

32 GRAMMES DE PENSÉE, ESSAI SUR L'IMAGINATION GRAPHIQUE

Nicole Marchand-Zañartu
et Jean Lauxerois,
32 grammes de pensée. Essai
sur l'imagination graphique
Mulhouse, Médiapop, 2020,
152 p., 17 x 23 cm, 25 euros

ENTRETIEN DE NICOLE MARCHAND-ZAÑARTU
ET JEAN LAUXEROIS PAR ERNESTO OROZA

NICOLE MARCHAND-ZAÑARTU
AND JEAN LAUXEROIS
INTERVIEWED BY ERNESTO OROZA

Dans la préface du livre, les dernières lignes se réfèrent au « gramme de pensée » comme une fulgurance de cette dernière et à son caractère éphémère, sa destinée provisoire. La description du gramme, cette « esquisse fugitive », se poursuit dans ce même paragraphe et s'apparente d'une certaine manière à une forme de bricolage « tant par sa rigueur utilitaire que par sa dimension poétique ».

Cet aspect spécifique du gramme (employé au sens de « schème ou schéma originaire selon lequel prend forme et s'organise une brusque inspiration ») a tout de suite résonné dans ma propre pratique de recherche. Je crois que l'objet ou la solution improvisée qui répond à une nécessité fonctionne comme un diagramme de la pensée de son créateur. Un schéma qui met en relation les nécessités de l'individu avec ses ressources intellectuelles, matérielles, techniques, économiques, légales. C'est ainsi que j'ai forgé, dans un travail antérieur, le concept d'*architecture de la nécessité*. À partir de ce point de vue, j'entends le diagramme comme un principe générateur et non comme une explication.

En schématisant à l'extrême, j'avais en tête deux types de « grammes ». Le plus courant est celui qui a vocation à illustrer ou prétend expliquer, à un tiers, une idée,

In the preface to the book, the last lines refer to the “gram of thought” as a spark, and to its ephemeral nature, its provisional destiny. The description of the gram, this “fugitive sketch”, continues in the same paragraph and is, in a way, similar to a form of bricolage “both in its utilitarian rigour and in its poetic dimension”.

This specific aspect of the gram (used in the sense of “the original pattern or schema according to which a sudden inspiration takes shape and is organised”) immediately resonated with my own research practice. I believe that the object or the improvised solution which responds to a necessity functions like a diagram of its creator's thinking: a schema relating the individual's needs to his intellectual, material, technical, economic and legal resources. This is how, in earlier work, I coined the concept of the *architecture of necessity*. From this point of view, I understand the diagram as a generating principle and not as an explanation.

To oversimplify, I had in mind two types of “gram”.

The most common type is intended to illustrate or aim to explain an idea or concept to a third party, by trying to reveal its complexity and the stakes of the discovery. This first type comes after the idea.

un concept, en essayant de mettre en évidence sa complexité et les enjeux de la découverte. Ce premier type est postérieur à l'idée.

Le second type, plus inhabituel, est un diagramme qui est la genèse d'une idée, à la manière d'une impulsion électrique. Celui-ci est en général angoissant, incomplet, inachevé, griffonné, incompréhensible, insatisfaisant. Ce second type peut être un dessin ou une maison autoconstruite que la pensée organise dans l'urgence. Il n'est ni illustratif, ni externe au problème qu'il tente de résoudre. Il lui est inhérent; c'est de la matière et non de la substance. Essayons donc de faire, ensemble, un diagramme de la genèse de ce livre.

3.0 Quel fut le premier gramme de pensée trouvé, et comment ce choix a-t-il guidé l'inclusion du reste?

N. M.-Z. et J. L.: Était-ce le *Cercle des couleurs* de Goethe et Schiller? *Le Bonhomme* d'Ampère ou *Le Rêve secret*, de Giacometti ou encore *La Rose des vents* de Walter Benjamin, la partition de Georgia Spiropoulos? Difficile de dire quel fut le premier «gramme» – dont le «diagramme» n'est que l'une des modalités. Il n'y a pas eu d'«image matrice» d'où découlerait un modèle pour en chercher d'autres. C'est au contraire la diversité de celles que nous avons trouvées qui nous a permis de percevoir qu'il y avait là un monde en soi. Comme si cette saisie ne s'était dévoilée à nos yeux que parce qu'elle était plurielle. Ce que nous appelons «imagination graphique» permet à un auteur de faire tenir ensemble tous les fils d'un univers très complexe. Ces tracés le plus souvent destinés à ses seuls yeux, il nous fallait les débusquer et les interpréter.

3.0 À quel(s) critère(s) répond la sélection des images?

The second, less usual, type is a diagram which is the genesis of an idea, like an electrical impulse. It's usually distressing, incomplete, unfinished, scribble, incomprehensible, unsatisfactory. This second type can be a drawing or a self-constructed house which thought organises with urgency. It's neither illustrative nor external to the problem which it attempts to solve. It's inherent to it; it's matter not substance. So let's try to make a diagram of the genesis of this book together.

3.0 What was the first “gram of thought” found, and how did this choice guide the inclusion of the rest?

N.M.-Z. and J.L. Was it Goethe and Schiller's *Cercle des couleurs*? Was it Ampère's *Bonhomme* or Giacometti's *Le Rêve secret* or Walter Benjamin's *La Rose des vents* or Georgia Spiropoulos's score? Difficult to say which was the first “gram”—of which the “diagram” is only one of the modalities. There was no “matrix-image” from which to derive a model for seeking others. On the contrary, it was the diversity of those we found that allowed us to perceive there was a world in itself here. It's as if this grasping had only revealed itself to us because it was plural. What we call “graphic imagination” enables an author to hold together all the threads of a very complex universe. We had to find and interpret these traces, which were most often intended for the author's eyes alone.

3.0 To which criterion or criteria does the selection of images answer?

N.M.-Z. and J.L. And what if thought was image from the outset? We want to show that, whatever form they take—line, drawing or sketch—what we call “grams” can be found in all fields of knowledge: those of the poet and the composer, the writer and the architect, the mathematician, the botanist or the dancer...

N. M.-Z. et J. L.: Et si la pensée était d'emblée image? Nous voulons montrer que, quelles que soient les différentes formes qu'ils prennent – trait, dessin ou esquisse –, ce que nous appelons « grammes » se trouve dans tous les champs du savoir: celui du poète et du compositeur, de l'écrivain et de l'architecte, du mathématicien, du botaniste ou du danseur... Tout créateur peut avoir recours à ce mode d'expression. Toutefois, bien que nous proposons une promenade très libre à travers ces univers, ces tracés appartiennent à des catégories. Les catégories que nous avons élaborées permettent de saisir de manière différenciée le travail subtil et complexe de l'« imagination graphique ». Les grammes se regroupent ainsi selon la façon dont se déploie la pensée à l'œuvre – étant entendu que les limites définissant ces catégories sont poreuses et qu'un même gramme peut relever de plusieurs.

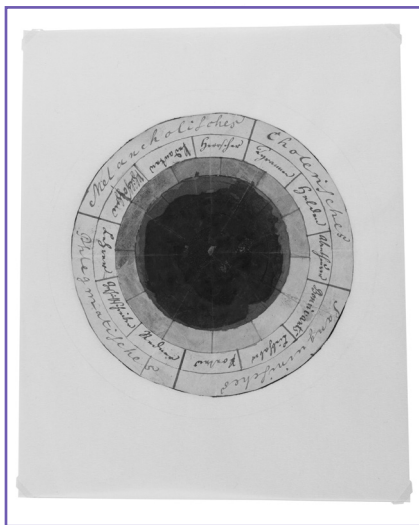
La catégorie fondamentale est celle de l'« imaginal » – ce terme créé par Henri Corbin à partir du latin nous a été précieux, car il permet de distinguer dans l'imagination la sphère imaginaire et une dimension originale. Le « gramme imaginal » touche de manière radicale à l'être des choses et à l'existence dans le temps, comme le montrent si bien les schémas tracés par Benjamin et Giacometti. Cet imaginal est la source à laquelle puise le schéma d'invention, parfois invisiblement, ou encore la matrice d'une œuvre en gestation, sur la base de quoi le créateur peut ensuite mettre en place les lois d'un processus de composition. L'imagination graphique est le plus souvent un mode de déploiement du temps et de l'espace – fréquemment conjoints –, jusque dans les topologies les plus variées, et jusque dans les processus de type symbolique ou allégorique – Goethe et Schiller, lecteurs de Kant, qui aimaient dessiner ensemble, avaient bien perçu l'essentiel, sur ce point.

Any creator can have recourse to this mode of expression. However, although we've proposed a very free stroll through these universes, these tracings belong to categories. The categories we've developed allow the subtle and complex work of "graphic imagination" to be grasped in a differentiated way. So the grams are grouped according to the way in which the thought at work unfolds—it being understood that the limits defining these categories are porous and that the same gram can belong to several [categories].

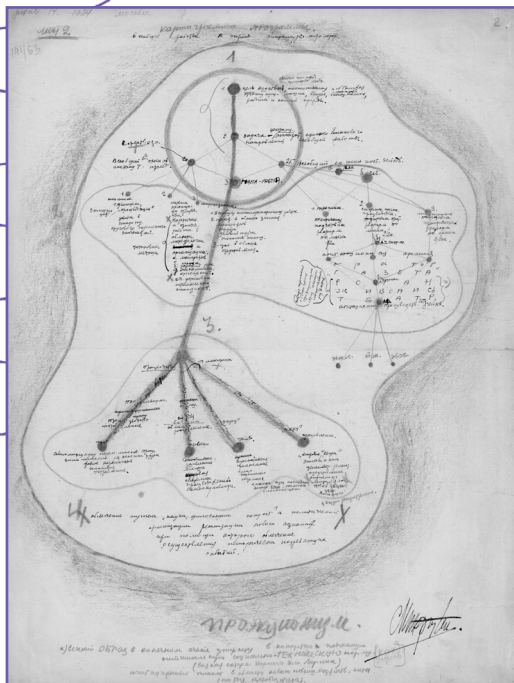
The fundamental category is the "imaginal"—this term, coined by Henri Corbin from the Latin, has been invaluable to us because it allows us to distinguish, within the imagination, between the imaginary sphere and an original dimension. The "imaginal gram" radically touches on both the being of things and existence in time, as Benjamin's and Giacometti's schemata so clearly show. This imaginal is the source from which is drawn the schema of invention, sometimes invisibly, or the matrix of a work in gestation, on the basis of which the creator can then implement the laws of a compositional process. The graphic imagination is most often a mode of deployment of time and space—frequently in conjunction with each other—even in the most varied topologies, and even in processes of a symbolic or allegorical type—Goethe and Schiller, who both read Kant and liked to draw together, had clearly perceived the essential point here.

EO The elaboration of this book supposes a fascinating intellectual undertaking. Although you wrote two thirds of the texts, you also invited a dozen authors. Why did you call upon them? And what were the arguments for selection?

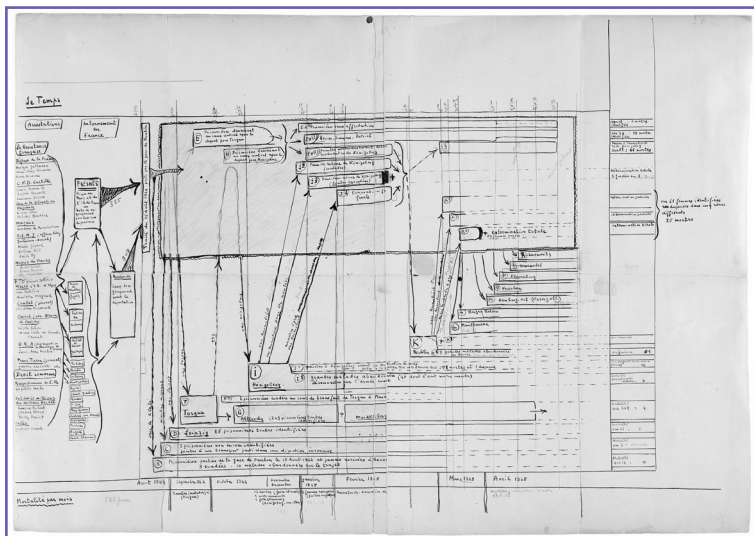
N.M.-Z. and J.L.: We found unexpected paths in fields we wished to explore:



Goethe/Schiller, *La Rose des tempéraments*, ca. 1798.



Solomon Nikritin, *Cartogramme du programme « Organisation du travail à l'époque de la dictature du prolétariat »*, 1920.

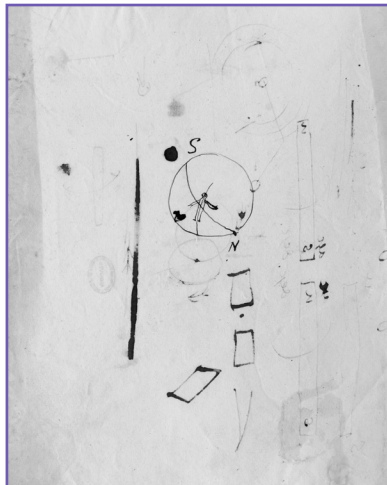


Germaine Tillion, *La Frise du temps*, 1946.

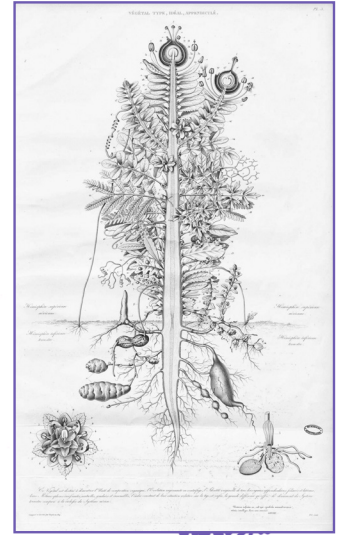
DP
CP
RD
AD
C
MT
SP
M
V
DISEGNI
COSTRUTTIVI
S



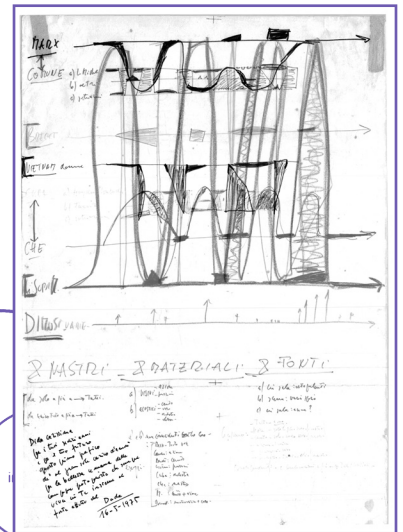
Frederick Kiesler, *Endless House*, 1958-1961.



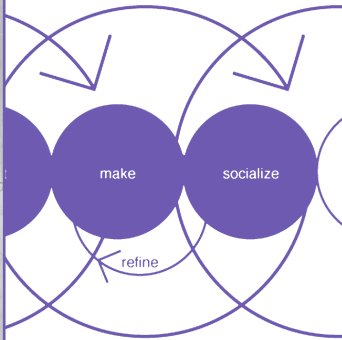
André-Marie Ampère, *Le Bonhomme d'Ampère*, 1820.



Pierre-Jean-François Turpin, *La Plante type*, 1804.



Luigi Nono, *Au grand soleil d'amour chargé*, 1975.



Ξ.Ο **L'élaboration de ce livre suppose une entreprise intellectuelle fascinante. Si vous avez écrit les deux tiers des textes, vous avez aussi invité une dizaine d'auteurs. Pourquoi avez-vous fait appel à eux ? Et quels ont été les arguments de sélection ?**

N. M.-Z. et J. L. : Nous avons trouvé des tracés inattendus dans des champs que nous souhaitions explorer : la botanique, la muséographie, la danse, l'ethnologie ou encore la psychologie. Nous avons voulu aller au fond des choses, et avons donc fait appel à des chercheurs dont c'était l'objet d'étude.

Prenons l'exemple du cartogramme de Solomon Nikritin, un artiste russe des années 1920 qui explore « l'organisation du travail à l'époque de la dictature du prolétariat » : nous avons découvert qu'une jeune conservatrice de la galerie Trétiakov à Moscou, Liubov Pchelkina, avait fait sa thèse précisément sur Nikritin ; nous l'avons donc contactée. Elle nous a envoyé son texte en russe, puis Boris Czerny – professeur de littérature et civilisation russe à l'université de Caen, où il dirige le département de langues slaves – a plongé dans le texte et la forêt du diagramme pour le déchiffrer, loupe à la main !

Autres exemples : qui mieux que Michèle Coquet, dont les recherches tournent autour d'une anthropologie des processus créateurs, pour interpréter le *Tracé de la route de l'esclave à K*, Pascale Richter pour décrire le projet d'un bâtiment de psychiatrie pour enfants ou encore l'historienne Cécile Vast, spécialiste des problématiques de la Résistance en France, pour interpréter *La Frise du temps* de Germaine Tillion.

Ξ.Ο **Le sous-titre du livre est « Essay sur l'imagination graphique ». Vous introduisez ainsi une forme : l'essai.**

botany, museography, dance, ethnology and psychology. We wanted to get to the bottom of things, and so we called on researchers whose field of study it was.

Let's take the example of the cartogram by Solomon Nikritin, a Russian artist of the 1920's who explores "the organisation of work in the era of the dictatorship of the proletariat": we discovered that a young curator at the Tretyakov Gallery in Moscow, Liubov Pchelkina, had, in fact, done her thesis on Nikritin; we therefore contacted her. She sent us her text in Russian, and Boris Czerny—Boris Czerny is professor of Russian literature and civilisation at the University of Caen, where he heads the Slavic languages department—plunged into the text and the forest of the diagram to decipher it, magnifying glass in hand!

Other examples: who better than Michèle Coquet, whose research revolves around an anthropology of creative processes, to interpret the *Tracé de la route de l'esclave à K*, than Pascale Richter to describe the project for a children's psychiatric building, or than the historian Cécile Vast, a specialist in the problematics of the Resistance in France, to interpret Germaine Tillion's *La Frise du temps*?

Ξ.Ο **The subtitle of the book is "Essay on Graphic Imagination". You thus introduce a form: the essay. In its most contemporary sense, this form is both research and proposition. Is this essay propositional? And what form might this proposition take?**

N.M.-Z. and J.L.: The diversity of the categories according to which this graphic imagination can be exercised makes our work an "essay": "a research and a proposition" on the so complex, but above all so poorly treated, issue of the imagination. This "queen of the faculties", in Baudelaire's words, has been essentially

Dans son sens le plus contemporain, cette forme est à la fois recherche et proposition. Cet essai est-il propositionnel? Et quelle forme cette proposition peut-elle prendre?

N. M.-Z. et J. L.: La diversité des catégories selon lesquelles peut s'exercer cette imagination graphique pose notre ouvrage comme un « essai »: « une recherche et une proposition » sur la question si complexe, mais surtout si mal traitée, de l'imagination. Cette « reine des facultés », selon le mot de Baudelaire, a été essentiellement délaissée par la philosophie, malgré la percée décisive de Kant (dans la première version de la *Critique de la Raison pure*) et l'effort louable, bien que partiel, d'un Bachelard. Ricoeur a bien raison d'écrire que la philosophie nous a laissé « un champ de ruines » sur cette question de l'imagination.

« L'imaginal » selon Corbin ouvre assurément un chemin sur lequel il faut continuer à avancer. L'imagination n'est donc pas une faculté parmi d'autres, elle est la source de la pensée naissante, le cœur secret et le foyer vivant, l'existence de la création s'élaborant dans le temps et l'espace... Étudier l'imagination graphique demeure pour nous une manière d'explorer concrètement cette dimension majeure et pourtant trop peu prise en compte de l'imagination, toujours inventive, toujours à l'œuvre, toujours polymorphe, et toujours singulière. Autrement dit, toujours poétique, dans tous les registres de l'activité humaine.

Un « gramme de pensée » ne requiert pas de lecteur, mais il apparaît en général que les « grammes de pensée » ont leur propre cours hors de leur auteur. Le lecteur de ces « grammes » affronte deux temps pédagogiques. D'un côté, il peut découvrir de nouvelles relations à l'intérieur d'un thème spécifique. D'autre part, le lecteur peut comprendre quelle méthodologie l'auteur a utilisée pour générer le « gramme ».

neglected by philosophy, despite Kant's decisive breakthrough (in the first version of the *Critique of Pure Reason*) and the commendable, albeit partial, efforts of Bachelard. Ricoeur is right to write that philosophy has left us "a field of ruins" on this question of the imagination.

Corbin's "imaginal" certainly opens up a path down which we must continue to advance. Imagination is therefore not just one faculty among others, it's the source of nascent thought, the secret heart and the living hearth, the existence of creation elaborating itself in time and space... Studying the graphic imagination remains for us a way of concretely exploring this major and yet so highly overlooked dimension of the imagination, always inventive, always at work, always polymorphic, and always singular. In other words, always poetic, in every register of human activity.

A "gram of thought" doesn't require a reader, but it generally appears that "grams of thought" take their own course outside their author. Readers of these "grams" confront two pedagogical moments. On the one hand, they can discover new relationships within a specific theme. On the other hand, the reader can understand what methodology the author used to generate the "gram".

3.0 My question is oriented towards the pedagogical potential of the "gram". *Azimuts* is a journal created by student-researchers whose job is to create tools for thinking. Many of them will be involved in pedagogical processes in the future. What can this book transmit to young researchers?

N.M.-Z. and J.L.: The grams of thought make it possible to show that graphic imagination is neither pure subjectivity, nor unbridled or vain imagination.

Ξ.Ο **Ma question est orientée vers le potentiel pédagogique du « gramme ». Azimuts est une revue créée par des étudiant·e·s-chercheur·euse·s dont le travail est de créer des outils de pensée. Beaucoup d'entre iels seront impliqué·e·s à l'avenir dans des processus pédagogiques. Que peut transmettre ce livre à de jeunes chercheur·euse·s ?**

N. M.-Z. et J. L. : Les grammes de pensée permettent de montrer que l'imagination graphique n'est ni pure subjectivité, ni imaginaire débridé ou vain. L'imagination relève d'une double dimension, à la fois singulière et commune. Elle est certes, par définition, d'une extrême singularité, puisqu'elle révèle la vie d'une pensée, foudroyante, inattendue, inédite – quels que soient son registre, sa teneur, son domaine de connaissance –, mais elle se situe, simultanément, au cœur d'un principe commun, mis en œuvre selon les catégories que nous présentons dans une synthèse tel un cartogramme ou un sismogramme des modes de la pensée en travail. Avec les grammes, le travail de l'imagination graphique s'apparente à la « stratégie de l'araignée » (titre d'un film de Bertolucci). Il tisse les fils et les liens qui réunissent la proie et l'ombre, l'illumination et son déploiement, l'instant et la durée, le temps et l'espace, le chaos et son organisation.

Les étudiant·e·s-chercheur·euse·s peuvent ainsi saisir que l'imagination graphique est, dans l'exercice toujours libre et poétique du gramme, à la fois une exposition inédite d'une singularité en gestation, et une ouverture attentive à la dimension synthétique du travail créateur, en devenir et en métamorphose.

Imagination has a double dimension, both singular and shared. It is certainly, by definition, extremely singular, since it reveals the life of a thought, stunning, unexpected, unprecedented—whatever its register, its content, its field of knowledge—but it is, simultaneously, at the heart of a shared principle, implemented according to the categories we present in a synthesis like a cartogram or a seismogram of the modes of thought at work.

With the grams, the work of the graphic imagination is similar to *The Spider's Stratagem* (title of a Bertolucci film). It weaves the threads and links uniting prey and shadow, the illumination and its unfolding, the instant and duration, time and space, chaos and its organisation.

Student-researchers can thus grasp that the graphic imagination is, in the ever free and poetic exercise of the gram, both an unprecedented exposition of a singularity in gestation, and an opening attentive to the synthetic dimension of creative work, in metamorphosis and the process of becoming.

UN NUOVO
STATUS
PER IL DESIGN
PER IL NESE

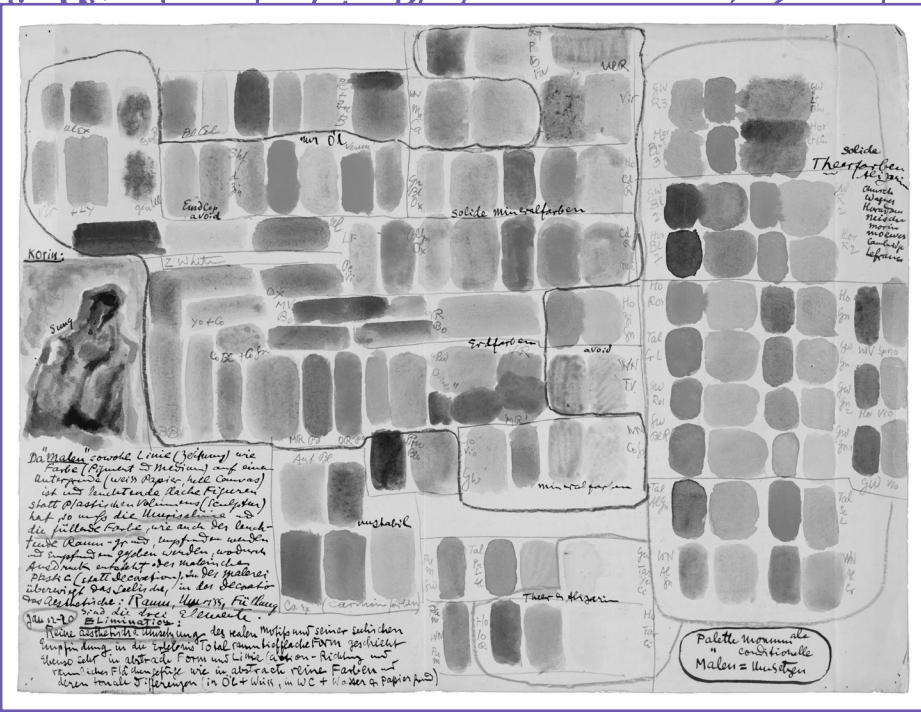


LATTA COSE

NALI

use
capillari

GRADIENTE
ANTROPOLOGICO



Julius Oscar Bluemner, Sans titre, extrait des carnets Theory Diaries, 1922-1923.

SPAZIO
COLLETTIVO

MICRO
CREDITO

PAROLE
SCAMBI

versus arte?

una presenza
romantica

→ UMANA

UNA PRATICA

AUTORI

- FABBRI - FALEGNAMI - CESELLATORI - TESSITORI -
- LACCATORI - DECORATORI - VASAI - MECCANICI -
- STAMPATORI - PROMOTORI - PROGETTISTI →

MATERIALI

- METALLI - LEGNI - VERNICI - GOMMA - ORO - STOFFE - CARTA -
- PIETRA - TERRA - FIBRE - TITANIO - COSE RICICLATE →

OGGETTI

- ARREDI - CASALINGHI - VASI - RICAMI - SCARPE - TAPPETI -
- SOPRANNOBILI - LAMPADE - GIOCATTOLI - USATO →

LAVORAZIONI

- UTENSILI - CONTROLLO NUMERICO - LASER - ROTAZIONALE -
- TORNIO - TRAFILA - MECCATRONICA - PLOTTER 3D - PANTOGRAFO -
- SOFFIATURA - INTAGLIO - ROBOT →

A.M.

TECNICO

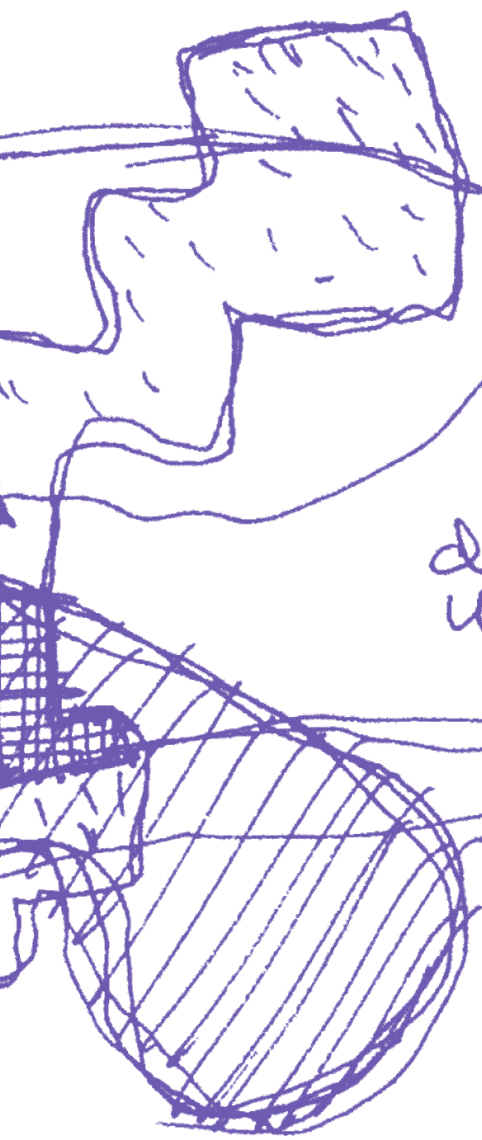
1. if this area represents the interest and concern of the design office.

2. and this the area of genuine interest to the client

3. and this the concerns of society as a whole



No
m.
cl.
bu



4. then it
it is in
this area of
overlapping
interest and
concern that the
designer can work
with conviction and
enthusiasm.

[NOTE] these
areas are not
static - they grow
and develop - as
each one influences
the others.

[NOTE] putting
more than one
element in the model
builds the relationship -
in a positive and constructive