

***Je préfère
copier
les autres
au moins
je leur injecterai
quelque chose
de nouveau,
Picasso.***

Citation empreintée au catalogue
de la grande exposition
du Louvre "Copier/Créer" de 1993.

Re-

Malak Mebkhout
Projet de recherche
Master design, HEAD 2013
sous la direction de Daria de Seta
—

Imprimé le 31 janvier 2013 à Genève
sur un papier Re-bello

Je remercie chaleureusement :

Daria de Seta

de m'avoir encouragée et comprise même dans les moments de doute

Alexandra Midal, Catherine Guiral et Natalie Pierron

pour leur encadrement à travers ces *criticals sessions* si inventives

Mathieu Bassée, Rosario Hurtado and Roberto Feo pour leurs précieux conseils

Michaël Mouyal et Maisa Morales pour les heures de discussions entre Yona Friedman et

Eric Gill, pour leur engagement et leur humour,

Camille Seewer et Zina Mebkhout pour les blagues glissées dans leurs corrections

Fabien Saura pour avoir partagé mon intérêt et nourrit la discussion

Paul Michelon pour ces conseils pointus de mise en forme

Romain Chappet pour sa disponibilité et sa gentillesse

-

Et Stefani Joanne Angelina Germanotta.

L'exercice du mémoire a été pour moi l'occasion d'un questionnement sur le processus de conception dans la pratique du design.

Le designer puise son inspiration dans un environnement dans lequel il est pleinement acteur. En héritant de l'histoire de sa discipline, il s'appuie sur le travail de ses prédécesseurs et inscrit sa pratique à l'intérieur de son époque.

Mais le paysage culturel qui nous entoure semble de plus en plus constitué d'un assemblage d'éléments empruntés au passé.

Les époques se mélangent et les idées se recyclent dans différents domaines de la créativité. Partant de ce constat, j'ai voulu questionner cette tendance persistante aux remodelages et enquêter sur ce qu'ils signifient.

*We live
in a mashed-up
future*

William S. Burroughs,
in the Third Mind,
New York: The Viking
Press, 1978, p.40.

01 **introduction**

10 ***l'emploi du collage, usage & pouvoir***

23 ***définition***
origines picturales du collage
une tactique subversive
une appropriation du quotidien
36 ***un outil de détournement extra-ordinaire***
l'instrument d'une critique médiatique
le cut-up: un dérangement systématique
37 ***matière première***
une nouvelle architecture sonore
pouvoir et effets secondaires
39 ***mode d'emploi***

41 ***le sampling, ingrédient clé d'une culture post-moderne***

44 ***cadavre-pas-très-exquis***
l'éclectisme à l'honneur
collage-bricollage
46 ***re-design***
le familier et l'étrange
matière première
47 ***réseau [x] d'influences***
un accès privilégié pour tous
hommage & sabotage
49 ***le cas de droog design***

conclusion

bibliographie

iconographie

introduction

Symptomatique, le phénomène Lady Gaga fonctionne selon le principe du recyclage musical et vestimentaire de gloires passées. La chanteuse est sans arrêt accusée de plagiat et chacune de ses vidéos musicales ressemble à un enchaînement de 'déjà-vu'.

Dans un contexte où la nouveauté est inlassablement remplacée et oubliée, le mythe de l'originalité héroïque est écarté au profit d'un intérêt pour la ré-utilisation d'éléments appartenant au passé.

La publicité mélange les univers visuels, la musique est sans cesse re-mixée, la mode se cite et se re-cite et la décoration joue la carte de l'éclectisme.¹

«Un jour, j'ai regardé autour de moi et je me suis dit que je vivais dans un poster de Rauschenberg, la chanson que j'écoutais était un Rauschenberg, et mon recueil de poèmes de chevet, construit à partir de morceaux d'autres poèmes, en était un aussi» constate l'essayiste Mandy Kahn.²

Ce paysage culturel hétéroclite fait d'éléments rapportés issus d'époques différentes, provoque selon elle une forme de malaise. «J'avais l'intuition que la gestion par notre cerveau de plusieurs signaux divergents provenant d'un même objet pouvait susciter des nausées semblables au mal de mer, qui est provoqué par un conflit entre le corps qui ressent du mouvement et les yeux qui indiquent l'immobilité.»³ En faisant appel aux conseils du chercheur Johannes Burge sur les systèmes de perception de l'université d'Austin, Mandy Kahn s'est aperçu que son hypothèse était plausible.

Ces hybridations qui brouillent notre perception du monde semblent donc dotées d'une forme de pouvoir.

Ce phénomène que l'historienne d'art Renny Ramakers (1948-) définit comme un *sampling* d'idées et de formes, imprègne désormais tous les domaines de la création, y compris celui du design, jouant constamment sur le principe de la réappropriation et de la citation. «Le mixage et le piratage ne sont plus exclusivement des activités numériques mais se trouvent dans tous les domaines de la créativité. Créateurs, artistes et architectes interprètent, manipulent, reproduisent, s'approprient le travail d'autres et utilisent chaque produit



.1.
À l'image du travail
de l'architecte
d'intérieur Jacques
Garcia, qui crée
des espaces mariant
minimalisme,
néo-gothique, exotisme,
ou encore style
Napoléon III.

.2.
Mandy Kahn, Aaron Rose
et le graphiste Brian
Roettinger, *Collage
Culture* aux éditions
JRP Ringier, 2011,
p.11.

.3.
Ibid p.27

ou idée disponible. Ils mélangent les cultures, de nouvelles techniques sont appliquées sur d'anciens produits et se jouent des droits d'auteur. Ils détournent les marques et les règles commerciales. L'interactivité est omniprésente.»¹

Le *sampling* est un procédé d'échantillonnage initialement associé à la musique qui consiste en un collage de fragments hétéroclites. Il définit à présent le processus créatif qui semble être devenu une affaire de collage et de montage, accentué par la façon dont le Web met à la disposition de tous un très large répertoire d'informations. Une accessibilité sans limites qui peut donner lieu à des œuvres vertigineuses comme le film de l'artiste Christian Marclaysé (1955-) intitulé «*The Clock*» : une horloge audiovisuelle addictive et hypnotique faite d'un montage synchronisé, composé de 3000 séquences de films qui donnent l'heure à tout instant.

Devenu l'une des spécificité de la culture post-moderne dont il reflète l'attitude complexe et ambitieuse, le collage (ou *sampling*) s'est peu à peu imposé comme un composant essentiel de la création. Mais si le procédé est parfois parfaitement maîtrisé, le collage est souvent réduit de manière inconsciente ou maladroite à une simple esthétique amputée de sa dimension philosophique.

Des *cut-up* de William Burroughs au redesign de Mendini, il a su conserver une dimension expérimentale et critique jusque dans les années 1990, avant que les touches copier/coller ne le fasse passer d'un procédé artisanal au stade post-industriel.

Faut-il voir dans cette tendance excessive les signes d'un essoufflement créatif, ou au contraire ceux d'une émulation significative? Dans quelle mesure cette réappropriation des éléments du passé est-elle légitime et s'inscrit dans une logique d'évolution ?

hommage
ou
sabotage
?



Gainsbourg
en femme
par
William Klein
•
1984



Lady Gaga
en homme
sur la pochette
du titre
«You and I»
•
2011

.1.
Renny Ramakers,
«Design etc., Open
Borders», catalogue
d'exposition,
Lille, 2004
in Renny Ramakers
Simply Droog: 10 +
3 Years of Creating
Innovation and
Discussion. New York:
Museum of Arts &
Design, 2006, p.281.

1

l'emploi du collage

usage & pouvoir

«Je préfère copier les
autres, au moins je
leur injecterai quelque
chose de nouveau.»

•
Picasso

-1-
Définition présente
dans le numéro 3/4
'Collages' de 1978 de
la Revue d'esthétique,
dirigé par le
groupe Mu. Article
introductif, Douze
bribes pour décoller,
p.11-42. p.11

-2-
Ibid

-3-
Ibid

-4-
L'histoire du sampling
peut être racontée à
partir de différents
points de références.
Le futuriste Italien
Luigi Russolo
(1883-1947) est
considéré comme le
premier compositeur à
avoir introduit dans
sa musique des bruits
prélevés dans son
environnement.

.5.
Mouvement littéraire et
culturel américain qui
a regroupé durant les
années 1950-1960 des
jeunes écrivains (A.
Ginsberg, J. Kerouac,
W. Burroughs), des
artistes peintres de
l'Action Painting et
un poète-éditeur (L.
Ferlinghetti). Ils se
baptisèrent eux-même
la Beat generation,
la génération vaincue,
la génération du tempo.

définition

Le collage tend à déborder des tentatives de classification, de réduction et de clôture. «On parle de collages, tantôt comme d'une activité artistique précise, tantôt comme d'une métaphore approximative, quand on n'en arrive pas à la généralisation extrême du «tout est collage»¹ précise un groupe de rhétoriciens liégeois, connu sous le nom de groupe μ (Mu). Ce groupe rédige dans la Revue d'esthétique de 1978, une définition du procédé qui constitue l'une des principales innovations du 20^e siècle :

«La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers.»²

Le pouvoir du collage réside dans le fait qu'il juxtapose des éléments qui ne le sont pas habituellement car ils appartiennent à différents systèmes :

«Chaque élément cité rompt la continuité ou la linéarité du discours et conduit nécessairement à une double lecture: celle du fragment perçu par rapport à son texte d'origine, et celle de ce même fragment tel qu'il est incorporé dans un nouvel ensemble, un ensemble différent. L'astuce du collage consiste également à ne jamais entièrement supprimer l'altérité des éléments réunis à l'intérieur d'une même composition.»³

Cette définition de 1978 reste approximative : malgré la provenance indifférenciée des éléments, l'originalité de l'oeuvre produite semble garantie. Mais c'est sans doute à l'intérieur des «ruptures de types divers» que la magie opère.

Pour comprendre comment se manifestent ces discordances, je propose d'enquêter sur une technique de collage qui a exercé une influence toute particulière dans la trajectoire historique du sampling⁴. Il s'agit des cut-up de l'écrivain William Burroughs, auteur du Festin Nu et figure emblématique de la Beat Generation⁵. Cette méthode expérimentale sera utilisée entre 1960 et 1975 et consiste en un montage de fragments textuels ou sonores de provenances diverses.

Initialement, son auteur avait pour ambition de faire faire à la littérature la même révolution que celle de la peinture lors du passage à l'abstrait. Un bref retour sur ses origines picturales permettront d'en comprendre les fondements.

une découverte accidentelle

Printemps 1958, 9 rue Gît le coeur, Paris.

Un homme séjourne dans la chambre #15 d'un hôtel miteux au coeur du quartier Latin. Cet homme s'appelle Brion Gysin, il est peintre et s'est exilé avec une poignée d'amis d'une Amérique jugée trop puritaine pour recevoir leurs idées.

Ce jour-là, son acolyte William Burroughs est sorti déjeuner avec deux journalistes de Life magazine. Seul dans la chambre, Brion découpe des supports à dessin à l'aide d'un couteau Stanley, lorsqu'il s'aperçoit qu'il est entrain de couper simultanément le New York Herald Tribunes disposé par précaution sur la table.

Lorsqu'il eut terminé, un rectangle de papier avait disparu de plusieurs des pages du journal laissant entrevoir les suivantes. Les histoires s'étaient ainsi combinées et se donnaient à lire d'une façon terriblement amusante.

Lorsque W. Burroughs prit connaissance de cette découverte, il leur prédia un succès fracassant.

Il était clair que le cut-up permettait de lire entre les lignes du journal pour découvrir ce qu'il s'y disait vraiment.

«L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture. Je me propose d'appliquer les techniques des peintres à l'écriture ; des choses aussi simples et immédiates que le collage et le montage.»¹

1 origines picturales du collage

À l'origine, le collage était rattaché à différentes idéologies. Rendu populaire par les artistes d'avant-garde, il conserve une dimension expérimentale et critique jusque dans les années 90. Un désir de révolte se retrouve dans tous les usages de la technique, que son application soit picturale ou textuelle, de l'objet à l'espace, le collage défie l'autorité.

1.1 une tactique subversive

«One of the major themes in William S. Burroughs's work has always been the fight against control : establishment values embedded in everyday language, thought and action; control exercised by the state, by religion, by the authoritarian family, by school; notions of patriotism, honor, class, sexual orientation, conformity and loyalty.»²

-1-
Brion Gysin,
"Cut-Ups Self Explained"
dans *The Tird Mind*,
New York: The Viking
Press, 1978. p.12

-2-
Barry Miles, *Cut-ups,
cut-ins, cut-outs:
The art of William S.
Burroughs*, 2012. p.22



Brion Gysin &
William S. Burroughs

La découverte accidentelle du cut-up en 1959 par Brion Gysin donna à Burroughs l'arme dont il avait besoin pour lutter contre toute forme de contrôle. De la même manière, les peintres cubistes engagèrent une lutte contre l'autorité en utilisant le collage comme nouveau moyen d'expression.

À partir de 1912 l'art du collage³ apparaît non plus comme une succession de créations marginales mais comme une technique méditée. Sa dimension esthétique et décorative est surpassée par une démarche expérimentale et critique.

Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963) et Juan Gris (1887-1927) parviennent grâce au collage et au montage à combattre les valeurs bourgeoises et l'idée de noblesse associées à la peinture à l'huile classique. En introduisant dans leurs compositions des éléments hétérogènes et des fragments de matières diverses qui possèdent leurs caractéristiques propres (journal, toile, bois, marbre, tapisserie, miroir...), ils renoncent aux «nobles inspirations» et démultiplient les formes d'expressions de la peinture. Le collage est alors un procédé technique qui répond à un désir d'innovation. Il apporte une nouvelle vision en terme de composition qui va à l'encontre

des conventions établies par les règles classiques de l'académisme. Il offre également une nouvelle façon de voir et d'interpréter le monde.

Les créateurs du cubisme ont souvent expérimenté la technique sur des objets familiers comme la guitare ou le violon.

L'historien de l'art Ernst Gombrich (1909-2001) tente d'expliquer la démarche de Picasso en se plaçant du point de vue du peintre : «Pourquoi ne pas être logique et ne pas admettre que notre vrai but est de construire, non de copier quelque chose.

Si nous pensons à un objet, mettons à un violon, il n'apparaît pas à notre esprit identique à ce qu'il est devant nos yeux. En fait, nous concevons ses aspects simultanément. Certains d'entre eux nous sont, pour ainsi dire, tangible, tandis que d'autres sont moins précis. Et pourtant ce mélange d'images complexes a quelque chose de plus «réel» qu'un instantané ou qu'une peinture figulée de l'objet en question.»⁴ Cette nouvelle vision présente un inconvénient : le spectateur ne peut saisir le lien entre les différents fragments de l'œuvre qu'à la condition que la forme de l'objet soit identifiable. En effet, sa représentation fait appel à la mémoire, d'où le choix du violon.

-3-
Le terme «papier collé»
a précédé à celui de
collage. Selon Louis
Aragon c'est à Max Ernst
que reviendrai la notion
de collage.

-4-
E.H Gombrich, *Histoire
de l'art*, Phaidon, 7^e
édition, 2001. p.574



Pablo Picasso
Violons et raisins,
1912 NYC, MOMA

*L'art du collage
produisait à l'origine,
un jeu troublant
entre le réel
et l'imaginaire.*



Pablo Picasso
Violon, Paris, 1915
Construction; tôle découpée,
pliée et peinte
H.102; l. 63.7; pr.18 cm
© Musée national Picasso



El Lissitzky,
commissaire de l'exposition
du pavillon soviétique
de 1928 à Cologne,
réalise un collage de
24m de long.

Parallèlement, le collage va être employé par les constructivistes à des fins militantes, au service de la propagande et de l'information publicitaire, notamment en Russie pendant la révolution Bolchévique de 1917. El Lissitzky contribue à vanter les mérites du régime de Lénine dans le pavillon soviétique de 1928 lors de la grande exposition de Cologne en mettant en scène un montage d'images de près de 75m². En appliquant la technique du collage à l'échelle monumentale de l'architecture, l'artiste introduit une dimension narrative extrêmement puissante qui s'apparente à une mise en espace du langage.

1.2 *une appropriation du quotidien*

En France, les Dadaïstes cherchent à anéantir les conventions académiques et bourgeoises, en faisant du collage un outil redoutable et provoquant.

Marcel Duchamp (1887-1968) n'hésitera pas à élever à la dignité d'objet artistique un objet trouvé, quotidien ou volontairement banal comme le fameux urinoir qui provoqua un scandale en 1917.

Un renouvellement du processus créatif se met en place. Selon Marcel Duchamp l'idée ou l'inventivité de l'artiste prime sur le savoir-faire. Tout ce qui existe peut donc se voir attribuer une nouvelle identité :

«C'est le regardeur qui fait le tableau.»

Les *ready-made* sont des œuvres d'art qui n'ont pas été réalisées par l'artiste, ce dernier n'intervient, par la désignation, que pour les sélectionner, changer leur contexte et leur statut. L'affirmation «ceci est une œuvre d'art», entonnée par

Marcel Duchamp faisant dès lors acte de re-définition.

«Un autre aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique... La réplique d'un *ready-made* transmet le même message; en fait presque tous les *ready-made* existant aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme.»¹



Ready-made de Marcel Duchamp
formé par un urinoir
en porcelaine
renversé signé «R. Mutt»
et daté 1917

En 1991, l'artiste Sherrie Levine interroge le concept d'unicité et d'originalité d'une création à partir de sa re-contextualisation en proposant une réplique du fameux urinoir. La nature de la créativité est un thème majeur de son travail :

«Le monde est si plein qu'on y étouffe...Nous pouvons seulement imiter un geste toujours antérieur... Le plagiaire, qui succède au peintre, ne porte plus en lui de passion...Mais plutôt cette immense encyclopédie dans laquelle il puise.»²

1-
Marcel Duchamp 1961
Duchamp du signe: écrits,
Paris: Flammarion,
1976.

2-
Millet Catherine,
L'Art contemporain,
coll. «Dominos» Flammarion,
1997, p.50

La nature du matériaux utilisé diffère malgré tout de l'urinoir de Duchamp et le titre empêche toute confusion puisqu'elle précise «urinoir après Marcel Duchamp».

Par le biais de l'art d'appropriation, le *Ready-made* est une forme de collage en trois dimensions qui vient s'incarner dans un objet du quotidien, délibérément banal et provoquant.

1.3 **un outil de détournement extra-ordinaire**

Beaucoup des acteurs du surréalisme sont issus du mouvement Dada. En détournant la réalité, ils ordonnent leurs collages selon des justifications subconscientes qui s'apparente à une interprétation des rêves.

Chez Max Ernst (1891 – 1976) «les éléments qu'il empreinte sont surtout des éléments dessinés, et c'est au dessin que le collage supplée le plus souvent. Le collage devient ici un procédé poétique, parfaitement opposable dans ses fins au collage cubiste dont l'intention est purement réaliste.»¹

Si l'on prend l'exemple du roman-collage «Une semaine de bonté»(1934), on y découvre la fabuleuse habileté de l'auteur à fondre ses personnages imaginaires dans des gravures sur bois issues de romans populaires illustrés, de journaux de sciences naturelles ou encore de catalogues de vente du XIXe siècle. «La cour du dragon 7» en est un bon exemple, on y découvre l'univers extraordinaire et les décors fascinants qui défient l'entendement et le sens de la réalité, mais il est difficile de deviner à quels endroits Ernst est intervenu sans avoir sous les yeux la gravure initiale.



Sherrie Levine: Fountain
(after Marcel Duchamp)
1991

Il paraît que Artaud a surpris André Breton en train de corriger ses poèmes automatiques.²

.1.
Louis Aragon,
Les Collages,
Paris : Herman
1965, p.29.

.2.
Goria,
Il paraît,
Édition cent
pages, 2004.
p.37

1.4 **L'instrument d'une critique médiatique**

Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? proposée en 1956 par Richard Hamilton (1922-2011) dans le cadre de l'exposition d'art et architecture *This is tomorrow*, est certainement l'un des premiers collages issus du Pop Art, qui pose dès lors un point de vue sur une civilisation médiatisée à outrance.

Hamilton reconstitue un intérieur chargé d'éléments, issus de l'imagerie publicitaire, minutieusement choisis pour raconter l'espace domestique d'une façon encore plus éloquente que n'importe quel dessin d'architecture. On y voit un homme et une femme qui cultive leur apparence et des appareils électroniques qui symbolisent le progrès. Les fragments utilisés as found renvoient à ce que disait le groupe μ (Mu) «Chaque élément cité rompt la continuité ou la linéarité du discours et conduit nécessairement à une double lecture: celle du fragment perçu par rapport à son texte d'origine, et la lecture de ce même fragment tel qu'il est incorporé dans un nouvel ensemble»*. L'origine étant ici la publicité représentative d'une société de consommation.

En contraste avec une architecture majoritairement représentée comme une entité géométrique neutre à cette époque, le collage de Richard Hamilton évoque assurément un espace post-moderne.

En 1992, Richard Hamilton propose un remake de *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, mais cette fois sous la forme d'un collage

digital qui tend à montrer l'évolution des mode de vie depuis 1956. Il y souligne avec humour les changements radicaux d'ordre politique et culturel. Par la fenêtre, on assiste désormais à des scènes de guerre (référence à la guerre du Golf, 1991);

dans la pièce une caricature de Margaret Thatcher, qui fut premier ministre en Angleterre de 1979 à 1990, est posée sur un socle signé Jeff Koons (1955 -) dont la spécialité est de transformer des objets kitchs en oeuvre d'art; sur le mur une peinture détourne l'oeuvre iconique de Robert Indiana (1928-) en changeant le symbole «LOVE» en «AIDS»; un homme d'affaire entouré d'équipement informatique suit le cours de la bourse tandis qu'une femme déformée de muscles tient un panneau «stop children»; le tout autour de bâtonnets de poisson cuits au four à micro-ondes.

Cette critique parlante du paysage culturel n'est plus seulement faite à partir d'images issues de la publicité mais aussi de photographies faites par l'artiste lui-même. En faisant cela, Hamilton injecte des fragments plus réels que jamais dans son oeuvre qui stigmatise les clichés du monde des mass media et de la consommation à outrance.

Rendu populaire par les avant-gardes, le collage détruit la linéarité du discours et révèle une réalité sous-jacente à celui qui le pratique ou le regarde. Subversion, provocation, détournement et critique sont également des caractéristiques fondamentales des *cut-up* de William S. Burroughs. Par ailleurs, cette technique est proposée par l'auteur en extension de celle du poète Dada Tristan Tzara (1896-1963) "How To make a Dadaist poem".



·Max Ernst·
 La cour du dragon 7, 1934.
 © Photo Peter Ertl.

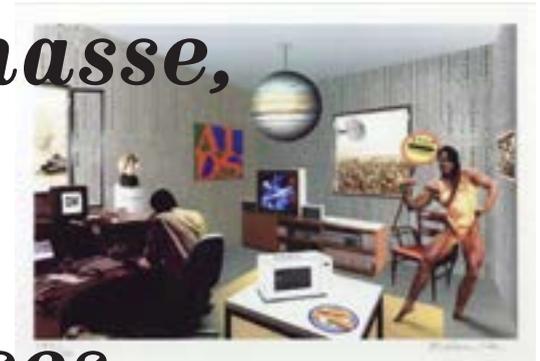


·Alphonse d'Ennery·
 Illustration de Martyre
 (Original pour La cour du dragon 7)

*Populaire,
éphémère,
jetable,
bon marché,
produit en masse,
spirituel,
sexy,
plein d'astuces,
fascinant
et qui
rapporte gros*



Richard Hamilton
*Just what was it that makes
today's homes so different,
so appealing?* 1956
Contribution à l'exposition
«This is tomorrow» Whitechapel Art
Gallery, Londres. Août, 1956.



Richard Hamilton
*Just what was it that makes
today's homes so different,
so appealing?*
(Revival)
1992

Définition donnée
du Pop Art
par Richard Hamilton
à la fin des années 1950.
designcrisescontroverses.wordpress.com
[page consultée le 8 janvier 2013]

to make a Dadaist poem

Take a newspaper.
Take a pair of scissors.
Choose an article as long as you are
planning to make your poem.
Cut out the article.
Then cut out each of the words that
make up this article and put
them in a bag.
Shake it gently.
Then take out the scraps one after the
other in the order in which
they left the bag.
Copy conscientiously.
The poem will be like you.
And here you are a writer, infinitely
original and endowed with
a sensibility that is charming though
beyond the understanding of
the vulgar.

– Tristan Tzara, 1920 –

Robert Motherwell,
*The Dada Painters and Poets;
an Anthology.*
New York: Wittenborn,
Schultz, 1951

les techniques de cut-up

1. Prenez une page de texte et tracez une ligne médiane verticale et horizontale. Vous avez maintenant quatre blocs de texte: 1, 2, 3 et 4. Maintenant coupez au long des lignes et mettez le bloc 4 avec le bloc 1, le bloc 3 avec le bloc 2. Lisez la page réarrangée.
2. Pliez une page de texte verticalement et posez-la sur une autre page, maintenant lisez de long en large.
3. Arrangez vos textes en 3 colonnes ou plus et lisez de long en large, de bas en haut, etc.
4. Prenez n'importe quelle page de texte et numérotez les lignes. Maintenant déplacez et permutuez l'ordre de ces lignes, ex.: 1, 3, 6, 9, 12, etc. Il y a naturellement beaucoup de possibilités. Un triage de mots et vous obtenez de nouvelles combinaisons. Leur choix et leur emploi est à la discrétion de l'auteur.

– William Burroughs, 1960 –

Cahiers de l'Herne,
Burroughs,
Pélieu, Kaufman,
Paris, L'Herne, 1967.

1.5

le cut-up : un dérangement systématique.

une introduction au sampling

«N'importe qui peut faire des *cut-up*. C'est une méthode expérimentale dans le sens où elle est une praxis. N'attendez plus pour écrire. Nul besoin d'en parler ou d'en discuter.»³

ET... COUPEZ!

C'est aussi en découpant le journal que William S. Burroughs et Brion Gysin cherchent à s'approprier les outils du contrôle médiatique. Ils pervertissent une littérature qu'il considèrent comme officielle pour lui faire dire autre chose que son discours convenu.

Le magnétophone faisant également partie des outils de contrôle, Burroughs commence ses expérimentations d'enregistrements audios presque immédiatement après la découverte du *cut-up*. Une méthode qui va s'avérer plus efficace que les collages picturaux ou littéraires puisque le système auditif est beaucoup plus rapide à traiter l'information que le système visuel. Il suffira alors de quelques millisecondes pour reconnaître les fragments utilisés.

«*RECORD A FEW MINUTES OF NEW BROADCAST*»,

«*NOW REWIND AND CUT IN AT RANDOM BURSTS FROM OTHER NEW BROADCASTS.*

DO THIS FOUR OR FIVE TIMES OVER_»⁴

Ces enregistrements permettent la superposition, autrement dit le «mixage» sonore que l'on retrouve aujourd'hui de manière omniprésente dans la musique électronique.

Avec très peu de moyens, Burroughs manipule la matière en découpant des bandes magnétiques à l'aide d'un couteau ou de ciseaux. Par ce geste, il mécanise la production du sens, de l'émotion et de l'esthétique de son travail, qui en devient très saccadé. Dans un mouvement constant de décomposition-recomposition, le *cut-up* fonctionne comme une salle de montage.

À l'intérieur de ce processus, l'auteur sacrifie sans doute un peu de sa propre expressivité. Pourtant, malgré des découpes régulières et un comportement systématique, une forme de hasard qui provoque la spontanéité persiste. Les phrases d'entre-mêlent, et laissent apparaître d'étonnants messages. C'est ce phénomène qui intéresse particulièrement Burroughs car il octroie

.3.

William BURROUGHS
& Brion GYSIN,
Œuvre croisée, Paris,
Flammarion, coll.
«Connections», 1976.

.4.

William S. Burroughs,
"First Recordings"
dans *The Third Mind*,
New York : The Viking
Press, 1978.

à celui-ci le pouvoir de couper dans à plusieurs niveaux, littéralement et métaphoriquement :

«*A knife can cut in many ways, both literally and metaphorically : it can cut up, cut down, cut in, cut out, cut dead, cut both ways, cut to the quick and through the crap. The most favored tool for montage - itself a modernist art-form - is a stanley knife : a weapon of great delicacy and precision. There is an inherent aggression, if not critique, in taking on the perfectly presented products of the mass media and shredding them to your own ends.*»

«*William S. Burroughs : L'arme des Garçons Sauvages est un couteau Bowie, un couteau Bowie de 40 centimètres, le saviez-vous ?*

David Bowie : Un couteau Bowie long de 40 centimètres... Vous ne faites pas les choses à moitié, vous. Non, je ne savais pas que c'était leur arme. Le nom Bowie m'a séduit quand j'étais plus jeune. J'étais dans une phase de grosse philosophie à 16 ans, et je voulais un truisme sur le fait de couper à travers tous les mensonges et tout ça.

William S. Burroughs : Et bien, il coupe des deux côtés, vous savez, une lame à double tranchants.

David Bowie : Je ne le voyais pas couper des deux côtés jusqu'à présent.»⁶

1.6 matière première

Burroughs découpe aussi bien ses propres textes, que les textes de Rimbaud, Shakespeare, du Coran, d'un journal ou d'un roman policier. Il constate que le résultat dépend du matériau choisi au départ et que la technique permet d'en

apprendre davantage sur celui-ci :

« Rien n'y échappa. [Burroughs] avait sous la main la traduction en anglais des poèmes d'Arthur Rimbaud. Il en tira un certain nombre de poèmes cut-up dont il jugea l'effet satisfaisant: il s'était en effet rapidement rendu compte que la qualité du résultat dépendait de celle du matériau. Même taillé en pièces et recomposé selon sa fantaisie, le texte de Rimbaud était toujours perceptible, plus surprenant encore était de constater que les mots du poème prenaient des significations nouvelles, plus fortes, plus cinglantes. Nous n'avons cependant pas abandonné notre lecture un peu particulière des grands quotidiens, car nous obtenions des effets humoristiques incroyables. Tout y passait, même les lettres que nous recevions. Le simple fait de les découper et de lire dans un ordre nouveau ces phrases nous donnait l'impression de porter un éclairage sans précédent sur ce qui était écrit ; il s'agissait là d'une véritable traduction d'un message quasiment codé que seule notre méthode pouvait rendre possible. L'hypocrisie et la médiocrité des lettres, en particulier celles des éditeurs, n'en étaient que plus évidentes.»⁷

.5.

Jon Savage, *Cut-ups Go Pop, William S. Burroughs and a Mashed-up Future*, dans le Catalogue de l'exposition *CUT-UPS, CUT-INS, CUT-OUTS : THE ART OF WILLIAM S. BURROUGHS* (15 juin-21 octobre 2012) 2012. Kunsthalle Wien p.40

.6.

Craig Copetas,
«Beat Godfather meets Glitter
Mainman: William Burroughs, say hello
to David Bowie»
Rolling Stone, 28 February 1974

.7.

Gysin, dans un entretien avec Lemaire,
in Lemaire, 1986: 59-60

Même si le texte découpé puis ré-agencé conserve certaines propriétés de départ, il ne s'agit pas d'un système de citations à proprement parlé.

«Une page de Rimbaud découpée et réarrangée donnera des images tout à fait différentes. Des images de Rimbaud, vraiment de Rimbaud, mais nouvelles.»⁸

Burroughs considère les textes qu'il utilise comme de la matière première, le sens est pour lui toujours provisoire, même celui des textes les plus sacrés peuvent (et doivent) être sans cesse dé-construit et re-constitué. Le *cut-up* fait donc disparaître la hiérarchie entre les éléments: bruits enregistrés, textes religieux et poèmes de Rimbaud sont placés au même niveau.

Mais qu'en est-il de l'originalité des oeuvres produites? Dans l'absolu, il s'agit bien d'un emprunt littéral, donc de plagiat, mais dans un deuxième temps, les fragmentations successives du texte de départ sont telles qu'on ne peut plus vraiment parler ni de copie, ni de citation, ni de référence, et les sources sont presque impossibles à distinguer lorsque plusieurs textes issus d'auteurs différents sont mélangés dans la machine du cut-up.

«People say to me, «Oh, this is all very good, but you got it by cutting up.» I say that has nothing to do with it, how I got it. What is any writing but a cut-up? Somebody has to program the machine; somebody has to 'do' the cutting up. Remember that I first made selections. Out of hundreds of possible sentences that I might have used, I chose one.»⁹

Même si l'auteur ne peut anticiper le résultat, l'oeuvre final dépend de lui et de ses choix, comme c'était le cas

pour Duchamp. Par ailleurs, le terme 'originalité' a un double sens :

«1- Qualité de ce qui est original, caractère de ce qui est neuf, sans modèle de même nature.

2- Singularité, bizarrerie.»

Burroughs ne recherche pas l'originalité, celle-ci découle de sa méthodologie qui chaque fois produit un résultat différent. Chaque cut-up génère une synthèse inédite d'éléments qui détruit la linéarité du discours et pervertit les textes de départ.

Par les effets de distanciation qui résultent de ces assemblages l'oeuvre de Burroughs incarne une forme de bizarrerie, un résultat abstrait dans lequel se cache un message parfois flou.

.8.
Entretiens avec
W. Burroughs 1966

.9.
Extrait d'une «Interview avec William S. Burroughs» avec Conrad Knickerbocker à Paris Review, publié dans The Third Mind, NYC the Viking Press, 1978. p.8.

.10.
Dictionnaire de l'Académie française,
huitième édition, 1932-1935

.11.
Pionniers de la musique industrielle
apparu en Angleterre au milieu des années
1970, le groupe Throbbing Gristle est
convaincu que le Rock est une forme de
contrôle, et tente d'en dénoncer les
aspects autoritaires.

1.7 Une nouvelle architecture sonore

L'album «*Nothing Here but the Recordings*» (1982) produit par les Throbbing Gristle¹¹ révèle les premiers cut-up audios de Burroughs, qui datent du début des années 1960.

Ces collages sonores sont un mélange chaotique de bruits d'animaux, de chants de sirènes, de coups de feu et de fragments lus dans ses propres livres. Le chanteur Genesis P-Orridge est l'un des premiers musiciens à utiliser la technique de Burroughs comme un outil politique contre la hiérarchie et le contrôle.

Par la suite, on retrouve d'autres de ces expérimentations dans *Real English Tea Made Here*, un triple album enregistré à NYC en 1964. À nouveau, les juxtapositions sonores racontent l'Amérique du milieu des années 1960, avec un son de radio oppressant et des vrombissements de moteur assourdissants. Ce nouveau paysage audio fragmenté se libère des structures narratives classiques et détruit la linéarité du discours. «Comme Warhol Burroughs était un outsider qui percevait la pulsion meurtrière qui se trouvait sous la propagande matérialiste de son pays»¹²

La déconstruction des hiérarchies culturelles, des relations de pouvoir et des structures idéologiques font de l'oeuvre de Burroughs, une démarche éminemment post-moderne.

La manière dont il juxtapose plusieurs informations pour construire ses textes est également une amorce des techniques de DJ, c'est à dire un mix de plusieurs morceaux qui finissent par n'en

former qu'un. Par l'intégration d'autres fragments de textes dans son propre travail, il anticipe clairement le processus du *sampling*.

En plus de l'anticiper mécaniquement, William Burroughs va exercer une influence considérable sur la musique de ceux qui en sont à l'origine.

En 1965, Bob Dylan confie à Allen Ginsberg: «*Tell him (Burroughs) I've been reading him and I believe every word he says.*»

Les albums les plus cultes des Beatles sont empreints de la technique du *cut-up* (boucles musicales, sons rapportés et voix enregistrées) qui incarne pour eux une façon de voir le monde, rapide, saturée et compressée : à l'image de leur vie.

Le chanteur David Bowie va même aller jusqu'à l'utiliser dans ses propres compositions. Dans le documentaire *Cracked Actor* produit par la BBC en 1973, il apparaît entrain de découper des textes avec une paire de ciseaux, que l'on découvre l'année suivante dans son album *Diamond Dogs* (1974).

.11.
Pionniers de la musique industrielle
apparu en Angleterre au milieu des années
1970, le groupe Throbbing Gristle est
convaincu que le Rock est une forme de
contrôle, et tente d'en dénoncer les
aspects autoritaires.

.12.
Cut-ups Go Pop, William S. Burroughs and a
Mashed-up Future, Jon Savage in Catalogue
de l'exposition CUT-UPS, CUT-INS, CUT-OUTS
: THE ART OF WILLIAM S. BURROUGHS (15
juin-21 octobre 2012) 2012. Kunsthalle
Wien p.40

.13.
Diamond Dogs devait au départ être une
adaptation musicale du célèbre roman de
George Orwell, 1984. Mais les héritiers de
l'écrivain refusent de céder les droits de
l'oeuvre. Bowie modifie le thème de l'album
tout en conservant l'idée d'un futur
proche dominé par une dictature et utilise
le cut-up pour construire cette critique.

L'influence de Burroughs va se diffuser à plus grande échelle à partir de la fin des années 1960, alors considéré en Angleterre comme un pilier de la culture *underground*. Des magazines comme *IT* vont se mettre à publier quantité de ses expérimentations textuelles.

Voilà comment un homme qui n'aimait pas tellement le rock a contribué à inventer une nouvelle manière de faire de la musique.

John Lennon pendant la conception de "Revolution 9" du White Album :

"We were cutting up classical music and making different-size loops and then I got an engineer tape on which some test engineer was saying 'Number nine, number nine, number nine.' All those defferent bits of sound and noises are all compiled. There were about 10 machines with people holding pencils on the loops--some only inches long and some a yard long. I fed them all in and mixed them live."

The phrase «Number 9» from «Revolution 9» sounds like «Turn me on, dead man» when played backwards

14
Extrait de Paul
McCartney: *Many Years*
from Now, Barry Miles,
p. 484. NY Owl books,
1997

Illustrations pages 36-37 : *IT* voit le jour en 1966 grâce à Barry Miles et John Hopkins. Il devient alors, le premier journal européen «*underground*».

Les Beatles ont beaucoup contribué, graphiquement et financièrement au développement du journal.

Plusieurs membres de *IT* travaillaient également au *UFO Club*, un lieu nocturne de performance multi-média et de musique psychédélique. C'est dans ce club que des groupes comme *Pink Floyd*, *The Soft Machine*, *Arthur Brown*, *Procul Harem* et plein d'autres ont été découverts.

William Burroughs a publié dans ce journal un nombre important d'essais qui ont influencé toute une génération de musiciens.

The International Times,
No.5 & No.6
International Times : The
Barry Miles Archives held
at Liverpool John Moores
University.

***Nous savons
maintenant
que rêver
est une nécessité
biologique.
Je pense que
c'est ce que
font les artistes -
ils rêvent
pour les autres. »***

William Burroughs
The Tird Mind, op.cit.



everybody loves william burroughs

*a photographic
collection
by tara mcginley*

Burroughs &

- Jack Kerouac
- Basquiat and Debbie Harry
- Kim Gordon, Michael Stipe
- Joe Strummer
- Tom Waits
- Leonardo DiCaprio, Allen Ginsberg and Jan Herman
- Sting and Andy Summers
- Mick Jagger and Warhol
- Allen Ginsberg
- Madonna
- Genesis Breyer P-Orridge
- Al Jourgensen and Jim Rose
- Bianca Jagger and Warhol
- Debbie Harry
- Brion Gysin
- Kurt Cobain
- Bowie
- John Giorno and Hüsker Dü
- Francis Bacon
- Keith Haring and John Giorno
- Patti Smiths
- Jimmy Page

· 22 ·

[http://dangerousminds.net/
comments/everybody_loves_
william_burroughs_a_
photographic_collection](http://dangerousminds.net/comments/everybody_loves_william_burroughs_a_photographic_collection)







- ★ Paul McCARTNEY
- ★ Norman MAILER
- ★ William BURROUGHS
- ★ Allen GINSBERG
- ★ Cerebral CORTEX



WILLIAM BURROUGHS

THE INVISIBLE GENERATION (CONT.)



The following piece is a continuation of "The Invisible Generation," which first appeared in International Times No. 3, and which has since been reprinted in the Los Angeles Free Press. The new text first appeared in IT No. 53, an object-poster-event, which also contains "The Invisible Generation," a new concept in functional (if "invisible") posters. There is a limited supply of these left; they can be obtained at leading bookshops or through International Times at 1/- or \$1.00. Posters are available in either gold or silver.

As all those with tape recorders consider this machine and what it can do it can record and play back activating a past time set by precise association a recording can be played back any number of times you can study and analyze every pause and inflection of a recorded conversation you can edit a recorded conversation retaining material that is incisive witty and pertinent you can edit a recorded conversation retaining material that is boring fat and silly a tape recorder can play back fast slow or backwards you can learn to do these things record a sentence and speed it up now try to imitate your accelerated voice play a sentence backwards and learn to unweave what you just said such exercises bring you a liberation from old associations locks trying locking tape this sound is produced by taking a recorded text for best results a text spoken in a loud clear voice and rubbing the tape back and forth across the head the same result can be produced on a phillips cassette recorder by playing a tape back and switching the auto control switch stop start on off at short intervals which gives an effect of vibrating take any text speed it up slow it down run it backwards and lock it and you will hear words that were not in the original recording new words made by the machine different people will hear out different words of course but some of the words are quite clearly there any anyone can hear them words which were not in the original tape but which are in many cases relevant to the original text as if the words themselves had been interrogated and forced to reveal their hidden meanings it is interesting to record these words words literally made by the machine itself you can carry this experiment further using as your original recordings material that contains no

words animal noises for instance record a trough of shopping bags the barking of dogs go to the zoo and record the howlings of gay the yowls the big cats growling over their evening meal goats and monkeys run run the animals bark wails speed up slow down and lock the animals and see if any clear words emerge see what the animals have to say and see how the animals react to playback of processed tape try recording body sounds the beating of hearts the rhythm of breathing the movements of larynxes speed up slow down run backwards lock your entrails and see what they have to say and how they react to processed tape

the simplest variety of cut up on tape can be carried out with one machine like this record any text rewind to the beginning now run forward an arbitrary interval stop the machine and record a short text wind forward stop record where you have recorded over the original text the words are wiped off the tape and replaced with new words do this several times creating arbitrary juxtapositions you will notice that the arbitrary cut has an appreciable in many cases and your cut up tape makes surprising sense listen to your present time tapes and you will begin to see who you are and what you are doing here this yesterday is with today and here tomorrow your future rising out of old recordings you are a programmed tape recorder to record and play back

WHO PROGRAMS YOU?
WHO DECIDES WHAT TAPES PLAY BACK IN PRESENT TIME
WHO PLAYS BACK YOUR OLD HUMILIATIONS AND DEFLATS HOLDING YOU IN PRE RECORDED PRESENT TIME

you don't have to listen to that sound you can program your own playback you can decide what tapes you want played back in present time study your associational patterns and find out what ones in what pre recordings for playback program those old tapes out

look around you look at a control machine programmed to select the ugliest stupidest most vulgar and degraded sounds for recording and playback which provokes uglier stupider more vulgar and degraded sounds to be recorded and play back inevitable degradation

where is the control machine going what will the control machine give you radio active garbage lock forward to dead end look forward to ugly stupid playback tomorrow and tomorrow and tomorrow what the news papers doing but selecting the ugliest material for playback by and large it is news and if that isn't enough I quote from the editorial page of the new york daily news we can take care of china and if russia intervenes we can take care of that nation too the only good communist is a dead communist what are we waiting for lets bomb china now this ugly vulgar hear put out for mass playback you want to spread hysteria record and play back the most stupid and hysterical reactions marijuana marijuana why that's deadlier than cocaine it will turn a man into a homosexual monster he said steadily his eyes roiled as he thought of the vampires who suck riches from the city traffic in just quite literally feedles with human blood he

referred grimly and his jaw set pushers should be pushed into the electric chair
all right lets see your sons
strip the bastards naked
or in the mortal words of harry i analize the laws must reflect society's disapproval of the adult an uglier reflection than society's disapproval would be hard to find the mean cold eyes of dream american women tight lips and no thank you from the shop keeper lunch made snarling cups pale sigger killing eyes reflecting society's disapproval fucking queer i say shoot them if on the other hand you select rules suitable reactions for recording and play back you will spread cynicism and good sense
is this being done
obviously not you break the irreversible down spiral of ugly uglier uglier recording and playback with counter recording and playback the first step is to isolate and cut association lines of the control machine carry a tape recorder and record the ugliest stupidest things you hear cut your ugly tapes in together speed up slow down lock the tapes you will hear one ugly voice and see one ugly spirit is made of ugly old pre recordings the more you run the tapes through and cut them up the less power they will have cut the pre recordings into air into thin air

Cont: 66 NEWS 67

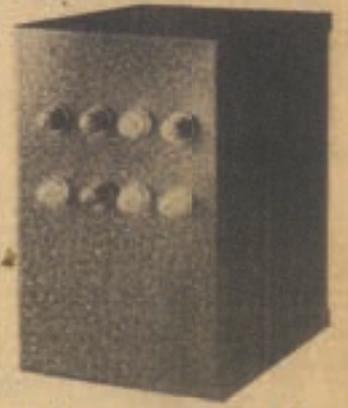
Prime Minister expressing concern about Bill listed as Greek Parliament on Tuesday 1 to withdraw clause in division political party area session. This Bill moved of London's Youth Movement. The South African government governing education campaign to control African's use of South central methods. Motion for suspension and postponement. In reply on 10th day. In reply on 10th day of hope. London and other living members.

DRAFT

All relevant items accused of violating US military draft constitutional laws and your newly-elected Republican Government of Florida. Mr. Claude Kirk has established a private police force accessible only to himself in Arch organized crime. Within 24 hours of being sworn in he had turned the Democratic

legislation into national law. — Henry Cabot Lodge: "I think you would say that they [the Vietnam] situation was a damn fine result and that we should have we cannot be pushed out. I think you would say that we haven't won yet." — in Vietnam News — Dr. Malcolm Caldwell, recorded South lecturer of London College, one of the first members of group of Boston's International War Crimes Tribunal. Also there: Rabbi Abraham Fishberg of Toronto, lecturer at Toronto, A. T. Stein, and Shalom Auslander, lecturer at Hebrew University of Jerusalem, on a 24-day publicist research. Arthur Glen Ford an active member of the Anti-Defamation League in London. Also there: John Hancock — to make around and settle. Criticism of British government for supporting "structurally defective" American "military aid" in Vietnam from the Refugee Review Journal. CONTINUED P.11

The What? Box



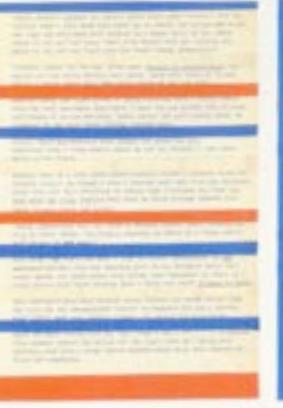
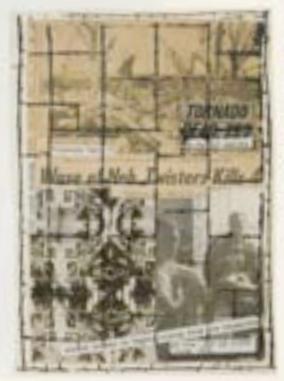
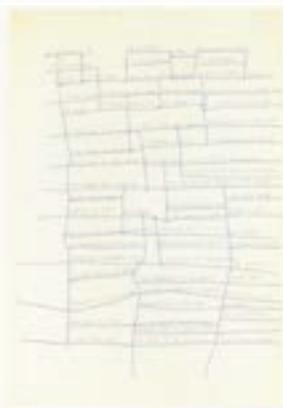
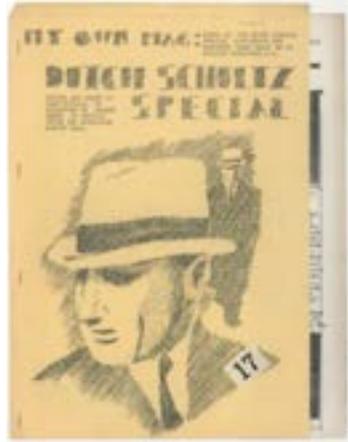
has arrived

AMUSE YOUR HUMORLESS DOG
CONFUSE YOUR NEUROTIC FRIENDS
AN ORIGINAL GIFT FOR MEN

Completely sealed, its eight eyes go blinking on and off, in no recognizable pattern. For no apparent reason for nearly a year. Then it's dead, you can't get a flash. A complete answer? A yes answer? A know nothing device?

THE WHAT? BOX, ACHEVES NOTHING — MEANINGLESSLY. POST 10/- or come pick it up at HOOPDE LTD, 12 BAKER ST, W.1. Also available from Indira Books, 182 Southampton Row, W.C.1.

drian galleries
5-7 Piccadilly Place
Marble Arch W2
PAD 9473 37 Always the most exciting exhibitions



1.8 pouvoir et effets secondaires

En étant coupés et collés, les bouts de bandes magnétiques produisent des effets pour le moins inattendus. « Je dirais que l'expérience la plus intéressante que j'aie faite avec cette technique [du magnétophone] était de réaliser que, lorsque vous pliez et coupez, vous n'obtenez pas simplement des juxtapositions de mots dues au hasard, mais qu'elles signifient souvent quelque chose. La plupart du temps, ces significations se rapportent à quelque événement futur. J'ai fait beaucoup de cut-ups et j'ai constaté plus tard qu'ils se rapportaient à une chose lue dans un journal, dans un livre, ou à un événement. Pour donner un exemple précis, j'ai fait un cut-up d'un texte écrit par Mr. Getty, je crois pour Time and Tide. Il est sorti de ce cut-up: "C'est une mauvaise chose que d'intenter un procès à votre père." Trois ans plus tard, son fils lui a intenté un procès. Il se peut que les événements soient pré-écrits et pré-enregistrés, et que lorsque l'on coupe les lignes verbales, l'avenir filtre. »¹⁵

Le cut-up serait presque apparu comme une nouvelle technique de divination, une machine capable de dévoiler la réalité derrière les apparences, de faire émerger l'inavoué et l'implicite des textes de départ et pourquoi pas, prédire l'avenir.

Pour accentuer ces effets, Burroughs réutilise des formes facilement identifiables.

«L'instabilité revendiquée du texte s'exprime aussi par la récupération et le détournement de schémas narratifs ou

littéraires, de stéréotypes ou de clichés empruntés [...] La science fiction ou le roman policier, constituant des genres extrêmement codifiés sont utiles dans l'entreprise de désacralisation de la littérature qui anime Burroughs.»¹⁶

Lorsqu'ils entrent en résonance, ces fragments familiers forment une sorte de motif qui déclenche une impression de 'déjà-vu', «un sentiment de reconnaître une situation étrangère et ainsi d'établir une relation entre le «connu», «l'inconnu» et le «re-connu.»¹⁷

Ce jeu intrigant sur la mémoire est lié à une contraction spatio-temporelle provoqué par la technique.

Quarante ans après Burroughs, le Dj Gregg Gillis (Girl Talk), élu maître dans l'art du sample et du mashup, compose son album Feed the Animal (2008) avec plus de trois cent fragments de chansons existantes. L'euphorie de son public et la frénésie de ses performances témoignent du pouvoir puissant de cet assemblage vertigineux.

¹⁵.
Burroughs, W.S (1969,1974) Le Job, Grove, New York p.28.

¹⁶
Benoit Delaune, «Texte itératif et stéréotypes chez William Burroughs : de l'intertextualité à l'autostéréotypie.» Cahier de la Narratologie [en ligne], 17/2009 URL : <http://narratologie.revue.org/1268>

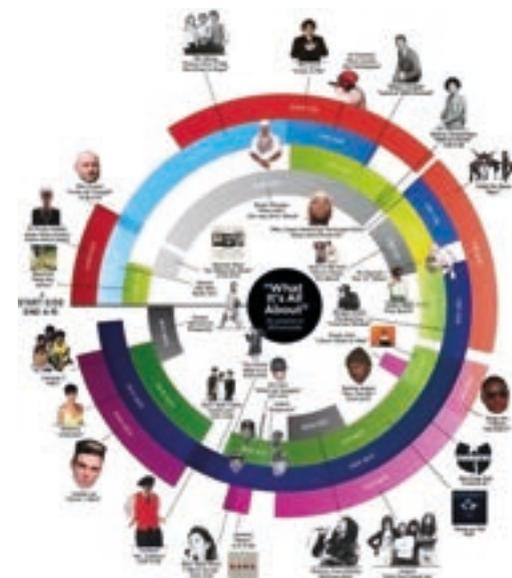
¹⁷
Eric LAPIERRE, La Beauté du laid, Le point du Jour : Une architecture concrète, Paris Le Point du jour, 2011.

«I always wanted to use recognizable elements and play with people's emotional, nostalgic connections with this songs... For me the biggest challenge is to make transformative new music out of these huge musical parts that anyone can recognize.»¹⁸

Tous ces éléments se synchronisent et jouent avec la mémoire des gens, les tirant brusquement d'une époque à une autre dans un tourbillon hallucinogène.

On retrouve les effets recherchés par les artistes de la Beat Generation qui utilisaient également la technique du cut-up pour évoquer un état de la conscience sous l'influence de médicaments psychotropes, autrement dit, pour reproduire certains effets liés à la prise de drogue. Le sampling semble reproduire les distorsions spatio-temporelles que cet état engendre.

Chez Gillis, les manipulations sont trop rapides pour que l'on puisse identifier tous les fragments musicaux, mais assez lentes pour que le subconscient les réceptionne. Il en résulte un effet assez troublant, à la fois exaltant et assommant.



GREG GILLIS

Le diagramme décompose la chanson 'What It's All About' de l'album Feed the Animal de Girl Talk composée d'une multitude de fragments musicaux issus d'autres titres.

¹⁸
London's The Guardian in Collage Culture, op.cit.

1.9 mode d'emploi

La pratique du *sampling* consiste à décontextualiser et réordonner des fragments linguistiques. En faisant cela, tous les éléments sont mis au même niveau, il n'y a plus de différence hiérarchique entre un élément trouvé, extrait de la réalité (bruit prélevé dans la rue par exemple) et un élément existant, créé par quelqu'un d'autre (comme un texte de Rimbaud).

Le réemploi de données existantes, s'avère selon Burroughs un moyen remarquable d'appréhender la saturation d'informations présente dans les médias et prédite par Guy Debord dans la société du spectacle (1967): «le moment où les industries des médias et du divertissement sont devenus la force motrice de la consommation capitaliste de l'Ouest (De l'Amérique).»¹⁹

En mélangeant fragments du passé et du présent, le *sampling* provoque des courts circuits intéressants (des effets même divinatoires chez Burroughs) et rend la culture immédiatement accessible.

Sa structure laisse apparaître les différents éléments qui la compose, en présentant simultanément une fiction et les conditions de sa réalisation. Il en résulte des images fragmentées ou des compositions sonores saccadés, parfois même volontairement chaotiques.

Un moyen mécanique de production d'événements visuels ou sonores comme celui-ci, implique l'emploi d'un l'outil. Celui-ci a d'abord été un couteau (ou un ciseau), pour être ensuite remplacé par des instruments digitaux (synthétiser numérique polyphonique, samplers...). Aujourd'hui ces outils sont devenus des

logiciels sophistiqués qui ont transformé le couteau *Stanley* en instrument digital de composition assisté par ordinateur. Si la technologie occupe une place importante, surtout dans la manière dont les informations vont être manipulées et juxtaposées, il s'agit avant tout d'un procédé artisanal.

Les collages Dada, le *cut-up* ou le *sampling* numérique de *Girl Talk* sont bel et bien des processus de transformation. On ne peut résumer ces méthodes à de simples systèmes mécaniques ou technologiques de citations. L'oeuvre est en partie générée par l'outil, dont le mouvement constant de décomposition-recomposition fonctionne comme une salle de montage capable de produire une grande quantité de nouvelles associations, mais elle est aussi issue de la pensée de son concepteur, qui fait le tri. (*en trichant comme Breton*) Le résultat est complexe, c'est à la fois une synthèse entre différents éléments, perçu immédiatement comme appartenant à un nouveau contexte; et un effet de contraste entre ces mêmes éléments dont les origines sont perverties.

.19.
John Savage dans le catalogue de l'exposition Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs : The art of William S. Burroughs, 2012, p.39

.20.
Terme utilisé par le théoricien d'architecture américain Reinhold Martin

Cela provoque, nous l'avons vu, des distorsions spatio-temporelles qui détruisent la linéarité de l'histoire et opèrent un jeu puissant sur la mémoire. C'est à ce demander si ces manipulations n'incarnent pas à nouveau une forme de contrôle...

Il n'y a pas de style identifiable qui émerge de la méthodologie du *sampling*, le résultat dépend avant tout du matériau de départ. Ses origines picturales et littéraires témoignent, par ailleurs d'une production hétéroclites qui aujourd'hui se retrouve aussi bien dans le rap que la *techno*.

Introduit par les avant-garde, ré-inventé par Burroughs et utilisé en musique, ce système de plus en plus sophistiqués de mots, d'images et d'autres substances dangereusement addictives, produit à l'aide des technologies, caractérise la culture post-moderne dont l'avatar²⁰ est l'architecture.

Maintenant que la lumière est faite sur ses origines et ses formes de pouvoir, un glissement vers la discipline du design semble requit pour comprendre les retombées de ce processus créatif contagieux.

« **A psychosensory process that is going on all the time anyway.** »

Extrait d'une 'Interview avec William S. Burroughs' avec Conrad Knickerbocker à Paris Review, publié dans The Third Mind, NYC the Viking Press, 1978. p.8.

2

le sampling

ingrédient clé d'une culture post-moderne



Minoru Yamasaki,
Pruitt-Igoe, St Louis,
1952-1955
Démolition: 15h32, 15
mars 1972

cadavre-pas-très-exquis

Le post-modernisme est un procès intenté aux modernes clairement perçus comme les détenteurs d'un attirail d'instruments de contrôle. Si le modernisme se caractérise par la recherche de l'originalité et la volonté de création de formes nouvelles, inédites et insolites, le postmodernisme admet qu'il réutilise des formes préexistantes, y compris les plus familières. Ses acteurs se placent donc à la fois en opposition au mouvement moderne, et agissent à partir de son re-déploiement. On peut dès lors affirmer que la recombinaison de 'ce qui existe déjà' est une perspective post-moderne. Il y a donc un rapport d'évidence entre la technique du *sampling* et la culture post-moderniste.

«Promenons-nous donc dans les décombres de nos villes défigurées par l'architecture moderne, tel un Martien venu en touriste sur la terre et qui visiterait les sites archéologiques de notre planète avec le plus grand détachement, confondu par le spectacle affligeant mais instructif des erreurs d'une civilisation architecturale passée. Après tout puisqu'elle est belle et bien morte, autant nous amuser à dépecer le cadavre.»¹

Dans son ouvrage 'Le langage de l'architecture Post-Moderne', paru à Londres en 1977, Charles Jencks (1939-) raconte «la mort du modernisme» symbolisée par la destruction du complexe d'habitation Pruitt-Igoe de Minoru Yamasaki à StLouis, datée avec précision et humour du 14 mars 1972 à 15h32 «ou à peu près».

«Boom, Boom, Boom»²

Cette image marque la fin d'une croyance et le début d'un positionnement radical du designer qui utilise désormais sa pratique comme un outil de résistance.

Deux ans plus tard, Alessandro Mendini (1931-) brûle une chaise qu'il a lui-même dessinée et publie cette image en couverture du magazine Casabella³ où il écrit: «Sa masse a été réduite en cendres, et celles-ci ont été recueillies; sa vie s'est achevée en un rituel : elle est passée d'un objet à une relique, de la matière à la mémoire.»⁴

Par ce geste, Mendini signale un renoncement aux 'beaux objets de la modernité' dont le vocabulaire stérile ne relève plus, selon lui, que d'enjeux économiques basés sur un système capitaliste.

.1.
Charles Jencks,
Le Langage de
l'Architecture Post-
Moderne, Londres 1979.
p.10 Cet ouvrage est
considéré comme le
manifeste du mouvement.

.2.
Ibid.

.3.
(numéro 391 voir page_)

.4.
Alessandro Mendini,
Casabella 391, 1974,
p.5.



Alessandro Mendini, destruction de la Lassù Chair, 1974
Il s'agit d'une chaise d'enfant en bois posée sur un socle en escalier.
Lassù signifie simplement *au dessus du sol*.

Image re-présentée lors de l'exposition intitulée
«Postmodernism : Style and Subversion, 1970-1990», au Victoria and Albert Museum
du 24 sept 2011 au 15 janv 2012.

2.1 *L'éclectisme à l'honneur*

Face au refus d'une vision unitaire du monde, la recombinaison de ce qui existe déjà ainsi que les procédés du collage et du détournement deviennent des spécificités post-modernes.

Charles Jenks incite à un retour aux compositions et aux motifs empruntés au passé. L'éclectisme est à l'honneur dans l'architecture qui se met à recycler bon nombre de formes préexistantes à travers la citation, le pastiche ou la parodie. Le mouvement culmine en architecture avec Robert Venturi mais aussi avec Charles Moore qui pour sa «Piazza d'Italia» construite à la Nouvelle-Orléans (1974-1978) propose colonnes, chapiteaux et cannelures.

Malgré une immense diversité de styles et d'idées parfois contradictoires qui vont naître du Post-Modernisme, les projets qui en découlent, quelque en soit l'échelle ou la nature, sont parfois perçus sans distinction comme des pots-pourris d'imitations diverses.

C'est sans doute parce qu'il est difficile de décrire une façon prédominante de penser l'architecture Post-Moderne, tant les tactiques sont nombreuses: «la mélancolie symbolique de Rossi, la composition sophistiquée de Stirling, le post-Pop énergique de Moore, la critique éclairée d'Isozaki, la grandiloquence grandiose de Bofill ou le contextualisme socialement engagé de Venturi et Scott Brown»⁵.

Depuis, le post-modernisme est souvent associé à un style hétéroclite.

Dans son livre, Jenks passe en revue une quantité de tendances architecturales. Il explique notamment, la raison pour laquelle le revivalisme, qui permettait de perpétuer certaines traditions historiques, s'est vite essouffé dès le début du 20e siècle.

«Les styles revivalistes ont facilement tendance à tourner au kitch, le traditionnel au traditionalisant, le tout aboutissant à une forme d'ersatz, c'est à dire à un succédané patent de la période que l'on voudrait faire revivre, à quelque chose qui n'est ni un prolongement créatif de la tradition, ni une copie érudite.»⁶

Dans le contexte du postmodernisme, le 'revival' prend souvent la forme d'une caricature ou d'une parodie. «L'une des grandes qualités de la parodie, outre son humour, est sa grande maîtrise du cliché et de la convention, deux aspects de la communication qui sont essentiels pour le postmodernisme.»⁷

Certains architectes vont mettre en lumière, d'une manière provocante, la richesse du vocabulaire architectural passé. D'autres se contenteront d'un goût sentimental pour ces formes. Cela suffira à faire la distinction entre ce que j'appellerai le "sampling postmoderne" et le revivalisme pur.

.5.
Adamson Glenn et Pavitt
Jane, *Postmodernism :
Style and Subversion*,
1970-1990, V&A
Publishing, 2011 p32

.6.
Charles Jenks,
*Le Langage de
l'Architecture Post-
Moderne*, Londres 1979.
p.93.

.7.
Ibid p.94.

À en voir l'exemple du Musée John Paul Getty, à Malibu qui a suscité autant d'éloges que de reproches, les projets issus du revivalisme ne laissent pas indifférent. Ce musée est un remodelage de la Villa dei Papiri à Herculaneum en Italie : «Fausses fenêtres, copies de sautes et fresques imitant le faux marbre du premier siècle : une reconstitution colorée et étonnante, dont l'humour n'est sans doute pas volontaire.»⁸

Un geste 'pop' que désapprouve la critique d'architecture Reyner Banham (1922 – 1988) : «L'érudition et la façon sont impeccables et absolument mortelles, comme l'est toujours obligatoirement ce type de construction au plus-que-parfait... Il n'y a pas ici la moindre goutte de sang, de sperme ou de vin, pas la moindre sève.»⁸

Ce que le projet montre en réalité, c'est que les architectes ont désormais le pouvoir de reproduire n'importe quel fragment d'expérience passé grâce aux technologies dont ils disposent et à une maîtrise assez parfaite de l'histoire et des techniques les plus académiques.

2.2 *collage bricolage*

Le bricolage post-moderne propose non pas de copier mais de construire quelque chose. Ce concept, initialement défini par l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss, est décrit dans le livre de Charles Jenks «*Adhocism : the case for improvisation*» (1972) écrit en collaboration avec l'architecte anglais Nathan Silver. La méthode définie comme contextualiste, relève de l'utilisation d'éléments 'ad hoc' et se retrouve aussi

bien dans la pratique de l'architecture que celle du design.



'Ad Hoc' chair, Nathan Silver, 1968.
L'objet est un exemple précoce et novateur en terme de ré-utilisation et de recyclage. Il adopte la stratégie du «bricolage», un terme emprunté à l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, qui se réfère à une structure réalisée en s'appropriant des matériaux préexistants.

La couverture du livre montre une chaise dessinée par Silver faite de l'assemblage d'une assise de tracteur, des roues d'une chaise roulante, de tuyaux de gaz standards et de mousse isolante. «Contrairement à la plupart du design radical italien du début des années 70, la chaise de Silver a été conçue dans un but pratique. Il avait besoin d'une assise qui pourrait s'adapter au sol en briques de sa maison [...]»⁹.

.8.
Ibid.

.9.
Adamson Glenn et Pavitt
Jane, Op.cit. p33



LES DESIGNERS D'ALCHIMIA RÊVENT LES OBJETS
Alchimia Poster, 1983
Photo : Wolfgang Seibt

Les éléments sont choisis de manière pratique et économique, ce n'est pas l'originalité du produit qui est recherchée, mais plutôt une réponse adéquate.

À l'inverse du sampling, les fragments ne sont pas choisis puis combinés, mais ils sont sélectionnés par rapport à une combinaison. Une fois décontextualisés ces éléments sont associés à l'intérieur d'un nouvel ensemble surprenant.



Charles Jencks, 'The Garagia Rotunda', Cape Cod, Massachusetts, 1976-7.

Jencks va appliquer l'ad hocisme à sa propre maison qu'il réalise pour un montant total de 5500 dollars et qu'il appelle 'The Garagia Rotunda', en clin d'oeil à la fameuse Villa Rotunda de Palladio.

Dans un mélange de style vernaculaire, classique et moderniste, la maison incarne un 'copier/coller' qui s'exprime tout autant dans le processus de conception que dans la construction même du projet. L'architecte utilise des éléments préfabriqués, récupérés ou de dimension standard au point qu'il confie entièrement le chantier aux ouvriers, sans s'y rendre une seule fois. En adoptant une esthétique de 'hangar' la maison parle un langage commercial qui enfonce les règles de la justesse moderniste, pour

suivre les principes du «ad hoc»: vitesse, économie, improvisation, dissonance et polyvalence.

La maison de Jencks est un sampling d'éléments rapportés qui illustre bien la disparition de hiérarchie entre les différents éléments utilisés.

Cette maison en «kit» devient alors très accessible, symboliquement et matériellement.

2.3 *re-design*

Revivalisme et bricolage vont également être employés dans le champ du design, notamment en Italie dans les années 1970, à l'intérieur de l'attitude radicale du Contro-design.

Le design joue la carte de la provocation, il défie les impératifs du marché, les normes sociales et le bon goût. Cette période est marquée par la récession économique due au choc pétrolier de 1973 et par une crise intellectuelle.

C'est dans ce contexte que va émerger la contre-école de design Global Tools¹⁰ sous la forme d'une série de laboratoires de conception expérimentale et artisanale. Une photo des membres du groupe, qui comprend entre autres les ex-architectes radicaux d'Archizoom Associati et de Superstudio, Gaetano Pesce (1939-), Ugo La Pietra (1938-) et Ettore Sottsass Jr. (1917-2007) va être publiée par Alessandro Mendini, aussi membre du groupe, dans la revue Casabella de mai 1973¹¹.

¹⁰. Global Tools apparaît peu après l'Arte Povera en Italie (1967) qui privilégie le processus créatif plutôt que le résultat et revendique un «matérialisme spirituel»

Andrea Branzi (1938-) y rédigera ensuite l'acte fondateur.

Disséminé un peu partout, Global Tools forme un réseau qui cherche un moyen efficace de diffuser les informations nécessaires pour vivre de façon autonome dans les années 1960 et 1970. À travers une série de séminaires ('Le corps', 'La construction', 'La communication', 'La survie') ils veulent libérer l'énergie créative des contraintes du passé et manipuler directement la matière dans son ensemble, sans faire la distinction entre théorique et pratique. S'ils opèrent en dehors des contraintes économiques c'est aussi à cause de la frustration causée par le manque d'opportunités commerciales.

Le groupe s'éteint en janvier 1975 mais sert de plate-forme à la création des groupes Alchimia et Memphis.

Le groupe Alchimia, fondé à Milan en 1976¹² par Alessandro Mendini et Adriana Guerriero devient en 1978 un laboratoire expérimental qui propose une vision renouvelée du design. Ses membres développent une métamorphose des objets du quotidien en objets imaginaires, ils élaborent des objets en fonction de leur usage domestique mais aussi en fonction de leur valeur d'exposition. En 1979, le studio Alchimia offre aux designers l'opportunité d'exposer des projets expérimentaux, réalisés sans les contraintes d'un circuit de production¹³.

Mendini explique dans le manifeste du groupe qu'il entend effacer la distinction entre l'art, l'architecture et le design.

«The aim of Alchimia was to 'act

ambiguously outside the design itself, in a state of waste, of disciplinary, dimensional and conceptual indifference'»¹⁴.

En 1979 il imagine un espace d'expérimentation et de recherche sophistiqué à l'intérieur de la firme Alessi, et invite onze architectes et designers d'actualité à concevoir un service à thé ou à café.

Les américains Michael Graves, Richard Meier, Stanley Tigerman et Robert Venturi, l'anglais Charles Jencks, l'autrichien Hans Hollein, le japonais Kazumasa Yamashita, l'espagnol Oscar Tusquets et les Italiens Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi et Aldo Rossi, vont participer à cette opération intitulée «Tea & coffee piazza» (1979-1983).

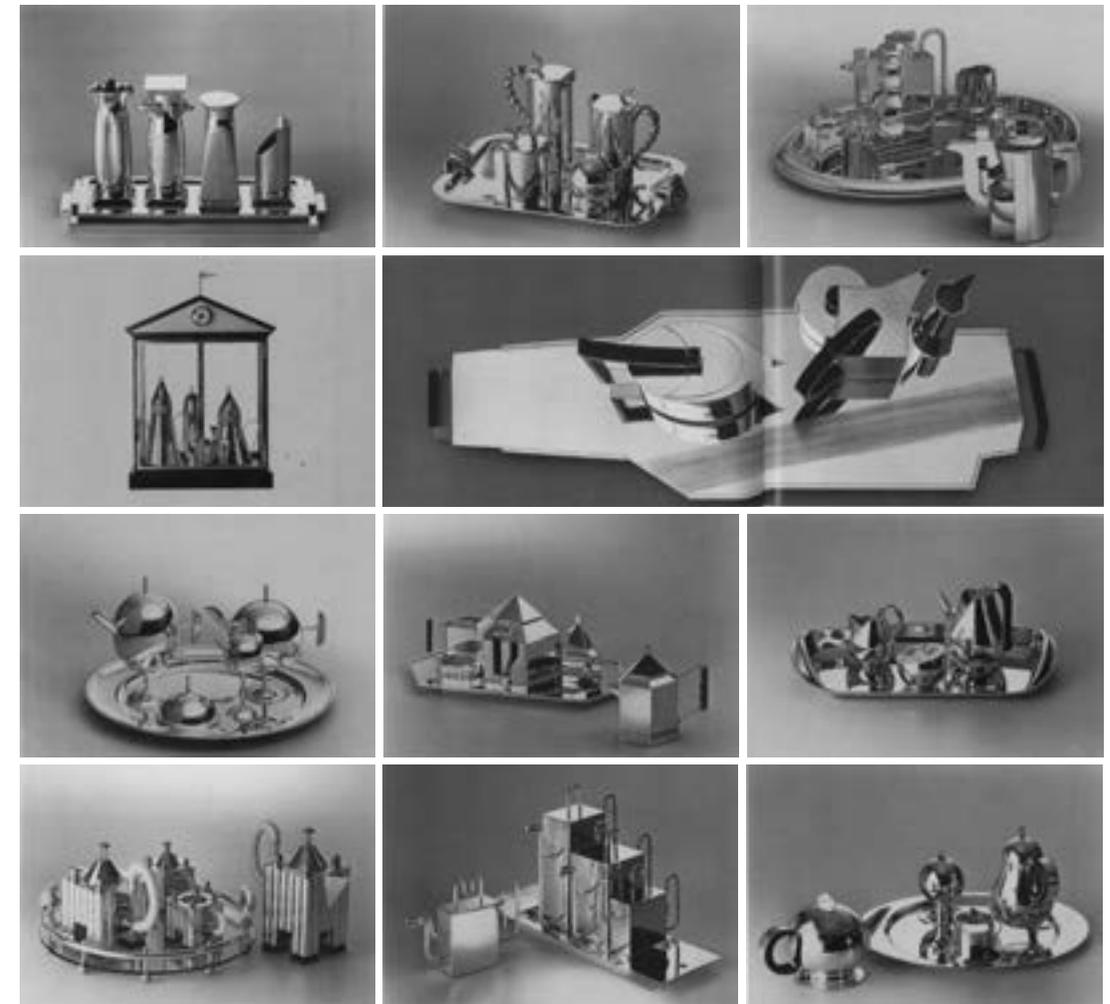
Cet 'exercice linguistique', propice à l'expérimentation, offre une grande liberté formelle. Aussi, les designers

.11.
(numéro 377 voir p.57)

.12.
Alchimia était d'abord un studio de graphisme, ce qui explique sans doute en partie le fait que leurs créations soient fortes visuellement.

.13.
On y retrouve Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Andre Branzi, Michele De Luchi et d'autres encore.

.14.
Alessandro Mendini, 'The Alchimia Manifesto' in Kazuko Sato, Alchimia : never-ending Italian Design, Tokyo, 1985.



Charles Jencks
Aldo Rossi
Alessandro Mendini
Michael Graves
Stanley Tigerman
Hans Hollein
Paolo Portoghesi
Kazumasa Yamashita
Richard Meier
Oscar Tusquets
Robert Venturi

choisissent de juxtaposer le présent et le passé, en revendiquant un hommage ironique aux styles antérieurs à travers l'emprunt et la citation.

«...Créer de nouveaux langages m'intéresse beaucoup moins qu'utiliser les langages existants avec une nouvelle poésie et en tout cas avec éloquence; les langages dont nous disposons sont assez riches et se prêtent suffisamment à des parodies, à des maniérismes et à des évolutions qui peuvent mener à des transformations, voire à une révolution...

...Je pense que les fonctions anthropologiques peuvent souvent introduire de nouvelles fonctions, ce qui est presque inévitable. Pourquoi les combattre comme le firent les modernistes dans leur efforts pour être originaux et progressistes à tout prix?...

...J'aime les objets conventionnels, corrects et incorrects, traditionnels et nouveaux, les objets enfin sont fortement chargés de tension»¹⁵.

«Tea & coffee piazza» va donner naissance à des objets aux typologies expérimentales difficiles à exécuter. En conséquence, ils seront réalisés avec des méthodes artisanales en seulement 99 exemplaires, destinés pour la plus part aux collectionneurs ou aux musées d'art appliqué. Le dialogue entre la production et la réalisation n'a pas disparu, il s'est métamorphosé. En voulant s'affranchir des contraintes de la production, la méthode semble produire ici des objets complexes et peu accessibles.

«Ces «Paesaggi Casalinghi» (Paysages domestiques) sont une petite expérience, certes ponctuelle et limitée face à tous les problèmes d'aujourd'hui, mais dont le but est de mettre au point une nouvelle réalité

d'objets anthropologiques, qui se trouve entre une conscience de la tradition et une fascination pour l'inconnu»¹⁶.

2.4 *le familier & l'étrange*

En parallèle de son travail d'architecte, de designer et de critique, Alessandro Mendini dirige le magazine d'architecture Casabella (1970 - 1976), la revue MODO (1977 - 1981) puis la célèbre revue Domus de 1979 à 1985. Son activité de directeur éditorial l'amène à remodeler sans cesse les magazines pour y organiser 'les idées des autres'. Il développe en parallèle, une méthodologie basée sur un copier-coller de formes, d'idées et de concepts qu'il va nommer : le redesign.

«My experience editing magazines gave me an interest in seeing design and architecture as a bit like conducting an orchestra...I don't always hold the last card; the cards are held by a lot of different people»¹⁷.

Le redesign est une critique esthétique qui tente de démystifier

.15.
Robert Venturi, 1989
Laura Polinoro, L'Atelier Alessi,
Alberto Alessi et Alessandro
Mendini : dix ans de design,
1980-1990, 1989.

.16.
Alessandro Mendini, introduction
au : Tea & coffee piazza», Officina
Alessi, Crusinallo, 1983.

.17.
Museo Alessi, Design interviews:
Alessandro Mendini, dir. Francesca
Appiani (Verona : 2007)
Adamson Glenn et Pavitt Jane,
Postmodernism : Style and
Subversion, 1970-1990, V&A
Publishing, 2011 p40



Alessandro Mendini.
Redesign Wassily Chair.
Studio Alchimia. Italy, 1978.

Hangar décoré?



Alessandro Mendini,
Fauteuil Proust 1
(Poltrona di Proust)
Fabricant : Studio
Alchimia, Milan
1978, Bois et textile
peints

les prétentions du modernisme en manipulant entre autres, les icônes qui constituent son histoire.

L'un des premiers travaux de redesign de Mendini est le célèbre fauteuil Wassily de Marcel Breuer habillé d'un treillis militaire. Ironie du sort, ce classique du design, qui constitue une figure emblématique du Bauhaus, est ici détourné par l'ajout d'ornements et de couleurs¹⁸.

Mais le travail ironique de Mendini n'est pas pour autant une atteinte radicale de l'auteur, c'est plutôt une méthode de production d'objets puissants visuellement, sur lesquels il va communiquer. Grâce à son statut de rédacteur il va élargir sa notoriété en tant que designer.

Un exemple parmi les plus explicites de sa pratique du redesign est celui du fauteuil Proust, qu'il conçoit en 1978.

Ce projet est un vrai travail de collage et de montage : la forme du fauteuil dont les proportions vont être franchement exagérées, est empruntée au style Régence du 18^e siècle; son motif est réalisé à partir d'une oeuvre du peintre pointilliste Paul Signac qui a simplement été projetée sur la toile du fauteuil, puis recopiée; enfin, son nom est celui de l'écrivain Marcel Proust qui n'a bien sûr pas été choisi au hasard.

Une alchimie entre tradition, design, art et littérature se produit dans le travail de Mendini qui en devient presque musical. Par l'association de fragments «étrangers» les uns par rapport aux autres, le redesign de Mendini se rapproche du *sampling*. Mais la méthode a perdu sa dimension expérimentale et ne semble plus essayer d'échapper aux diktats du bon goût. C'est plutôt une

critique joyeuse, un embellissement d'objets classiques ou du quotidien.

Convaincu de l'impossibilité de renouveler le monde des objets, Mendini puise son inspiration dans sa grande maîtrise de l'histoire et opère un jeu habile sur la mémoire. Comme William S. Burroughs, il traite l'objet comme une image et ne mélange pas n'importe quels fragments d'histoire, il s'agit bien d'utiliser des éléments reconnaissables et en contraste les uns par rapport aux autres. Cette démarche donne lieu à des objets hybrides qui semblent à la fois familiers et étranges.

¹⁸.
Breuer n'a pas conçu ce fauteuil en 1925 pour le peintre constructiviste Wassily Kandinsky, qui était son collègue à l'école du Bauhaus. C'est parce Kandinsky en admirait les formes que Breuer lui en fabriqua un. Dix ans plus tard, la chaise fut rééditée par un fabricant italien qui ayant eu vent de l'anecdote changea le nom du fauteuil. Ainsi la chaise modèle B3 devint célèbre sous le nom du peintre.

2.5
*matière
première*

Les objets banals du quotidien qui portent en eux une charge émotionnelle, comme la fameuse Madeleine de Proust, représentent un terrain d'expérimentation fertile pour plus d'un designer.

Dès le début des années 1990, Philippe Starck (1949-) en fait son fond de commerce en s'appropriant une citation de Jean Baudrillard (1929 – 2007) : «Nous vivons dans un monde de reproduction totale, l'original n'existe pas. Nous sommes tous des copieurs»¹⁹. En réponse à cela, il propose de reformuler des objets archétypaux plutôt que d'en dessiner de nouveaux. Un exemple parlant serait la lampe *Miss Sissi* puisqu'il s'agit d'un abat-jour conique tel que le dessinerait un enfant, selon lui. L'origine de l'objet s'étant dissoute, il ne reste que son image. Cette démarche met en avant la confrontation entre la tradition et la culture de l'image d'aujourd'hui.

Par ailleurs, le choix de l'archétype se justifie car il est instantanément reconnaissable.

«La recherche contemporaine d'archétypes répondrait-elle moins à une production standardisée et uniforme qu'à une production atypique et informelle. À travers la question des archétypes se recherche non pas ce qui nous différencie les uns des autres, mais bel et bien encore une fois ce qui nous relie, ce qui nous est commun, non plus sur le plan physique, mais cette fois sur le plan des images. La question des archétypes tente d'identifier ce plus petit dénominateur commun, susceptible de répondre à la communication de masse.»

Ces allusions ironiques peuvent alors avoir le même effet sur des audiences différentes, sans présupposer un certain degré de connaissances réservées au cercle fermé du design.

.19.
Jean Baudrillard,
La Société de consommation,
Paris, Gallimard, 1970.

.20.
Article de Pierre
Staudenmeyer,
Objets : types & archétypes,
Paris 1997. Edition : Paris,
France, Hazan



Lampe Miss Sissi, Philippe
Starck, Flos, 1991,
Fauteuil Richard III,
Baleri, 1984
Fauteuil Louis Ghost,
Kartell, 2002

Pages suivantes : Alessandro
Mellini dirige la revue *Casabella*
de 1970 à 1976
Des numéros 349 à 412
On retrouve Global Tools, la
Lassù Chair et bon nombre de ses
projets.





2.6 **réseau [x] d'influences**

Le musicien prodige Serge Gainsbourg (1928 – 1991) a construit une grande partie de son répertoire de chansons en réutilisant des structures d'œuvres classiques. Son travail témoigne de l'étendue de sa culture musicale, riche et variée²⁰.

Il va de soi qu'un choix précis de fragments identifiables implique une bonne connaissance de l'histoire.

«Grâce aux magazines en couleurs, aux voyages et à Kodak, tout le monde a un musée imaginaire bien fourni et représente un éclectique potentiel. Tout au moins il est mis en contact avec une pluralité de cultures différentes de la sienne et il peut choisir et sélectionner à partir de ce vaste corpus, alors que les cultures précédentes devaient s'en tenir à un patrimoine limité»²¹.

L'apprentissage et l'inspiration sont de plus en plus facilités par les médias qui permettent de reproduire avec précision des 'fragments d'expérience' empruntés au passé. Ce phénomène que Charles Jencks décrit comme une avancée considérable liée au progrès va s'accélérer de manière vertigineuse à partir des années 1990.

Les médias de masse ont fait l'objet de nombreuses critiques à travers l'emploi du collage. En s'en servant de matière première, le message transmis par la publicité ou les grands quotidiens étaient détournés afin d'en révéler le sens caché. Cet autre message, défini par Burroughs comme une «troisième voix»,

émerge entre celle du texte d'origine et celle du collagiste. Dans la pratique du collage, il y a donc toujours eu un double lien.

Burroughs découpait des journaux, puis y publiait ses travaux; le collectif de designers italien Global Tools, avait engagé dans les années 1970 une mise en réseaux des connaissances par l'intermédiaire de publications spécialisées et de conférences; Mendini a développé sa méthodologie grâce à ses travaux d'édition, dans lesquels il publiait également ses projets.

2.7 **un accès privilegié pour tous**

Le réalisateur américain James Cameron (1954-) raconte qu'il puise son inspiration dans les fonds océaniques car il y trouve un univers de créatures qui dépasse tout ce que l'homme peut possiblement imaginer. Heureusement, pour ceux qui n'en ont pas la possibilité, il y a internet.

.20.
Jane B. est une chanson issue de l'album en duo Jane Birkin - Serge Gainsbourg, sorti en 1969. Elle se base sur le Prélude n°4 en mi mineur (opus 28) de Frédéric Chopin (composée entre 1835 et 1839).
Ma Lou Marilou est présent sur l'album L'Homme à Tête de Chou (1976). Cette fois-ci, Gainsbourg reprend la Sonate de Beethoven pour piano N°23 en fa min, Op57, dite «Appassionata», premier mouvement (Allegro assai).
<http://www.samples-en-talons.ch/v2/index.php/Pop/gainsbourg-genie-du-sample.html>

.21.
Charles Jencks, Le Langage de l'Architecture Post-Moderne, Londres 1979. p.95.

Les nouveaux consommateurs de contenus culturels trouvent dans le Web un terrain de jeu infini et manipulent allègrement les touches copier/coller présentes dans toutes les interfaces digitales.

L'architecte anglais Sam Jacob de l'agence FAT (Fashion Architecture Taste) associe internet à un paysage linéaire d'informations indifférenciées qui selon lui contribue à faire disparaître une hiérarchie culturelle (élitiste/populaire ou haute/basse) en plaçant tout à une distance d'un clic. Il précise : «Tout est aplani dans un bassin infiniment grand et sans fond où l'image, le texte et l'histoire sont dissouts par les solvants des médias et de la communication. Ce n'est pas la fin de l'Histoire mais une intensification et une démultiplication d'histoires à l'intérieur du présent où l'on peut être pré- et post-, néo- et authentique simultanément»²².

La disparition d'une linéarité historique profite à la pratique du *sampling*. La matière première devient très accessible (rapidement et en quantité), nul besoin d'être directeur éditorial pour accéder aux projets des autres ou publier les siens. Mais si l'accès est grand ouvert, il s'agit maintenant de faire le tri.

Cette nouvelle liberté qu'offre internet engendre un paradoxe : d'un côté tout le monde peut se cultiver sur l'existence et la nature de telle ou telle chose, ce qui rend le plagiat difficile ; et de l'autre, en rendant accessible tout le répertoire du passé sans réelle hiérarchie, l'histoire est devenue un vaste supermarché où l'on peut puiser indifféremment des styles, pour les sortir de leur contexte moral et les imiter.

2.8 **hommage & sabotage**

Collages, juxtapositions et appropriation, sont devenus les fondations de l'acte créatif et de la manière dont la culture est produite. Une hybridation de styles à l'intérieure de laquelle il est difficile de créer des contrastes : «Nous sommes dans un mixeur qui dévore les tendances du siècle dernier. Par conséquent, tous les styles n'en forment plus qu'un. La notion d'originalité s'est alors perdue à l'intérieur de ce processus.» commente Aaron Rose²³. Depuis les illuminations post-modernes, le mythe de l'originalité héroïque semble avoir été écarté au profit de recyclages en tout genre, puisés puis ré-injectés dans une matérieuthèque virtuelle infinie. «*The vernacular expression of flatlined culture is the mash-up*»²⁴.

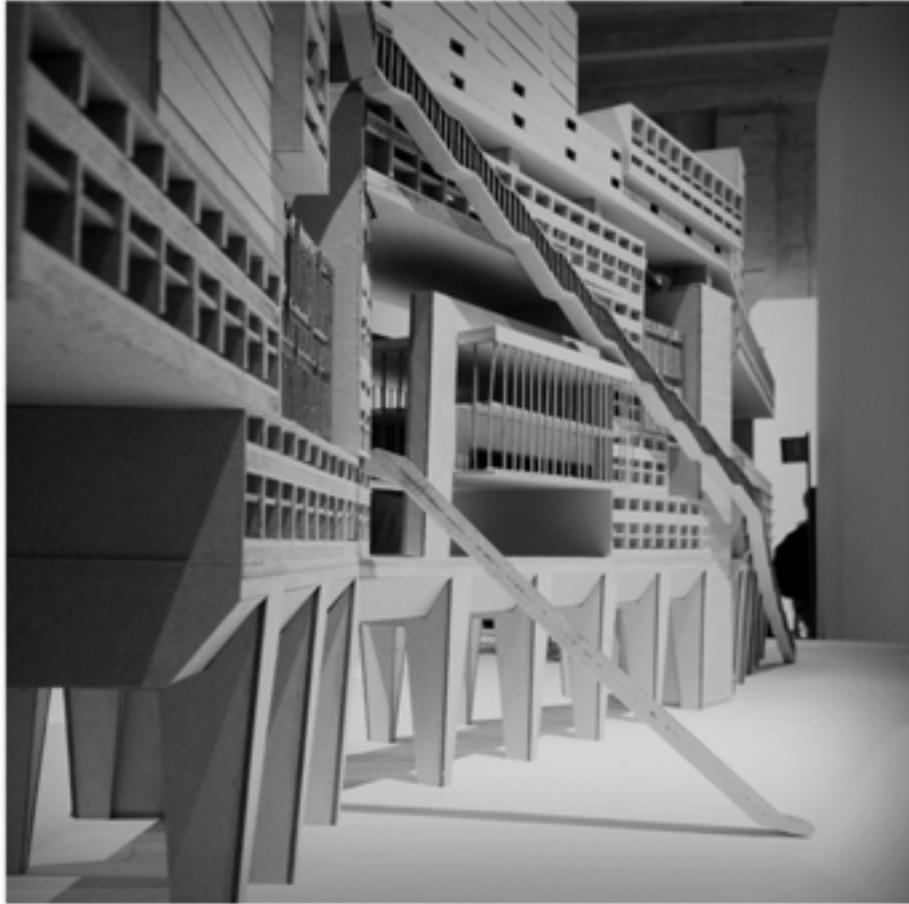
En conséquence, «le design cannibalise, il se nourrit de design»²⁵ mais pour éviter le syndrome du «téléphone arabe» qui déforme mollement mais sûrement l'information,

.22.
AD op.cit.p25

.23.
Collage Culture p72

.24.
Sam Jacob AD p29
ORIGIN 1980s: from flat 1 + line 1 (with reference to the continuous straight line displayed on a heart monitor, indicating death).

.25.
Monographie de Martin Szekely, Éditions Images Modernes, Paris, novembre 2003 p.162.,



Robert Burghardt
«Denkmal für die Moderne»
(Monument pour la modernité)

le choix des références est crucial. Comme le disait William Burroughs, la qualité du résultat dépend de celle du matériau de départ.

La maîtrise des influences est une question soulevée par l'architecte Robert Burghardt, basé à Berlin, lors de la 13e Biennale d'architecture de Venise. Son projet hybride est un collage tridimensionnel composé de fragments d'architectures Modernes empruntés à Mies van der Rohe, Hannes Meyer, Le Corbusier, les Smithons...etc. Cette synthèse d'éléments familiers aux provenances diverses crée un paradoxe puisque leur addition engendre une saturation contraire à l'idéologie moderniste.

Ce mash-up architecturale pose alors la question de l'influence de l'architecture moderniste sur l'architecture contemporaine. Son fantôme ne serait plus qu'une coquille vide, une simple esthétique amputée de sa dimension philosophique.

Un phénomène récurrent, à en croire tous les sites qui recensent le plagiat volontaire ou inconscient, défini par le critique Pierre Staudenmeyer (1952-2007) : «Le redesign peut être une attitude largement inconsciente, où les références ne sont pas toujours identifiées par les designers ou les consommateurs : une trituration d'images mentales, de souvenirs plus ou moins vagues, de réminiscences consacrées par la mode ou d'émotions enfantines imprécises. Il est dans ce cas, une répétition de l'histoire, une alternative à sa propre force de transformation »²⁶.

La structure sans dimension qu'internet a donné à l'histoire, se retrouve dans les blogs spécialisés

qui se présentent comme des murs d'inspirations virtuels, semblables à ceux d'une chambre d'adolescent. Exemple en est du site FFFFOUND! image bookmarking qui entraîne le visiteur dans une galerie arborescente et infinie d'images en fonction de ses choix, faisant abstraction d'une quelconque forme de texte explicatif.

Face à une cette importante quantité d'informations absorbées quotidiennement, la mémoire visuelle est forcée d'opérer une sélection. Mais malgré tout, ces images impriment notre rétine et influencent d'une manière ou d'une autre l'acte créatif.

En plus d'une culture en réseau qui s'apprécie quasiment de la même manière partout dans le monde, la presse spécialisée et les salons internationaux participent à la création d'un univers d'inspirations partagées. Il n'y a donc rien de mystérieux à ce que deux personnes éloignées dans le temps et l'espace, produisent une forme ou une idée similaire²⁷.

.26.

Propos du galeriste Pierre Staudenmeyer, Abécédaire du design, Qu'est-ce Que Le Design Aujourd'hui ? Paris: Beaux-arts Magazine, 2009. Print.

.27.

C'est le thème de l'exposition Déjà-Vu* Le nom de cette exposition s'inspire du travail de Naoto Fukasawa, qui en 2007, dessine une chaise pour Magis intitulée 'déjà-vu'. Conforme selon lui à l'image de la chaise telle qu'elle s'inscrit dans la mémoire collective, il n'en change que le matériaux, et défend l'idée d'un design silencieux emprunt du quotidien, tout comme l'avait fait Jasper Morisson avec la Plywood Chair en 1988.

Organisée par Chris Meplon et Moniek Bucquoye à la Biennale Interieur 2012 de Courtrai. Des objets aux morphologies similaires sont juxtaposés. Certains ont même été édités la même année dans différents pays, comme le fauteuil Capo de Doshi&Levien pour Cappellini et le Pod de Benjamin Hubert pour De Vorm, sortis tous les deux en 2011.



Si certains rapprochements formels sont un peu arbitraires, d'autres paraissent légitimes, comme pour l'emblématique chaise Thonet, 214, dessinée par Michaël Thonet en 1859 qui bat les records en s'entourant de six autres créations similaires.

2.9 le cas de droog^{design}

«Après un siècle de réinvention, rien ne semblait plus révolutionnaire que le rejet du mythe de l'originalité et l'emprunt délibéré au passé, voir la réutilisation du familier, du quotidien et du banal »²⁸.

Si le choix d'éléments reconnaissables et porteurs d'une charge émotionnelle sont de bons ingrédients de base, certains designers en ont fait leur fond de commerce.

C'est le cas du label Droog Design dirigé d'une main de fer par Renny Ramakers depuis le début des années

1990 qui réorganise l'information en de nouvelles constellations d'idées : «C'est en regardant les expériences italiennes des années 1970-1980 que les Néerlandais ont trouvé matière à réflexion : à la surproduction, Tejo Remy a proposé la réutilisation de matériaux et d'objets usagés («Rag Chair», 1991); à la fin des idéologies Richard Hutten a répondu avec du mobilier-choc («The Cross», 1994); à la question des archétypes, Hella Jongerius a intégré des matériaux nouveaux («Pushed Washtub», 1996); à la critique sociale, Jurgen Bey a conçu des projets hybridant les objets des classes moyennes («Kokon Furniture», 1999) »²⁹. Droog squatte l'histoire de l'art et les structures de la reproduction de masse. Ils recyclent des valeurs conceptuelles (idées, souvenirs et archétypes) pour donner à leur projets une forme de durabilité.

Les produits de Droog font immédiatement sourire, ils sont ingénieux et attirants. Mais les stratégies de communication utilisées en ont fait des biens de consommation de masse. Là est peut-être le paradoxe, si le succès est trop grand, l'objet perd sa valeur conceptuelle, et ne porte que le fantôme du collage, son esthétique.

Entre méthode et imagination, d'autres designers questionnent ces méthodes de conception, comme Martino Gamper avec le projet *100 chairs in 100 days* ou Dunne & Raby avec leurs *Technological Dreams Series* qui réinventent l'archétype du robot.

Comme disait Burroughs, tout, même les paroles les plus sacrées doivent être ré-inventés.

«The approach is elastic, highlighting the importance of contextual origin and enabling the creative potential of random individual elements spontaneously thrown together. The process of personal action that leads towards making rather than hesitating. »³⁰



.28.
Collage culture, op.
cit. p33.

.29.
Catherine Geel,
Qu'est-ce Que Le Design
Aujourd'hui ? Paris:
Beaux-arts Magazine,
2009.

.30.
Taken from the book *100
Chairs in 100 Days*,
published by Dent-De-
Leone, 2007



«*How strange*
COLLAGE ART
must have seemed back
then, how exiting,
how beautiful!»¹

Si le collage fait aujourd'hui partie intégrante de la création au point qu'on ne le remarque plus, l'histoire raconte qu'il a été imaginé comme un outil pour désamorcer le contrôle et l'ennui.

Des avant-gardes au postmodernisme, un désir de révolte se retrouve dans tous les usages de la technique, que son application soit picturale ou textuelle, de l'objet à l'espace, le collage défie l'autorité et dénonce les vices de la société.

Décontextualiser pour générer du sens, son pouvoir réside essentiellement dans sa capacité à détruire la linéarité du discours et effacer la hiérarchie des éléments qui le constituent pour appréhender une nouvelle réalité. Le collage, de par la simultanéité et le hasard - a priori- des éléments hétérogènes de la composition tisse un contexte-terrain déstabilisant propice à la réflexion.

La pertinence des éléments sélectionnés permettent en effet de révéler un sens caché, une révélation souvent ironique et grinçante, parfois prémonitoire que Burroughs appelait dans les années 1960 «The third mind»² et que Mandy Kahn décrivait face à la saturation informationnelle de notre environnement.

Mais si le collage est un instrument mis à la disposition de tous et orienté systématiquement vers l'expérimentation, encore faut-il en respecter les règles.

S'il est aisé de tomber dans une imitation sans fondement ou un sentimentalisme purement esthétique, les principes du "sampling postmoderne" nous invitent dans la mesure du possible à manipuler consciemment des icônes du passé porteurs de sens.

.1.
Mandy Kahn, op.cit.
p.41.

.2.
«The Third Mind» est le produit du cut-up, la voix qui fait surface, au moment du montage, entre celle de l'auteur de l'oeuvre découpé et celle du collagiste, pour révéler une vérité sous-jacente.

.3.
Ulrich Lehmann,
Beats Loops and
Samples, 2011, en
ligne: [http://iai.tv/
video/beats-loops-and-
samples](http://iai.tv/video/beats-loops-and-samples), consulté le 28
décembre 2012.

.4.
Paolo Ferrari,
Achille Castiglioni,
Milan, Electa
international Editrice,
Centre Pompidou, CCI,
1985, p. 14. in
Frédéric Alzeari,
Design sous influences,
Mémoire de fin d'étude,
école Nationale
Supérieure de Création
Industrielle, 2010.

C'est une affaire de dosage, et c'est la que s'exprime tout le talent de l'auteur et la profondeur du propos.

«Techniques of reproduction, collage, pattern and serialization are not just simulation, then, but a distinctive form of labour. And this is true of sampling in general, not just in music.»³

La surabondance des informations caractéristique de notre ère a certes conduit à la disparition de la hiérarchie culturelle, elle a également entraîné l'application du principe de "sampling" à tous les domaines de la création, généralisé dans le domaine de la musique, mais aussi de l'architecture et du design sans que les enjeux en soient forcément maîtrisés.

Initialement radicalement contestataire, force est de constater que le "sampling designique" victime de son succès, a intégré de façon exponentielle une dimension commerciale, amorcée à ses débuts par Mendini, prônée par Starck, et récemment dénoncée par Banksy dans son film "Exit Through the Gift Shop" (2010). Dans ce documentaire, il est question de l'incroyable ascension de Thierry Guetta AKA Mr Brainwash qui crée et expose avec succès un ensemble d'oeuvre urbaine, pales copies d'éléments pop-artesques vidés de toute substance.

Dans une moindre mesure, le collectif Droog Design s'est fabriqué une image basée sur le recyclage et la réutilisation - pas uniquement des matériaux, comme Ramakers l'a très vite souligné - mais aussi des idées et des concepts. Même si leurs objets semblent familiers et sont porteurs d'un ironique pouvoir narratif, leurs auteurs semblent également avoir conscience de la validité du souvenir et du passé comme arguments de vente.

Est-ce que la simple reproduction d'une oeuvre d'art suffit à standardiser l'original? comme l'avancait Walter Benjamin en 1935 dans un essai intitulé «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique». Peut-être cela pourrait-il être une explication au succès rencontré par Lady Gaga et sa House, gigantesque usine à copier-coller les succès du passé.

Mais comme l'affirmait en 1985, le designer Achille Castiglioni dans une interview à un grand quotidien national italien : «L'objectif du designer ne consiste pas à "idéologiser" des souvenirs déformés mais à communiquer aux autres des messages de curiosité, de divertissement et d'affection.»⁴

bibliographie

livres

ARAGON Louis
LES COLLAGES
Paris : Herman
1965 /1993.

ADAMSON Glenn
& PAVITT Jane
*POSTMODERNISM STYLE AND
SUBVERSION, 1970-1990*
Exposition en 2012
au Victoria & Albert
Museum de Londres
V&A Publishing
2011.

BAKKER Gijs
& RAMAKERS Renny
*Simply Droog:
10 + 3 Years of
Creating Innovation
and Discussion.*
New York: Museum
of Arts & Design Print.
2006.

FALLOWS Colin,
GENZMER Synne
*Catalogue de
l'exposition
CUT-UPS, CUT-INS,
CUT-OUTS: THE ART
OF WILLIAM S. BURROUGHS*
(15 juin-21 octobre 2012)
Kunsthalle Wien
2012.

JENCKS Charles
*LE LANGAGE DE
L'ARCHITECTURE
POST-MODERNE*
Academy Editions
Denoël
1979.

LAPIERRE Eric
*LA Beauté du laid,
LEPOINT DU JOUR :
UNE ARCHITECTURE CONCRÈTE*
Paris Le Point du jour
2011.

Midal Alexandra
*Design : Introduction
à l'histoire d'une
discipline.*
Paris: Pocket Print.
2009.

POLINORO Laura
*L'ATELIER ALESSI
Alberto Alessi et
Alessandro Mendini :
dix ans de design,
1980-1990*
Exposition 1989-90
au Centre George
Pompidou de Paris
Crusinallo: F.A.O.,
1989.

RAMAKERS Renny
*DROOG DESIGN
IN CONTEXT
LESS+MORE*
Publishers Rotterdam
2002.

Rose, Aaron, Mandy Kahn, &
Brian Roettinger.
*Collage Culture:
Examining the 21st
Century's Identity Crisis.*
Zurich: JRP Ringier
Kunstverlag AG,
2011.

William S. Burroughs ,
Brion Gysin
The Third Mind
The Viking Press.
1978.

Articles

BADER, M. & WOLF M.
BOOTLEG OBJECTS Online
http://bootleg-objects.com/pdf/bootleg_objects_english.pdf
2003

BAYGERT Nicolas
*Lady Gaga,
une esthétique
de la copie,*
Libération, 20 avril
<http://next.liberation.fr/musique/01012332673-lady-gaga-une-esthetique-de-la-copie>
2011.

CLAISSE Frédéric
*William S. Burroughs:
Du cut-up au simulacre
La réalité existe-t-elle ?*
Pages 151-174
Revue Interdisciplinaire
de Philosophie
Morale et Politique
2002.

Fevre Anne-Marie,
Lille, *Droog Addict*,
Libération, 10 septembre
<http://next.liberation.fr/next/0101501269-lille-droog-addict>
2004.

(Guest-Edited by)
Jencks Charles & FAT
Radical Post-Modernism
AD Architectural Design
Profile N° 213
Vol 81, N° 5
2011. September/October

Menétrey Sylvain
*Un siècle condamné
à recycler le passé*
Mercredi 28 décembre 2011
<http://www.largeur.com/?p=3562>

RAMAKERS Renny
*Design etc, Open
Borders – Droog Event #1*
Exhibition catalogue
publié par Droog Design,
Amsterdam
2004.

ROCCO San
FUCK CONCEPTS! CONTEXT!
#4 Summer 2012
2012. Matteo Chidoni

S. Wills David
*Beatdom #11: The
Nature Issue*
26 mai 2012

vidéos

Lehmann Ulrich
Beats Loops and Samples
2011
<http://iai.tv/video/beats-loops-and-samples>

Marclay Christian
The Clock
2010

S.BURROUGHS William
*«Origin and Theory
of the Tape Cut-Ups»*
Lecture at the Jack
Kerouac School of
Disembodied Poetics
at the Naropa Institute
20 avril 1976
<http://www.youtube.com/watch?v=jjT100oPtxE>

S.BURROUGHS William
A Documentary Tribute
<http://disembedded.wordpress.com/2010/10/02/william-s-burroughs-the-cut-ups/>

S.BURROUGHS William
Lecture 1976
<http://www.youtube.com/watch?v=c21bB0Kmz0Y>

SAMPLES.FR
<http://www.samples.fr/blog/>



<http://fondosdedivasdelpop.com/wp-content/uploads/images/a1/lady-gaga.jpg>



Issue du livre Loewy, Raymond, Miriam Cendrars, Raymond Loewy, and Raymond Loewy. *La Laideur Se Vend Mal.* [Paris]: Gallimard, 2005



<http://www.photographie.com/news/william-klein-poete-de-la-rue>
© William Klein



<http://www.gangstersaysrelax.com/blog/2011/8/21/lady-gaga-you-and-i-mark-taylor-remix.html>



http://picassolive.ru/wp-content/uploads/2012/05/Pablo-Picasso_Violon-et-raisins_1912.jpg



http://www.musee-picasso.fr/pages/page_id18551_u112.htm



<http://spencer-rogers.blogspot.ch/2010/03/el-lissitzky.html>



© Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2002
Digital image Tate, London, 2012.



<http://thewildmagazine.com/wp-content/uploads/2011/12/LEVINE001.jpg>



© Richard Hamilton 2005. All rights reserved, DACS Tate London.



<http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/les-collages-de-max-ernst-20484.html?chash=f131b8a684>



© Thierry Planche - Fotolia.com



Toutes les images relatives à William S. Burroughs sont extraites du livre : FALLOWS Colin, GENZMER Synne Catalogue de l'exposition CUT-UPS, CUT-INS, CUT-OUTS: THE ART OF WILLIAM S. BURROUGHS (15 juin-21 octobre 2012) Kunsthalle Wien 2012.



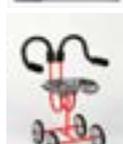
http://www.wired.com/special_multimedia/2008/pl_music_1609



http://dangerousminds.net/comments/everybody_loves_william_burroughs_a_photographic_collection



© Malak Mebkhout



© V&A (Victoria & Albert) Museum.



© V&A (Victoria & Albert) Museum.



© V&A (Victoria & Albert) Museum.



© V&A (Victoria & Albert) Museum.



© Photo : Wolfgang Seibt



<http://www.artvalue.com/auctionresult--mendini-alessandro-1931-italy-wassily-chair-from-the-rede-sig-3272385.htm>



<http://www.artvalue.com/auctionresult--mendini-alessandro-1931-italy-chaise-modele-joe-colombo-s-un-3454682.htm>



http://www.die-neue-sammlung.de/press/?page_id=4160&lang=en



"Tea & Coffe Piazza" images issus du livre POLINORO Laura L'ATELIER ALESSI Crusinallo: F.A.O., 1989.



http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/phillips-london-design-sale-4-30-12_detail.asp?picnum=4



Toutes les couvertures de Casabella sont extraites du site : <http://casabellablog.eu/the-magazine/yearannata-1970-xxiv/>



<http://www.vente-design.com/fr/fauteuils/29-fauteuil-richard-iii-philippe-starck.html>



<http://www.connox.de/m/100030/133709/media/flos/MissSissi/Flos-Miss-Sissi-Blau.jpg>



<http://www.conranshop.co.uk/conran-catalog/product/xlarge/global/images/main/175067.png>



<http://martinogamper.com/project/a-100-chairs-in-a-100-days/>

