

# Architecture Dessin Architecture

Patrick Germe

Transcription de la conférence donnée à l'invitation de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette le 21 avril 2022 dans le cadre de l'exposition « Séries Horizontales »



J'ai le plaisir d'être là.

La tristesse de ne plus y être, de ne plus pouvoir m'enrichir à vos côtés, au moyen de cette relation de pur partage et de pure gratuité qu'est l'enseignement.

Le dessin peut sembler des moments perdus, où je me sens parfois perdu, dépris des choses, qui permet de revenir au réel, à l'épreuve du dessin.

Me tient à cœur, ce soir, l'objectivité de l'art comme connaissance sensible. Une connaissance qui ne passe pas par le langage, ce qui est un sujet un peu compliqué pour l'enseignant qui ne peut que parler, du moins s'il s'interdit de dessiner devant ses étudiants. Pour ma part, je faisais parfois des schémas, avec la craie, effacés aussitôt faits sur la surface du tableau.

### **Le dessin exercice de l'espace sensible**

Le dessin est une expérience et un exercice de soi : plier le geste, soumettre l'action du corps au sensible... Au sensible et à sa réflexion en conjuguant les deux sens du mot<sup>1</sup>, ce qui est mieux dire que son expression.

Le sensible, ses configurations infinies qui peu à peu se comprennent spatiales, notamment en deuxième année d'architecture.

Le visible et le tactile, la matière sous la lumière, la douleur. Le sensible, le désir, la douleur, le plaisir aussi.

Le sensible, c'est une connaissance qui se reconnaît dans l'expérience corporelle, dans le schéma de son propre corps par l'acquisition de la représentation spatiale, le corps propre dit Merleau-Ponty<sup>2</sup>.

Le dessin est aussi la trace de soi-même, de sa propre lutte avec son propre corps. Un lien persistant de son intériorité subjective, de ses sens, de l'imagination, de l'esprit avec l'altérité et l'objectivité du monde.

Le dessin comme l'architecture sont un rapport concret au monde et une conception du monde dont Panofsky<sup>3</sup> faisait le contenu fondamental de l'œuvre d'art.

### **Le dessin, une expérience cognitive**

Une expérience et un exercice, il y a donc bien une visée. Qu'elle capture le réel : ce qu'on appelle un regard, ou qu'elle le constitue comme un objet de connaissance.

Dans le dessin, l'intelligible est toujours sensible ; penser c'est voir, toucher, placer le corps devant le dessin, diriger l'œil.

La spécificité cognitive du dessin, vous l'avez deviné, est aussi celle de l'architecture élargie par le libre mouvement de chacun d'entre nous, C'est au moyen de l'expérience construite par la représentation qu'ils articulent (découpent) le réel et qu'ils associent ce qu'ils y ont séparé.

- Dans la fenêtre, il y a la vue et le rapport à la vue, droite, frontale, panoramique, à distance, en plongée à l'opposé, horizontale, hors-champ.
- Dans les figures de la chambre, il y a l'intériorité et nos manières d'intimité.
- Dans le rythme d'un péristyle, il y a la marche, il y a un souffle.

Le dessin est l'apprentissage fondamental de la sensibilité architecturale et plus largement une investigation réfléchie de l'espace sensible.

### **Architecture et dessin sous le régime du chiasme et de Vertigo<sup>4</sup>**

L'architecture comme le dessin sont caractérisés par la réversibilité et l'ambivalence de leurs figures, nous y reviendrons. Détailler ce soir la question de la relativité ou de l'absoluité de rapports architecturaux objectifs qui mobilisent l'usage et l'appropriation des lieux n'est pas exactement notre sujet.

N'oublions pas cependant qu'une détermination formelle qualitative et structurante n'est en aucun cas prédictive ni de ses usages ni de ses valeurs.

Il n'y a pas de fonction sans forme.



Alfred Hitchcock et Kim Novak, tournage de Vertigo (1958)

1. La réflexion de la pensée et la ressemblance comme analogie construite
2. (1908-1961)
3. (1892-1968)
4. (1958), Alfred Hitchcock (1899-1980)

Nous parlerons un moment du dessin et de la représentation, puis en se rappelant la construction d'une répétition en deux parties aux termes inversés du film *Vertigo* d'Hitchcock, nous dirons quelques mots sur le dessin comme architecture puis sur l'architecture comme dessin.

### **Le dessin, une expérience architecturale**

L'architecture est un ensemble de faits construits qui nous rapportent au monde en nous le révélant. Des faits qui sont ceux du bâtir : matière, distance, vue, profondeur, orientation, dimension, grandeur, isotropie, proportion, réversibilité, clarté, obscurité. Ce sont aussi ceux du dessin mis à part ceux qui relèvent des lieux et de l'habitation. Une différence qui n'est pas une mince affaire mais qui, elle non plus, n'est pas exactement notre sujet aujourd'hui.

Pour les architectes, du moins pour ceux que nous aimons, la seule détermination des artefacts de l'architecture qui soit sérieuse, c'est l'exercice du dessin.

Le dessin seul, engage pleinement et physiquement un architecte dans une pensée active de l'espace sensible.

### **Le dessin, une architecture**

Parce qu'il a abondamment représenté l'architecture.

Parce qu'il ne se contente pas de représenter un espace derrière le tableau, mais qu'il fait du tableau un espace et organise un espace devant le tableau.

Parce qu'il est un objet, qu'en ce sens il relève de la rationalité objective sous un double aspect :

- comme ordre du visible, ce qu'en a fait le classicisme ;
- comme figuration sensible, ce qu'en ont fait les Modernes du XXème siècle.

J'essaierai quelques mots là-dessus.

Le dessin, c'est de l'architecture.

L'architecture, c'est du dessin.

Nous pourrions dire plus prudemment, le dessin c'est aussi de l'architecture et l'architecture c'est du dessin parce qu'elle ne peut se penser que par cette pratique.

Vous m'avez bien entendu, c'est du dessin par le corps, à la main dont nous parlons ce soir.



Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656, Musée du Prado

### **Les Ménines**

Introduisant « Les Mots et les Choses », Michel Foucault<sup>5</sup> raconte merveilleusement le jeu des regards traversant le tableau de Vélasquez<sup>6</sup>, derrière et devant le tableau, dans son épaisseur propre, à l'extérieur, autour de cette scène qui nous rassemble.

C'est une vision ouverte sur nous-mêmes, sur notre vue, sur sa clarté, sur la lumière et sa source, sur l'espace où par lui nous sommes, qui est donné en partage par la représentation, par l'épaisseur tectonique à peine visible de la fenêtre peinte en raccourci serré. C'est la lumière du tableau qui nous enveloppe devant lui.

Ce qui est donné, c'est encore un mouvement syncopé de la perspective frontale dont les sujets représentés sont placés au moyen d'une subtile dissymétrie pondérée qui nous intègre aux légers mouvements et aux désaxements des personnages peints.

5. (1926-1984)

6. (1599-1660)

## Mais le dessin, c'est quoi ?

On peut déjà essayer de dire ce que ce n'est pas. Nous sommes aujourd'hui dans un monde numérique envahi par la digitalisation et la discrétisation, celle des pixels par exemple. Nous sommes envahis par le langage dans un monde, précisément et depuis un moment déjà, qui dessine peu, où l'effectivité du dessin fait question.

### Ce n'est pas une image

Quand bien même, le dessin produirait ou serait utilisé comme image, il en a produit de très belles et de très intéressantes bien sûr, ce qui appartient en propre au dessin ne se fient pas dans la signification iconique d'une transmission d'un message a priori, mais dans le rapport qu'il instruit avec le réel qui se tient devant lui.

### Ce n'est pas un modèle

Si le dessin est une représentation, nous y reviendrons, il n'est pas pour autant un modèle. Prenons déjà garde aux multiples significations du mot. Il y a :

- le modèle du peintre,
- le modèle dont on analyse la structure,
- le modèle qui réalise exemplairement une structure préalablement donnée,

il y a le modèle au sens où je l'emploie ce soir et le disent les anglo-saxons, « the modell », c'est-à-dire « la maquette » qui reproduit à l'échelle un objet physique et lui ressemble.

### Ce n'est pas un montage ou un assemblage d'objets ni a fortiori de signes

Dada me pardonnera, un dessin relève d'une unicité et donc d'une unité intrinsèque qui en est une valeur. Ses parties se transforment des unes aux autres par analogie, répétant et obéissant à une même raison.

Si dans les écoles d'architecture, on produit des images (avec photoshop), des modèles (avec Sketchup), des assemblages d'objets et de produits (avec Revit et le BIM), on ne dessine pas, ou très peu.

### Ce n'est pas un « rendu »

Jargon des architectes qui me fait toujours penser à Jean Seberg disant à Belmondo dans *A Bout de Souffle* : « *Dégueulasse, qu'est-ce que c'est dégueulasse?* »

C'est pourtant l'effort principal de nombreux enseignants.

### Ce n'est pas de la géométrie

En tout cas, pas seulement, pas essentiellement.

Autocad est une sorte de machine à dessiner avec ses qualités et ses défauts qui réduit le trait à la droite, l'espace à un système de coordonnées, la construction et l'ordonnance à un tracé, la grandeur à un système de mesures proportionnées, l'espace sensible à la géométrie abstraite.

Je n'oublie pas la matière du dessin, papier, toile, odeur de l'encre et des solvants et la merveilleuse disponibilité des matières picturales.

### Ce n'est pas un langage

Comme l'architecture, le dessin n'est pas un langage.

Il faudrait expliquer pourquoi il faut y parler de figure (comme le faisait Focillon et Francastel et même Panofsky qui n'en faisait pourtant pas un concept) et pas seulement de forme, de figuration, d'art figuratif et non de signes ou de systèmes symboliques.

A minima et par défaut, le dessin :

- n'est pas un système de signes, ses éléments ne sont ni purement conventionnels ni discrets ni discontinus,
- sa fonction n'est pas dans la communication,
- ce qu'il est, il n'y a que lui qui puisse l'être, ses contenus sont indissociables de ses formes qui ne sont pas traduisibles,
- c'est un moyen de la connaissance sensible, une pratique sensible qui expérimente, explore, détermine et définit.

Le dessin figuratif (notamment celui qu'on dit abstrait) propose des formes et des dispositions qu'elles soient captures ou constructions :

- comme capture (trace, empreinte, projection, vue...), le dessin révèle, donne à voir, rend sensible, accessible ce qui est là,
- comme construction voire comme reconstruction d'un objet donné, le dessin s'ajoute au réel dont il détermine a priori les lois et les propriétés, c'est un ordre et un objet en soi.



La Ville idéale (1460-1500) Laurana

## Le dessin c'est de l'espace et une figuration spatiale, plus exactement un espace de représentation

Qu'est-ce qu'un espace de représentation?

Suivant Henri Raymond (1921-2016), « c'est tout à la fois un ensemble d'instruments, de pratiques, de symboles et même d'idées qui nous servent à représenter; (...) que suggèrent en nous la capacité de représenter »<sup>7</sup>.

La représentation a une dimension opératoire, elle produit un espace appelé par Henri Raymond « espace de représentation » : une « puissance réaliste », agissante et reliée au réel.

### Mais qu'est-ce que la représentation?

- Le dessin est chose et représentation.
- La géométrie euclidienne des projections est une représentation.
- Les modèles, les types, les schémas et les figures qui en sont caractéristiques, sont des représentations.
- Les modèles spatio-symboliques et pratico-symboliques<sup>8</sup> théorisés par l'anthropologie de l'espace sont des représentations.
- Les motifs, les articulations architecturales, plus globalement les objets d'art sont des représentations tout simplement parce qu'ils sont des produits de l'activité humaine, de son activité sensible et intellectuelle et qu'ils ajoutent non seulement de l'être mais surtout un rapport à l'être.

La représentation n'est pas un art de l'image, de la ressemblance ou de l'illusion mais un art de la construction.

Elle commence et « re-commence », elle répète l'objet qu'à la fois elle saisit et constitue.

La représentation ré-pète, c'est à dire insiste et vise, donne à sentir et à comprendre.

En établissant les règles d'une construction, le plan n'imité pas le bâtiment à construire, il en initie et expérimente les composants fondamentaux, les détermine et les articule, les rend sensibles, spécifiques, autonomes et cohérents.

La géométrie n'imité ni ne reproduit les propriétés d'un espace préexistant comme substance empirique.

L'espace en soi comme objet « naturel » dont la représentation reproduirait une « perception vraie » n'existe pas.

Parmi les représentations de l'espace, la géométrie euclidienne et pour ce qui concerne particulièrement les architectes, la géométrie des projections, tiennent une place éminente.

Elle est un ensemble d'idées, de savoirs et de savoir-faire, de techniques, de modes et d'outils opératoires, intellectuels et matériels qui permettent de construire ce qu'on appelle l'espace et les espaces constitués par un système de coordonnées et de rapports tridimensionnels définissant un milieu mesurable, homogène et isotrope où différents points de vue relatifs peuvent être différenciés<sup>9</sup>.

### L'espace, construction d'une représentation

La question de la spatialité avant toute question de sa forme sensible se confond avec celle de la représentation qui en est l'idée et la construction.

L'évolution progressive de l'espace de représentation est décrite notamment par Panofsky comme autant de visions bien définies, celles :

- du Monde grec, celui des figures et des corps isolés dans l'espace dont le concept n'existe pas (un contenant chez Platon, la somme des lieux des choses chez Aristote),
- du Monde paléo-chrétien, un espace n'est rien d'autre que la plus subtile des lumières (Panofsky),
- de la Renaissance, surgissement du vide, comme structure coordonnée, un ordre du sujet et de l'objet.

Ajoutons celle de Monge (1746-1818) mêlant géométrie projective et géométrie analytique avant laquelle la notion de transformation des figures et l'étude de leurs invariants n'existe pas.

L'espace comme construction n'apparaît véritablement qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle. L'intérêt premier porté aux « figures » se déplace vers la nature même de l'espace, Ses propriétés n'appartiennent plus aux figures mais à l'espace qui en régit les transformations.

En art, quand bien même l'espace sensible est déjà objectivé dans la représentation picturale et architecturale, son concept n'apparaît comme tel qu'avec Semper (1803-1879) et l'esthétique allemande.

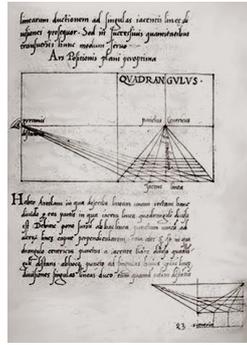
7. Henri Raymond, « L'architecture les aventures spatiales de la raison », page 20.

8. Dito

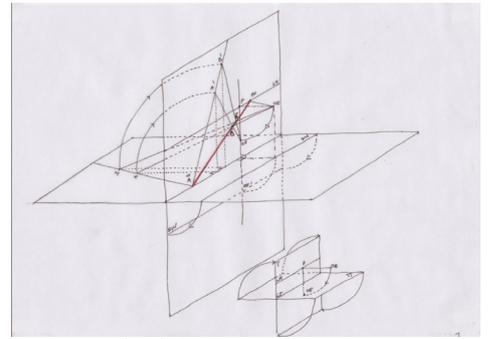
9. Voir à ce propos : Jean Piaget, La représentation de l'espace chez l'enfant. Paris, PUF, 1948.



Dürer (1471-1528)



Alberti (1404-1472)



Géométrie des projections, Double rabattement

## L'espace et la perspective

On a longtemps voulu faire de la perspective la traduction objective d'une expérience visuelle subjective, alors que depuis toujours, elle est une construction. Avant Desargues (1591-1661) et sa géométrie projective, avant qu'Alberti ne conçoive la perspective comme la coupe de la pyramide visuelle. Les corrections optiques des temples grecs savaient à leur manière que la projection plane est inadéquate à l'impression visuelle.

A la Renaissance, une place nouvelle est donnée au sujet dans lequel s'inscrit désormais l'ordre du monde. La figure de l'objet donné dans le point de fuite est réciproque de la figure du sujet, l'œil.

### Profondeur

On connaît bien le paradoxe du visible : on ne se voit pas voyant, on ne voit pas du dehors le lieu d'où l'on voit<sup>10</sup>.

La profondeur n'est pas mesurable en soi sauf en recourant à deux artefacts :

- la perspective qui rend visible et mesurable la profondeur, notamment en largeur par la construction du point de distance,
- la frontalité, notamment la construction en raccourci de la profondeur au moyen de plans frontaux disposés en coulisse, par exemple chez Palladio dans le Rédempteur.

Largeur et hauteur sont perceptibles de face, mesurables et quantifiables objectivement, tandis que la profondeur, qui implique les choses en enfilade se cachant successivement à la vue, n'est pas directement visible et mesurable. Cette différence qualitative de « la profondeur révèle immédiatement le lien du sujet à l'espace »<sup>11</sup>.

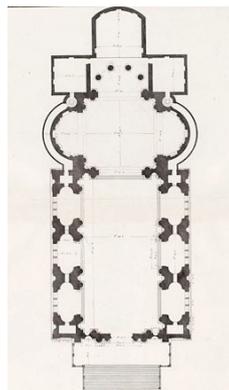
Largeur et hauteur traduiraient « une relation entre les choses elles-mêmes »<sup>12</sup> qualifiant la position des objets, tandis que la profondeur traduirait un lien entre sujet et objet.

Les dimensions de l'espace sensible sont donc différentes qualitativement et opposées à celles de l'espace euclidien dans lequel elles sont équivalentes et substituables les unes aux autres.

Si la profondeur, comme qualité spatiale sensible spécifique, n'est pas épuisée dans la visibilité, c'est qu'elle est une présence « en puissance », une promesse faite à l'expérience, une sensation qui s'ajoute à ce qu'on peut en saisir « en acte », Le Rédempteur encore et la séquence qui nous accompagne de l'extérieur à l'intérieur, de la lagune jusqu'à l'abside.



Canaletto



Le Rédempteur (1577-1592)

10. Miklos Vetö le décrit ainsi : « la vision de tout ce que je vois c'est que je suis moi-même en un lieu d'où je les vois tous, mais ce lieu lui-même, je ne le vois pas. »

11. Merleau-Ponty, « Structure du comportement » cité par Miklos Vetö.

12. Miklos Vetö, Op cit.

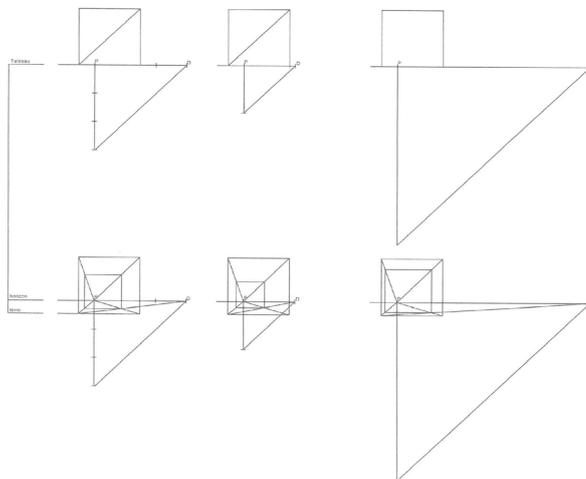
## Distance

En perspective, la distance est paradoxale, dit Panofsky. Elle s'abolit faisant pénétrer jusque dans l'œil humain ce monde des choses qui s'affirmait jusque-là en face de l'homme (le point de fuite est homologue du point de vue).

La perspective réunit sujet et objet tout en créant une distance entre l'observateur et les choses.

Le visible anime ce double jeu, proximité de l'objet et mesure de la distance.

Le dessin et l'architecture sont les lieux du visible, pour ce qui concerne l'architecture, terrasses, belvédères, loggias, fenêtres.



Profondeur et point de distance

## **L'espace sensible**

Le dessin comme espace de représentation, c'est de l'espace sensible pour le dessinateur et pour l'observateur sous le règne formel de l'articulation, c'est-à-dire du découpage et de la discontinuité pour une part, de l'association, de l'analogie et donc de la continuité pour une autre part, parts inégales au regard de l'histoire de l'Art.

L'espace sensible se tient sous l'aspect primordial du plein et du vide.

« Ce que l'on voit ce que l'on touche c'est la matière, la matière n'est pas interchangeable » (Henri Focillon, 1881-1943). Il est indissolublement espace et masse et, tout à côté, sujet et corps, le corps et l'espace font système. Ce n'est pas du corps physiologique dont il s'agit mais du corps-propre de Merleau-Ponty, un corps-sujet, « une prise du sujet sur le monde ». C'est un corps sensible, un corps qui perçoit et saisit, qui se meut, se déploie, agit et réfléchit, un corps qui construit. C'est un système de champs sensibles qui se conçoit par l'espace, qui est expérience de l'espace.

Conséquemment, il est orientations et situations, profondeurs, pleins et vides, tailles et grandeurs qu'on ne confondra pas avec la proportion.

Les rapports sensibles sont réversibles et ambivalents, intérieur/extérieur, devant/derrrière, dedans/dehors, plein/vide, loin/proche, grand/petit, lumière/ombre, plus spécifiquement pour le dessin figure/fond, clair/obscur, etc.

C'est-à-dire relatif à un point de vue attaché à un contexte distributif déterminé et à la situation que l'on peut y prendre. La réversibilité est chiasme, Le chiasme en art est une alternative aux rapports d'opposition et de synthèse, un rapport permanent d'interactions dynamiques et d'enveloppements réciproques de termes. Il décrit un monde et la possibilité d'un rapport décisif à ce monde, c'est une des merveilles de l'architecture.

## **Analogie capture construction continuité**

L'espace sensible est analogique, soit analogie externe avec sa référence, soit analogie et continuité interne à une figure donnée par variation et transformation de ses parties.

L'espace sensible a un environnement de notions nombreuses et de multiples origines : articulation, association, intégration, dérivation, mimesis, d'autres renvoient à la psychologie des formes, saillance, forme comme entité dans la théorie de la gestalt, d'autres plus mystérieuses interrogent la perception, l'empathie, la Stimmung, d'autres appartiennent au dessin, accentuation, croissance, déformation, transformation.

Elles interrogent la continuité, comme si, au fil des œuvres, pouvaient coexister deux morphologies :

- une morphologie systématique de l'association et de la continuité,
- une morphologie structurale de l'articulation discrétisée, établie sur des rapports binaires d'opposition.

Bien sûr, comme en toute activité humaine, le dessin et l'architecture sont articulation, découpage, division, distinction.... On ne peut rapprocher que ce que l'on a d'abord séparé, dit Louis I. Kahn. Mais aucune articulation ne peut prévaloir sur la continuité formelle : continuité de la ligne, à la surface, variations des épaisseurs du trait, nuance des tonalités chromatiques, etc.

Rapprocher en art c'est beaucoup plus que juxtaposer en jouant de contrastes et d'interactions. La continuité, le développement d'une forme permettent l'unité et le passage à un niveau de rang supérieur, de telle sorte que ce qui existe in fine soit un objet premier. Le dessin lui-même, l'édifice retrouvé à partir de ses motifs élémentaires.

# Le dessin est une architecture

.....Laurana Velazquez Titien Fontana Kelly Schiele Raphaël Rembrandt Nemours Monet  
Mondrian de Staël Rothko.....

## Le trait

### Fontana

Fontana fait beaucoup de choses dès lors que le trait n'est pas une géométrie ni la toile un support.

Coupé dans la toile, il acquiert :  
une grandeur,  
une épaisseur,  
une matière.

Le plein du trait devient un vide,  
une saillie et une profondeur,  
une déchirure contenue dans le tableau,  
un corps qui divise et réunit sa partition.  
(cf. Fontana, Lucio - «Concetto spaziale, altese», 1960)

## Le contour

Le contour enveloppe et développe, convexe, concave.  
Contour des corps, contour des espacements, entre les corps.  
Jointure du plein et du vide également blancs et réversibles.

### Kelly

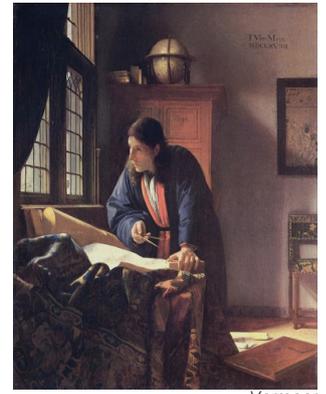
Le contour des feuilles donne à penser leur structure et leurs nervures.  
On peut s'exercer à voir le plein pour le vide, le vide pour le plein, l'extérieur à l'intérieur, l'objet par l'espace.  
Les feuilles aux contours réduits à deux dimensions ont la qualité du vide.  
Leurs espacements prennent leur contour.

### Schiele

La figure du trait joue avec l'intimité des corps échangés, creusant le drap.

### Vermeer

La boîte perspective intérieure et concave contient le corps convexe qui se replie à son tour. La tension d'un corps centripète et centrifuge rayonne sur l'horizon de la boîte intérieure.



Vermeer

## L'épaisseur

### Kelly

Quand le trait s'épaissit devient corps,  
intervalle,  
le noir égale le blanc.

### Rembrandt

La qualité du trait, frotté, déposé, sec, humide ; l'impression du dessin sur le papier et dans le papier, superficiel, écrasé, effleuré construit la profondeur où vide et physionomie se fondent.

### Michel Ange

L'épaisseur : ombre plastique et vide saturés des corps.

### Nemours

Aurélie Nemours dilate le trait, puis le réduit, à l'extrême.  
L'espace est là où on le cherche, répond du point de vue qu'on y prend qui ne peut le rater : soit la largeur du blanc et l'ouverture, soit le resserrement de l'interstice comme une métaphore de la profondeur perspective.  
Comme une hiérarchie du dedans et du dehors.  
Le noir, soit étroit et latéralisé, soit envahissant la surface divisée et profonde d'un interstice vertical, blanc.  
(cf. Nemours, Aurélie - «Diptyque 1»)



Kelly



Rembrandt



Michel-Ange



Titien

## Le tracé

### Titien

La Présentation de la Vierge au Temple.

Tension bi-latérale d'un peu plus qu'un double carré, carré de l'objet et son point de fuite, à gauche, carré de Marie, faisant face aux prêtres, à droite, là où se tient le sujet du récit, où Marie est portée, hors champ de l'assemblée qui l'accompagne.

Un œil regardé, regardant, exhaussé sur l'horizon, du dedans au dehors, ou son double, là où portent les regards.

## La texture

L'étendue du dessin donnée comme un milieu, une qualité, une atmosphère, qui tisse le plein et le vide.

### Seurat

Dissolution du trait, dissolution du dessin, dessin de peintre dira-t-on, ténuité d'une présence dont on doute comme d'une illusion de l'esprit. Tissage du noir et du blanc, tissage des corps représentés, de l'obscur et du clair.

La division du vide et du plein cède la place à la modulation, à la variation des densités, à la transformation.

### Rembrandt

La transparence sombre du visage.

### Mondrian

La profondeur par la superposition des textures figuratives, entrelacs des traits et frottages, premier et arrière plan.

## Le clair et l'obscur

### Rembrandt

On ne peut rentrer qu'en direction de la lumière. Cette idée simple, nous la devons à Rembrandt.

Sans confondre, pour autant, clarté et obscurité, ombre et lumière.



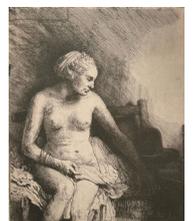
Rembrandt



Seurat



Mondrian



Rembrandt

### Nemours

L'espace libéré du contour.  
(cf. *Nemours, Aurélie* - «*Diptyque 2*»)

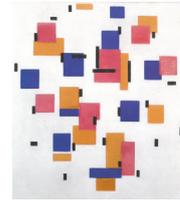
### **La touche et le champ coloré**

Espace et corps plastique.  
Figure et fond.

### Mondrian

Un champ spatial fondé sur la couleur. Centrifuge comme chez les cubistes analytiques où il déborde la peinture même.  
Centrifuge pourtant sans foyer, la peinture, la couleur en soi, qualité concrète rayonnante, au delà du cadre, sans représentation.  
Sans illusion perceptive ni visuelle ni tactile.

La forme est couleur, la couleur est forme.



Mondrian, *Composition en couleur B*, 1917

### **Matière, couleur**

#### De Staël

C'est depuis la matière que l'intensité chromatique rayonne chez Nicolas de Staël, masse plastique étirée, écrasée, surfacée, spatialisée. Le jeu des épaisseurs devient un jeu de la profondeur.  
(cf. *De Staël, Nicolas* - «*Paysage du Vaucluse*», 1953)

#### Rothko

La couleur si sensible à la plus petite variation, continue et toujours différente, nuancée.

La couleur dissout toute opposition de la forme et de la matière.

Il n'y a pas d'opposition chromatique, il y a des variations de tonalité, de luminosité, d'intensité qui déclinent chez les peintres le temps du jour.

On ne peut, on ne doit pas se priver de la connaissance sensible du dessin en s'enfermant dans les divisions du langage, la syntaxe et le vocabulaire des signes.  
(cf. *Rothko, Mark* - «*Orange and Yellow*», 1956 - «*Black on Maroon*», 1958)

## L'architecture est un dessin

...Mies van der Rohe Louis Isidore Kahn Alvaro Siza Carlo Scarpa Peter Zumthor....

Mais que dessine l'architecture? Certainement des types et pas seulement des objets singuliers, des types représentables par un schéma dont les figures sont inséparablement forme et sens.

Le type est une idée concrète, une forme sensible intégrant schéma et figure, un objet d'architecture<sup>13</sup> synthétique, comprenant une situation, une forme (spatiale et tectonique), une distribution (Rossi reprenant Milizia). C'est l'idée même de l'architecture (Rossi encore, que nous suivons sur ce point). Mais ce n'est pas tout à fait notre sujet d'aujourd'hui.

### Mies van der Rohe (1886-1969)

L'intérieur est à l'extérieur. Mies cherche certainement à donner une qualité spatiale matérielle, une substance sensible à ce qui n'en a pas a priori.

L'espace comme un matériau.

Au commencement le fusain, puis le cigare, et puis le crayon.

Le dessin au fusain qui se réduit peu à peu à presque rien.

Les dessins des projets G<sup>14</sup> sont des tectoniques qui expérimentent la spatialité d'un art de bâtir.

Ce qui est construit c'est l'espace.

Une corporéité négative, celle de l'objet disparu dans le reflet qui rayonne, un corps compact renvoyé à l'altérité, ville chaotique et sombre de charbon de bois placée au premier plan et à l'arrière.

L'abstraction du corps bâti est fusain, matière frottée sur le papier.

Immatérialité de l'édifice, matérialité du dessin. Abstraction, concrétion.

Un dessin qui se réduit peu à peu à presque rien, à la construction obsessionnelle d'un archétype dont le modèle le plus pur est celui de la maison «Fifty and Fifty» érigé comme type incontournable.

L'intérieur est à l'extérieur.

Il n'est pas projeté à l'extérieur, mais les choses, les corps, leurs déterminations, leurs définitions, leurs qualités sont à l'extérieur.

L'intérieur est une abstraction tectonique pure.

A l'intérieur il n'y a plus rien.

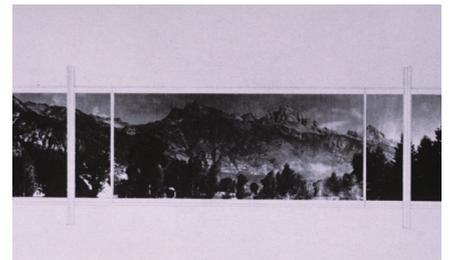
L'intérieur est comme un extérieur dont le périmètre est le cadre convexe de l'intériorité contenue du dehors.

C'est une synthèse parfaite d'une limite au contour inversé qui assemble paradoxalement espace fermé et espace ouvert.

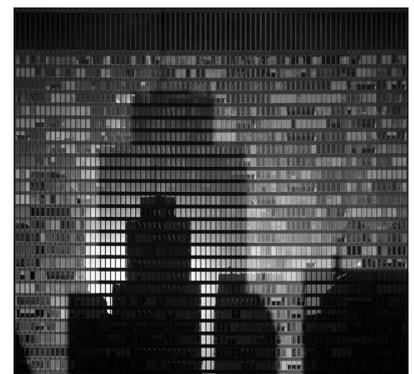
L'espace extérieur est au contraire du vide intérieur.

C'est une altérité qualitative, une matière visible palpable, donnée en gros plan. Comment ne pas associer intimement Mies et Rothko comme le sont les grands monochromes violets du restaurant directorial du Seagram building?

(cf. Mies Van Der Rohe, Ludwig, «Mies Van Der Rohe avec esquisses», «Immeubles de bureaux en béton», 1922 - «Maison Hubbe à Magdebourg, 1934-35 - («Farmworth House», 1946-1951)



Resor



Westmount square

13. plus généralement un objet d'art

14. A la suite de son engagement expressionniste dans « Novembergruppe », il produit de 1923 à 1926 la revue G-Material zur elementaren Gestaltung qui présente l'immeuble de bureau en béton (1921), le gratte-ciel en verre pour la Friedrich strasse (1922), la maison de campagne en brique (1923), la maison de campagne en béton (1923).

### Kahn (1901-1974)

Les espaces comme entités.

La question kahnienne est celle de l'intégrité de l'unicité, de l'unité et de la répétition d'une entité spatiale construite, lieu et objet d'usage. Il l'appellera « La Pièce ».

D'abord séparer puis réunir.

D'abord une géométrie, comme un corps sans contour.

Le carré figure première du lieu (le tracé bi-axial) et d'un espace (le contour de côtés égaux).

Puis l'enveloppe structurelle creusée de lieux réservant à l'intérieur un vide fonctionnel.

Un poché ouvre et met l'espace contenu en abîme.

Détourer une pièce en creusant une paroi : faire le vide d'un plein et faire le vide encore, dans l'épaisseur, une deuxième fois.

Lieu d'une limite construite de part et d'autre de laquelle dedans et dehors, entretiennent d'une manière des rapports renouvelés d'équivalences, topologiques et euclidiens, constructifs, d'usages et de lumières.

Quand on pénètre dans une alcôve de lecture de la bibliothèque d'Exeter, ces lieux les plus extérieurs, cependant les plus intimes, se transforment.

Nous y sommes en dehors de tout, extérieur à tout, dans une position d'une extrême intériorité. Nous y sommes entre deux espaces, celui du dehors et celui de la grande galerie enveloppant la bibliothèque. Le dehors absolu égal à l'espace le plus extérieur de la bibliothèque.

Tandis que la galerie est largement éclairée par la partie supérieure des hautes fenêtres ordonnant l'enveloppe, l'intimité que l'on prend à l'alcôve peut être modulée suivant la position que l'on donne au petit volet que l'on peut ouvrir ou fermer plus ou moins, donnant ainsi à la lecture sa lumière.

Le corps construit puis le corps du vide, sont traversés et creusés par l'atmosphère, par l'ombre, par la lumière.

### Scarpa (1906-1978)

Un maniérisme critique comme méthode de projet, un jeu analytique avec les règles révèlent les composants fondamentaux et les figures du Mouvement Moderne, celui de l'autre côté des Alpes, qui suit la Sécession viennoise.

Démontage et montage, articulation mise en abîme, une tectonique vue par certains comme un empilement mécanique.

Des articulations et des divisions répétées jusqu'à l'épuisement et la réduction de la forme à l'état d'essence.

Une architecture qui, démontée, révèle la multiplicité des formes et des choses, visuelles et tactiles, quasi olfactives ou que l'on voudrait telles.

Chacun sait que la cuisine, ça se fait avec les yeux.

Accumulation et dispersion.

Espacements, joints déterminent d'infinies tensions en interactions.

L'architecture du joint, celle du vide comme réunion des corps tectoniques.

Une spatialité dynamique, dense et légère, sereine pour la gypsothèque Canova, encombrée, qui va et revient à Castelvecchio, puissamment métaphorique, sombre et solaire dans le cimetière Brion.

L'influence de Paul Klee, plus fondamentale à mon avis que celle de Wright, si ce n'est les crayons de couleur que Frank Lloyd Wright aurait pu lui offrir, utilisés sur papier cartonné sans calque, sans té, sans équerre.

Le trait du crayon taillé effleure ou grave le papier contrecollé ferme et sensible à l'empreinte. Il va et vient. Répété sur et à côté de lui-même, hésitant, insistant, donné en abondance, léger, affleurant, aérien, comme une atmosphère...

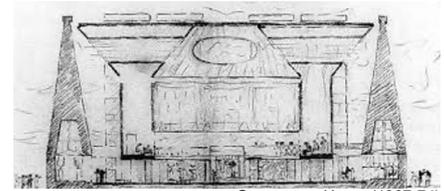
Le trait répété épuise la rive érodée du mur en une ligne continue, arête rentrante ou saillante, épaisseur concave et convexe, rompue, angulée.



Louis I. Kahn



Maison Adler (1954-55)



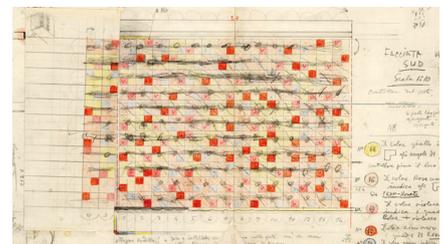
Synagogue Hurva (1967-74)



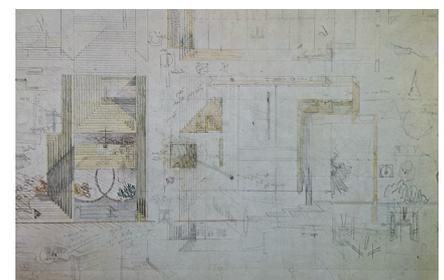
Exeter (1972-1975)



Cimetière Brion



Castelvecchio



Tombe d'entrée, cimetière Brion

L'homme d'une certaine mécanique architecturale, d'une articulation répétée, dessine avec la continuité du trait. Contours et détours laissent ça et là dans le vide inattendu du dessin, une figure féminine diaphane comme si Botticelli les avait laissées là parmi le fouillis des choses.



Siza (1933)

L'architecte Siza passe son temps à détourer le vide comme le plein.

Cela prend du temps, une ligne s'allonge, entoure, enserre, parfois suspendue inachevée, parfois flottante, s'étire en d'infinies circonvolutions prend son temps, notre temps qui l'accompagnons du regard.

Avec Alvaro Siza, on peut comprendre le type (Duarte), la contextualité du temps et de l'espace qui vont suivre<sup>15</sup>, l'unité de l'espace de la masse, de la matière, de la lumière des lieux, du lieu par la lumière, l'unité des grandeurs.

Siza est l'homme du trait, celui d'un seul trait.

Une économie peut être aussi une commodité, un feutre bon marché à la main, le moyen simple d'une pratique ininterrompue de l'intimité du plein, du vide, des corps, de l'espace, avec sa propre main contenue parfois dans le dessin.

Le blanc est une spatialisation de la matière.

Le blanc qu'il dessine pour être.



Alvaro Siza, source Laurent Beaudoin



San Marco di Canaveses

Chapelle, ferme de Santo Ovidio

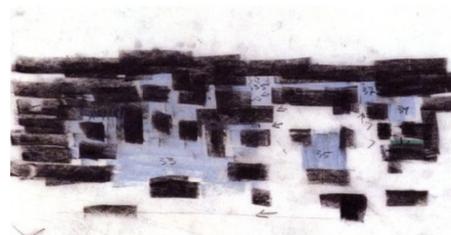


15. Alvaro Siza y Vieira (1933) « Je suis très sensible au moment qui va suivre ». Entretien avec Alvaro Siza y Vieira Christine Rousselot et Laurent Beaudoin AMC 44 Février 1978.

### Peter Zumthor (1943)

Je me suis toujours interrogé sur le travail de Peter Zumthor parce que les faits architecturaux y sont essentiellement des faits de substance mais, si nous disons ici que l'architecture est dessin, nous devons parler aussi de lui.

La matière tactile, les interactions de l'ouvert et du fermé, on peut imaginer que tout cela vient de son renoncement au contour.



Peter Zumthor (1943)



Maison dans le Devon (2018)



\*\*\*

Il y a, me semble-t-il, un endroit très remarquable dans cette école où l'on dessine encore des représentations rigoureuses, descriptives et opératoires, évitant l'aporie d'une représentation neutre tout en interrogeant le réalisme, l'objectivité et la rationalité, produisant la connaissance de l'architecture et d'excellentes ressources documentaires. Ce sont les Travaux Dirigés Partagés, j'y ai beaucoup appris.

Je vous en remercie.

P.G.