



HAL
open science

Élargir la fonctionnalité : échanges opératoires entre Ettore Sottsass et Allen Ginsberg

Vincent Beaubois

► **To cite this version:**

Vincent Beaubois. Élargir la fonctionnalité : échanges opératoires entre Ettore Sottsass et Allen Ginsberg. Raddar, 2018, 1. hal-04384639

HAL Id: hal-04384639

<https://hal.science/hal-04384639>

Submitted on 10 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Beaubois Vincent, « Élargir la fonctionnalité : échanges opératoires entre Ettore Sottsass et Allen Ginsberg », *RADDAR*, n°1, 2019, pp. 100-119 [PREPRINT].

RÉSUMÉ

Partant d'une proposition du designer italien Ettore Sottsass Jr. affirmant, à propos de son travail de la céramique dans les années 1960, qu'il avait cherché à « élargir » la notion de fonctionnalité, nous souhaitons éclairer ce qu'il qualifie ainsi de « sphère de fonctionnalité supérieure ». Alors que conventionnellement une fonction est toujours transitive – elle sert à *quelque chose* – nous voudrions montrer que l'opération – à la fois conceptuelle et conceptive – que met en exergue Sottsass consiste, au contraire, à dissocier la *fonction* de toute *finalité* précise. Cette opération dessine alors un motif projectuel et philosophique étrange : une fonctionnalité sans finalité déterminée, une fonctionnalité opératoire sans fonction achevée ou précisément adressée. Le dialogue fécond que nous pouvons retracer entre l'œuvre de Sottsass et celle du poète Allen Ginsberg, liées par une attention aiguë aux pratiques tantriques et à la spiritualité bouddhiste, nous permettra de rendre compte de cette fonctionnalité excentrique cherchant à s'affranchir du fonctionnalisme tout en le sublimant.

MOTS-CLÉS

Céramiques ; Finalité ; Fonctionnalisme ; Ginsberg ; Sottsass ; Yantra.

Introduction : une fonctionnalité en question

La figure d'Ettore Sottsass Jr. est particulièrement intéressante pour questionner la notion de fonctionnalité dans le champ du design : bien que critique radical du fonctionnalisme et du positivisme qui l'accompagne¹, il ne rejette pas pour autant l'idée de « fonction »²,

¹ En tant qu'élément actif du Design radical italien des années 1960-70, Ettore Sottsass Jr. est devenu une véritable figure contestataire à l'égard de l'austérité du fonctionnalisme des années 1950. Rappelons également qu'il a participé, en septembre 1956, au Congrès d'Alba du *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste* (M.I.B.I), fondé par Asger Jorn, et dont la cible était déjà le fonctionnalisme de Max Bill professé au sein de la *Hochschule für Gestaltung* d'Ulm (Sottsass est ainsi mentionné comme faisant partie du comité de rédaction de *Eristica. Bollettino d'Informazione del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata*, 1956, n° 2).

² Dans un entretien avec Milco Carboni, Sottsass insiste ainsi sur le fait qu'il n'a jamais voulu s'opposer au « rationalisme brutal » du Bauhaus, mais bien plutôt y « ajouter quelque chose », l'objet de ce texte étant justement d'éclairer ce « quelque chose » (Ettore SOTTSSASS et Milco CARBONI. En feuilletant un album de vieilles photographies. In CARBONI, Milco (dir.). *Ettore Sottsass Jr. '60-'70*. Orléans: HYX, 2006, p. 9).

cherchant plutôt à faire sortir celle-ci de ses gonds rationalistes, en appelant à un « élargissement » de sa compréhension. Cet élargissement doit se comprendre comme une critique de la *finalité* à l'œuvre dans la notion de « fonction ». En effet, les doctrines fonctionnalistes, en dépit de leur pluralité³, partagent toutes une même compréhension de la notion de fonction en termes de « finalité », une fonction étant toujours conçue pour une fin précise, pour un but identifiable. Un vase sert à accueillir des fleurs ou à décorer une portion d'espace domestique, un bol sert de contenant pour de la nourriture ou autre. Au contraire, dans les céramiques que réalise Sottsass dans les années 1960 – avec les séries *Ceramiche delle tenebre* (*Céramiques des ténèbres*, 1963), *Offerta a Siva* (*Offrande à Shiva*, 1964), *Menhir*, *Ziggurat*, *Stupas*, *Hydrants & Gas Pumps* (1965-66) ou encore *Yantra* (1969) – cette fonctionnalité, finalisée, adressée, se trouve réduite au minimum. Ce rétrécissement de la charge fonctionnelle n'apparaît cependant pas, pour lui, comme un amoindrissement de la fonctionnalité, mais au contraire comme le principe de son *expansion* : « mon intention était de < ne pas faire des bibelots >, mais de concentrer tellement l'objet, qu'il soit soustrait à ses fonctions ordinaires (qui sont néanmoins maintenues), afin de le plonger dans une *sphère de fonctionnalité supérieure*⁴ ».

Sottsass nous entraîne sur le terrain d'une redéfinition même du concept de fonction, cherchant à sortir celui-ci de sa gangue finaliste, et mettant au jour une entité philosophique originale : une fonctionnalité sans fonction finalisée. Nous souhaiterions donc montrer que cette « fonctionnalité supérieure » excède tout cadre fonctionnaliste conventionnel, au sens où celle-ci opère sans finalité préalable : quelque chose fonctionne, une opération prend place, sans pour autant se déterminer selon une finalité identifiable au préalable. Ce questionnement doit nous plonger dans le geste même du design *en train de se faire*, au moment où la chose conçue présente une forme de fonctionnalité potentielle, transitoire, non encore stabilisée. Ce moment d'indétermination ne se résume cependant pas à un processus aléatoire : Sottsass cherche, au contraire, à remplir ce geste d'intuitions opératoires, de fonctionnements qu'il voit à l'œuvre de manière éminente dans la poésie de la *Beat Generation* et notamment celle d'Allen Ginsberg, où se

³ Pour un aperçu de cette pluralité des fonctionnalismes, mettant en évidence le fait que *le* fonctionnalisme, entendu comme doctrine unifiée, n'existe pas, voir Claude SCHNAIDT et Emmanuelle GALLO. Qu'est-ce que le fonctionnalisme ? *Archithèse*, 1988, n° 1, p. 8-10.

⁴ Ettore SOTTASS. Le *Ceramiche Delle Tenebre*. *Domus*, 1963, n°409, cité dans Philippe THOMÉ. *Ettore Sottsass Jr. : De l'objet à l'environnement*. Bern, Berlin, Paris: P. Lang, 1996, p. 97-98.

mêlent à la fois des motifs bouddhistes et une revendication politique critique à l'égard de la société de consommation de son époque. Le but de ce texte est ainsi de mettre en lumière les relations constitutives qui se trament entre le travail de Sottsass sur la céramique et le travail poétique de Ginsberg dans cette même période, et la manière dont elles sont alimentées par une spiritualité indienne qu'ils cherchent à traduire respectivement dans la matérialité des objets en terre cuite et dans celle des mots. C'est depuis cette relation que nous souhaitons faire émerger une modalité nouvelle dans la compréhension de la fonctionnalité des choses.

Élargir la fonctionnalité

Revenant sur son travail de la céramique dans les années 1960, influencé par la culture traditionnelle indienne, le bouddhisme et la pratique du yoga, Sottsass fait remarquer que ce travail expérimental « n'est peut-être rien d'autre qu'une manière d'élargir le concept de < fonctionnel > aux sphères psychiques subconscientes et inconscientes, étant donné que ceux du Bauhaus et de toute cette génération n'y avaient jamais pensé⁵ ». L'inscription de ses expérimentations dans une réflexion plus générale sur la notion de fonctionnalité continue d'habiter la pensée de Sottsass dans les décennies qui suivent, comme en témoignent ses paroles de 1989 :

Je pense que le fonctionnalisme a perdu la signification que le Bauhaus lui avait originalement donnée. [...] Bien sûr, la fonction est importante, mais ce n'est pas le dernier mot – parce que vous ne pouvez jamais définir la fonction d'un objet. [...] Sa définition doit être élargie, parce que les objets sont fonctionnels par rapport à la vie⁶.

Pour comprendre cet appel à un « élargissement » de la notion de fonction, il faut commencer par mettre en lumière la figure du Bauhaus servant ici de repoussoir au designer italien⁷. Dans le texte « Expérience

⁵ Ettore SOTTASS. Expérience de la céramique. In CARBONI, Milco (dir.). *Ettore Sottsass Jr. '60-'70, op. cit.*, p. 166.

⁶ Joe DOLCE. Four Designers: Ettore Sottsass. *Industrial Design*, 1989, n° 1, cité dans Philippe THOMÉ. *Ettore Sottsass Jr., op. cit.*, p. 120.

⁷ Si l'école allemande sert ici d'épouvantail du fonctionnalisme, la pluralité des voix et des perspectives dont elle fut le cœur se trouve alors gommée, à l'image de Walter Gropius qui, dès les années 1930, se défendait des approches rationnelles trop mécanistes. Il est d'ailleurs frappant d'entendre combien ses paroles résonnent parfois avec celles de Sottsass : « J'ai toujours tenu compte en même temps de l'autre aspect de la vie : il faut satisfaire autant les besoins spirituels que les besoins matériels, et se donner pour but l'élaboration d'une nouvelle conception de l'espace ne signifie pas seulement parvenir à l'économie structurelle et à la

de la céramique », Sottsass tourne ainsi en dérision la vision rationaliste du fonctionnalisme héritée du Bauhaus de Hannes Meyer⁸ :

Ils avaient cette idée que l'homme pouvait tout résoudre rationnellement et donc l'idée d'une société petite-bourgeoise bien ordonnée, avec la table de la salle à manger, les chaises, la lampe, la desserte, le tapis, le cadre, l'escalier, la chambre à coucher, la fenêtre sur le jardin, l'enfant qui joue dans le jardin, l'arbre du jardin, l'ombre sous l'arbre, le banc à l'ombre, le vieux retraité sur le banc, l'épouse en tablier [...]. Ils n'avaient pas prévu que tous se seraient enivrés, que tous seraient devenus cocus et que les jeunes filles enceintes sans amour auraient fini dans les cliniques ou tout le monde est si gentil. Amen⁹.

Par-delà l'image ironique dépeinte par Sottsass dans son texte, ce sont deux limites concrètes qu'il adresse au concept de « fonction » en tant que centre actif de toute doctrine fonctionnaliste. La première critique concerne l'idée que le design commencerait avec l'analyse fonctionnelle. Selon cette perspective, la fonctionnalité serait le préalable nécessaire à toute démarche de conception : c'est par l'étude attentive des différentes fonctions d'usages d'un dispositif que le geste de design pourrait s'initier, entendu comme une mise en forme et une organisation de ces fonctions. La seconde critique, corollaire de la première, reproche au fonctionnalisme de faire de la conception une activité de *maîtrise* du designer sur le cadre de vie qu'il met en forme. Ainsi, face à une fonctionnalité pensée comme *condition* de l'activité de design et comme *maîtrise* du designer sur le milieu de vie qu'il instaure, Sottsass opère une autre voie où les événements de la vie ne se laissent pas *cadrer* par une fonctionnalité *a priori*, dessinant au contraire d'autres lignes de fonctionnement, inattendues et proliférantes.

***Learning by living*: l'influence de la Beat Generation**

En 1962, alors qu'il est en convalescence en Californie, suite au traitement d'une grave maladie rénale dégénérative au sein de l'hôpital de Palo Alto, Sottsass fréquente les personnages les plus importants de la *Beat Generation*, à commencer par Allen Ginsberg. Sa première femme, Fernanda Pivano, dite « Nanda », éditrice et traductrice italienne parmi

perfection fonctionnelle » (cité dans Ludwig GROTE. Formes élémentaires du fonctionnalisme. In *Bauhaus 1919-1969*. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1969, p. 20).

⁸ Notamment tel qu'il se trouve énoncé dans le manifeste « Construire », publié en 1928.

⁹ Ettore SOTTASS. Expérience de la céramique, *op. cit.*, p. 166.

les premières à diffuser l'œuvre du poète¹⁰, travaille à ce moment sur la traduction de « Howl » – le fameux poème incantatoire de Ginsberg de 1955 – tout en préparant une anthologie de poèmes *beat* pour le public italien¹¹.

Un point commun rapproche Sottsass et Ginsberg à l'époque : leur expérience de l'Inde. Sottsass passe avec Pivano trois mois en Inde, au Sri Lanka, au Népal et en Birmanie entre octobre et décembre 1961. Ginsberg accomplit ce voyage dans les années 1962-63¹². L'amitié et les intérêts communs qui unissent Pivano, Sottsass et Ginsberg trouvent une forme d'aboutissement dans la publication du premier numéro de *Pianeta Fresco* en 1967, revue underground au graphisme expérimental inspirée de la revue *San Francisco Oracle*, proposant notamment des poésies inédites de Ginsberg et des extraits du texte sacré indien *Prajñāpāramitā*. Cette accointance avec le poète américain manifeste une influence patente sur le travail de Sottsass, comme en témoigne les paroles de Sottsass au sujet de Ginsberg : « J'étais préparé pour tout ça, j'étais comme une couche de cire attendant de recevoir ces signes¹³ ». De ces années de fréquentation avec la poésie *beat*, Sottsass retient d'abord la valeur singulière de *l'expérience limite* comme catalyseur de la création et ouverture de cette création sur le monde¹⁴. Il importe ce type de démarche dans le champ du design, dessinant les linéaments de ce qu'on pourrait appeler une forme de *learning by living*, modalité existentielle du *learning by doing*¹⁵. En 1962, il commence à concevoir la série

¹⁰ Après voir traduites les œuvres d'Hemingway, de Fitzgerald, de Faulkner ou de Gertrude Stein, elle va travailler, après la guerre, à introduire dans le paysage littéraire italien les poètes et écrivains de la *Beat Generation*, (Kerouac, Ginsberg, Burroughs et Corso).

¹¹ Barbara RADICE. *Ettore Sottsass: A Critical Biography*. New York: Rizzoli, 1993, p. 63. Pour plus de détails sur la relation entre Sottsass et Ginsberg, et l'importance de Fernanda Pivano, voir Deyan SUDJIC. *Ettore Sottsass and the Poetry of Things*. London: Phaidon, 2015, p. 109-12.

¹² L'expérience que font Sottsass et Ginsberg est alors originale. Faisant de l'Inde la destination d'un voyage initiatique, ils anticipent de plusieurs années le fameux « *hippie trail* » qui ne débutera qu'à partir de 1965. Sur ce point, voir Anne DULPHY et al. *Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation*. Bruxelles, Bern, Berlin: P. Lang, 2012, p. 260. Rappelons que Sottsass part initialement pour concevoir le stand de l'entreprise de chimie Montecatini (aujourd'hui Montedison) pour un Salon à New Delhi.

¹³ Barbara RADICE, *Ettore Sottsass, op. cit.*, p. 64, notre traduction. L'influence de Ginsberg est également soulignée dans Deyan SUDJIC, *Ettore Sottsass and the Poetry of Things, op. cit.*, p. 145.

¹⁴ Notamment l'expérience de l'usage des drogues comme exploration de structures psychiques alternatives, voir Barbara RADICE, *Ettore Sottsass, op. cit.*, p. 64.

¹⁵ Le syntagme « *learning by doing* » caractérise les méthodes d'apprentissage mises en avant par John Dewey (voir par exemple John DEWEY. *Mon credo pédagogique*. In CHEN, Ou Tsui (dir.). *La Doctrine Pédagogique de John Dewey*. Paris: Vrin, 1931). Cette

« Céramiques des ténèbres » à partir de l'expérience de la maladie et d'une mort annoncée : « J'y pensais la nuit, quand je ne parvenais pas dormir, à cause des médicaments. Voilà pourquoi elles s'appellent céramiques des ténèbres¹⁶ ». Ces vases ne sont ainsi pas destinés à un usager quelconque : Sottsass les a d'abord adressés à la communauté des vivants et des fantômes¹⁷ qui l'a entouré dans ce moment critique, dessinant par-là un design *non-monumental* se dérochant à l'universalité. Il exprime clairement cette idée dans un texte de 1968 sur la capacité du design à envisager le futur :

Je ne comprends pas les paroles universelles. Pour cela, il est très compliqué de faire un dessin du futur de quoi que ce soit qui concerne les hommes, de parler par exemple du futur des maisons ou des meubles des gens, des jouets des enfants des gens, ou des parures des femmes des gens. [...] Moi, j'imagine un futur pour moi et mes amis¹⁸.

À la manière des poètes de la *Beat Generation*, Sottsass se sert d'une expérience initiatique pour alimenter le processus de conception et repenser les conditions de réception de la chose conçue, en rupture avec le credo fonctionnaliste. Ce geste – qu'il reproduira avec la série de plats « Offrande à Shiva » en 1964 comme ritualisation de sa rémission – apparaît alors comme une première intuition de l'apport de la *Beat Generation* à son travail.

L'objet comme *yantra*

En décembre 1969, Ettore Sottsass Jr. expose, au *Design Center* de Milan, une série de 28 céramiques intitulée « *Yantra di terracotta* ». De finition brillante, ces vases présentent des formes moulées aux angles saillants, faisant surgir un paysage insolite de géométries radiantes et monochromes (noires, rouges, blanches, bleues, jaunes, vertes).

Le nom donné à cette série, *Yantra*, s'est imposé à Sottsass après la lecture d'un livre que lui a offert Ginsberg : *Tantra Art* d'Ajit Mookerjee

idée trouvera un retentissement important dans le champ du design, notamment par l'intermédiaire de Donald Schön (Donald A. SCHÖN. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books, 1983).

¹⁶ Ettore SOTTASS. Céramiques des ténèbres. In CARBONI, Milco (dir.). *Ettore Sottsass Jr. '60-'70, op. cit.*, p. 46.

¹⁷ Sottsass cherche notamment à rendre manifeste la présence de personnes disparues qui ont compté dans sa vie, comme les deux soldats tués au Montenegro qui l'accompagnaient durant la guerre ou encore son ami Mario Tchou, ingénieur chez Olivetti (Deyan SUDJIC, *Ettore Sottsass and the Poetry of Things, op. cit.*, p. 149).

¹⁸ Ettore SOTTASS. Dessin du futur. In CARBONI, Milco (dir.). *Ettore Sottsass Jr. '60-'70, op. cit.*, p. 101.

paru en 1966¹⁹. Le Tantra désigne l'ensemble des textes essentiels du bouddhisme *vajrayāna*. Cette forme de bouddhisme, d'origine indotibétaine, fait du corps et de la matérialité des sens le véhicule d'un éveil spirituel. Le livre de Mookerjee présente ainsi le Tantra à la fois comme une expérience de vie et comme une « méthode scientifique²⁰ » pour parvenir à cette transformation, une démarche que Sottsass va chercher à convertir en méthodologie de conception dans la mise en forme de ses céramiques, pensées elles-mêmes comme « yantra ». Selon la définition donnée par Mookerjee, reprise par Sottsass dans son article « Dessiner un yantra » (1970) :

Le *yantra* est essentiellement une composition géométrique, mais pour comprendre sa vraie nature, il est nécessaire d'aller au-delà des notions de géométrie pour se diriger vers celles de dynamisme. [...] La forme du *yantra* est construite pour induire, porter et véhiculer un modèle particulier de pensées et de forces. Entrer dans cette forme, c'est entrer dans cette pensée²¹.

Selon l'usage traditionnel, un *yantra* (mot sanskrit signifiant « instrument de maîtrise ») est un diagramme géométrique permettant au pratiquant de conduire sa méditation (sa forme la plus connue en Occident étant le *mandala*). Ainsi, le *yantra* est *opérateur* avant d'être *symbolique*, transformant, par sa visualisation, l'état de conscience de l'adepte. Il est ainsi plus proche de l'élément architectonique que de la simple illustration, construisant diagrammatiquement une manière d'habiter la perception²².

Par cette série, il vient interroger le contexte occidental d'une société de consommation au sein de laquelle le design se trouve de plus en plus critiqué²³. La poésie d'Allen Ginsberg joue ici un rôle important : par-

¹⁹ Lorsque l'on consulte l'exemplaire de l'ouvrage ayant appartenu au designer, présent dans le fonds Sottsass du Centre Georges Pompidou à Paris, on peut constater que les annotations de Sottsass, en plus de s'arrêter sur les extraits de textes sacrés rapportés dans l'ouvrage, soulignent d'un trait appuyé le terme même de « yantra », orientant alors sa réflexion de l'époque.

²⁰ Ajit MOOKERJEE. *Tantra Art. Its Philosophy and Physics*. Paris: Ravi Kumar, 1966, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 20, 21-24, notre traduction. Ces définitions sont reprises dans Ettore SOTTASS. Dessiner un yantra. In CARBONI, Milco (dir.). *Ettore Sottsass Jr. '60-'70, op. cit.*, p. 157.

²² Cette conception d'objets domestiques, comme support de méditation, est déjà présente de manière intuitive dans la série de céramiques « Offrande à Shiva » (1964), où les plats sont construits selon une déclinaison de cercles aux textures et motifs variables, à la manière des *mandalas* indiens (*mandala* en sanscrit signifiant « cercle »). Commentant cette série de céramiques, Pivano affirme, en 1964, qu'il s'agit là d'« une représentation magique d'un élément qui conduit l'esprit à se concentrer » (Fernanda PIVANO. *Lui (Sottsass) e Gli Ornamenti per Le Donne*. Milan: East 128, 1964).

²³ Ce qu'il exprimera de manière évidente quelques années plus tard dans Ettore

delà ce livre matérialisant le questionnement commun des deux hommes, c'est dans l'œuvre de ce dernier que Sottsass a pu éprouver cette manière d'appréhender certains schèmes de la pratique spirituelle indienne et tibétaine pour les rendre opératoires *sur le terrain d'une réflexion politique contemporaine*. Pour comprendre ce que Sottsass a pu pressentir dans la poésie de Ginsberg, cherchant par la suite à prolonger ce geste dans son travail de designer, il convient de rappeler les lignes de force de cette poésie. Dès les années 1950, avec *Howl* et *Kaddish*, l'écriture de Ginsberg se trouve influencée par sa pratique de la méditation et sa lecture des textes sacrés bouddhistes. Cependant, c'est vraiment dans les années 1960 que cette influence s'avère déterminante avec le recueil *Planet News*²⁴. Ce que Ginsberg va chercher dans le bouddhisme, c'est un régime *opérateur* du geste poétique : la pratique des mantras lui offre ainsi un terrain d'expérimentation sur le langage plaçant le souffle, la respiration et la vibration des sons au centre de son écriture. En ce sens, il trouve dans le Tantra, moins un imaginaire symbolique qu'un régime de fonctionnement, physique, matériel, presque machinique, de la langue. Il fait alors de la prosodie, le cœur de son travail d'écriture. Alors que la prosodie classique de la poésie anglo-américaine est structurée selon une métrique régulière imposée au texte²⁵, l'invention poétique de Ginsberg va consister à définir une métrique *interne* aux mouvements physiologiques de la personne prononçant le poème. Cette importance du corps, de la réverbération organique dans la prise de parole, de l'expression de la voix, ouvre, chez lui, à une forme de contestation politique de l'ordre public, faisant du bouddhisme le véhicule d'une « urgence politique pour sa poésie²⁶ » : l'incantation des mantras relève ainsi d'une invention à la fois artistique et politique, mêlant l'intégrité de la revendication individuelle – *faire entendre sa voix*, notamment quand on est militant pacifiste et homosexuel dans les années 1960 – à l'idéal oriental d'une subjectivité fluctuante et instable.

En ce sens, ce que Ginsberg fait du *mantra* dans le champ de la

SOTTASS. Tout le monde dit que je suis méchant. In MIDAL, Alexandra (dir.). *Design, l'anthologie*. Saint-Étienne: Éditions de la Cité du design – HEAD Genève, 2013, p. 315-318. On peut également penser à la critique féroce que Jean Baudrillard adresse au Bauhaus, faisant de cette école le laboratoire de la société de consommation de son époque et de ses débordements (Jean BAUDRILLARD. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972, p. 229).

²⁴ Notamment dans des poèmes comme « The Change : *Kyoto-Tokyo Express* » (1963) ou « Whichita Vortex Sutra » (1966). Sur la place du bouddhisme dans la poésie de Ginsberg, voir l'excellent ouvrage de Tony TRIGILIO. *Allen Ginsberg's Buddhist Poetics*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007.

²⁵ Allen GINSBERG. Entretien avec Thomas Clark. In *OM... Entretiens et Témoignages 1963-1978*. Paris: Seuil, 1979, p. 20-21.

²⁶ Tony TRIGILIO. *Allen Ginsberg's Buddhist Poetics*, *op. cit.*, p. XIV.

poésie, Sottsass va le faire du *yantra* dans le champ de la céramique et du design en général²⁷. Ce dernier ne produit pas un simple décalque du geste ginsbergien, mais transforme le langage plastique géométrique et la perception qui lui est associée. Alors que la géométrie manifeste l'expression majoritaire du design rationaliste des années 1950, depuis l'expression de la *gute Form* de Max Bill à une sémiotique des objets d'inspiration gestaltiste, celle-ci va se trouver emportée *ailleurs* par l'opération que Sottsass génère entre la pratique des *yantras* et le design :

J'ai également beaucoup cherché pour tenter d'arracher les formes géométriques aux mathématiques, à la rigueur intellectuelle, pour revenir à d'éventuels archétypes mythiques, à des signes dans lesquels l'histoire se reconnaît à l'épaisseur de ses couches les plus anciennes, comme la terre se reconnaît à sa géologie²⁸.

Sottsass fait jouer une origine indienne de la géométrie, rituelle plus que rationnelle²⁹. La figure géométrique n'est plus le produit d'une rationalisation technique ou l'expression d'un signe favorisant la lisibilité de la marchandise, mais engage plutôt un geste de concentration. La géométrie n'est plus la traduction rationnelle d'une forme fonctionnelle : elle se fait l'expression d'un jeu de forces opératoires fonctionnant sans se déterminer dans une finalité précise. La perception de l'objet-yantra engage alors moins une méditation abstraite qu'une conversion du regard portant sur l'objet lui-même dans le contexte d'une culture matérielle industrielle et productiviste.

Conclusion : vers une fonctionnalité sans fonction

Le motif que nous avons cherché à déployer dans ces quelques pages concernait l'élucidation de cette « fonctionnalité supérieure » qu'Ettore Sottsass opposait au fonctionnalisme conventionnel, à savoir la mise en forme d'une fonctionnalité ne se figeant pas en une finalité déterminée, achevée, précisément adressée.

La force de ces céramiques, dont la série « Yantra » (1969) présente

²⁷ Comme l'explique Mookerjee, *mantra* et *yantra* sont deux facettes complémentaires de la pratique tantrique, le premier travaillant sur les mots, le second sur les images : « Le mantra donne la formule et l'équation ; le *yantra*, le motif et le diagramme ; et ce qui vient opérer la corrélation entre les deux systèmes est le Tantra » (Ajit MOOKERJEE, *Tantra Art*, *op. cit.*, p. 20, notre traduction).

²⁸ Ettore SOTTASS. Que veut dire être designer ? In *Ettore Sottsass Jr. de l'objet fini à la fin de l'objet*. Paris: CCI/Centre Pompidou, 1976, p. 19.

²⁹ Ajit Mookerjee insiste sur cette appréhension indienne de la géométrie : « Les figures géométriques sont traditionnellement utilisées comme stimulus pour la concentration » (Ajit MOOKERJEE. *Art Yoga*. Paris: Presses de la Connaissance, 1975, p. 25).

une forme d'aboutissement, ne tient ainsi pas à une évocation simplement symbolique ou folklorique des rituels tantriques, mais donne forme à un schème opératoire, présent également au sein de la poésie de Ginsberg. Cette circulation d'opérations, de schèmes, depuis le champ de la pratique bouddhiste jusqu'à la prosodie poétique et la conception d'objets domestiques, manifeste cette fonctionnalité supérieure : la terre cuite, les *yantras* tantriques, les textes sacrés, la pratique de la méditation et la poésie de Ginsberg forment un ensemble de matériaux que Sottsass cherche à *mettre en fonctionnement* dans la conception de ses céramiques. Un vase *yantra* présente alors une forme de fonctionnalité sans finalité immédiate, à la manière de l'exercice de méditation qui consiste en un moyen, une technique sans finalité préconçue : le but n'est pas d'offrir une utilité à l'usager, mais de transformer sa perception, non pas finaliser une interaction, mais au contraire *ouvrir* celle-ci.

Les formes géométriques des vases *Yantra*, par un effet de radiance et d'enchâssement continu, produisent moins une lecture immédiate de l'objet – selon les principes de la psychologie de la forme – qu'elles n'invitent à interroger la relation visuelle à celui-ci. Par cette série, Sottsass cherche à agir sur notre perception : non plus voir d'un œil égal et distant les objets comme des fonctions d'usage inertes et interchangeables, mais engager une véritable « visualisation » interrogeant notre relation aux objets qui peuplent nos milieux de vie. L'objet *fonctionne* comme question qui nous appelle et nous requiert avant de se déterminer dans une finalité d'usage : « Dans une pièce (aussi vide que possible) il ne faudrait pas utiliser plus d'une de ces « terres cuites Yantra ». Autrement la concentration disparaît et le Yantra deviendrait seulement un objet de plus dans la pièce³⁰ ».

Si cette modalité de la fonctionnalité nous aide à mieux appréhender l'œuvre d'Ettore Sottsass Jr., elle ouvre également à la compréhension d'une fonctionnalité placée au centre de *tout geste de conception* : au moment où je suis en train de concevoir quelque chose – que je ne connais pas encore, tout l'enjeu étant de parvenir à définir cette chose – je suis en prise avec des schèmes opératoires non-finalisés, en cours d'expérimentation. C'est le *mode d'existence fonctionnel du prototype* que nous mettons là en évidence. Un prototype – à commencer par un croquis de céramique – cherche à faire fonctionner différentes opérations, à tester différents fonctionnements, sans pouvoir définir à l'avance sa voie de concrétisation. Cette sphère de fonctionnalité supérieure, qui inonde le geste même de conception, se manifeste ainsi

³⁰ Propos cités dans Philippe THOMÉ. *Ettore Sottsass Jr., op. cit.*, p. 151.

comme une *fonctionnalité sans fonction* – c'est-à-dire sans fonction déterminée, finalisée –, de la même manière que Kant parlait de « finalité sans fin³¹ » pour rendre compte du sens spécifique de l'œuvre d'art à signifier quelque chose sans pour autant se laisser réduire à une fin identifiable.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972.
- BISCHOFBERGER, Bruno (dir.). *Ettore Sottsass: Ceramics*. Londres: Thames and Hudson, 1995.
- CARBONI, Milco (dir.). *Ettore Sottsass Jr. '60-'70*. Orléans: HYX, 2006.
- CARTER, David (dir.). *Allen Ginsberg Spontaneous Mind. Selected Interviews 1958-1996*. New-York: HarperCollins Publishers, 2001.
- GINSBERG, Allen. *OM... Entretiens et Témoignages 1963-1978*. Paris: Seuil, 1979.
- GINSBERG, Allen. *Poèmes*. Paris : Christian Bourgois, 2012.
- KANT, Immanuel. *Critique de la faculté de juger* [1790]. Paris: GF Flammarion, 1995.
- MOOKERJEE, Ajit. *Tantra Art. Its Philosophy and Physics*. Paris: Ravi Kumar, 1966.
- MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, *Bauhaus 1919-1969*. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1969.
- RADICE, Barbara. *Ettore Sottsass: A Critical Biography*. New York: Rizzoli, 1993.
- SCHNAIDT, Claude et Emmanuelle GALLO. Qu'est-ce que le fonctionnalisme ? *Archithèse*, 1988, n° 1, p. 8-10.
- SCHÖN, Donald A. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books, 1983.
- SOTTASS, Ettore. Que veut dire être designer ? In *Ettore Sottsass Jr. de l'objet fini à la fin de l'objet*. Paris: CCI/Centre Pompidou, 1976, p. 17-20.
- SOTTASS, Ettore. Tout le monde dit que je suis méchant. In Alexandra MIDAL (dir.). *Design, l'anthologie*. Saint-Étienne: Éditions de la Cité du design – HEAD Genève, 2013, p.315-318.
- SUDJIC, Deyan. *Ettore Sottsass and the Poetry of Things*. London: Phaidon, 2015.
- THOMÉ, Philippe. *Ettore Sottsass Jr. : De l'objet à l'environnement*. Bern, Berlin, Paris: P. Lang, 1996.
- TRIGILIO, Tony. *Allen Ginsberg's Buddhist Poetics*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007.

³¹ Immanuel KANT. *Critique de la faculté de juger* [1790]. Paris: GF Flammarion, 1995, p. 199.