyo, Nani Nani, qui est une construction anthropomorphique impressionnant. Starck a intervenu dans tous les coins du monde par une variété de créations. Engagé dans l'architecture des hôtels, Starck était le maître d'ouvrage du Royalton et le Hudson à New York (1988), du Delano à Miami (1995), du Sanderson (2000), etc. ainsi, Philippe Starck a reçu le prix du meilleur hôtel de l'année pour l'hôtel Faena de Buenos Aires.

▪ **TAUT, Bruno**

Bruno Taut (1880-1938) est un peintre, architecte, urbaniste et auteur moderniste d'origine allemande, qui porte un culte à la couleur en appliquant des couleurs vives et rayonnantes tels que l'exemple de la résidence Falkenberg à Berlin, en 1912. Notamment, Taut est encore reconnu pour son travail théorique, ses écrits intellectuels et sa prise dans le domaine de l'architecture. Le bâtiment le plus distingué de Bruno Taut est sans doute le pavillon de verre pour l'exposition du «Deutscher werkbund » à Cologne, dans les années 1914.

▪ **VAN DER ROHE, Ludwig Mies**

Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969) est un architecte allemand. Il a travaillé dans pour différents architectes tels que celui de Bruno Paul et

Peter Behrens. Mais, Mies a aussitôt entraîné de considérables coopérations pour des créations architecturales au moment où il était un directeur de projet ou un directeur du Bauhaus, et son influence a été reconnue surtout quand il s'est installé aux Etats-Unis. Ce qui justifie sa réussite dans plusieurs concours pour des projets architecturaux. Certes, tout au long de sa carrière, Rohe a cherché de créer une harmonie, voire même une continuité entre l'intérieur et l'extérieur de ses constructions. Ainsi, définie par la simplicité et la sobriété, l'architecture de Van Der Rohe a ultérieurement inspiré un nombre important de concepteurs internationaux.

▪ **VENTURI, Robert**

Robert Venturi (1925-) est un architecte américain et l'un des précurseurs du postmodernisme. En 1959, il a ouvert sa propre agence avec John Rauch dont ils ont coopéré dans plusieurs projets architecturaux, mais plus tard, Venturi et Rauch se sont séparés. Notamment, Venturi a enseigné dans de multiples universités : Yale, Havard, Princeton, etc. dont il a construit son œuvre théorique ayant une influence considérable. Dans les années 1991, Venturi a obtenu le prestigieux prix Pritzker. En fait, l'œuvre de Venturi est hétérogène puisqu'elle interprète des projets d'aménagement urbain, des musées, des bâtiments privés... Mais sa réalisation la plus remarquable est sans doute la Guild house (1960-1963), qui est bien une maison de retraite à Philadelphie.

▪ **WARHOL, Andy**

Andy Warhol, de son vrai nom Andrew Warhola (1928-1987), est un artiste américain d'origine tchèque et l'un des principaux représentants du pop art, qui a dument influencé l'art contemporain. Notamment, Warhol est une figure célèbre du Pop art, il a valorisé et mis en évidence, l'importance de l'image dans la société de consommation. Au début de sa carrière, Warhol était un dessinateur publicitaire. Cependant, à travers ses conceptions inventives, Warhol passe à la peinture dont il a reproduit, avec une vision critique, des objets appartenant au cercle de la grande

consommation de la société américaine. Ensuite, dans les années 1962, Warhol revisite les photographies noir et blanc de certaines célébrités, les colorier, puis les reproduire en sérigraphie. Ses sérigraphies de stars de cinéma ont fait le tour du monde. Les œuvres de Warhol remportent, par ailleurs, un très grand succès et il devient le roi du pop art.

SELECTIONS DOCUMENTAIRES

I. BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages

- A. TIBERGHIE Gilles, *Land Art Travelling*, Editeur : Valence, Ecole régionale des beaux-arts, coll. 222, 1996.
- A. TIBERGHIE Gilles, *Land Art*, Editeur : Dominique Carré, Paris, 2012.
- ACCONCI Vito, DISERENS Corinne, *Vito hannibal acconci studio*, Edition : M. art Contemporain Barcelona, Barcelone, 2006.
- ACCONCI Vito, *Language to cover a page : The early writings of Vito Acconci*, Edité par : Craig Dworking, Edition : MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Traduit de l'italien par : ROVERVE Maxime, Editions : Payot & Rivages, Collection : Rivages Poche / Petite Bibliothèque, Paris, 2008.
- ALLOA Emmanuel, *Penser l'image*, Edition : Les presses du réel, Dijon, 2010.
- BARTHES Roland, MARTIN André, *La Tour Eiffel*, Edition CNP/Seuil, Paris, 1989.
- BATCHELOR David, *Minimalism*, Cambridge University Press, 1997.
- BATTCOCK Gregory, *Minimal Art : A critical anthology*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions : Allia, Paris, 2003.
- BERNHARDT Uwe, *Le Corbusier et le projet de la modernité : la rupture avec l'intériorité*, Edition : L'Harmattan, Paris, 2002.

- BERTRAND DORLEAC Laurence, GERVEREAU Laurent, GUILBAUT Serge, MONNIER Gérard, *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Editions : L'image et l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1997.
- BLANDIER Georges, *Le dédale*, Edition : Fayard, Paris, 1994.
- BONY Anne, *L'architecture moderne*, Edition : Larousse, Paris, 2006.
- BONY Anne, *Le design – histoire – principaux courants – grandes figures*, Edition Larousse, Paris, 2006.
- BOUDRIEU Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Edition : Seuil, Paris, 1992.
- BOURRIAUD Nicolas, *Documents sur l'art contemporain, « Performance après le fait »*, Edition : les presses du réel, Paris, 1992.
- BRUNEL Henri, *Avant le christianisme ou histoire des doctrines religieuses et philosophiques de l'antiquité*, Edition : Librairie de Marc Ducloux, Paris, 1852.
- BUREN Daniel, *Les Ecrits 1965-2012 : volume2, 1996-2012*, Editeur : Flammarion, CNAP, Collection : Ecrire l'art, 2013.
- BUREN Daniel, *Les Ecrits 1965-2012, Volume 1, 1965-1995*, Editeur Flammarion, CNAP, 2012.
- CAILLET Elisabeth, PERRET Catherine, *L'art contemporain et son exposition (2)*, Collection Patrimoines et Sociétés, Edition : L'Harmattan, Paris, 2007.
- CARIOU Marie, BARBARAS Renaud, BIMBENET Étienne, Université Jean Moulin, Traduit par : LAWLOR Leonard, GUINDANI Sara, *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Edition: Mimesis, Milano, 2003.
- CARON François, *Les deux révolutions industrielles du 20^{ème} siècle*, Edition : Pocket, Paris, 1998.

- CHALUMEAU Jean-Luc, *Comprendre l'Art contemporain*, Editions : Chêne / Hachette-Livre, Italie, 2010.
- CHARBONNIER Louise, *Cadre et regard : Généalogie d'un dispositif*, Edition : L'Harmattan, Paris, 2007.
- CHARRE Alain, MACDONALD Marie-Paule, PERELAMN Marc, *Dan Graham*, Editions : Dis Voir, Paris, 1985.
- CHAZAL Gérard, *Formes, figure, réalité*, Editions : Champ Vallon, Seyssel, 1997.
- CHU Hsiao-Yun, G.TRUJILLO Roberto, *New Views on R. Buckminster Fuller*, Edition: Stanford University Press, California, 2009.
- CONTAL Marie-Hélène, REVEDIN Jana, *Sustainable design II: Vers une nouvelle éthique pour l'architecture et la ville*, Edition : Actes Sud, 2011.
- DASTUR Françoise, *La phénoménologie en question*, Edition: Vrin, Paris, 2004.
- DE MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Edition : Larousse, Collection : In extenso, Paris, 2004.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Les Editions de Minuit, 2005.
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement et l'image-temps*, Editions : De Minuit, Paris, 1985.
- DIXSAUT Monique, *Contre Platon*, Edition: Vrin, Mayenne, 1995.
- DUCHAMP Marcel, écrits, réunis et présentés par SANOUILLET Michel et MATISSE Paul, *Duchamp du signe*, Edition : Flammarion, Champs arts, Paris, 2013.
- DUPLAY Claire et Michel, *Méthode illustrée de création architecturale*, Edition : Du Moniteur, Paris, 1982.

- ELIASSON Olafur, *Studio Olafur Eliasson, an Encyclopedia*, Edition: Taschen, Cologne, 2012.
- FANELLI Giovanni et GARGIANI Roberto, *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*, Editions : Presses Polytechnique et Universitaires romandes, Lausanne, 2008.
- FLAMAND Brigitte, *Le design Essais sur des théories et des pratiques*, Editions : Institut français de la mode – Regard, Paris, 2006.
- FOSTER Hal, *Le complexe art-architecture*, Edition : Les prairies ordinaires, Collection : Penser croiser, France, 2013.
- FRANCK Adolphe, *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Tome II, Edition: La Hachette, paris, 1845.
- FULLER Richard Buckminster, *Manuel d'instruction pour le vaisseau spatial « Terre »*, Série rééditée par : SYNDER Jaime, Edition : Lars Müller, Baden, 2010.
- GERVEREAU Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Edition : Nouveau monde, Paris, 2006.
- GLEIZAL Jean-Jacques, *L'art et le politique*, PUF, Paris, 1994.
- GRAHAM Dan, *Rock My Religion*, Volume II, Traduit par: JOLY Patrick; TALABARDON Sylvie, Edition: les presses du réel, Paris, 1993.
- GURWITSCH Aron, *Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie De La Perception*, Edition : Gallimard, Paris, 2010.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Traduit par: BOURGEOIS Bernard, Edition: Vrin, 2006.
- HOUSE Naomi, COLES John, *Les fondamentaux de l'architecture d'intérieur*, Traduit par : SEGUIN Laurence, Edition : Pyramyd, Paris, 2009.
- HUSSERL Edmund, *L'idée de la phénoménologie*, Traduction : LOWIT Alexandre, Edition : PUF, 5è Edition, Paris, 1992.

- HUYGHE Pierre-Damien, *Eloge de l'aspect*, Editions : Mix, Paris, 2006.
- HUYGHE Pierre-Damien, *L'art au temps des appareils*, Edition : L'Harmattan, Paris, 2005.
- I. STOICHITA Victor, *L'Instauration du tableau*, Editions : Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.
- JACOB Mary Jane, Matta-Clark Gordon A Retrospective, Chicago, Musée d'art contemporain, 1985.
- JAMES MAUDE Richards, *L'architecture moderne*, Edition : Le Livre de Poche, Paris, 1968.
- JIMENEZ Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Edition : Gallimard, Paris, 2005.
- JIMINEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Edition : Gallimard, Collection : Folio. Essais, Paris, 2005.
- JIMINEZ Marc, *Qu'est ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997.
- JODIDIO Philip, *Architecture Now! Tome 4, L'architecture d'aujourd'hui*, Editeur: Taschen GmbH, Edition: 25th, Paris, 2010.
- KRAUEL Jacobo, *Espaces urbains, conception et design*, Traduit par : BERARDO Ornella, Edition : Links Books, Barcelone, 2013.
- LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Editions : Crès, Collection de « L'ESPRIT NOUVEAU », Paris, 1930.
- LÉVÊQUE Charles, *Platon considéré comme fondateur de l'esthétique*, Edition : Auguste Durand, Paris, 1857.
- LeWitt Sol, Editions du centre Pompidou Metz, Metz, 2012.
- LOEWY Raymond, *La laideur se vend mal*, Edition : Gallimard, Paris, 1999.

- LUCAN Jacques, *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe – XXe siècles*, Editions : Presses Polytechnique et Universitaires romandes, Lausanne, 2009.
- LUCAN Jacques, *Composition, non-composition : architecture et théorie, XIXe – XXe siècles*, Edition : Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2009.
- LUDI Jean-Claude, *Pionniers de l'architecture moderne, une anthologie*, Editions : Les presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2002.
- MOHOLI-NAGY Laszlo, *Peinture Photographie Film*, Editions : Jacqueline CHAMBON, Nîmes, 1993.
- MORRIS Catherine, BONIN Vincent, R. LIPPARD Lucy, *Materializing Six years : Lucy R. Lippard and the Emergency of Conceptuel Art*, Edition : MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2012.
- NEDER Federico, *Les maisons de Fuller - La Dymaxion House de R. Buckminster Fuller et autres machines à habiter*, Traduit par : SEGUIN Elsa LAM, Edition : Infolio, Paris, 2009.
- NOURRISSON Jean Félix, *Exposition de la Théorie Platonicienne des idées*, Edition : Ladrangue, Paris, 1858.
- O'DOHERTY Brian *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, Edition : JRP-Ringier, Collection : Lectures Maison Rouge, Zurich, 2008.
- PAQUOT Thierry, MALDINEY Henri, YOUNES Chris, *Art et philosophie, ville et architecture*, Edition: La Découverte, Paris, 2003.
- Patrimoines et Sociétés, *L'art contemporain et son exposition (I)*, Edition : L'Harmattan, Paris, 2002.
- PEVSNER Nikolaus, *Les sources de l'architecture moderne et du design*, Traduit par : Bille DE-MOT, Editions : Thames & Hudson SARL, Paris, 1993.

- RENAUT Alain, *Kant, Critique de la raison pure*, Editeur : Flammarion, 3è Edition, Paris, 2006.
- RICHIR Marc, TASSIN Étienne, *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Editions : Jérôme Million, Grenoble, 1992.
- RIOUX Jean-Pierre, *La Révolution industrielle, 1780-1880*, Edition : Seuil, Paris, 1975.
- SCHLEIFER Simone, *La ville aujourd'hui, nouvelles tendances en urbanisme*, Collectif, Editions : Place des victoires, Paris, 2012.
- SIMONT Juliette, *SARTRE Jean-Paul: un demi-siècle de liberté*, Edition: De Boeck Université, Paris, 1998.
- SLODERDIJK Peter, *Ecumes, Sphère III*, Traduit par : MANNONI Olivier, Edition : Hachette Littératures, Paris, 2006.
- VALERY Paul, *Eupalinos ou l'Architecte, L'Âme et la danse – Dialogue de l'arbre*, Edition : Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, Paris, 1970.
- VERSTRAETEN Pierre, FRANCO Daniel, *Hegel Aujourd'hui*, Université Libre de Bruxelles. Institut de Philosophie Et De Sciences Morales, Edition: Vrin, Mayenne, 1995.
- WALKER Stephen, *Gordon Matta-Clarck: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, Edition: I.B.TAURIS, New York, 2009.
- WALL Ed, WATERMAN Tim, *Design urbain. (n) Art ou processus de conception d'espaces. (adj.) Lié ou appartenant à une cité ou à une ville, constitutif ou caractéristique de celle-ci*. Traduit par : SEGUIN Laurence, Edition : Pyramyd, Paris, 2012.
- WALTER Benjamin, *Essais 2*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
- WHITFORD Frank, *Le Bauhaus*, Edition: Thames&Hudson, 1989.

2. Revues et périodiques

- [« Wall drawing »], in Gregory Battcock (dir.), « Documentation on Conceptual Art », *Arts Magazine*, vol.44, n°6, avril 1970.
- ALLOA Emmanuel, « Architectures de la transparence », Revue *Appareil* (En ligne), Revue Appareil, N° 1, Maison des sciences de l'Homme Paris Nord, Mis à jour Février 2008.
- BORDONABA Laure, « *Note de lecture* » *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Brian O'Doherty, Cahiers philosophiques, N° 124, 1^{er} trimestre, *Le musée*, Editeur : CNDP – Chasseneuil-Du-Poitou, Paris, 2011.
- DARRIULAT Jacques, « L'invention du musée », *Introduction à la philosophie esthétique*, Article mis en ligne le 29 Octobre 2007.
- FLOUQUET Sophie, « Surenchère architecturale ? », *Le journal des arts*, N° 293, Article mis en ligne le 12 décembre 2008.
- GRAHAM Dan, Pavilions, Stagesets and Exhibition Design, 1983-1988, in catalogue *Dan Graham-Pavilions*, Kunstverein, Munich, 1988.
- GUIBERT LAFAYE Caroline, *Esthétique de la postmodernité*, Centre Maurice Halbwachs, article en ligne archivé 10 Décembre 2012, modifié 2 Juillet 2015.
- GUIDOT Raymond, « Bref historique du design », *Histoire de l'objet, chroniques du design industriel*, 1999, Extrait du site : « Place du design ». Article en ligne.
- HUMBLET Claudine, *L'art minimal, ou une aventure structurelle aux multiples visages*, Skira-Flammarion, Article en ligne, 2008.
- KOSUTH Joseph, citation dans « L'art après la philosophie », *Studio International*, vol. 179, n° 915-917, Londres, octobre-novembre-décembre, 1969.

- LEBOVICI Elisabeth, « En tant qu'artiste, je donne beaucoup plus que si j'avais un institut de beauté », Article en ligne, 14 Février 2014.
- LUSSAC Olivier, « *Anarchitecture et détournement, à propos de Gordon Matta-Clark* », Collection numérique Arts Documents, texte publié sur le site MusicaFalsa, n° 13, décembre 2000.
- MILLET Catherine, « La petite logique de Donald JUDD », Revue *Art Press*, N° 119, Editeur : Pris Art Press, Novembre 1987.
- MÜLLER Markus, Thierry DE DUVE, BUCHLOH Benjamin, « Quatre Conversations: de Décembre 1999 à Mai 2000 », *Dan Graham, Œuvres 1965-2000*, Editeur : Paris-Musées Düsseldorf : Richter, 2001.
- NAUZE Nicolas, « Architectures des musées au XXe siècle », Article en ligne Mai 2008.
- PERRET Auguste, « L'architecture Aguste Perret entre tradition et modernité », *Cité de l'architecture et du patrimoine, Musée des travaux publics, 1936-1938*, Paris. Article en ligne Juillet 2005.
- RATSI Olivier, « *L'anarchitecture, une lecture urbaine par déconstruction* », texte publié sur le site Urbain trop urbain, Section Lecture urbaine, article en ligne, 8 mars 2011.
- RICARD Marine, *Gordon Matta-Clark, l'anarchitecte*, Article en ligne publié sur le site Lifeproof, Section coup de cœur, Un jour – Une œuvre, 13 janvier 2014.
- TAFUTI Manfredo, « Giovan Battista Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture », in *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 184, mars-avril, 1976.
- TUCHMAN Phyllis, *An interview with Carl Andre*, Artforum, Juin 1970, reproduit dans *ART Minimal II : de la surface au plan*, CAPC, 1986.

- TUCHMAN Phyllis, *Art Minimal I : de la ligne au parallélépipède*,
Février - Avril 1985.
- Dictionnaire Larousse, *L'art contemporain*, Edition : Maëva Journo,
Paris, 2015.

II. FILMOGRAPHIE

- Architecture // Documentaire: Le Corbusier.
- BUREN Daniel, *in situ*, au Grand Palais des Champs Elysées, 2009.
- COPANS Richard, Le Centre Georges Pompidou, collection « Arte Architectures », vol.1. Coproduction : Les Films d'ici / La Sept Arte / Centre Georges Pompidou, 1997.
- DDV- Diggin' for Gordon, Mise en ligne le 25 janvier 2007
- ELIASSON Olafur, *Jouer avec l'espace et la lumière*, film : Février 2009, mise en ligne 16 Août 2013.
- ELIASSON Olafur, artiste contemporain, extrait du film de: Studio ELIASSON Olafur, Conçu pour Station à Station, 6 - 28 Septembre 2013, Filmé dans le chemin de fer urbain S25, Berlin. © ELIASSON Olafur.
- *Intersection conique de Gordon Matta Clarck*, Catalogue Mirage illimité, 2001, Mise en ligne : 27 Juin 2012.
- Interview de BUREN Daniel, Exposition Echos, Travaux *in situ*, Centre Georges Pompidou de Metz, Septembre 2011, Mise en ligne : 07 Août 2013, Production de l'agence Let's Pixpour DACA Centre Pompidou.
- KOOLHAAS Rem, *La Villa Dall'Ava*, projet habité depuis 1991, film mis en ligne le 12 Janvier 2013.
- La machine à habiter, Film Le corbusier . sous-titrée en français. La máquina de habitar.
- Musée juif de Berlin, œuvre de Daniel Libeskind, film d'une vue aérienne du musée.
- RAMADE Bénédicte (historienne d'art), « Art écologie », Conférence 28/03/2011, mise en ligne : 30 mars 2011.

- SIZA Alvaro, architecte, extrait du DVD Architectures, vol. 1. Collection Architecture - Éd. Arte Vidéo – 2001.
- TERZIEFF Catherine, Le Centre Georges Pompidou, collection « Faits d'architecture », vol. 6. CNDP / La Cinquième, 2000, 13 min.

III. SITOGRAPHIE

- <http://apcostebelle.blogspot.com>
- <http://artist.christies.com/Vito-Acconci>
- <http://clemi.org>
- <http://coursphilosophie.free.fr>
- <http://critiquedart.revues.org>
- <http://digitool.library.mcgill.ca>
- <http://faculty.winthrop.edu>
- <http://fr.blouinartinfo.com>
- <http://gehlarchitects.com/>
- <http://grahamfoundation.org>
- <http://kobosgallery.wordpress.com>
- <http://kunstonline.dk>
- <http://lartisteetlespace.wordpress.com>
- <http://lempressee.blogspot.com>
- <http://lewebpedagogique.com>
- <http://masmoulin.blog.lemonde.fr>
- <http://mediathequeosny.blogspot.com>
- <http://monoskop.org>
- <http://projets-architecte-urbanisme.fr>
- <http://revues.mshparisnord.org>
- <http://revues.mshparisnord.org>
- <http://seedbankdesign.com>
- <http://spectrum.library.concordia.ca>
- <http://www.architecture-balar.com>
- <http://www.arcspace.com>
- <http://www.artnet.fr>
- <http://www.atlab.nl>
- <http://www.cac-passerelle.com>
- <http://www.cnrtl.fr>
- <http://www.crdp-montpellier.fr>

- <http://www.culture.fr>
- <http://www.dezeen.com>
- <http://www.economist.com>
- <http://www.el-en.com>
- <http://www.ensba-lyon.fr>
- <http://www.espacestems.net>
- <http://www.fabula.org>
- <http://www.frieze.com>
- <http://www.galinsky.com>
- <http://www.gc.cuny.edu>
- <http://www.histoire-image.org>
- <http://www.journal-du-design.fr>
- <http://www.larousse.fr>
- <http://www.lespressesdureel.com>
- <http://www.lichttherapie.nu>
- <http://www.macba.cat>
- <http://www.mariabuszek.com/>
- <http://www.mathcurve.com>
- <http://www.minispace.com>
- <http://www.olafureliasson.net/>
- <http://www.olafureliasson.net>
- <http://www.philopsis.fr>
- <http://www.pps.org>
- <http://www.presidentsmedals.com>
- <http://www.rovetv.net/>
- <http://www.ruedescartes.org>
- <http://www.scoop.it>
- <http://www.scoop.it/t/francogrid>
- <http://www.societyofcontrol.com>
- <http://www.starbrick.info>
- <http://www.stevenholl.com>
- <http://www.studyblue.com>
- <http://www.timotheechaillou.com>

- <http://www.zeutch.com>
- <https://artsy.net>
- <https://hailesmatters.wordpress.com>
- www.germanhistorydocs.ghi-dc.org
- [http://www.guggenheim-bilbao.es /](http://www.guggenheim-bilbao.es/)
- <http://www.cnap.fr>
- <http://nosophi.univ-paris1.fr>
- <http://mediation.centrepompidou.fr>
- <http://www.rpbw.com>
- <http://www.richardrogers.co.uk>
- <http://www.jdarriulat.net>
- <http://www.musees-art.com>
- <http://www.philo.fr/>
- <http://www.lejournaldesarts.fr/>
- <http://www.lecese.fr>
- <http://www.lecourrierdelarchitecte.com>
- <http://www.minimalisme.org/>
- <http://www.conceptual-art.net/>
- www.accaonline.org.au
- <http://www.universalis.fr/>
- <http://performan.org/>
- <http://www.artnet.com/>
- www.chinati.org

**INTERACTIONS ENTRE LES ARTS CONTEMPORAINS, LES CREATIONS
ARCHITECTURALES ET LES CONCEPTIONS DESIGN :
LE DESIGN COMME DISPOSITIF COMMUNICATIONNEL DANS LA SOCIETE
CONTEMPORAINE**

Résumé : L'art contemporain devient de plus en plus quelque chose qui s'applique à l'environnement quotidien, il entretient un dialogue fécond avec l'architecture, le design, le numérique, etc... Il est bien une création au niveau du mécanisme de la pensée et de l'imagination, d'une idée originale chargée d'esthétique qui s'exprime en effets perceptibles. L'architecture de même, se situe dans une hiérarchie de valeurs établie dans un processus dialectique de l'histoire. Ainsi, dans l'architecture comme dans l'art, se maintient un noyau irréductible de contenu et de valeurs. Soumise à un processus d'urbanisation généralisée, l'architecture tend à se dissoudre en tant qu'objet plastique autonome pour se fondre et s'étaler elle aussi en zones immenses et indifférenciées. Cette thèse se focalise sur l'interrelation perpétuelle entre la production artistique, la création architecturale et la conception design, qui sont d'une part dans une interaction continue, et d'autre part influencés par d'autres divers mouvements des arts, essentiellement les arts contemporains.

Mots clés : Art contemporain, Architecture, design, interaction

**INTERACTIONS BETWEEN CONTEMPORARY ARTS, ARCHITECTURAL CREATIONS
AND DESIGN CONCEPTIONS :
DESIGN AS THE COMMUNICATIONNEL DEVICE IN THE
CONTEMPORARY SOCIETY**

Abstract: Contemporary art is becoming more and more something that applies to everyday environment, it maintains a fruitful dialogue with the architecture, design, digital, etc. It is a creation in terms of the mechanism of thinking and imagination, of an original idea full of aesthetics that is expressed in noticeable effects. Architecture, as well, is located in a hierarchy of values established in a dialectic process of history. Thus, in architecture as much as in art, there remains irreducible core content and values. Subject to a widespread urbanization, architecture tends to dissolve as an autonomous plastic object to melt and spread, too, in huge and undifferentiated areas. This thesis focuses on the perpetual interplay between artistic production, architectural design and design concept, which are, on the one hand, in a continuous interaction, and on the other hand, influenced by other various movements of arts, mainly contemporary arts.

Keyword: Contemporary Art, Architecture, Design, Interaction

Inès HACHICHA SAHNOUN