



the philosophy of art magazine
25 Aou. 2025

CE MOIS CI DANS



6

En photographie,
diviser pour mieux montrer

10

Ikea et le meuble en kit
le design à l'état fragmentaire

14

Le kintsugi et le wabi-sabi

16

La petite histoire
du dadaïsme

20

Le dripping
de Jackson Pollock

24

Les compressions
de César

28

La friction volontaire
quand l'UX ralentit

Numéro 1 (25 Avr. 2025) : «Forme, Fonction, Friction»

Numéro 2 (25 Mai. 2025) : «Intimité(s)»

Numéro 3 (25 Juin. 2025) : «Ce que la nature sait déjà»

Numéro 4 (25 Jul. 2025) : «Ce qui nous regarde dans l'ombre»

Numéro 5 (25 Aou. 2025) : «Fragments d'usage»

Édito

Il y a des ruptures qui claquent, et d'autres qui glissent, presque invisibles.

La déstructuration n'est pas toujours un geste brutal : elle peut naître d'un décalage minime, d'un rythme brisé, d'une logique déplacée. Elle se glisse dans l'art, le design, l'architecture, l'interface, jusqu'à changer notre façon de voir.

C'est un mot qui évoque la casse, alors qu'il parle aussi de transformation. La surimpression photographie deux instants au même endroit. Le kintsugi souligne la fissure à l'or. Le design modulaire fragmente l'objet pour mieux le recomposer. L'UX, quand elle se laisse traverser par la friction, nous oblige à ralentir. Le dadaïsme, lui, fait éclater les cadres du langage et de la forme. Partout, le fil se tend entre ordre et désordre, structure et effondrement, entre ce qui tient et ce qui se défait.

Ce numéro explore ces zones instables, là où la forme se fissure sans s'effondrer, où l'on assemble pour mieux désassembler.

Car c'est souvent dans l'instant où tout semble vaciller que les formes parlent le plus fort.

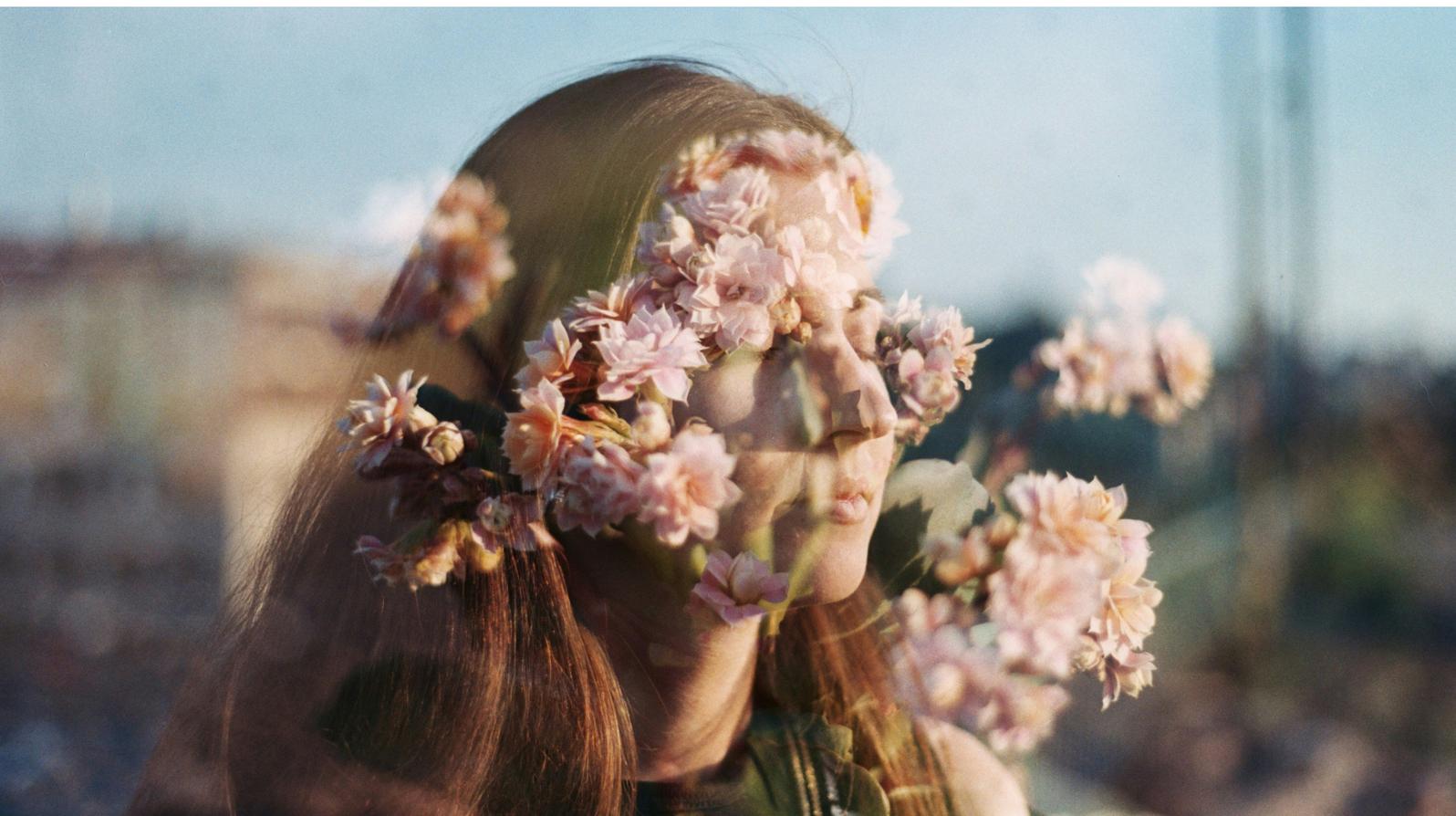
En photographie, diviser pour mieux montrer.

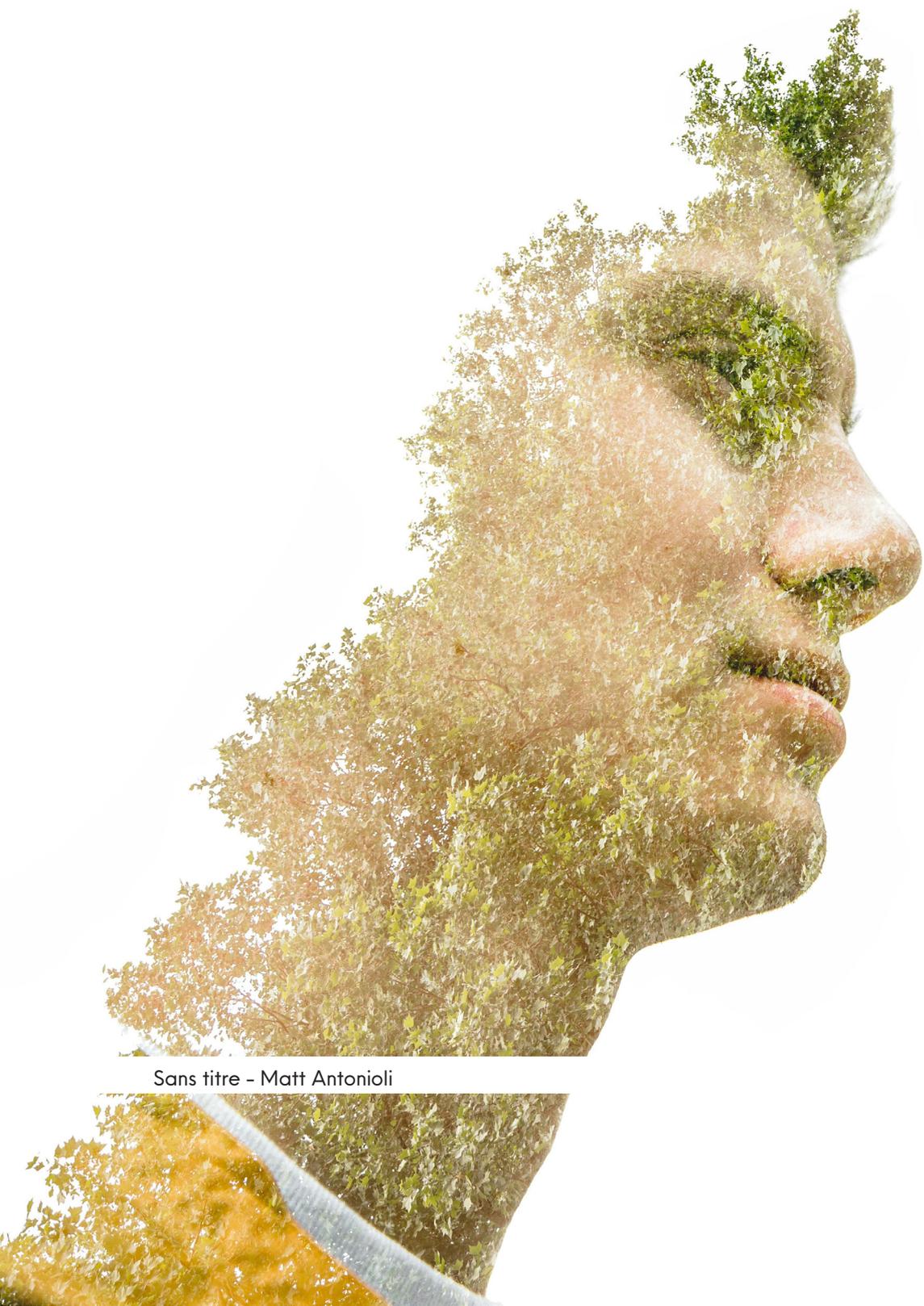
Dans les débuts de la photographie argentique, une simple distraction pouvait faire naître un fantôme.

Sur les premiers boîtiers, le film ne s'enroulait pas automatiquement après chaque prise : il fallait penser à actionner le mécanisme manuellement pour libérer un nouveau négatif. Oublier ce geste, c'était risquer de superposer deux prises sur la même pellicule, une image sur une autre. Le plus souvent, le résultat était illisible, bon à jeter. Mais parfois, cette anomalie technique produisait un miracle visuel. Une composition hybride, où les plans se mêlent, où le présent et le passé cohabitent sur le même espace. Une image dédoublée, confuse et pourtant pleine de sensibilité.

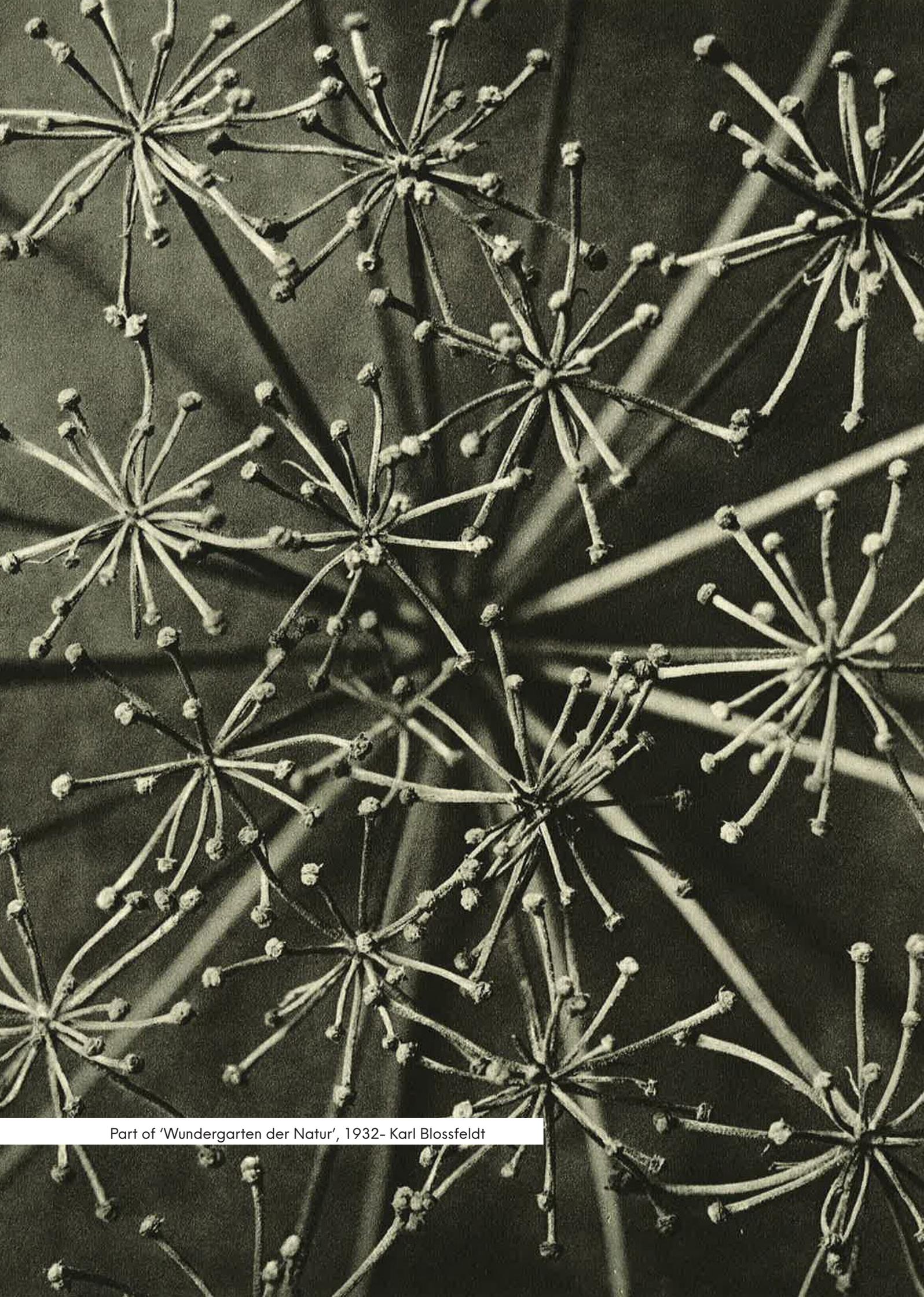
La surimpression accidentelle devient alors une métaphore : celui qui la pratique ne saisit plus alors un monde unifié, mais une trame de couches, de flux, de résidus visuels. Dès les années 1920, les avant-gardes photographiques comprennent que cette « erreur » peut être délibérée. Le photomontage, la double exposition, la juxtaposition de silhouettes forment une nouvelle grammaire visuelle. Le réel cesse d'être capturé, il est reconstruit.

Fleurs à pétales roses - Oleg Ivanov





Sans titre - Matt Antonioli



Part of 'Wundergarten der Natur', 1932- Karl Blossfeldt

Aujourd'hui, la surimpression ne naît plus d'un oubli mécanique, mais d'un geste choisi. Les applications mobiles proposent des filtres de double exposition en un clic. La photographie de mode, les clips musicaux ou les affiches s'en emparent pour créer une esthétique du vertige, de l'effacement partiel, de la présence troublée. Les visages deviennent transparents, les corps se dédoublent, les lieux se superposent sans hiérarchie. Dans cette nouvelle iconographie, la clarté n'est plus une valeur, c'est l'ambiguïté et l'impermanence, qui captivent.

À l'opposé de la surimpression, qui brouille l'ensemble, la photographie de détail pratique une autre forme de déstructuration : elle isole, extrait, décontextualise. Elle ne donne pas à voir un sujet dans sa totalité, mais en souligne une parcelle, une texture, un bord. C'est une photographie qui coupe, qui rogne, qui refuse l'ensemble au profit du fragment.

L'œil s'attarde alors sur une fissure dans un mur, un pli de tissu, une peau en gros plan. Ce qui, dans une image classique, n'aurait été qu'un arrière-plan flou ou un élément secondaire devient ici le centre d'attention. Le cadre se resserre, la profondeur s'évanouit, et le regard se heurte à une matière brute, abstraite.

Cette pratique trouve ses racines dans la photographie industrielle ou scientifique du XIXe siècle, où l'on documentait minutieusement objets, outils, surfaces. Mais dès le modernisme, elle devient une démarche artistique à part entière : les photographes Karl Blossfeldt ou Albert Renger-Patzsch, photographient plantes, rouages et structures métalliques comme des entités quasi mystiques. La matière devient sujet, le fragment devient monde. Aujourd'hui encore, cette approche subsiste dans la photographie contemporaine. Un cadrage trop serré, un focus excessif, une absence d'arrière-plan : autant de moyens de désorienter, de faire du réel un terrain d'énigmes. L'objet familier devient étrange et prend un relief inattendu.

La photographie de détail, ne montre pas moins, elle montre autrement. Elle interroge notre rapport à l'image comme représentation fidèle. Que voit-on vraiment quand on regarde un objet de si près qu'il en perd son nom ?

Ikea et le meuble en kit

le design à l'état fragmentaire

Il y a dans chaque carton Ikea une promesse de totalité. Mais avant la bibliothèque, il y a un tas de planches, de vis et de croquis schématiques. L'objet n'existe pas encore mais il est là, en morceaux. Ce que vend Ikea, en réalité, ce n'est pas un meuble, mais une méthode. Un protocole. Une expérience modulaire du design.

Depuis les années 1950, la marque suédoise n'a cessé de transformer l'acte d'achat en processus d'appropriation. Le meuble est pensé pour être construit, transporté à plat, réduit à l'essentiel. À la perfection industrielle s'ajoute l'imperfection domestique : une vis oubliée, un panneau monté à l'envers, une trace de tournevis.

Mais paradoxalement, ce caractère partiel, fragile, accroît la valeur perçue de l'objet. C'est ce qu'on appelle l'effet Ikea : un biais cognitif documenté en psychologie, qui montre que les individus accordent plus de valeur aux objets qu'ils ont eux-mêmes construits, même si le résultat est moins bien fini qu'un produit monté par un professionnel. Le meuble, en somme, n'a pas seulement été monté : il a été vécu. Chaque vis est un souvenir, chaque étape un moment de fierté.

Sans titre - David Schultz



BILLY



«Vis sur papier» - Semyon Borisov

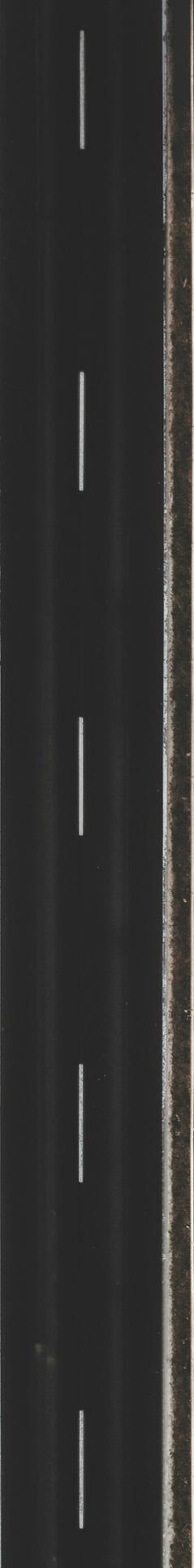
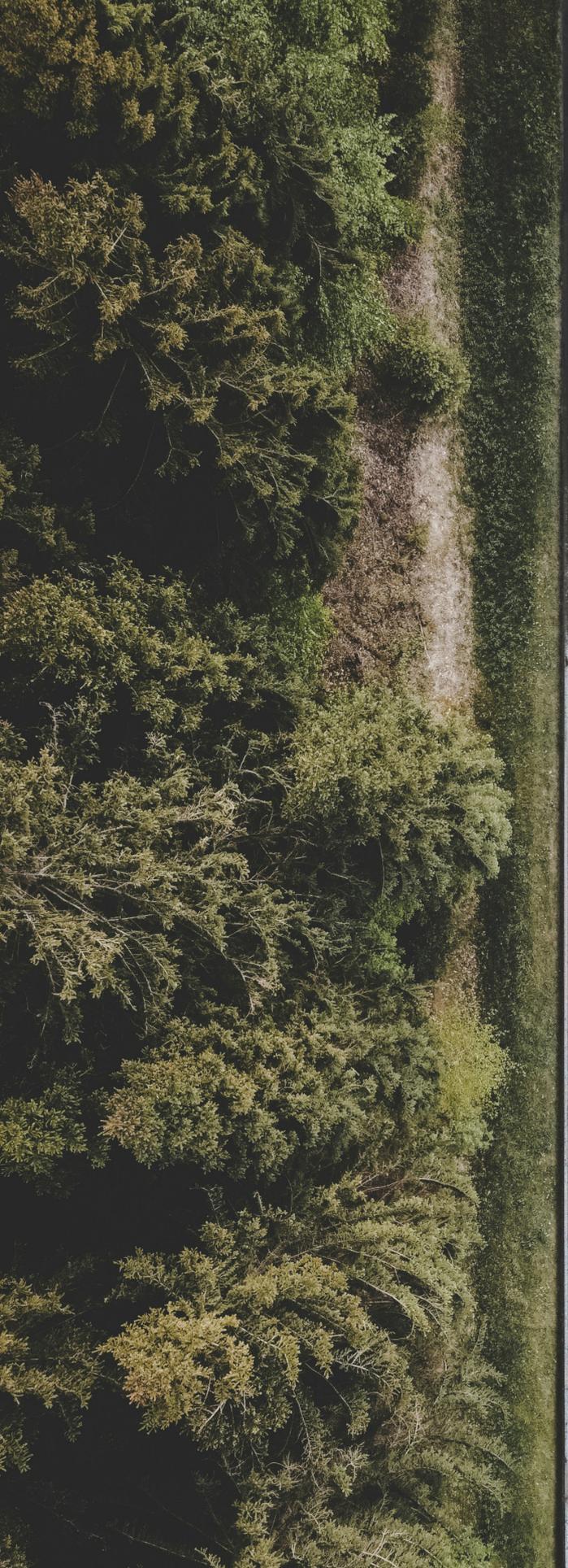
Ce design modulaire n'est donc pas seulement économique ou logistique. Il montre une vision où le tout est toujours inférieur à la somme de ses parties. Le manuel d'assemblage Ikea, avec ses schémas sans mots, ses étapes numérotées et ses bonshommes muets, enseigne une pensée du design comme un puzzle, comme langage universel.

Mais cette approche n'est pas exempte d'ambiguïtés. Car en découpant le meuble en éléments standards, interchangeables, le design modulaire crée aussi une esthétique de l'indifférence : chaque bibliothèque Billy ressemble à une autre. Le meuble, au fond, n'est qu'un meuble parmi d'autres. Il n'y a plus de patine, plus de singularité.

Mais Ikea incarne aussi, à sa manière, certains paradoxes contemporains. Au-delà de la standardisation visuelle des intérieurs, son modèle repose sur une logistique à grande échelle dont les implications dépassent le seul champ du design. Le bois utilisé pour ses meubles provient en majorité de la taïga, où, selon plusieurs ONG, un arbre est abattu toutes les 2 secondes pour alimenter la chaîne de production. Ikea affirme replanter systématiquement ce qu'elle coupe, mais replanter n'est pas restaurer. Une forêt n'est pas qu'un alignement d'arbres, c'est un écosystème complexe, et celui-ci, une fois fragmenté, met des décennies à se reconstituer.

Plus près de l'humain, d'autres zones d'ombre entachent cette utopie du meuble accessible : soupçons d'espionnage interne, travail forcé en Biélorussie, accusations d'exploitation d'enfants parmi les sous-traitants, autant de fissures dans la façade lisse de ce géant. Ces questions ne relèvent pas directement de la forme des objets, mais elles en contaminent la perception. Peut-on encore considérer un meuble comme « neutre » lorsque sa production engage des pratiques discutables et des coûts invisibles ?

Rien de cela n'invalide le design modulaire en tant que démarche. Mais cela l'oblige à interroger non seulement ses formes visibles, mais aussi ses implications profondes. L'objet peut aussi devenir le symptôme d'un monde où l'uniformisation masque les frictions. Où la légèreté du meuble repose sur le poids d'une logistique massive, où ce design, à force de simplifier et d'effacer les frictions, finit par effacer les humains derrière.



«Arbres verts et sol brun» - Justus Menke

Le kintsugi et le wabi-sabi

Il existe dans la culture japonaise une manière de penser la brisure qui ne cherche ni à la nier ni à la réparer à l'identique. Au contraire, la fissure devient trace, mémoire, ornement. Le kintsugi, littéralement "jointure en or", est l'art de restaurer les céramiques cassées en soulignant les lignes de fracture avec une laque mêlée de poudre d'or. Ce qui a été brisé est rendu visible. Ce qui est visible devient valeur.

Le kintsugi n'est pas un art décoratif, c'est une forme de pensée. Lorsque la porcelaine se brise, on pourrait la recoller comme avant, effacer le passé, masquer la faille. Mais ici, on fait autrement. On inscrit l'accident dans la matière, on accepte qu'il ait eu lieu, et on le fait briller. La fissure n'est plus une faiblesse. Elle devient axe. Elle reconfigure l'objet.

Ce qu'on croyait détruit ne revient pas à son état d'origine. Il se transforme. La pièce réparée est différente, traversée, altérée, plus dense. Ce qu'elle devient après porte en elle un récit. Usage, choc et fragilité, non pas une perfection retrouvée, mais une totalité nouvelle, plus fragmentée, plus complexe, plus sincère.

Le wabi-sabi prolonge cette logique. Il relie deux perceptions : wabi, la simplicité, l'austérité des choses modestes, et sabi, la beauté des choses marquées par le temps. Il ne célèbre pas l'inachevé, il l'assume. Il ne pleure pas l'usure, il l'intègre : une tasse ébréchée, un bol vieilli, une surface déformée deviennent des formes pleines, sans surenchère. Elles s'imposent non pas par contraste, mais par une présence discrète.

Le kintsugi devient alors une manifestation active du wabi-sabi. Il incarne la tension entre perte et reprise, entre dégradation et éclat. Il ne cherche pas à réparer à l'identique, mais à composer avec ce qui reste. La restauration n'efface pas la rupture, elle l'inscrit. Le geste est lent. Il dépend de la saison, de l'humidité, du séchage. On ne restaure pas contre le temps, on restaure avec lui, le temps devient une partie entière de la vie d'un objet.

Dans une culture du neuf, du propre, du remplaçable, cette approche déplace radicalement notre rapport à l'objet. Elle nous apprend à voir autrement. À ne plus considérer la structure comme finie, stable, close, mais comme un champ des possibles. Ce qui s'est brisé doit ne pas être éliminé.

Ce qui semble abîmé peut devenir central. Le kintsugi est une déstructuration

lente, patiente, assumée. Pas pour produire du chaos, mais pour donner à voir une forme qui accueille ses propres failles. de voir l'après comme une possibilité, un autre état de l'objet. De rendre ses lettres de noblesse à un passé qui a pu être violent, ou destructeur et lui offrir un nouveau départ, tout en gardant visible la trace de cette violence.

Ce n'est ni un culte de la ruine, ni un esthétisme fragile. C'est une manière de composer avec l'irréversible. Et peut-être même, de l'habiter.

«Assiette céramique brune et blanche» - Riho Kitagawa



La petite histoire du dadaïsme

Né en 1916 au Cabaret Voltaire à Zurich, le dadaïsme est d'abord une réaction vitale face au chaos mondial : l'absurdité de la Première Guerre détruit la croyance dans la raison, dans l'humanité, dans l'art lui-même . Ce n'est pas qu'une révolte, c'est une démolition méthodique : art, poésie, musique, performance, tout est fragmenté, éclaté, repris par de nouveaux gestes subversifs.

Les dadaïstes mettent la désarticulation au cœur de la forme : les collages éclatés de Hannah Höch, les poèmes de Tristan Tzara, les assemblages de Hans Arp. Ils ne fabriquent pas des œuvres, ils provoquent des situations : un poème récité sans sens, un collage juxtaposant des journaux et des images sans narrativité, un objet prêt-à-jouer qui n'a ni sculpture ni fonction.

Le choix du nom Dada n'est pas anodin : tiré au hasard d'un dictionnaire, il incarne l'absence de signification. Une rupture avec le signifiant, avec tout ce que la langue produit de stable, de compréhensible. C'est un geste, un mot-mache : vide du sens, liquider la hiérarchie entre art et non-art, entre sérieux et dérision.

Dès ses débuts Dada intègre la performance : poésie sonore, gestes absurdes, happenings dans les cafés. Puis le mouvement se diffuse à Paris, Berlin, New York, organisant salons, fêtes et journaux éphémères. Ce que l'on voit, ce ne sont pas des formes maîtrisées, ce sont des accidents organisés, des chocs plastiques, des récits en morceaux.

Le dadaïsme ne vise pas un renouveau esthétique, mais une remise en cause radicale du cadre même de l'art. Il refuse l'objet contemplatif, le beau, le convenu, la narration. Il déstructure les genres : la sculpture devient une performance, la peinture devient un collage, la poésie devient une bouillie sonore.

Ce geste n'est pas qu'un caprice : c'est une exigence politique, et en s'en prenant aux institutions, aux académies, au sens, Dada agit comme un déni de la culture bourgeoise qui a conduit au massacre de ce que le monde appelle "beaux-arts" . C'est un art de combat, mais sans slogan ni programme.



« LHOQ Joconde avec moustache » - Marcel Duchamp



Pléiades (1920) - Max Ernst

Le manifeste de Tzara en 1918 proclame ce nihilisme constructif : « Nous voulons démolir » tout en incarnant le désordre dans sa forme même, zigzaguant entre affirmation et déconstruction.

Un siècle plus tard, Dada reste une expérience critique, pas une école. Il ouvre l'héritage du fragment, de la juxtaposition, du non-sens, du silence. Il donne une légitimité à l'accident comme méthode, au « bug » dans la narration, à l'interférence comme pratique. Le glitch, le remix, l'art pauvre, l'irruption du bref dans la durée : tout cela trouve une antériorité dans le dadaïste.

Tableau «RastaDada» - Francis Picabia



Le dripping

De Jackson Pollock

Il n'y a plus d'image, plus de sujet, plus de motif. Juste surface et tension. Jackson Pollock ne peint pas, il déverse son mal-être dans la peinture. Le dripping, ce geste qui semble instinctif, trace pourtant une écriture neuve. La peinture n'est plus déposée, elle est jetée, suspendue, retenue dans son élan juste assez pour qu'elle existe. Par coulée, par vibration, par gravité.

La toile n'est plus posée verticalement, elle est allongée au sol. Le peintre ne se tient plus en face, il tourne autour. Il ne représente plus, il opère une danse inspirée des danses navajos. Le tableau devient un espace d'intervention, une zone de libération mentale. Ce que l'on voit, ce ne sont pas des formes. Ce sont des flux, des battements, de l'énergie.

Rien ne commence, rien ne finit. Le regard ne sait plus où entrer. Il n'y a pas de scène à déchiffrer, pas de composition à suivre. Ce que Pollock propose, c'est une peinture sans centre, sans contour, sans hiérarchie. Une surface égale, saturée de gestes, de tensions, de nœuds. On y entre comme dans une pluie dense. On y avance à l'aveugle.

Dans l'Amérique d'après-guerre, cette peinture sans narration, sans décor, ouvre une nouvelle faille. Les artistes qui l'entourent cherchent eux aussi à sortir de la représentation. Rothko fait vibrer de vastes champs colorés, presque silencieux. Newman interrompt les aplats par des zips verticaux, ruptures minimalistes dans un champ monochrome. De Kooning, lui, travaille l'ambiguïté, entre corps effacés et matière vivante.

Mais Pollock va ailleurs. Il ne compose pas, il explose. Il ne cherche pas l'harmonie, il montre le trouble, le geste importe plus que le résultat. Chaque trace est une décision suspendue. Ce n'est pas un chaos, mais un système complexe où la main s'efface presque entièrement. Ce qu'il donne à voir, c'est le négatif d'une présence, un déplacement du rôle du peintre, de celui qui montre vers celui qui transmet.

Pollock fait basculer la peinture dans une autre dimension. Ce n'est plus un espace à remplir, mais un instant à traverser. La toile devient une mémoire de geste, une archive d'impulsions. Une forme de présence sans corps, sans récit. Ce que l'on regarde, ce ne sont pas des images, mais des intensités.

Dans cette disparition du motif, dans cette densité flottante, il y a peut-être une réponse à ce que la déstructuration produit de plus fécond. Elle ne détruit pas, elle décale. Elle déplace l'attention. Elle brouille les cadres pour faire apparaître autre chose. Non pas un monde, mais une vibration.

Pollock ne peint pas un objet. Il crée une situation. Un état.
Quelque chose qui continue après lui, dans le regard de celui qui s'y perd.

Painting (silver over black, white, yellow and red) - Jackson Pollock





Number 26 a, black and white - Jackson Pollock



The deep - Jackson Pollock

1946 51

Les compressions

De César

En 1958, dans une casse automobile, César découvre une presse hydraulique américaine. Une machine conçue pour écraser, réduire, comprimer. Il y voit un geste sculptural. À contre-courant du modelage traditionnel, il choisit la violence mécanique comme moyen de faire surgir une forme. Pas une forme sculptée, mais une forme issue d'un effondrement contrôlé.

Les premières compressions naissent ainsi. Des carcasses de voitures, des objets quotidiens, de la ferraille usée deviennent des blocs denses, repliés sur eux-mêmes, chargés de couleurs, d'accidents, de plis et de silence. L'œuvre n'imité rien. Elle montre ce qui reste, ce qui résiste, ce qui absorbe la pression sans disparaître.

César ne travaille pas la matière à la main mais il sélectionne, cadre, compose. Ce n'est pas la machine qui décide, c'est lui qui choisit quoi comprimer, comment disposer les fragments, jusqu'à obtenir une masse qui tient. L'objet n'est plus utile, il est concentré, compacté, comprimé. Il n'est plus en fonction, il est en tension.

Quelques années plus tard, avec les expansions, le mouvement s'inverse. La matière n'est plus soumise à une force extérieure. Elle déborde d'elle-même. César utilise de la mousse de polyuréthane, qu'il verse à même le sol ou dans des moules ouverts. La matière gonfle, se répand, s'arrête. Pas de sculpture à proprement parler. Un enregistrement. Une forme née du moment où le geste s'interrompt.

Dans les deux cas, l'artiste intervient en amont ou en aval, mais jamais pour imposer. Il laisse la matière prendre sa place, montrer ce qu'elle peut. Son travail n'est ni métaphorique ni moral. Il part et parle du réel, des matériaux trouvés, des objets de série, des formes mortes ou anonymes, qu'il redirige vers un autre régime d'existence.

Cette pratique s'inscrit dans le Nouveau Réalisme, aux côtés d'Arman, de Niki de Saint Phalle ou de Tinguely. Tous intègrent les matériaux du quotidien, les déchets, les objets produits en masse, non pour les critiquer frontalement, mais pour les faire parler autrement. Ce n'est plus l'atelier qui invente la forme, c'est le monde qui la propose. L'artiste recompose, déplace, révèle.

César n'a jamais cherché à théoriser son geste, ce qui l'intéresse, c'est ce qui se passe dans la matière. Il dit lui-même que ses œuvres sont des expériences et qu'au fond, elles ne détruisent rien, elles déplacent. Elles transforment une voiture en bloc, une mousse en sculpture molle. Dans cette logique de déstructuration, son œuvre est exemplaire. Elle ne célèbre pas le chaos, elle ne romantise pas la ruine.

Elle montre ce qu'il reste quand l'objet perd sa fonction..

Expension bouilloire - César





Renault Dauphine - César



Blu Francia - César

La friction volontaire quand l'UX ralentit

Il y a dans la pratique de l'UX design une promesse silencieuse : celle de rendre les choses simples, invisibles, même. Tout est pensé pour ne pas déranger, pour que le bouton se trouve là où il doit être. Pour que l'attention glisse, que le geste suive, que l'interface s'efface. On parle de fluidité, d'intuitivité, d'évidence, mais, à force de rendre les usages prévisibles, l'UX construit aussi une forme de langage normatif : une grammaire du confort.

Cette grammaire s'appuie sur des outils conçus pour faciliter : wireframes, user flows, design systems, guidelines. Des matrices de décision, des grilles de lecture. Elles structurent la pensée du designer, rationalisent ses choix, et organisent la matière du réel selon des modèles testés, validés, reproductibles. Ce processus est utile, parfois indispensable, mais il porte en lui une forme de fermeture.

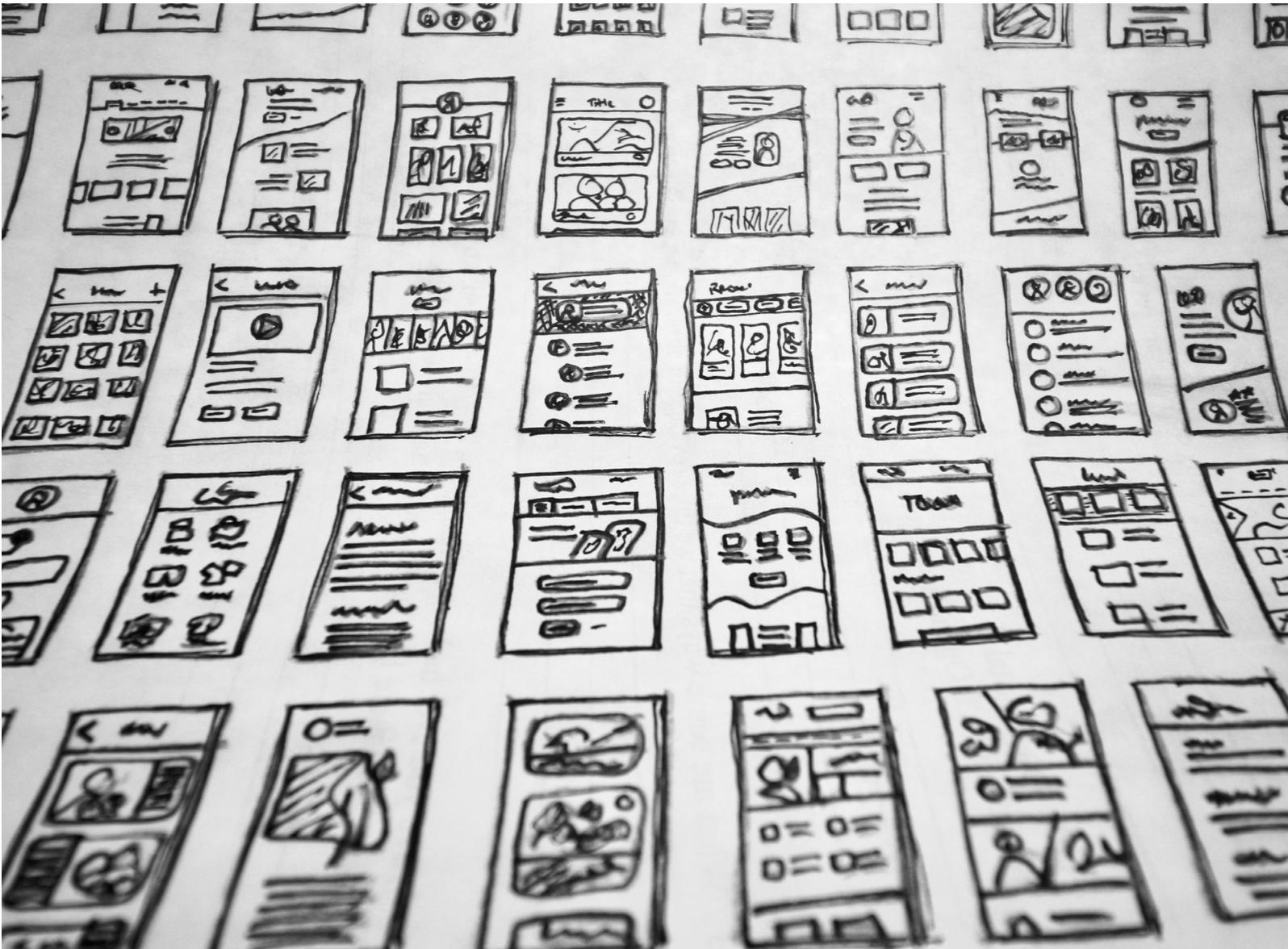
Tout est orienté vers l'efficacité : ce qui ne sert pas, on l'enlève, ce qui ralentit, on l'optimise. L'expérience est une ligne claire, débarrassée de ses détours. À ce titre, l'UX participe à un mouvement plus large : la standardisation des formes, la généralisation des comportements prévisibles, l'élimination du doute. On parle de personas, de scénarios types, d'objectifs utilisateurs, comme si l'expérience était un script, et non une expérience. Mais à force de chercher la fluidité, on rend l'interface imperceptible. Et avec elle, les décisions qu'elle contient. Car une interface, aussi discrète soit-elle, est un agencement idéologique. Elle privilégie un chemin. Elle élimine d'autres possibles. Elle normalise ce qui semble évident, et ce qui est devenu évident finit souvent par devenir invisible.

Certaines tentatives de design cherchent à faire rupture. À réintroduire un grain dans cette mécanique trop lisse. Des frictions minimales, volontaires. Une animation qui retarde l'action, un bouton qui bouge, une interaction qui se laisse deviner au lieu d'être signalée. Ces gestes, s'ils sont rares, ne relèvent pas d'une esthétique de la maladresse mais d'un moment où l'utilisateur cesse d'avancer sans y penser. Où il regarde. Où il doute. Où il redevient présent.

Dans cette tension se loge une forme de déstructuration, non spectaculaire ni radicale, mais lente, précise, volontaire. Elle interroge la forme même du design : est-il là pour servir, pour guider, pour simplifier ? Ou peut-il, parfois, déranger, questionner, ralentir ? Peut-il devenir critique sans cesser d'être fonctionnel ? Ralentir le funnel au moment d'un paiement récurrent, bloquer l'utilisateur lors d'une démarche destructive...

Déstructurer l'UX ne signifie pas rendre les choses inutilisables. Cela signifie peut-être, simplement, refuser que l'évidence soit une fin en soi. Reconnaître que chaque parcours est un montage. Qu'un clic est un choix. Qu'une hiérarchie visuelle est aussi une hiérarchie de valeurs. Et qu'il n'y a pas d'interface neutre.

Sans titre - Hal Gatewood



Bibliographie

Pour aller plus loin

GEO & AFP. (24 Jan. 24). « Un arbre abattu toutes les 2 secondes pour des meubles : un documentaire se penche sur la méthode IKEA », Geo. :
<https://go.25magazine.fr/sCvhPK>

The Decision Lab. (2023). « Pourquoi accordons-nous une valeur disproportionnée aux choses que nous avons contribué à créer ? », The Decision Lab. :
<https://thedecisionlab.com/fr/biases/ikea-effect>

Hardisk. (15 Fev. 2025). « La face cachée d'IKEA », Youtube. :
https://youtu.be/Vh1iZKynLQI?si=XY0Bis74WXoll4_s

Claire Maingon. (14 Fev. 2020). « jackson pollock en 2 minutes », BeauxArts :
<https://www.beauxarts.com/grand-format/jackson-pollock-en-2-minutes/>

Nicole Lamothe. (07 Jan. 2025). « Le mythe Pollock », l'actu juridique :
<https://www.actu-juridique.fr/culture/le-mythe-pollock/>

TabloDeco. (02 Nov. 2024). « Jackson Pollock a explosé les règles de l'art », l'actu juridique : TabloDeco
<https://tablodeco.fr/blogs/art/jackson-pollock>

Barnie's. (S.d.). « César », Barnie's :
<https://barnies.fr/cesar/>

Manuel Jover. (19 Nov. 2020). « Récit d'une vie : César, un demi-siècle de sculpture », Connaissance des arts :
<https://go.25magazine.fr/PnX2fc>

Auteur inconnu. (26 Dec. 2022). « César, un sculpteur marseillais : retour sur son itinéraire », Site officiel de la ville de Marseille. :

<https://www.marseille.fr/culture/actualites/cesar-un-sculpteur-marseillais-retour-sur-son-itineraire>

Joël Chevrier. (25 Oct. 2023). « La physique de la matière selon le sculpteur César », The Conversation. :
<https://theconversation.com/la-physique-de-la-matiere-selon-le-sculpteur-cesar-208039>

Maria Yagoda. (16 Dec. 2024). « Repairing Myself Through Kintsugi, One Gilded Shard at a Time », Vogue. :
<https://www.vogue.com/article/repairing-myself-through-kintsugi>

Florence Jaillet. (7 Sep. 2022). « Savoir-faire : le kintsugi ou l'art de sublimer les cassures », AirZen Radio. :
<https://www.airzen.fr/savoir-faire-le-kintsugi-ou-lart-de-sublimer-les-cassures/>

Sabine Maida. (22 Mar. 2024). « La vaisselle cassée est-elle un matériau en or ? », Le Monde. :
<https://go.25magazine.fr/X6dEMc>

Jonathan Pradillon. (11 Déc. 2024).«Le dadaïsme, c'est quoi ?», artinsolite :
<https://www.artinsolite.com/post/le-dada%C3%AFme-c-est-quoi>

Margherita LEONI-FIGINI (2010). « DADA »,Centre Pompidou :
<https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dada/ENS-dada.htm>

Auteur inconnu. (2 Avr. 2016). « La révolution Dada a 100 ans et toutes ses dents », l'Humanité :
<https://go.25magazine.fr/qf3fR1>

Sophie-Catherine Gallet et Philippe Dagen (5 Fev. 2025). « Dadaïsme : le mouvement à l'ombre du surréalisme », France Culture :
<https://go.25magazine.fr/uSg1eb>

Auteur inconnu. (2010). « Dadaïsme : le mouvement artistique de Zurich » Site officiel de Zürich :
<https://www.zuerich.com/fr/art-culture/dada-mouvement-artistique>

25 est un journal qui se veut collaboratif, et nous serions ravis de recevoir vos contributions.

Si vous avez un texte ou une réaction à partager, envoyez-nous simplement un fichier et vos sources (.txt, .odt, .doc, .docx, etc.) ou juste un mail, à notre adresse.

N'oubliez pas de nous indiquer votre nom ou le pseudonyme sous lequel vous aimeriez être publié.

Nous sommes toujours ravis de lire vos retours, votre avis nous aide à nous améliorer continuellement !

Merci de faire partie de notre communauté !



Rédaction : Cédric Georgel

Relecture : Hana

Relecture : Marie Lefebvre

contact@25magazine.fr