



HAL
open science

**L'émergence du visible interrogée par les architectes : le
dessin de note et la construction du regard de
Charles-Edouard Jeanneret, Paul Tournon et
Jean-Charles Moreux**

Stéphanie Dietre Dière

► **To cite this version:**

Stéphanie Dietre Dière. L'émergence du visible interrogée par les architectes : le dessin de note et la construction du regard de Charles-Edouard Jeanneret, Paul Tournon et Jean-Charles Moreux. Architecture, aménagement de l'espace. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENH012 . tel-00916748

HAL Id: tel-00916748

<https://theses.hal.science/tel-00916748>

Submitted on 10 Dec 2013

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Architecture**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Stéphanie DIETRE

Thèse dirigée par **Catherine MAUMI**

préparée au sein du **Laboratoire *Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture, édifices-villes-territoire***
dans l'**École Doctorale 454, *Sciences de l'Homme du Politique et du Territoire***

L'émergence du visible interrogée par les architectes Le dessin de note et la construction du regard de Charles-Édouard Jeanneret, Paul Tournon et Jean- Charles Moreux

Thèse soutenue publiquement le **8 octobre 2012**, devant le jury
composé de :

Monsieur Laurent BARIDON

Professeur, Université de Lyon 2, rapporteur

Monsieur Philippe BOUDON

Professeur émérite, ENS d'architecture de Paris la Villette, membre

Monsieur Jean-Philippe GARRIC

Maître assistant (HDR), ENS d'architecture de Paris-Belleville, rapporteur

Madame Catherine MAUMI

Professeur, ENS d'architecture de Grenoble, directeur de thèse

Monsieur Bruno QUEYSANNE

Professeur émérite, ENS d'architecture de Grenoble, membre

Madame Françoise VERY

Professeur, ENS d'architecture de Grenoble, membre



Merci à Madame Catherine Maumi, pour sa confiance et pour sa liberté.

Merci à Monsieur Laurent Baridon et Monsieur Jean-Philippe Garric pour avoir accepté d'être les rapporteurs de ce travail, puis Monsieur Philippe Boudon, Madame Catherine Maumi, Monsieur Bruno Queysanne et Madame Françoise Very, de m'avoir fait l'honneur de constituer ce jury.

Merci à Madame Françoise Very de m'avoir accueillie au sein du laboratoire de recherche *Les Métiers de l'histoire de l'architecture-édifices, villes, territoires*, merci au laboratoire pour ses toutes ses aides et ses chers membres, Monsieur Guy Desgrandchamps, Mademoiselle Halimatou Mama Awal, Monsieur Bruno Queysanne, Monsieur Francis Sidot, Monsieur Patrick Thépot, etc.

Merci à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, ses enseignants, son équipe administrative et le centre de documentation.

Merci au Collège doctoral de l'Université de Grenoble et l'ED 454.

Merci au Bureau de la recherche architecturale urbaine et paysagère, de la Direction de l'architecture et du patrimoine, du Ministère de la Culture et de la Communication, de m'avoir accordé une allocation d'études spécialisées.

Merci à la Fondation Le Corbusier, à l'Institut français d'architecture, à la Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds et Sylvie Béguelin.

Merci à toute ma famille et mes parents, mes amis – Jura, Bourgogne, Paris, Grenoble.

Sommaire

INTRODUCTION	9
I. SICHTBARKEIT ET ARCHITECTURE	29
Chapitre 1. Le visible	31
A. Voir, « le voir »	33
B. Donner à voir	40
C. Le Beau, le « beau dessin »	43
Chapitre 2. Le regard	49
Chapitre 3. L'abstraction	71
A. Le phénomène de l'abstraction	71
B. La perspective comme première abstraction de l'architecture ?	77
C. Langage visuel universel	88
D. La production humanisée par le dessin ?	94
Chapitre 4. Le dessin	101
A. Dessin et construction	103
B. Dessin et conception	107
C. Dessin et rationalisation	111
D. Dessin et mécanisation	115
Chapitre 5. Dessin minimal et note en dessin	121
A. Dire son regard, dessiner l'essentiel	121
B. Le dessin de note	126
II. DESSIN DE NOTE ET PENSÉES ARCHITECTURALES	133
Chapitre 1. La note en dessin de la Suisse à Rome, des Arts décoratifs au langage classique ?	135
I. Entrer en architecture par le « visible », le « folklore » et l'industrie ? L'apprentissage de Charles-Édouard Jeanneret	135

II. Revenir sur son étonnement	155
A. « Un style du pays »	156
B. « Voyage » d'Italie sous l'œil des maîtres	159
C. La Chartreuse de Galluzzo : l'inter-précision du regard et de la note en dessin	165
III. Intellection et transformation d'un objet banal en unicum par le dessin : l'exemple de la carte postale	193
A. Apprentissage visuel et monde industriel	193
B. Collection d'idées, collection visuelle	198
C. La dimension du voyage	205
D. Retourner la carte postale et trouver la page blanche	207
E. Dessin en <i>ready made</i> , le vite et le juste ?	222
Conclusion.	227
Chapitre 2. Apprendre à composer et posséder la science classique du plan grâce au dessin de note	229
I. Paul Tournon et la modernité constructive de la tradition visuelle	229
A. Une formation classique en architecture, brillante et assidue	231
B. Évolution sans révolution	239
II. Les règles graphiques académiques et la note en dessin	263
A. L'habileté de la note et du plan grâce à la symétrie mathématique et spatiale ?	266
B. L'habileté de la note et du plan selon la géométrie ?	269
C. L'habileté de la note et du plan par l'analyse la structure des choses ?	272
D. L'habileté de la note et du plan en croisant des méthodes architecturales graphiques ?	277
Conclusion	281

Chapitre 3. La note et l'« œil juste » à toutes les « échelles » de l'architecture ?	283
I. Jean-Charles Moreux, de Le Corbusier à Claude Nicolas Ledoux	283
A. Tenter les arts, trouver son regard	285
B. L'architecture de l'homme individuel et de la nature : le romantisme en projet	302
II. La condition de l'architecte et son dessin de note	323
A. Apprendre à élargir et thématiser	324
B. Apprendre à concentrer son œil et sa note	332
C. Apprendre à lire par la fenêtre	343
Conclusion	364
CONCLUSION. LA FORME COURTE	365
Iconographie	417
Bibliographie	433



INTRODUCTION

*Architecti scientia*¹.

La « science de l'architecte »² est l'architecture. L'architecture fait science parce qu'elle manifeste de ces deux choses : *quod significatur et quod significat*³, « ce qui est signifié et ce qui signifie »⁴. Vitruve établit que la science de l'architecte prend valeur et se renforce par la science du dessin – *Graphidis scientia*⁵ – qui l'exprime et l'exporte. Le dessin a vocation signifiante, communicante et cognitive. Il est le rôle le plus essentiel pour parvenir à l'architecture. C'est par lui que l'architecte peut se rendre compte des formes et les faire concevoir. Il signifie l'aspect sous lequel le réel se montre à l'architecte et la manière dont l'architecte perçoit le réel. C'est une *Betrachtung*⁶, un regard considérant l'apparence du réel. Il est un instrument de contemplation et de théorisation⁷ pour l'architecte. Il relève directement de ses perceptions. La pensée figurée est une sélection, une réduction par l'abstraction que nous interrogeons comme une *forme courte* de représentation.

Le syntagme « forme courte » est utilisé par le cinéma pour désigner tout système d'expression audiovisuel, bref et très travaillé au montage. « Nombre de déclinaisons de la forme courte – film-cadavre exquis sur le mode “je tourne un plan et je te passe la caméra” [...], tranche de vie, conte [...], film d'animation, serial d'angoisse [...], sketch, journal filmé, balade urbaine, esquisse documentaire, enregistrement de happening piéton »⁸. Le court métrage, le clip-video et le spot

¹ Marcus Vitruvius Pollio, De architectura, *Liber I, Caput 1* : « *Quid sit architectura, et de architectis instituendis* », 1, Ier siècle avant notre ère. Édition consultée, Auguste Choisy, *Vitruve*, édition de Fernand Pouillon, Paris, F. de Nobele, 1971, p. 5.

² Bruno Queysanne, *Vitruve contemporain*, conférence du cycle « L'Architecture est-elle un humanisme ? », Académie d'architecture, 25 octobre 2007. Bruno Queysanne insiste sur la traduction littérale de « *Architecti scientia* ».

³ Certains textes latins donnent *quod significatur et quod significat* : la chose qui est signifiée et les choses qui signifient.

⁴ Marcus Vitruvius Pollio, De architectura, *Liber I, Caput 1* : « *Quid sit architectura, et de architectis instituendis* », 3. Édition consultée, *op. cit.*, Pouillon, p. 6.

⁵ « *Graphidis scientiam habere* », Marcus Vitruvius Pollio, De architectura, *Liber I, Caput 1* : « *Quid sit architectura, et de architectis instituendis* », 4. Édition consultée, Ch. -L. Maufra pour la traduction française du latin, *De l'architecture*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1847.

⁶ Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1936-1953. Édition consultée, André Préau pour la traduction française, *Essais et conférences*, « Science et méditation », Paris, Gallimard, 1958, p. 61.

⁷ « Le “nom” théorie vient du verbe grec θεωρεῖν. Le substantif correspondant est θεωρα. Ces mots possèdent une signification élevée et mystérieuse. Le verbe θεωρεῖν est formé par l'union de deux termes : θέα [le théâtre, l'aspect] et ὀράω [l'attention et l'honneur] ». Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, *op. cit.*, 1936-1953. Édition consultée, *op. cit.*, 1958, p. 57

⁸ Joachim Lepastier, « Les Safdie, tout est permis », *Les Cahiers du cinéma*, n°655, avril 2010, p. 22.

publicitaire sont d'autres formes cinématographiques synthétiques et disertes en même temps. Leur dénomination évoque d'ailleurs l'idée du court et du bref.

Les arts de la représentation, souvent, pour mieux attirer et retenir le spectateur, fabriquent des histoires concentrées et de tournure minimale. Au XIX^e siècle, la modernité en musique se fait par la pièce courte et la reprise d'airs populaires et traditionnels⁹. La modernité en musique vient également d'un retour au local, au *vernaculaire*, d'une attention et d'un intérêt régionaliste.

La sentence ou la maxime, l'adage, le proverbe ou le dicton, communiquent et font retenir efficacement un message parce que leur mise en forme est laconique. C'est synthétique. Le signifié est renforcé par la concision du signifiant. La forme et le fond viennent de l'observation populaire d'une réalité des hommes et de la nature. En revanche pour la brève de comptoir, la morale laisse place à l'absurde¹⁰. L'art du petit poème japonais en *haiku* se distingue par sa capacité de communication universelle. En littérature, la nouvelle, genre dense en intrigues et en émotions, porte plus vite et retient le lecteur dans le sensible. Dans cette brièveté de forme, les impressions de fond sont sélectionnées et amplifiées. Il est possible de saisir l'œuvre dans son intégralité. « Elle [la nouvelle] a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le trac des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue »¹¹. Le destinataire d'un discours bref, concentré, semble en retenir le contenu de manière plus précise et pour plus longtemps. « À qui délaisse les vains systèmes d'une philosophie exsangue pour les énoncés modestes du langage ordinaire ne convient que l'exercice laconique de la forme *brève* : hygiène de l'aphorisme, catharsis du fragment »¹². À propos de l'ouvrage d'Hubert Damisch, *Traité du trait*,

⁹ *Les danses hongroises* de Brahms, *Mazurka, Nocturnes, Valses et Préludes* de Chopin, etc. Frédéric Chopin, *Correspondance de Frédéric Chopin*, Tome I : « L'Aube », 1816-1831, Tome II : « L'Ascension », 1831-1840, Tome III : « La Gloire », 1841-1949. Édition consultée, Bronislas Édouard Sydow, Paris, Richard Masse, 1981.

¹⁰ Jean-Louis Ezine, « Des histoires à ma façon », *France-Culture*, 5 mai 2010.

¹¹ Charles Baudelaire, « Notes et nouvelles sur Edgar Poe », in Edgar Alan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1951, pp. 37-38.

¹² Régis Michel, « Retour à Wittgenstein ? », in Hubert Damisch, *Traité du trait*, *op. cit.*, 1995, p. 7.

conceptualisé comme un « livre de notes »¹³, selon le mode d'expression et de théorisation de Ludwig Wittgenstein¹⁴, Régis Michel prévient des effets d'une « écriture *en miettes* »¹⁵. Ces « formes *brèves* » sont autonomes et signifiantes, percutantes et mémorisables. Elles ont un fort pouvoir communicant. À la fin du XIX^e siècle Konrad Fiedler théorise la « visibilité »¹⁶ – *Sichtbarkeit* – en s'exprimant par aphorisme. Il fait partie des initiateurs des modes d'expressions de la pensée moderne. « Un gâteau ce n'est pas la même chose que des petits morceaux de raisins secs »¹⁷. Les « raisins secs », entre eux, sont hyperliens. La forme courte cherche à connaître en dessin « la volupté de *faire maigre* »¹⁸.

¹³ *Ibidem*.

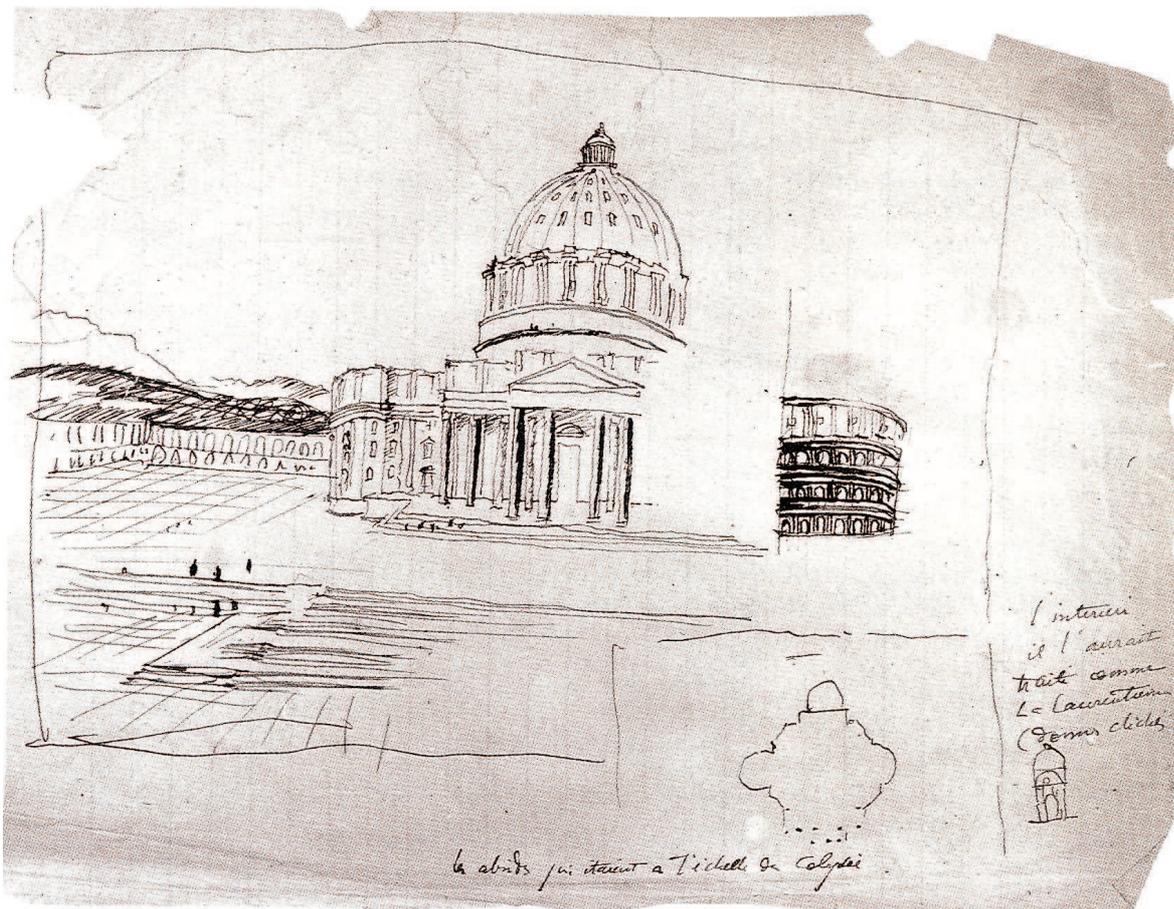
¹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, 1921. Édition consultée *Tractatus logico-philosophicus*, également d'après l'édition *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1922, Gilles-Gaston Granger pour la traduction française de l'allemand, Paris, Gallimard, 1993.

¹⁵ Régis Michel, *op. cit.*, 1995, p. 7.

¹⁶ Konrad Fiedler, *Aphorismes*, fin XIX^e siècle. Édition consultée établie par Danièle Cohn, *op. cit.*, 2004.

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, in Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 7, *Über Gewissheit*, München, 1950-1951, *De la certitude*, J. Faure pour la traduction française de l'Allemand, Paris, 1990, paragraphe 122, p. 54.

¹⁸ Régis Michel, *op. cit.*, 1995, p. 7.



1. « Les absides qui étaient à l'échelle du Colysée // L'intérieur / il l'aurait // traité comme // la Laurentienne (donner clichés) ».

Dessin de Le Corbusier, encre noire sur papier quadrillé à en-tête (Ch. -É. Jeanneret, architecte, La Chaux-de-Fonds), 21x26 cm, FLC 5425, in Jean-Louis Cohen, « La "Leçon de Rome" », Rencontres de la Fondation Le Corbusier, *L'Italie de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier, Édition de la Villette, p. 55.

La question de la *forme courte* comme instrument de théorisation et outil de formation du regard de l'architecte, part d'un dessin de note en voyage de Charles-Édouard Jeanneret. J'ai découvert ce croquis à l'encre noire sur papier quadrillé lors de mon travail de diplôme d'architecte d'état « mention recherche », dans lequel je m'attachais à décrire les différentes manières de produire et reproduire, d'un même geste, sa perception d'architecte. Le dessin de Jeanneret était publié dans le catalogue de l'exposition *Le Corbusier : le passé à réaction poétique*, organisée par Pierre Saddy en 1987¹⁹. Jean-Louis Cohen à nouveau le publie en 2010 dans son article sur « La “Leçon de Rome” », pour la quinzième rencontre de la Fondation Le Corbusier²⁰.

Lorsque Le Corbusier met en scène Saint-Pierre et le Colisée, il donne à voir sa réflexion sur la culture urbaine qui traverse les siècles. L'idée est démontrée à l'échelle de l'édifice, de la ville, du territoire. Le dessin, pensé comme un collage, rapprochant deux symboles urbains italiens historiquement et spatialement éloignés, devient intellection. Il semble que le dessin s'offre pour l'architecte, comme le moyen de transmettre et construire sa pensée à partir des choses observées, sans avoir recours aux mots.

« Un dessin peut se passer d'art. Il peut ne rien avoir à faire avec lui »²¹. Entre le monde sensible des émotions et le monde intelligible des idées, il manifeste d'une pensée en train de se constituer ; c'est en acte. L'architecte cherche à comprendre et utilise le dessin pour faire le passage de la forme à la mise en forme, c'est-à-dire au processus du projet.

Ce dessin de Le Corbusier est exécuté lors d'un séjour à Rome en 1911. C'est la fin du « Voyage d'Orient » et de la « vie d'étude »²² en architecture de Jeanneret. Plus tard en 1923, lors de la publication de *Vers une architecture*²³, Le Corbusier utilisera ce travail pour signifier ce qu'il retient de ce qu'il appelle « la leçon de Rome »²⁴.

¹⁹ Pierre Saddy, *Le Corbusier : le passé à réaction poétique*, Hôtel de Sully, Paris, 9 décembre 1987 - 6 mars 1988, Paris, SNIM Lion, 1988, p. 108.

²⁰ Jean-Louis Cohen, « La “Leçon de Rome” », XV^e Rencontres de la Fondation Le Corbusier, *L'Italie de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier, Édition de la Villette, 2010, p. 55.

²¹ Le Corbusier, 1965, in Jean Petit, *Le Corbusier. Dessins*, Paris, Genève, Forces Vives, 1968, p. 12.

²² Charles-Édouard Jeanneret, *Lettre à William Ritter*, Venise, 10 septembre 2010, Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds, Fonds Le Corbusier, LC/102/1115.

²³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Crès & Cie, 1923. Édition consultée, Paris, Flammarion, 1995, p. 137.

²⁴ Le Corbusier, 1923, *op. cit.*, 1995, p. 140.

C'est ainsi que nous avons commencé à nous intéresser à la question du dessin en architecture.

À partir de l'hypothèse empruntée à Konrad Fiedler d'une spécificité de pensée par la *Sichtbarkeit*, nous nous sommes ensuite posé la question de l'extension de cette philosophie à la culture de l'architecture. En tant que théorie de la connaissance, elle s'adresse aux peintres de la fin du XIX^e siècle. Fiedler nous permet également de poser la question : le dessin offre-t-il en architecture, le moyen de passer de la *Darstellung* – perception –, à la *Vorstellung* – expression, représentation ?

Lorsqu'il regarde le monde, l'architecte, par le dessin, retient ce qui l'étonne et ce qu'il interroge. Il rend visible sa pensée activée au contact de la réalité. Notre hypothèse est que le dessin de note, rapide et synthétique, formulé vite et juste, donne à voir et instruit le regard de l'architecte. Cette expression graphique que nous interprétons dans sa vocation théorique, semble aider l'architecte à formuler et construire sa pensée. Nous faisons l'hypothèse que le passage de la perception à la représentation participe de la formation de la culture de l'architecte, par une forme de théorisation.

Afin de comprendre l'importance du « visible » en architecture, dès la fin du XIX^e siècle, nous souhaitons travailler à partir de l'œuvre graphique d'architectes de la modernité du début du XX^e siècle. Proposant de réfléchir aux manières de produire et reproduire d'un même geste, sa perception d'architecte, nous avons eu besoin de convoquer l'histoire architecturale de l'architecture, ainsi que la théorie et la philosophie des arts graphiques, peinture et architecture. Ce qui nous permet d'explorer ces questions :

Le dessin de note est une manière commune d'utiliser le dessin, malgré les différents modes d'apprentissage et de culture de l'architecture. Est-ce son statut théorique qui permet cette similitude de travail ? Est-ce alors un outil de théorisation pour l'architecte ? Abstraire sa pensée est-il le meilleur moyen de la voir, de la construire et de l'instruire ? Ce procédé intellectuel et graphique fonctionne-t-il comme outil de construction du regard, quelle que soit la pensée architecturale ?

En tant qu'intellection, la note en dessin est une pensée et une aide à la réflexion. Pourquoi l'architecte l'utilise-t-il pour exercer son œil à voir et former son regard ?

« L'œil, associé au divin dans les *Hieroglyphica* du quatrième siècle est selon l'explication d'Alberti lui-même, la chose la plus puissante, la plus rapide, et la plus précieuse. L'œil est le premier, il est le roi ; c'est en quelque sorte le dieu des organes »²⁵. L'œil ailé d'Alberti unit l'intuition suprême et la forme suprême.

En regardant le monde l'architecte s'instruit. Il rend scientifique et spécifie son œil critique. Le monde habité passe autour de l'architecte en observation. Celui-ci a rapidement à retenir ses perceptions en les intellectualisant. Il note son regard en dessin. La marque graphique est courte et fragmentaire. Elle est destinée à signifier et garder mention de ce qui a été perçu. Elle s'établit sous forme brève et minimale. Chaque trait²⁶ est pensé et pensé comme matérialité. C'est un acte conceptuel. La note en dessin est un moyen de transcrire vite et juste, de concrétiser et de vérifier une idée survenue. Elle est un outil qui s'adapte à la rapidité de l'avènement d'une perception, à la surprise et à l'inattendu. Elle peut transmettre ce procès. Elle a cette double particularité de saisir et de réduire. Elle est un résumé succinct, une expression brève qui retient l'essentiel. Réduire c'est prendre un parti. La réduction est le témoin d'une réflexion. C'est un examen critique ; l'architecte regarde par lui-même. La note est une manière de voir ; un « regard déjà codé »²⁷ ?

Cet outil de concentration ne formule que l'élément de curiosité étudié et la manière dont l'architecte le perçoit. C'est la marque du plus important. La prise de note est le procédé d'accumulation des perceptions (idée, émotion, interrogation, compréhension) éminentes de l'architecte, pouvant être réutilisées pour la suite de sa formation. Pour comprendre la nature et la fonction des choses interrogées, le dessin permet de déconstruire et de décomposer, d'analyser sous différents points de vue, à différentes échelles à la fois. Le dessin force à clarifier et comprendre ses idées en les intellectualisant. L'architecte pourra ensuite les faire travailler, pour construire sa culture, pour le projet d'architecture. En observation il étudie le monde habité avec sa culture et ses idées. Il laisse aussi ses émotions émerger et reste attentif à son intuition. Concentré et impressionnable en même temps, l'architecte travaille en conscience des perceptions du monde intelligible des idées

²⁵ Joan Kelly Gadol, *Leon Battista Alberti*, Chicago, University of Chicago Press, 1969. Édition consultée, Jean-Pierre Ricard pour la traduction française de l'anglais, *Leon Battista Alberti. Homme universel des débuts de la Renaissance*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1995, p. 73.

²⁶ Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

²⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12.

mais aussi du monde sensible des émotions. Il laisse le monde le surprendre et l'inattendu l'émouvoir.

L'architecte est attentif à son étonnement et entretient cette attitude philosophique génératrice de savoir. L'étonnement est le premier processus de recherche et de découverte, nous dit Aristote, et le résultat de cette action. La pensée est activée par le mouvement, l'inconnu, le nouveau. L'étonnement est une émotion produite à partir d'une culture spécifique. Peut-il être une attitude heuristique efficace dans la formation du regard de l'architecte ?

Le dessin offre-t-il alors le moyen de passer du visible au dicible et de faire de ses émotions une source de connaissances et de réflexion ?

Le regard de l'architecte est une perception à la fois sensible et intelligible. C'est une idée visuelle, un produit de la culture et de l'intuition. La perception s'est constituée au contact de la réalité. Le monde habité sert de base intellectuelle et sensible à la réflexion. Le regard est l'appréhension de l'architecte, par son œil et sur le monde. L'architecte approfondit son regard avec sa main, dans le dessin. Le dessin théorise le regard.

À partir de l'examen critique de dessins personnels d'architectes, de formation et de cultures diverses, introduits au métier de la conception dès la fin du XIX^e siècle, nous souhaitons comprendre comment le procédé de synthèse gestuelle et intellectuelle de la note graphique, intervient dans l'exercice de constitution et de précision d'une pensée architecturale. Nous proposons d'analyser le dessin que les architectes ou futurs architectes utilisent et produisent lorsqu'ils travaillent à s'instruire selon leur propre arbitre et leurs propres moyens, hors les murs des écoles et des ateliers. Y-a-t-il une manière commune de travailler avec le dessin lorsqu'on s'applique à noter et instruire son regard ? Le métier d'architecte est-il plus large que les différents modes d'apprentissage et de culture de l'architecture ?

Un corpus de notes en dessin d'architectes formés au tournant des XIX^e et XX^e siècles, nous permet de travailler l'hypothèse d'une pratique du dessin spécifique du métier, malgré des spécificités intellectuelles et sensibles différentes. Pour constituer ce corpus nous avons exploré des archives graphiques en parallèle de recherches monographiques.

Nous souhaitons poursuivre notre travail d'analyse des travaux brefs et graphiques de Charles-Édouard Jeanneret, puis celles d'architectes contemporains, connaissant des points communs et des disparités d'apprentissage et de pensée. Ces architectes pour se former, ont une manière commune d'utiliser le dessin, alors que leur

production architecturale sera très différente. Parmi les documents mis à notre disposition, au sein de différents centres d'archives et bibliothèques spécifiques, nous avons repéré ceux correspondants à nos questionnements. Pour ce faire nous avons établi *a priori* une série de critères devant nous permettre de distinguer plus efficacement les œuvres *ad hoc*. Nous avons particulièrement dirigé nos investigations vers les dessins personnels des architectes, représentatifs de ce que nous entendions comme note en dessin. Celle-ci est en effet l'expression d'une perception – fabrication intime –, non initialement destinée à être publiquement communiquée. La note inscrit l'instant présent et soudain, le regard de l'architecte à un moment donné. Elle est travaillée dans la brièveté, amenant à préciser et hiérarchiser. Témoigne-t-elle d'un apprentissage en train de s'opérer, démontrant l'acquisition d'une vraie maturité de pensée ?

Le dessin de note fonctionne essentiellement lorsque l'architecte est en déplacement, en train de lire ou en voyage, visitant une exposition, parcourant un lieu. Le voyage semble rendre « l'œil clair »²⁸. Malgré les enseignements et conseils des maîtres, il travaille seul, selon sa propre manière d'analyser et de comprendre le monde. Le dessin de note est une confrontation à soi-même, qui porte vers l'apprentissage autonome. Lorsqu'il prend des notes, l'architecte installe son dessin dans une relation au temps. Il est souvent dans une position instable parfois inconfortable, pouvant être liée à la situation physique, à la vitesse, à l'*Unheimlichkeit*, etc. Ceci force à voir et formuler vite ce qui intéresse le plus, à réduire et aller tout de suite vers ce qui étonne, à dessiner l'essentiel. Se placer en position d'étranger amplifie l'étonnement et la recherche parce qu'on regarde avec un œil candide, vif et neuf, plus interrogateur.

« Il suffirait d'avoir l'œil clair pour voir »²⁹ précise Althusser. Est-ce alors un moyen de se dépasser, d'inventer de nouveaux systèmes pour représenter juste et sa propre manière de donner à voir ?

Nous serons attentifs aux conditions particulières dans lesquelles l'architecte note son regard en dessin. Elles ont une incidence sur son œil et sur sa main, sur sa manière de dire et de voir. L'environnement physique et psychique de l'architecte peut moduler son geste, son attention et son émotivité – site et climat géographique, déplacement du monde, déplacement ou station, table de travail, table de café, debout dans la forêt, etc. L'architecte invente-t-il, en fonction de

²⁸ Louis Althusser, *Lire le Capital*, I, 1968. Édition consultée, Paris, Maspero, 1973, p. 18.

²⁹ *Ibidem*.

chaque situation, un système graphique adapté jusqu'à définir peut-être, un langage graphique personnel et scientifique ? L'association du support et de l'instrument mis en place par l'architecte – mine de plomb, aquarelle, pastel de couleur, sanguine, lavis, papier brut, papier fin, papier à grain, papier vélin, papier-calque, feuille quadrillée, carnet relié – est-il probant et relatif de la perception surgie, de la situation à témoigner ?

Nous étudierons principalement les carnets personnels de l'architecte. Celui-ci y note tout pour lui-même, tout ce qui lui est important. Nous avons laissé de côté les carnets de notes de cours, afin de nous concentrer sur les travaux graphiques exécutés « librement », selon les propres impressions et interrogations de l'architecte, sans présence physique professorale. L'analyse approfondie de notes graphiques de cours d'architecture, observées dans les archives graphiques de la formation de certains architectes au tournant des XIX^e et XX^e siècles, aurait cependant peut-être permis de trouver des précisions sur l'enseignement en architecture à cette époque.

La note parfois, peut ne rien avoir à faire avec l'architecture mais instruire néanmoins. Le carnet de note n'est pas systématique ni thématique. Il accueille chaque ressenti, chaque émotion, chaque idée, chaque intuition. Chaque spécificité du monde habité peut faire réagir et être observé. L'architecte est en formation et toujours en projet. Chaque curiosité pourra se révéler idéelle ou conceptuelle. Le carnet de note est un recueil de perceptions, un véritable document de travail. Les notes suggèrent une pensée des choses observées, une conception du monde, une compréhension du monde, une analyse architecturale, une recherche à effectuer, l'émotion vive d'une ambiance, etc.

Nous travaillons tout d'abord avec les notes graphiques de Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965). Le jeune homme invente-t-il son propre langage architectural par le dessin, ses propres outils de note et de réflexion ?

Il développe un parcours pédagogique extraordinaire en architecture. À la fin de sa scolarité obligatoire, Jeanneret entre à l'École d'art de la Chaux-de-Fonds. Il s'initie au dessin d'ornement pour la gravure et ciselure de boîtier de montre gousset. Il apprend à dessiner avec un peintre, Charles L'Eplattenier. À partir de la géométrisation et stylisation des formes de la nature, il apprend à penser et à concevoir avec le dessin technique des arts industriels et décoratifs. Il apprend

l'architecture par le dessin et voyage à travers l'Europe – « folklore, culture, industrie »³⁰. Jeanneret travaille au sein d'agences d'architectes des grandes villes européennes. Il apprend aussi à dessiner l'architecture chez Peter Behrens, c'est-à-dire avec un autre peintre. Toute sa vie, il travaille au contact des artistes du « visible », maîtrisant lui-même différents arts visuels (peinture, photographie, sculpture, dessin, etc.).

Pour la suite de notre travail, il nous paraît intéressant d'étudier les documents graphiques d'architectes ayant exploré et exploité, par et pour leur métier, différentes formes et différents statuts du « visible ». Nous souhaitons travailler sur l'œuvre d'architectes reconnaissant la spécificité du « visible » comme outil et pensée. Le dessin connaît alors une grande importance pour la formation et le développement du métier de l'architecte. C'est le moyen d'intellection et de communication de l'architecte. Le dessin de note est alors particulièrement usité parce qu'il est personnel, intuitif et scientifique, parce qu'il est l'outil de base de recherche et d'expression de l'architecte. Entre les architectes dont nous étudions les notes, il y a un exercice et un intérêt commun pour la science du « visible » et les arts visuels. Comment chacun développe sa propre manière de noter et former son regard en dessin ?

Nous proposons ainsi de compléter notre corpus de dessins brefs, afin de découvrir et définir d'autres systèmes de formation et de pensée architecturales, établis selon la même utilisation du dessin. Qu'en est-il de la note et de son rôle dans la formation classique et académique d'un élève en architecture, diplômé de l'École des Beaux arts de Paris ?

Nous enquêtons pour ce faire, sur des architectes formés au tournant des XIX^e et XX^e siècles et démarrant leur métier dans le contexte de la modernité du XX^e siècle. Nous dirigeons la recherche vers des personnalités organisant, pour leur formation, des activités intellectuelles et pratiques dissemblables de celles de Charles-Édouard Jeanneret, mais avec l'exercice commun du dessin, comme outil individuel et personnel de théorisation et d'acquisition de sa propre culture de l'architecture. L'enjeu est de comprendre si la note en dessin fonctionne quelle que soit la pensée architecturale. Les repérages bibliographiques sont notamment effectués avec la présentation des contenus des fonds des centres d'archives

³⁰ Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, 1965. Édition consultée, Marseille, Parenthèses, 1987. « Le voyage utile », in Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier. La planète comme chantier*, Paris, Textuel, 2005, p. 22.

correspondant à nos recherches – Institut français d’architecture, Fondation Le Corbusier, Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds, École nationale supérieure des Beaux arts de Paris, Institut national d’histoire de l’art. Nous explorons tout d’abord les dessins de jeunes architectes français diplômés de l’École des Beaux arts de Paris au début du XX^e siècle, considérant et employant le dessin comme outil et pensée, et le dessin de note comme système d’étude et d’intellectualisation. Nous privilégions les personnalités se formant et travaillant systématiquement avec des artistes, particulièrement visuels, utilisant l’interdisciplinarité des arts du « visible » et convoquant le « visible » pour construire leur propre vision architecturale moderne. Saisir que le dessin admet aussi bien la recherche architecturale que picturale et sculpturale, permet de comprendre et d’interpréter le dessin dans sa dimension intellectuelle et conceptuelle.

Il nous semble également important de nous intéresser à des architectes exploitant les inventions et données de la modernité et du nouveau monde industriel. S’il s’adapte à chaque aspect et offre la multiplicité, comment le dessin permet-il d’assimiler et d’engager la nouveauté, l’inconnu, le révolutionnaire ? Nous regardons l’œuvre de jeunes architectes français ayant présenté des projets pour l’Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Ce parce que leur participation témoigne d’une certaine considération internationale pour leurs travaux, mais aussi parce que la manifestation est la vitrine de la diversité des modes de pensée architecturaux à la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. La première guerre mondiale marque l’apogée de l’industrie et de l’industrialisation, de la démonstration des performances et de la concurrence de production entre les nations. L’Exposition de 1925 révèle que le monde industriel se concentre sur une recherche de la qualité. Pour parvenir à cette nécessité, les pays proposent une reconversion des écoles d’Art décoratif et de dessin, véritables outils dans la course à l’industrie. L’événement marque le passage, en architecture, de l’industrialisation à la marchandisation, de la série au profit. Il faut concevoir toujours plus rapidement et économiquement. L’Exposition de 1925 est un exercice idoine parce que l’architecture ainsi prévue et pensée – le pavillon d’exposition –, vient de « l’obligation de travailler vite pour une date déterminée et de ne pas consacrer beaucoup d’argent à un ouvrage éphémère dont on savait qu’il faudrait l’abattre »³¹. Les œuvres architecturales sont conçues à partir d’un regard sur les

³¹ René d’Avril, « La tendance internationale à l’exposition des arts décoratifs », *L’Illustration. Arts décoratifs modernes*, n°4313, Paris, 31 octobre 1925, p. 459.

spécificités locales et vernaculaires de chaque lieu. Le langage architectural régional peut être travaillé en tant que langage moderne universel et international. Ces œuvres manifestent d'« une tendance régionale et une tendance nationale. Il est aussi aisé d'y discerner une tendance internationale »³². Le terme « international »³³ qualifiant la production peut signifier, « *anationale* »³⁴, c'est-à-dire une production sans signe ni distinction explicite de son lieu de fabrication. « Internationale » dans son acception moderne qualifie un produit qui peut être saisi de tous, à message et communication universels, sans affectation sémantique. C'est une visée vers l'abstraction, du particulier au général. La modernité en architecture peut venir d'une forme d'expression à la fois personnelle et universelle – sociale et scientifique. L'Exposition de 1925 présente également les qualités de la production artisanale et de la production industrielle, de l'objet unique à la série³⁵.

Nous avons mené plusieurs campagnes d'investigation dans les fonds d'archives d'architectes du XX^e siècle. Les dessins d'études personnelles de Charles-Édouard Jeanneret³⁶, Paul Tournon³⁷ et Jean-Charles Moreux³⁸, se sont révélés intéressants pour notre travail. Ils servent d'outil d'analyse et d'expression à ces trois architectes ayant participé à l'Exposition de 1925, alors qu'ils sont dans une étape solitaire de recherche et de formation du regard. Ces architectes modernes développent une production et un langage architecturaux différents. Ils se sont formés à partir de cultures et d'enseignements très divers, particulièrement dans la pratique et la pensée du dessin, issus de l'École des Beaux arts de Paris, du monde industriel et appliqué des Arts décoratifs, de l'ingénierie et de l'histoire de l'art. À la Fondation Le Corbusier, et dans les archives de la Bibliothèque de la ville de la Chaux-de-Fonds, nous avons travaillé sur les travaux graphiques de Charles-Édouard Jeanneret. Aux archives de l'Institut français d'architecture, nous avons étudié les dessins en carnets ou les feuillets mobiles, de Paul Tournon et Jean-Charles Moreux. Nous avons également relevé des dessins de Jacques Droz³⁹ et

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ Henry Russel Hitchcock, Philip Johnson, Claude Massu, *Le Style International*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2001.

³⁶ La Chaux-de-Fonds, 1887 – Roquebrune-Cap-Martin, 1965.

³⁷ Marseille, 1881 – Paris, 1964.

³⁸ Le Mont Saint Vincent (71), 1889 – Paris, 1965.

³⁹ Paris, 1882 – Yvoy-le-Marron (41), 1955.

Félix Dumail⁴⁰, mais il s'agissait davantage de recherches pour la conception et le projet, que de notes et documents d'analyse, de questionnement, de curiosité.

Paul Tournon et Jean-Charles Moreux compilent de nombreux carnets de dessin personnel contenant leurs notes d'une réalité observée. Les archives rassemblent également de nombreux articles et documents bibliographiques, dont ces deux architectes étaient les sujets ou les auteurs. Nous pouvons compléter les connaissances bibliographiques acquises *a priori* sur ces deux architectes. La diversité des productions graphiques présentes dans les archives et autres que les notes en dessin (travail de jeunesse et de maturité : aquarelles d'analyse et de rendu, dessins de rendu de projet, esquisses de recherche pour le projet, rendus de prix et concours d'école et leurs esquisses, Prix de Rome, prises de notes de cours, photographies, dessin de conversation, etc.). Nous distinguons des ouvrages graphiques donnant à observer la formation du regard de l'architecte. Le dessin de note est un moyen d'organisation du travail « solitaire » et de théorisation du regard. En tant qu'aide et machine à penser personnelles – non réalisées pour être partageables –, le dessin de note permet plus librement et volontiers d'aller au-delà de ses acquis graphiques et théoriques, d'explorer de nouvelles pistes de réflexion, d'inventer des modes propres et adaptés d'expression.

Il semble aider chacun à la constitution d'un savoir, à la construction d'un langage, à une réactualisation du regard. Ce procédé graphique offre à Jeanneret le moyen de passer des Arts décoratifs à l'architecture classique, de la Suisse à Rome, du folklore à l'international. Tournon s'exerce à posséder une habileté dans le plan, l'intelligence et la science classique du plan. Lorsqu'il prend des notes en dessin, Moreux instruit son œil à chaque échelle de l'architecture.

Nous interrogeons l'efficacité, pour la compréhension et la définition des choses observées, du dessin comme outil de thématization. La page de carnet devient la fiche résumant un sujet, forçant à l'association pertinente des idées. L'architecte extrapole graphiquement un élément interrogeant. La note semble aider à la réduction et à la focalisation. Nous nous intéressons également au produit issu d'une analyse en mouvement devant forcer, sous la vitesse, à la recherche de l'essentiel (dessiner depuis un véhicule par exemple). C'est aussi grâce à la schématisation synthétique et la décomposition géométrique du plan que l'architecte peut parvenir à comprendre, en dessin, sa structure, son fonctionnement et la pensée spatiale qui le régit. La déconstruction et la simplification graphique

⁴⁰ Paris, 1883 – Paris, 1955.

semble mener à saisir et maîtriser la science du plan. Pour l'architecte qui s'instruit, l'analyse par le dessin de note lui permet de constituer son propre savoir comme autant de références pour le projet. L'architecte devient plus efficace et pertinent. La synthèse et la minimalisation visant à l'intellection peut aussi venir des changements que l'architecte opère dans sa façon de voir et de noter son regard. Il bouscule ses habitudes en utilisant de nouveaux outils, instruments et supports, idoines de ce qu'il cherche à voir. Le dessin transforme des objets banals en intellection. Ceci permet à l'architecte de réactualiser et mieux rendre son regard, puis d'inventer son propre langage graphique et architectural. C'est en étudiant les notes que l'architecte trace lorsqu'il réinterroge un sujet, lorsqu'il revient sur un lieu questionné, que nous pouvons notamment constater la progression de ce regard grâce au dessin, mais aussi l'évolution de la précision du geste grâce à son œil instruit.

Les repérages et la sélection s'affinent au cours des investigations en archives et des études *a posteriori* des documents choisis. Nous recherchons des notes d'analyse de l'architecture construite ou théorique, étudiée dans les livres ou *in situ*, des notes en bibliothèque ou de voyage, de notes effectuées en situation d'observation extraordinaire, avec des instruments et des supports inhabituels, bousculant les acquis intellectuels et techniques de l'œil et de la main de l'architecte. L'architecte se dépasse-t-il pour aller à l'essentiel dans son dessin ? La réduction à l'essentiel est-elle un moyen de former et connaître son regard d'architecte ? Le dessin de note est-il un outil de résumé intellectuel et graphique ?

Pour étudier ces hypothèses et comprendre si le dessin fonctionne pour chaque pensée, nous travaillerons tout d'abord avec les notes en dessin de Charles-Édouard Jeanneret et de Paul Tournon. Ces deux architectes ont des formations différentes en architecture avec laquelle chacun forge son langage architectural. Jeanneret pense l'architecture à partir des innovations scientifiques pour libérer l'espace dans les trois dimensions ; Tournon inclut les nouvelles techniques constructives dans une pensée classique de l'espace par le plan.

Après avoir identifié les moments et les modes d'une construction d'une culture de l'architecture, nous étudierons les notes en dessin de Charles-Édouard Jeanneret, lorsqu'il voyage pour son apprentissage. Nous posons tout d'abord la question de la relation didactique œil et main, regard et dessin. L'architecte instruit son œil par le travail du dessin, alors que son dessin se précise à mesure de la précision de son

regard et de la maturité de sa pensée. Pour cela nous travaillerons avec les visites et les notes en dessin de Jeanneret à la Chartreuse de Galluzzo. En 1907, il découvre l'idée d'habiter, le logement minimum et le confort modeste. En 1911, il revient sur son premier étonnement et comprend le rapport à l'espace, la série, l'individuel lié au collectif. Au cours de ces quatre années de formation et de voyage, Jeanneret regarde la réalité historique et contemporaine. Il s'intéresse à l'actualité, aux héros modernes, aux nouveaux produits et progrès scientifiques. Afin d'intellectualiser rapidement ses idées, il utilise des cartes postales comme support de sa note en dessin. Il transforme l'objet industrialisé qui porte la dimension du voyage et du déplacement, en idée visuelle et personnelle. Est-ce en exploitant et détournant des inventions modernes, des innovations contemporaines – ainsi la carte postale –, que Jeanneret apprend à noter vite et juste et à inventer son propre langage graphique architectural ?

Paul Tournon est diplômé de l'École des Beaux arts de Marseille et de Paris (1903 [?] – 1912) où il apprend à voir et à dessiner l'architecture classique selon les techniques graphiques académiques. C'est avec ces techniques qu'il apprendra à dessiner vite et juste pour noter sa pensée des choses observées, lorsqu'il étudie théoriquement l'espace des grands édifices de l'architecture classique. Ses carnets de note deviennent de véritables répertoires de projet, préparant aux exercices de concours d'émulation. Nous proposons d'explorer différents dessins de note de Paul Tournon durant sa formation aux Beaux art de Paris, pour découvrir comment il utilise le dessin de manière différente et adaptée à ce qu'il étudie. Mais nous proposerons en premier lieu, une biographie de l'architecte afin de comprendre avec quelle culture de l'architecture il développe son métier, et comment il se forme, grâce au dessin, à une habileté d'analyse et de projet architectural par la science classique du plan.

Tournon et Jeanneret semble utiliser, pour se former, le dessin de manière commune, sous forme de note sensible et intelligible, bien que leur culture et leur apprentissage soient différents.

À partir de l'œuvre de Jean-Charles Moreux, nous souhaitons approfondir la question de la formation de l'architecte par le dessin de note. Les dessins de note de cet architecte nous intéressent en ce qu'ils manifestent d'une certaine liberté de travail. Moreux est diplômé de l'École spéciale des travaux publics lorsqu'il entre à l'École des Beaux arts de Paris. Il connaît alors une certaine maturité de travail et de réflexion ; il décide de son enseignement. Il s'instruit dans d'autres disciplines

et particulièrement l'histoire de l'art. À partir des idéaux des avant-gardes et de la culture classique architecturale, Moreux cherche à construire sa propre pensée de l'architecture et du projet. Il part en voyage pour réactualiser son regard et retient par le dessin les choses essentielles observées. Il appréhende et décompose en dessin ce qu'il interroge.

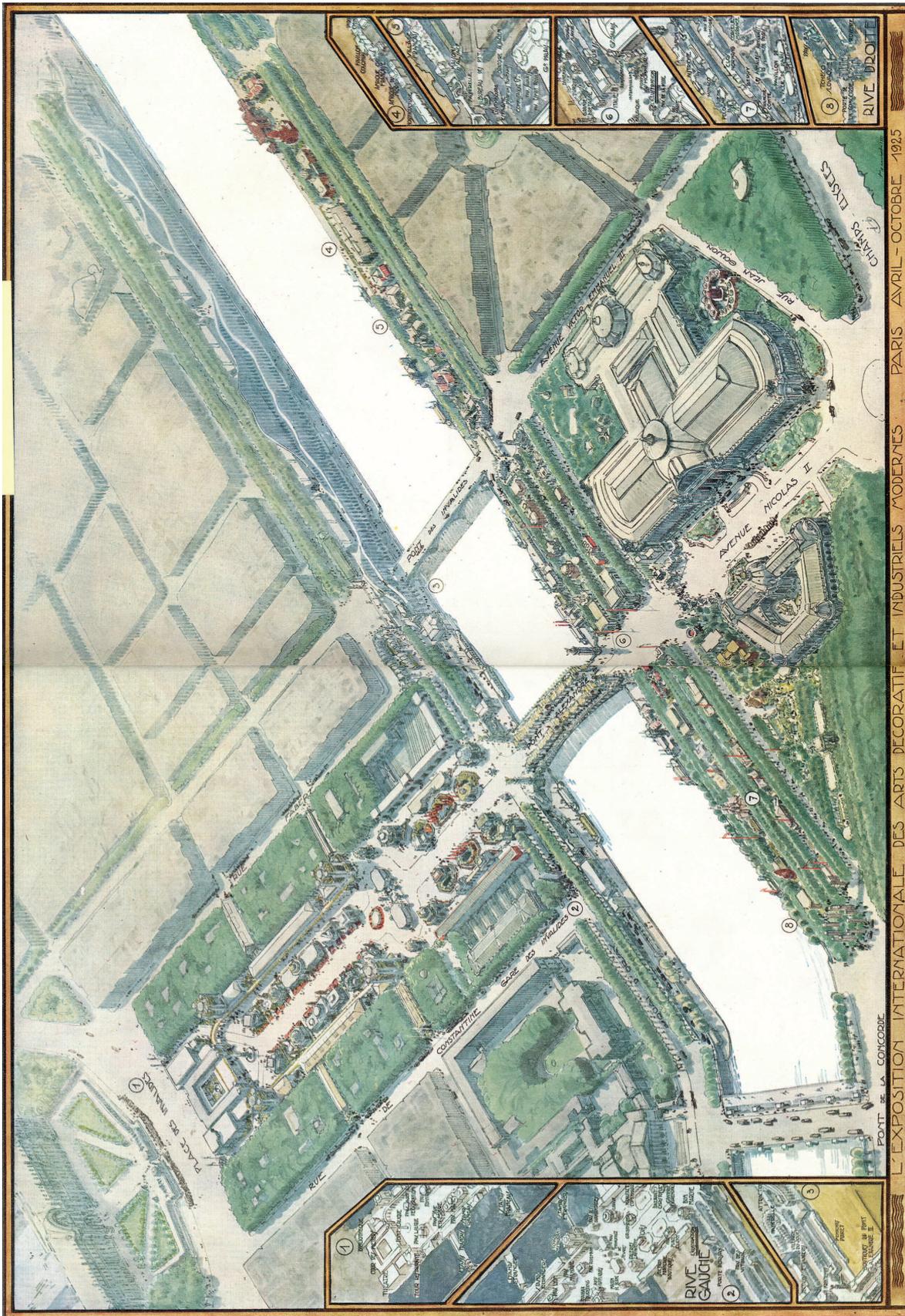
Est-ce grâce au dessin que Moreux perçoit l'importance des savoir-faire traditionnels et locaux, français et européens, pour la compréhension du monde actuel et la projection de celui à venir ? L'architecte conduit son métier en construisant pour l'homme individuel et non pour l'homme en collectivité. C'est par l'artisanat et le travail sensible de la main de l'homme, après avoir trouvé les limites de l'architecture industrielle de la machine, qu'il trouve des solutions pour concevoir une architecture *unique*, adaptée à chaque homme et chaque habitant. La note en dessin permet à Moreux de mémoriser les perceptions formulées en voyage et inventer sa propre manière de voir le monde.

Les notes en dessin de Charles-Édouard Jeanneret, Paul Tournon et Jean-Charles Moreux ont la particularité d'être mentales et synthétiques. Elles formulent une perception éminente de manière brève et concise. Le geste est minimal. Le dessin est une réduction par l'abstraction. C'est ce que nous appelons *forme courte*. Nous chercherons à développer ce concept du dessin sous *forme courte*, manifeste d'une pensée en train de se constituer. Est-ce un facteur et le témoin d'un « œil juste »⁴¹, pour voir ?

« Voir, c'est comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître »⁴².

⁴¹ Hubert Damisch, *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 69.

⁴² Paul Éluard, *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939, p. 7.



2. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925.
L'Illustration, 1925, pp. 9-10.



I. SICHTBARKEIT ET ARCHITECTURE

Chapitre 1. Le visible.

Diderot définit la « perception, ou *l'impreffion occasionnée* dans l'âme par l'action des *fens*, est la première opération de l'entendement : l'idée en est elle, qu'on ne peut l'acquérir par aucun discours ; seule réflexion *fur* ce que nous éprouvons quand nous *fommes* affectés de quelque *fenfation*, peut la fournir. [...] Les créatures qui étant privées de tous les *fens*, ne recevront aucunes *connaiffances* »¹. L'œil est le premier outil d'analyse et de projet de l'architecte. La perception visuelle de l'architecte c'est ce qu'il ressent, voit et pense. Il faut « distinguer, dans la perception, l'intervention de trois éléments : la sensation, les données acquises, le résultat perçu »², nous dit Gombrich. En tant que science du visible, l'architecture manifeste du monde sensible des émotions au monde intelligible des idées. Comment, en architecture, l'entendement utilise-t-il l'intuition ?

Partant de l'hypothèse d'une spécificité de pensée, en architecture, par la « visibilité » – *Sichbarkeit*³ –, nous avons besoin pour travailler à ce questionnement, des théories, histoires et philosophies constituantes des autres arts visuels et graphiques. Aussi parce qu'en peinture, sculpture, dessin, video, cinéma, etc., on a plus écrit sur le sujet. L'architecture est un art et une science qui a un usage : proposer un habitat pour tous les hommes. Vitruve énonce que « l'architecture est une science [*architecti scientia*, « la science de l'architecte »]⁴ qui embrasse une grande variété d'études et de connaissances ; elle connaît et juge de toutes les productions des autres arts. Elle est le fruit de la pratique et de la théorie. La pratique est la conception même continuée et travaillée par l'exercice, qui se réalise par l'acte donnant à la matière destinée à un ouvrage quelconque, la forme que présente un dessin. La théorie, au contraire, consiste à démontrer, à expliquer la justesse, la convenance des proportions des objets travaillés »⁵. C'est un art qui se voit et qui se donne à voir. L'architecture fait partie des arts visuels.

¹ Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, « Perception », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome douzième, Paris, Neufchastel, 1754, p. 891.

² Ernst Hans Josef Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Trustees of the National gallery of art, Washington, 1960. Édition consultée Guy Durand pour la traduction française de l'anglais, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002, p. 12.

³ Konrad Fiedler, *Aphorismes*, fin XIX^e siècle. Édition consultée établie par Danièle Cohn pour la traduction française de l'Allemand, revue de Sacha Zilberfarb, Paris, Images modernes, 2004.

⁴ Bruno Queysanne, « Vitruve contemporain », *L'Architecture est-elle un humanisme*, Cycle de conférences, Académie d'architecture, 25 octobre 2007.

⁵ Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura*, Liber I, Caput 1 : « *Quid sit architectura, et de architectis instituendis* », 1, 1^{er} siècle avant notre ère. Édition consultée, Ch. -L. Maufra pour la traduction française du latin, *De l'architecture*, Livre 1, chapitre 1 : « De l'architecture ; qualité de l'architecte », § 1, *op. cit.*, 1847.

elle représente un regard sur le monde. L'architecte pense et décrit ce qu'il pense par le travail du dessin. Le dessin est un outil et une étape dans le processus de pensée analytique et conceptuelle de l'architecte. Le dessin véhicule une idée, une forme⁶ ; puis un projet et la spatialité de l'idée. L'architecte voit et décrit⁷. En architecture, le passage de la forme à la mise en forme s'exécute dans le visible et par le visible, grâce au travail du dessin, puis de l'édification. « La main continue le mouvement de clarification entamé par l'œil et accomplit sa présentation plastique »⁸. Danièle Cohn, dans la préface des *Aphorismes* du philosophe et historien de l'art Konrad Fiedler, explique le « sens de la visibilité ». En tant que théorie de la connaissance, l'architecture est une science du visible. Le travail de l'architecte a ceci de particulier qu'il interroge le passage du visible au dicible dans la monstration scientifique d'un œil mental, intellectuel et sensible. La médiation de l'application entre le « voir » et le « donner à voir » devient-elle instrument de connaissance, voire de connaissance en soi, si elle force à dépasser ce qui est vu, ce qui est dit, ce qui est montré ?

⁶ « La *forme*, c'est l' « idée », pour peu qu'on se rappelle que le mot choisi par Platon pour désigner les modèles intelligibles du réel – *idea* – ne signifiait pour lui, selon le terme grec, rien d'autre que « forme visible ». Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 14.

⁷ Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987. Édition consultée, Paris, Flammarion, 1993.

⁸ Danièle Cohn « Préface », in Konrad Fiedler, *op. cit.*, 2004, p. 18.

A. VOIR, « LE VOIR ».

1. Du sensible et de l'intelligible.

Aristote écrit : « Tous les humains ont par nature le désir de savoir. Preuve en est le plaisir qu'ils prennent aux sensations, car elles leur plaisent d'elles-mêmes indépendamment de leur utilité et, plus que les autres, la sensations visuelle. En effet, non seulement pour agir, mais alors même que nous envisageons aucune action, nous préférons la vue pour ainsi dire à toutes les autres [sensations]. La cause en est que, entre les sensations, c'est elle qui nous fait au plus haut point acquérir des connaissances et nous donne à voir beaucoup de différences »⁹.

Si l'on suit la description aristotélicienne de la « genèse de la sagesse », celle-ci constitue le domaine du savoir. Elle se développe en cultivant l'aspect du plaisir de savoir, lié aux sensations auxquelles tous les humains ont accès de manière utile. Il est important de considérer les sensations, particulièrement la vue parce qu'elle rend possible le chemin vers l'entendement. Il est un corrélat entre l'œil-outil et l'œil-système (intellectuel et sensible), entre le voir et le savoir, le sens et l'essence, la passion¹⁰ et l'action, qu'il faut apprendre à reconnaître et manipuler pour accéder à « l'expérience, à l'art, puis la sagesse »¹¹.

Il est un lien entre le voir et le savoir, une modalité entre un sens et l'esprit et qu'il faut s'exercer à définir pour accéder à « la sagesse ». Il est important de considérer les sensations, son intuition, parce qu'elles manifestent de sa propre culture. La culture entre dans l'intuition lorsqu'elle est fortement assimilée. Elle devient comme évidente, intrinsèque, innée. Les sensations et l'intuition renseignent sur ce qu'on pense, ce qu'on est, et la reconnaissance de leur nature, essence, et origine mène à la connaissance : vers une connaissance de soi. « La science enregistre des faits et il ne peut y avoir de connaissance valable que dans la mesure où elle se fonde directement sur des données sensorielles »¹².

Le verbe substantivé « *das Sehen* », qu'emploie notamment Fiedler pour parler de la visibilité, traduit la particularité du voir, de voir, d'être à la fois action et passion.

⁹ Aristote, *Ta meta ta physika*, [980a 21]. Édition consultée, Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, pour la traduction française du grec ancien, *Métaphysique*, « Livre A des traités métaphysiques », Paris, GF Flammarion, 2008, [980a 21], p. 72.

¹⁰ Passion : ce qui est subi en nous, supporté.

¹¹ Aristote, *op. cit.*, 2008, p. 74.

¹² Ernst Hans Josef Gombrich, 1960, *op. cit.*, 2002, p. 270.

L'étymologie latine¹³ décrit un système perceptif double sensible et culturel, et qui conduit vers l'entendement. Voir c'est assimiler ce que l'œil sensible, soumet à l'esprit. Si la perception devient réflexion et passe dans le monde intelligible des idées, le voir fait connaître. La thèse de Kant¹⁴ révèle que l'accès à l'entendement peut se produire grâce à la reconnaissance de ses impressions sensibles. À partir des énoncés spinozistes, Gilles Deleuze dialogue sur les « affects » parce qu'ils « expriment ou enveloppent le maximum d'information »¹⁵. L'affect découle des « affections à proprement parler, étant des perceptions ou des représentations ». L'affect dit et voit en même temps.

À partir du XIX^e siècle, la différence appliquée au voir, entre sensible et intelligible, *idées innées* – *idées adventices*, s'amoindrit. La perception s'abstrait et se donne à voir jusqu'à devenir une donnée scientifique et intellectuelle. La nature est un moyen de faire rentrer le sensible dans la rationalité du monde des sciences. Konrad Fiedler théorise le visible non plus dans la mathématisation des grandes lois universelles sur la vision¹⁶, non plus en tant que perception passive et particulière, mais comme concept scientifique et comme véritable système de pensée. Par *das Sehen*, Fiedler définit la visibilité – *Sichtbarkeit* – en tant que processus en acte d'acquisition du savoir. Voir est une « tâche », une action en cours utilisant l'impression « adventice » et « innée », comme source de réflexion. Faire du voir un savoir peut s'établir en considérant et interrogeant la nature comme science. Dans la seconde moitié du XIX^e, l'architecte Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc fait de la nature un objet d'étude scientifique et étudie ses lois pour en établir dans le monde sensible. Acteur du visible, l'architecte enseigne d'« ouvrir son intelligence au spectacle toujours nouveau de la nature »¹⁷, et par là même d'apprendre à voir, car « voir, c'est savoir »¹⁸. L'idée naturaliste et

¹³ Voir, du latin *video, es, ere* : Percevoir par la vue ; jouir de, *disposer de*, être témoin ; *remarquer, constater ; se rencontrer avec quelqu'un* ; voir avec les yeux de l'esprit, voir par la pensée, en imagination. Voir quelque chose en songe, *constater, trouver ; juger, examiner, déterminer. Pourvoir à, prendre des mesures pour, s'occuper de*. Nous soulignons l'enchaînement des verbes inchoatifs et de jugement. Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré Latin-Français*, Paris, Hachette, 1969, p. 1673 et 1674.

¹⁴ Emmanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781. Édition consultée établie par Ferdinand Alquié, *Critique de la raison pure*, traduction de l'Allemand par Alexandre J. -L. Delamarre et François Marty à partir de la traduction de Jules Barni, Paris, Flammarion, 1980.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 76.

¹⁶ René Descartes, *Discours de la méthode*, « Dioptrique », 1637. Édition consultée, Paris, Adam-Tannery, Vrin, 1982.

¹⁷ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Réponse à Monsieur Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin*, 1863. Édition consultée, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984, p. 97-98.

¹⁸ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Paris, Hetzel et Cie, 1879. Édition consultée, Paris, Berger-Levrault, 1979, p. 309.

humaniste de l'architecte part de l'intuition vers l'esprit, et considère la perception comme outil et donnée scientifique, en architecture. « C'est la nature qu'il faut apprendre à bien voir »¹⁹. « Voir » exprime et enveloppe une culture, une culture personnelle, qui mène à l'entendement. C'est pourquoi il faut voir par soi-même, avec un œil propre et toujours renouvelé. « Vas-y comme tu vois toi-même et ne t'occupes pas de ce que racontent les autres (moi y compris) »²⁰. Le Corbusier avise son filleul.

Pour voir il faut d'abord se débarrasser d'un certain savoir, un savoir obstruant qui protège de l'inconnu et préserve les habitudes acquises. Il faut « avoir l'œil clair »²¹ nous dit Althusser. Le savoir vient de l'Être, ce « Grand Trompeur »²². C'est un « triste savoir » qui aveugle comme un « filtre solaire »²³, étouffant le monde en mouvement. Daniel Arasse avertit de la cristallisation du savoir en préjugé, « ce vieux sortilège qui empêche les gens de voir plus loin »²⁴. Malgré ses acquis, il faut continuer de douter, de s'interroger, de remettre son savoir en question, pour ne pas stagner, ne pas piétiner ou bien pour réaliser qu'on peut croire en une donnée fausse. L'acquis peut retenir le processus de renouvellement du savoir ; le voir sans cesse met le savoir en péril pour mieux savoir. La distinction entre voir et savoir permet de reconnaître le savoir encombrant puis s'en extraire. Voir est un *ostinato* visuel qui mène à l'essentiel : avertir, acquérir, assimiler.

À partir de l'œuvre de Paul Cézanne, Maurice Merleau-Ponty se confronte à l'hypothèse d'une spécificité de la peinture comme pensée, demandant d'utiliser un « Logos des lignes »²⁵ : un langage visuel qui s'invente grâce au système « voir – avoir – savoir », où l'œil est l'esprit. « Voir c'est avoir à distance » enseigne le phénoménologue pour signifier la matérialité du voir dans une certaine forme du visible. « La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même; puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette

¹⁹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Réponse à Monsieur Vitet*, *op. cit.*, p. 97.

²⁰ Le Corbusier, « Lettre à “[s]on cher Rémi” », 31 août 1958, in Jean-Jacques Duval, *Le Corbusier, l'écorce et la fleur*, Paris, Édition de Linteau, 2006, p. 292.

²¹ Louis Althusser, *Lire le Capital*, I, 1968. Édition consultée, *op. cit.*, p. 18.

²² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1979, p. 142.

²³ Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, 2003, p. 12.

²⁴ Paul Auster, *Mr Vertigo*, Londres, Faber and Faber, 1994. Édition consultée, Christine Le Bœuf pour la traduction française de l'Américain, Paris, Actes Sud, 1994, p. 57.

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964. Édition consultée, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1985, p. 71.

bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle »²⁶. Dans son dernier ouvrage, le philosophe pose la question du visible en peinture. L'art du peintre vient du simple fait de voir, de sentir, d'être, « du fait de cette double rencontre et du monde et du corps, à la source de tout savoir »²⁷. La peinture énonce et partage une perception en la rendant visible, vers l'entendement. Pour Merleau-Ponty la connaissance vient du corps et de l'esprit, des sens et de l'entendement, des phénomènes divers et des concepts purs. Il comprend les émotions, les sensations en tant qu'éléments matériels et concrets. « Cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non pas quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il "pense en peinture" »²⁸. Les problèmes philosophiques doivent être reposés à l'examen de la perception visuelle et/ou spirituelle, c'est-à-dire de la vision qui « n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soit : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement le me ferme sur moi. // Les peintres l'ont toujours su. Vinci invoque une "science picturale" qui ne parle pas par mots (et encore bien moins par nombres), mais par des œuvres qui existent dans le visible à la manière des choses naturelles, et qui pourtant se communique par elles "à toutes les générations de l'univers". Cette science silencieuse [...] vient de l'œil et s'adresse à l'œil »²⁹. La peinture est un langage, l'expression d'une impression – expression d'un intérieur, impression sur un extérieur –, la transmission d'une perception, accompagnée ou non de conscience. Elle affirme son aptitude universalisante, à articuler une émotion vers l'entendement. Merleau-Ponty attribue cette valeur insigne à tous les arts du visible. Ils se distinguent dans leur manière de mettre en forme et d'exprimer une forme. Chaque art détient cette faculté d'intellectualisation et de communication d'une perception. « Quand on y pense, c'est un fait étonnant que souvent un bon peintre fasse aussi de bon dessin ou de bonne sculpture. Ni les moyens d'expression, ni les gestes n'étant comparables, c'est la preuve qu'il y a un système d'équivalences, un Logos des lignes, des lumières, des couleurs, des reliefs, des masses, une présentation sans concept de l'Être universel »³⁰. Il est un principe visuel, linguistique et signifiant, intuitif et raisonné, commun de chaque mission

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, 1964, *op. cit.*, p. 27.

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *ibidem*, p. 29.

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *ibidem*, p. 60.

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *ibidem*, p. 81.

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *ibidem*, p. 71.

visuelle. Selon l'hypothèse de l'architecture comme science du visible, l'architecture commande d'utiliser un langage des formes pour dire et voir, penser et montrer.

Si l'on voit c'est avec une pensée propre, un « regard déjà codé »³¹ qui définit le monde selon sa manière de voir. L'acquis déclenche-t-il des émotions ? Est-ce aussi grâce au savoir qu'on perçoit et qu'on ressent telle sensation ? Hubert Damisch reprend la formule de Wittgenstein construite autour d'un verbe substantivé « *So-Sehen* »³². Il note la « ressemblance » faite entre la direction, la condition du voir et l'imagination. « Voir ainsi » le monde, d'un œil spécifique.

2. De l'œil innocent à l'œil instruit.

« Si nous disciplinons et observons nos propres impressions [nous dit Gombrich], nous ne manquons pas de nous rendre compte que ce que nous appelons notre vision est sans cesse colorée et façonnée par nos connaissances ou par ce que nous croyons voir »³³.

Il est possible de s'extraire du « triste savoir » en se plaçant dans la position de se rendre étranger à ce qui nous entoure, chasser l'ordinaire et le convenu. Cette attitude philosophique et heuristique organisée à partir d'une émotion, est à la base de la recherche puis de la découverte. Car ce qui poussa les hommes aux premières recherches philosophiques, c'était comme aujourd'hui l'étonnement. « C'est en effet par l'étonnement que les humains, maintenant aussi bien qu'au début, commencent à philosopher, d'abord en s'étonnant de ce qu'il y avait d'étrange dans les choses banales, puis, quand ils avançaient peu à peu dans cette voie, en s'interrogeant aussi sur des sujets plus importants, par exemple sur les changements de lune, sur ceux du soleil et des constellations et sur la naissance du Tout »³⁴. Aristote précise que l'étonnement résulte d'une mémorisation sensorielle, d'une perception, vecteur de sagesse. Le péripapéticien énonce que le plaisir de

³¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, p.12.

³² Hubert Damisch, *Traité du Trait*, *op. cit.*, 1995, p. 85.

³³ Ernst Hans Josef Gombrich, 1960, *op. cit.*, 2002, p. 331.

³⁴ Aristote, *Ta meta ta physika*, [982a. 10]. Édition consultée, Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin pour la traduction française du grec ancien, *Métaphysique*, « Livre A. Des traités métaphysiques », « La sagesse est sa propre fin », [982a. 10], Paris, GF Flammarion, 2008, p. 77.

savoir vient de la sensation parce qu'elle offre le plus de connaissances et de différences. Cependant « aucune des sensations n'est sagesse »³⁵, sans la connaissance de son origine et de son essence – ce qu'elle est en elle-même. La sensation engendre ou non la mémoire, si on dispose du langage. La connaissance par le sens suppose un *logos*.

L'étonnement est une perception d'abord visuelle, qui vient des sens et de la culture. On se laisse impressionner par l'inattendu saisi par l'œil averti, alerté par l'étrangeté d'une particularité du monde. Devant ce qui est estimé comme troublant et intéressant, l'étonnement est une attitude mêlée de plaisir exalté et d'approbation. Il amorce un chemin méthodique jusqu'à l'entendement. L'intellect est bousculé par une curiosité extérieure. Une chose étonne et interpelle dans la soudaineté, parce qu'elle dérange, préoccupe. Ensuite elle est assimilée et acquise, jusqu'à parfois devenir erronée, obsolète. Ce qui inquiète³⁶ est de retrouver une part de connu dans l'énigmatique, comme s'il n'y avait plus rien à découvrir dans sa totalité. Plus l'élément surprend, plus il est étranger, plus il est considéré et retient l'attention. L'insolite serait ce qui fait qu'une chose est intéressante et attirante³⁷, admirée. Car « l'admiration est une subite surprise de l'âme qui porte à considérer avec attention les objets qui nous semblent rares ou extraordinaires »³⁸. L'étymologie latine *admiror* du verbe « admirer »³⁹, contient en sa forme même, la double condition du résolu (action) et du subit (passion). Il en est ainsi en grammaire latine : la définition d'un verbe déponent conjugué au passif pour signifier l'actif.

En tant qu'architecte qui cherche à voir, l'attitude qui tend à se placer en position d'inconfort intellectuel et d'« étranger », est heuristique. Si on ne reste pas confortablement installé dans ses acquis, si on bouscule les champs de connaissance habituels, vers l'extraordinaire, on devient curieux ; du doute

³⁵ Aristote, *Métaphysique*, « Livre A », *op. cit.*, p. 72.

³⁶ Bruno Queysanne, « Inquiétante étrangeté, *Unheimlichkeit* », *Architecture inquiétée par l'œuvre d'art. Considérations autour du Mémorial Walter Benjamin, Dani Karavan, Portbou*, Rapport de recherche, Grenoble, *Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, Bureau de la Recherche Architecturale, Urbaine et Paysagère, Direction de l'Architecture et du Patrimoine, Décembre 2008.

³⁷ Cf. *infra* pour la question du « Beau ».

³⁸ René Descartes, *Œuvres et lettres. Les passions de l'âme*, Seconde partie, 1649. Édition consultée, Paris, La Pléiade, 1952, pp.723/795.

³⁹ Admiration, du latin *admiratio*, *onis*, f. : admiration, marque d'admiration ; admiration, étonnement, surprise ; admirer, du latin *admiror*, *atus sum*, *ari* ; admirer, d'étonner ; être dans l'admiration, être dans l'étonnement ; admirer qqc, qqc, s'étonner de ; s'étonner de ce que, se demander avec étonnement, pourquoi, comment. Félix Gaffiot, *op. cit.*, p. 47.

interrogateur culturel – « doute méthodique »⁴⁰ – à l'étonnement intuitif. L'étonnement demande à ce que le savoir ne soit pas trop prégnant sur l'intuition. Le savoir ne doit pas s'imposer à la perception afin d'être précisé, renouvelé et qu'on puisse continuer à s'interroger. Davantage d'« objets qui nous semblent rares et extraordinaires »⁴¹ se révéleront. Ils surprennent et sont ainsi admirés. Il faut connaître pour admirer sans être enfermé dans son savoir. Il faut être libre pour admirer. L'admiration un phénomène souvent subi, qui semble ne pouvoir se commander. Dans *Les Passions de l'âme* Descartes place l'admiration au premier rang de toutes les passions car « elle n'a point de contraire »⁴², et conduit au savoir si l'attention puis la réflexion, sont portées sur ce qui fait que l'objet est jugé comme étrange(r). La sensation devient source de connaissances et de réflexions, si le monde intelligible des idées prend le relais dans un processus d'approfondissement culturel et conceptuel. Le résultat visuel de l'étonnement, survenu parce qu'il y a en arrière une culture au travail en train de se manifester et de s'énoncer, est intégré au savoir en tant que pensée spécifique. Voir est une passion en acte, une action intuitive, de l'émotion à l'idée pure. « Je suppose donc que l'œil soit une toile vivante d'une délicatesse infinie, l'air frappe l'objet, de cet objet il est réfléchi vers l'œil. [...] Je me figure quelquefois qu'il y a des animaux qui sont aveugles, et qui n'en sont pas moins clairvoyants. [...] C'est la vérité de la sensation »⁴³. Le voir est guidé par le recevoir, à la fois l'émotion et la réflexion. C'est le regard, la vue, et ce qui se donne à voir : le spectateur et le spectacle. « Voir est une tâche inséparable de l'œil et de la main »⁴⁴, dans l'exercice reproduire le voir sous forme visible.

⁴⁰ « Le doute méthodique, celui qui est conduit dans la zone volontaire de nous-même, se réfère à l'Être ». Maurice Merleau-Ponty, 1964, *op. cit.*, 1979, p. 142.

⁴¹ René Descartes, *Les passions de l'âme*, *op. cit.*, pp.723/795.

⁴² René Descartes, *Les passions de l'âme*, *op. cit.*, pp.723/795.

⁴³ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749. Édition consultée, Paris, LGF, 1999, p. 114.

⁴⁴ Danièle Cohn, « Préface », in Konrad Fiedler, *op. cit.*, p. 18.

B. DONNER À VOIR.

Dans le jeu simultané de l'œil et de la main, l'art visuel cherche à donner forme au visible. La main accompagne et approfondit l'œil pour donner à voir. Simone de Beauvoir explique : « la main, avec son pouce préhensible, déjà se dépasse vers l'instrument qui multiplie son pouvoir »⁴⁵.

Dans les années d'avant-garde (1920), Paul Klee théorise la forme picturale dans des cours conçus pour les étudiants du Bauhaus à Weimar⁴⁶. Son enseignement part du principe visuel d'intellectualisation d'une intériorité sensible ou culturelle, des choses extérieures observées. Le peintre fonde sa culture à partir de l'étude de la nature, pour mieux dire et voir : exprimer son regard et explorer le monde. La pensée visuelle ne reste pas figée dans l'esprit. Elle se développe et s'énonce, elle se donne à voir à travers un art visuel en mouvement. L'œuvre n'est plus le *medium* d'une perception, il est la pensée même en train de se constituer. L'œuvre visuel sert à voir : à dire, à décrire et à comprendre. « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »⁴⁷.

Depuis l'invention du métier d'architecte et de l'œil moderne au XV^e siècle, « rendre visible » est un objectif et une mission de l'architecture. L'architecte cherche à montrer ce qui n'est visible qu'à lui-même, une pensée instantanée du « monde vécu »⁴⁸ – dans l'expérience – et présent devant ses yeux, un regard mental et présent, d'un monde à venir. « Exactement : il bouche ma vue, c'est-à-dire, à la fois, que le temps et l'espace s'étendent au-delà, et qu'ils sont derrière lui, en profondeur, en cachette. Le visible ne peut ainsi me remplir et m'occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais du milieu de moi-même, moi le voyant, je suis aussi visible ; ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le

⁴⁵ Simone de Beauvoir, « Les Faits et les mythes », *Le Deuxième Sexe*, I, Paris, Gallimard, 1949. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1976, p. 98.

⁴⁶ Paul Klee, *Cours du Bauhaus. Weimar 1921-1922. Contribution à la théorie de la forme picturale*, Paris, Hazan, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2004.

⁴⁷ Paul Klee, *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, Basel, Jürg Spiller, Schwabe & Co. Verlag, 1956. Édition consultée établie par Pierre-Henri Gonthier pour la traduction française de l'allemand, « Credo du créateur », *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p. 38.

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, 1964, *op. cit.*, 1979, p. 206.

sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair »⁴⁹.

Sur une surface plane et cadrée⁵⁰, la pensée se projette dans les trois dimensions de l'espace, et celle du temps. « Rendre visible » est le travail de l'architecte, et son outil de travail. En architecture « figurer, c'est énoncer. C'est rendre un objet visible au sens et à l'esprit »⁵¹. Et l'architecte, acteur du visible, approfondit son regard dans l'énergie de la main. L'instrument naturel de préhension prend le relais pour déplier et matérialiser, sur un subjectile⁵², son discours. Daniel Arasse identifie ce processus et son résultat au dessin, car « le dessin prolonge l'acte de la main, et avec elle du poignet, de l'avant-bras, du regard, et finalement du corps tout entier »⁵³. L'architecte rend visible sa manière de voir la réalité édifiée, en bâtissant, en dessinant.

La pensée se construit par le dessin, dans le dessin à mesure qu'elle s'exprime à l'esprit. Le dessin est l'outil d'extraction, d'acquisition, de monstration du savoir de l'architecte ; il est intellection. L'architecte, regardeur exclusif ou non de sa formulation graphique, s'applique à rendre intelligible son étonnement, provoqué à partir d'une réaction de l'entendement ou de l'intuition sur une extériorité, en pensée dessinée. La recherche vers l'entendement et l'essence des choses, passe par le travail du dessin en tant que vecteur du monde sensible des émotions au monde intelligible des idées, et qui participe des deux. L'affaire de la main qui est attentive à l'œil pour passer de l'« impression » – *Vorstellung* –, à l'« expression » – *Darstellung*⁵⁴, donne une fonction au dessin. Il offre un moyen de parvenir à l'idée et devient le résultat sensible, intellectuel et immédiat d'un ouvrage animé du visible. Le dessin se substitue à la vue en la matérialisant et la rendant communicable. L'« hypothèse de la vue » de Jacques Derrida lorsqu'il théorise le dessin depuis son exploration d'un cabinet graphique au Musée de Louvre, révèle le mécanisme visuel d'abstraction graphique, d'une perception automatique en

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, 1964, *op. cit.*, 1979, pp. 150-151.

⁵⁰ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435. Édition consultée : « Préfaces », traduction et « note » de Jean-Louis Schefer, « Introduction » de Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Dédale, Macula, 1992.

⁵¹ Philippe Boudon, Pierre Pousin, *Figure de la conception architecturale*, Paris, Dunod, 1988.

⁵² « Le subjectile est le support de l'oeuvre. Sur lui [le papier, la toile] vient se jeter, se coucher, s'expulser tout ce qui peut venir incubé en lui. Réceptacle universel, comme la Khôra, il est le lieu de toutes les figures ». Jacques Derrida, Paule Thévenin, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 97.

⁵³ Daniel Arasse, « Mémoire du dessin », *Annali*. Fondazione Europea del Disegno, Fondation Adami, 2005, p. 13.

⁵⁴ Konrad Fiedler, *op. cit.*

perception accompagnée de conscience. « Dans le dessin ou dans la peinture, il s'agit de restituer la vue par la suppléance, supplémentation, substitution »⁵⁵.

Extérioriser graphiquement son idée permet d'en connaître la nature. pour la confronter à l'exercice du projet d'architecture. Selon le mécanisme d'abstraction d'une perception en idée par le visible, le dessin agit comme une véritable « machine à expression ». L'architecte parle en dessin, dans lequel il cherche et montre en même temps. « Tracer, c'est ici trouver »⁵⁶. Pour trouver l'entendement par une médiation, l'architecte cherche à représenter juste et par là même à voir juste. Le dessin est une forme théorique de l'architecture puisqu'il est outil d'acquisition et de monstration d'une culture de l'architecture. La médiation graphique, intellectuelle et sensible, offre le moyen en architecture de passer du visible au dicible, d'énoncer l'inédit d'une pensée visuelle au travers d'un acquis. Le dessin est une pensée ; il a un pouvoir savant. L'architecte travaille dans une dimension intellectuelle et plastique. La recherche plastique du dessin passe par sa capacité à véhiculer un discours et la justesse de ce discours. « Je dessine co-me [sic] un cochon » regrette Charles-Édouard Jeanneret lorsqu'il visite Saint-Pierre de Rome et note ses analyses en dessin. Il joint à son dessin cette précision écrite ; il n'est pas satisfait de son geste pour montrer ce qu'il voit, comment les choses sont organisées, ce qu'il lui semble important à retenir, ce qu'il cherche à comprendre. Un dessin réussi est pour l'architecte un dessin manifestant de sa perception. C'est le plaisir de donner à voir sa perception des choses observées. La formulation immédiate et juste de ce qu'on perçoit, de ce qu'on comprend, donne un « plaisir au dessin »⁵⁷. L'abstraction graphique d'une pensée satisfait l'architecte parce qu'il sait exprimer ce qu'il voit, parce qu'il comprend ce qui est. Le beau dessin, celui de l'architecte, est intellection. Les qualités esthétiques du travail visuel de l'architecte vient de la justesse de la mise en forme par rapport à la forme. À partir d'une harmonie plastique, le beau dessin de l'architecte propose un discours. Il développe alors une fonction heuristique, un statut scientifique. L'architecte est satisfait de son dessin tout d'abord si celui-ci exprime sa pensée. Ensuite parce que la pensée bien dessinée peut continuer à travailler. « De même que le plaisir provient de l'affection, de même que l'affection provient de la beauté,

⁵⁵ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 9.

⁵⁶ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 19.

⁵⁷ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin, op. cit.*

si bien que l'on peut dire que la beauté est également cause du plaisir »⁵⁸. Le dessin est-il produit du Beau ? Ou le dessin produit-il le Beau ?

C. LE BEAU ET LE « BEAU DESSIN ».

Worringer écrit : « La valeur d'une œuvre d'art, ce que nous appelons sa "beauté" tient en gros dans ses capacités à nous rendre heureux »⁵⁹.

Qu'est-ce que qui fait qu'un dessin est beau ? Nous empruntons la théorie socrato-platonicienne pour suggérer une définition du beau dessin et en considérer son statut. Nous cherchons pour cela à connaître la définition du Beau en lui-même.

Afin de saisir l'essence et la nature « du Beau » – « *to kalon* » – Platon organise un dialogue⁶⁰ pensé comme un huis clos et sans détermination spatio-temporelle, entre le philosophe Socrate et le sophiste Hippias de la Cité d'Élis⁶¹. Le récit engagé sous le mode interrogatif et conjonctif en tant que méthode d'enseignement et de réflexion socratique – « *ti esto to kalon* », « qu'est-ce que le Beau ? » – ne cherche pas seulement à se rapprocher d'une réponse et la porter en son entendement, mais aussi de connaître ce qui fait qu'une chose belle est jugée comme telle. Qu'est-ce qui fait que l'on peut dire qu'une chose est belle ? Socrate réitère la question à son « cher camarade »⁶² dans un redoublement de la forme réfléchie, pour isoler l'objet d'investigation, parce qu'il s'obstine et se ferme à vouloir répondre à la question « du beau » – *kalon* –, c'est-à-dire, de ce qui est beau – *ti esti kalon*⁶³ –, proposant des exemples particuliers de belles choses de la réalité matérielle existante.

⁵⁸ Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan*, in Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, 2009, p. 30.

⁵⁹ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1911. Édition consultée, Emmanuel Martineau pour la traduction française de l'Allemand, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 50.

⁶⁰ Platon, *Hippias majeur. Sur le beau*, V^e siècle. Édition consultée *Greater Hippias*, traduction du grec par Harold North Fowler, Cambridge, Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 2002.

⁶¹ Cité grecque au Nord-Est du Péloponnèse d'où s'élève la ville d'Olympie. Hippias est un jeune sophiste et rhéteur en vogue, dont l'arrogance et la prétention sont utiles à Socrate pour avancer dans son discours, par le questionnement et la provocation.

⁶² Platon, *op. cit.*, « *my good friend* », 287d, p. 361.

⁶³ Platon, *op. cit.*, 287e, p. 360

« Une belle jeune fille, c'est beau »⁶⁴, apparence nette et plaisante aux yeux d'Hippias. Puis la réflexion évolue, « le beau [...] n'est rien d'autre que l'or », enfin « ce qu'il y a de plus beau, c'est d'être riche, en bonne santé, honoré par les Grecs, d'arriver à la vieillesse après avoir enseveli dans une belle sépulture ses parents morts, et de recevoir de ses propres enfants de belles et magnifiques funérailles »⁶⁵. À partir des propos fallacieux d'Hippias, utilisés en tant que contre-exemples pour déjà reconnaître le mauvais chemin de la relativité et mieux cerner l'approche de l'universel, Socrate avance dans son enquête. Et face à l'entêtement du sophiste, il convoque en sa bouche, un troisième interlocuteur anonyme et pousse-au-crime, qui permet d'entretenir la cause du débat. Par l'intermédiaire de ces trois personnages Platon suggère tour à tour trois définitions non relatives et universelles de l'essence du beau. Et de chacune rebondit la suivante par réfutation. Quelle sorte de chose – *ti* – est le beau ?

L'idée sémantique du *kalon* induit pour Platon une valeur intellectuelle, une valeur fonctionnelle, une valeur esthétique. Platon travaille sur la dimension du beau et fonctionne par analogie : la beauté morale, politique et l'avantageux, la beauté physique et technique par l'outil (marmite, cuiller et convenance) : c'est l'*agathos* c'est-à-dire le bien, bon à quelque chose en tant que réussi et procurant une bonne fin, enfin l'agrément par le plaisir sensible qui vient de la vue et de l'ouïe. Au-delà d'une vertu, le beau est à voir donc aussi dans le produit du voir. Le Beau mesure le juste, le bien, l'agréable, sans relativité et sans concept.

« La faculté de juger du beau »⁶⁶ est décrite par Kant en tant qu'attitude réflexive du savoir et de l'esprit, qui saisit la manière dont ils sont affectés par l'objet. Le « goût » devient regard scientifique, et donc relatif à chacun ? Dans le chapitre « Analytique du beau » de la *Critique de la faculté de juger*, le philosophe s'interroge sur les conditions de possibilités des jugements de goût tels qu'ils se produisent dans l'expérience. Il ne cherche pas la vérité dans l'essence des choses mais dans la relation entre les choses et l'homme – de la chose au quelque chose – : l'homme et son admiration du caractère de beauté d'une chose, l'homme et son regard du beau. « Le beau est le symbole du bien »⁶⁷ dans sa monstration. La

⁶⁴ Platon, *op. cit.*, 287e, p. 361.

⁶⁵ Platon, *op. cit.*, 287e, p. 361.

⁶⁶ Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Édition consultée, Jules Barni pour la traduction française de l'Allemand, revue par Ole Hansen-Løve, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du beau », Paris, Hatier, 2008.

⁶⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du beau », p. 39.

considération kantienne du beau se manifeste à travers son utilité et son agrément pour une valeur morale, parce que ce qui le détermine, « le goût [,] rend pour ainsi dire possible, sans saut trop brusque, le passage de l'attrait sensible à l'intérêt moral ». « Le jugement de goût est jugement esthétique »⁶⁸ qui nourrit le regard. Il semble que l'architecte considère le Beau aussi parce qu'il a une culture qui lui offre à définir ce qui fait qu'une chose est belle. Le Beau convoque le savoir de l'architecte. Il est discerné de manière personnelle à chacun. Chaque architecte a son idée du Beau. L'œil instruit de l'architecte lui permet de spécifier sa façon de voir le Beau. Le Beau est ce qui peut être jugé comme vrai, utile et esthétique par l'architecte. Avec son savoir et pour le développer, il se dirige intuitivement ou intellectuellement vers ce qui fait le Beau. Le Beau suggère l'étonnement, issu des sens ou du savoir ; c'est le moral, le fonctionnel et l'agréable, sublimés par l'insolite. Lorsqu'il s'applique à représenter son étonnement des choses observées, l'architecte rend visible son regard, son « goût », son choix, son idée personnels. La représentation du Beau est relative car elle donne à voir de manière empirique les valeurs, morale, utile et esthétique, d'une réalité, pour une individualité regardant. Si la beauté dessinée engage un « intérêt moral »⁶⁹, propose-t-elle un passage de la représentation du Beau au beau dessin ?

Le beau dessin est le dessin utile à l'architecte, un outil de travail et de réflexion. Il donne à voir l'idée d'une chose plus qu'il ne la décrit. Le dessin peut prendre différents statuts pour l'architecte : il peut être beau en communiquant publiquement et clairement ses idées, il peut être beau en tant qu'expression d'une situation, d'une perception à un moment donné. La monstration mentale est utile à celui qui la trace parce qu'elle porte une dimension morale. L'architecte peut ensuite retravailler sur sa manière de penser le monde, en retrouvant comment il l'a perçu à un moment donné. L'esthétisme du dessin vient de sa capacité à transmettre et refléter la pensée de l'architecte. La satisfaction du beau dessin, accompagnée d'une utilité morale pour l'architecte dessinant, part des qualités intellectuelles et fonctionnelles du dessin. Travaillant à l'intellectualisation d'une perception, le beau dessin dans sa relativité, vise à l'universalité, vers l'entendement. Par un dessin réduit à l'essentiel, l'architecte cherche à se rapprocher d'un fondement scientifique, de l'idée.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ Emmanuel Kant, 1790, *op. cit.*, 2008, p. 37.

Le beau dessin montre directement le regard de l'architecte afin que ce dernier puisse continuer de s'appliquer dans l'analyse de l'existant ou l'exercice du projet d'architecture. Lorsque l'architecte pense en projet, une double (in)visibilité est à voir dans le beau dessin : le savoir de l'architecte et l'événement qui n'existe pas encore, sauf dans son esprit. Le beau dessin énonce une pensée au fur et à mesure qu'elle se construit dans l'esprit, pour mieux l'élargir ou la redresser. Puis le beau dessin devient outil et moyen de l'architecte qui s'instruit : dans son dessin l'architecte cherche et montre en même temps. Il travaille à connaître et reconnaître sa culture, mise en forme par et dans le visible, en une intellection graphique. Le dessin est beau s'il est intellection, par laquelle l'architecte peut exercer son œil à voir. « Le dessin [...] est le meilleur moyen de développer l'intelligence et de former le jugement, car on apprend ainsi à voir, et voir c'est savoir »⁷⁰. Le beau dessin nourrit le regard parce qu'il est lui-même regard. Il contient la trace de ce qui fait qu'un objet réel ou projectif, tout ou partie, est jugé beau – le vrai, le bien, l'agréable –, et à toutes les échelles de l'architecture – édifice, ville, territoire. Représenter son admiration, l'étrange et le beau, c'est en rendre visible l'idée dans un dessin théorique et technique. Le dessin devient beau dessin si tant est qu'il donne à voir un invisible intellectuel, offrant à l'architecte le moyen de faire travailler sa pensée et former sa culture de l'architecture. Le beau dessin n'est pas seulement esthétique. Il a à voir avec la mise en forme juste des idées. Le beau dessin est *ad hoc*, approprié à l'idée. « Le beau n'est pas, dans un art tout de convention et de raisonnement, rivé éternellement à une seule forme : il peut toujours résider là où la forme n'est que l'expression du besoin satisfait, du judicieux emploi de la matière donnée »⁷¹. Dans une *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, – l'œil de l'architecte est aussi mental, comme celui des aveugles –, Denis Diderot précise que « la beauté, pour un aveugle, n'est qu'un mot quand elle est séparée de l'utilité. [...] Les aveugles ne sont-ils pas à plaindre de n'estimer beau que ce qui est bon ? Combien de choses admirables perdues pour eux ! Le seul bien qui les dédommage de cette perte, c'est d'avoir des idées du beau »⁷². Si « le beau se manifeste d'abord et surtout à la vue »⁷³, c'est parce que

⁷⁰ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, 1879, *op. cit.*, 1979, p. 302.

⁷¹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, « L'Architecture raisonnée », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, Bance et Morel, 1854-1868. Édition consultée, *L'Architecture raisonnée*, Paris, Hermann, 1978, p. 128.

⁷² Denis Diderot, 1749, *op. cit.*, 1999, pp. 37-38.

⁷³ Plotin, *Du Beau*, Ennéade I, 6, §1, III^e siècle. Édition consultée Paul Mathias pour la traduction française, Paris, Presse Pocket, 1991, p. 49.

ce sens est le plus intellectuel. Il faut s'exercer à voir le Beau. « Le Beau est dans l'Intelligible »⁷⁴. La vue instruit.

Le dessin est produit du beau quand le dessin produit le beau.

Rendre intelligible une perception sensible ou culturelle construit le savoir. L'architecte produit un beau dessin si le travail permet à sa réflexion de s'approfondir, d'enclencher de nouvelles idées, de continuer au-delà de la représentation. Le beau dessin est un outil qui visant à l'entendement. L'architecte donne à voir en substituant l'idée au trait, l'invisible au dessin. Selon l'« hypothèse de la vue » précédemment mentionnée, Derrida définit l'acte de dessiner par une perte initiale du trait, effacé pour « laisser place à la figure »⁷⁵ et rendre visible. « En se retirant, le trait du dessin laisse une parole, une rhétorique qui articule un ordre du discours »⁷⁶. Le trait se retire dès que le dessin se forme, le dessin dès que la pensée se voit. L'énoncé est sublimé par une économie du geste et de la trace. Le dessin d'une idée se développe dans une synthèse graphique intellectuelle et brute. L'architecte épure l'acte et l'empreinte pour aller jusqu'à l'essentiel dans son dessin. Le trait moindre en dit le plus puis organise un va-et-vient constant entre le dire et le voir. Le beau dessin est la représentation efficace et directe d'une invisibilité en train de se formuler, et qui aide à penser. Il est la monstration d'une pensée en acte et fait le passage du dicible au visible, du visible au dicible. Le beau dessin isole un étonnement du regard ordonnancé dans un langage visuel. Le regard analytique ou projectif de l'architecte semble le plus éloquent lorsqu'il se donne à voir dans la concision d'une médiation graphique théorique, une forme minimale de pensée dessinée : une forme courte. Le beau esthétique du dessin mis en forme par l'architecte puis considéré avec une attention soutenue pour connaître, transparait de sa disposition graphique laconique et résumée, figurant la clarté un discours évident.

Maurice Merleau-Ponty reprend : « Notre intuition, disait Bergson, est réflexion, et il avait raison »⁷⁷.

⁷⁴ Plotin, *Du Beau*, Ennéade I, 6, §9, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, 1990, p. 60.

⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, 1964, *op. cit.*, 1979, p. 162.

Chapitre 2. Le regard.

Kant énonce. « Toute notre connaissance commence par les sens, passe de là à l'entendement et finit par la raison. Il n'est pas en nous de faculté au-dessus de cette dernière, pour élaborer la matière de l'intuition, pour la ramener sous la plus haute unité de la pensée »¹.

Au départ il y a l'étonnement, cette impression subite qui bouleverse les sens et l'esprit. La perception devient source de réflexion si tant est que, dans un processus de recherche et de formation, l'attention est immédiatement portée sur ce qui nous frappe, ce qui nous interroge ou qui nous est étranger. L'étonnement dissimule un savoir c'est pourquoi il est important, pour l'architecte qui se forme, d'en voir l'origine. Abstraire l'« étonnant », s'appliquer à définir sa nature, son essence, ce en quoi il étonne, le transforme en objet scientifique qui donne des renseignements sur le contexte intellectuel et sensible déclencheur, et l'idée visuelle qu'il déclenche. Idée visuelle : résultat mental des sens et de l'entendement, entre nature et culture.

Ce n'est plus l'œil sensible qui opère mais le « regard déjà codé »², c'est-à-dire ici le regard de l'architecte. Le regard est l'interaction intellectuelle et sensible d'un savoir singulier, et de la réalité extérieure globale. Le regard vient de la connaissance et des sensations ; il raconte et contient ce qui a été convoqué pour voir.

« Regard » a pour racine indo-européenne *wer-* comportant « l'idée d'attention ou d'inquiétude »³. Elle fournit le verbe germanique *wardon*, « protéger », « surveiller », qui donne l'allemand *warten*, « attendre, soigner », l'anglais *to ward* « protéger », de même que l'italien *guardare* et l'espagnol *guardar*. Étymologiquement le regard est une attention visuelle, une détermination, l'attachement des yeux sur. C'est le dérivé nominatif du verbe « garder », « veiller sur » muni du préfixe latin *re-* exprimant la réplique ou l'action de retour. Cette définition sert de base au travail que nous proposons de mener pour explorer

¹ Emmanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781. Édition consultée établie par Ferdinand Alquié, *Critique de la raison pure*, traduction de l'Allemand par Alexandre J. -L. Delamarre et François Marty à partir de la traduction de Jules Barni, Paris, Flammarion, 1980. I. « Théorie transcendantales des éléments », Deuxième partie: « Logique transcendantale », Introduction, II. « De la raison pure comme siège de l'apparence transcendantale », A. « De la raison en générale », p. 322.

² Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 12.

³ René Garrus, *Étymologie du français*, « Les curiosités étymologiques », Paris, Belin, 1996, p. 181.

l'hypothèse d'une nature du regard de l'architecte, entre perception consciente et sens inné.

Le regard de l'architecte est une rencontre ; une rencontre entre les sens et l'entendement, entre l'action et la passion, entre le général et le particulier. C'est une idée visuelle en train de se formuler, une perception constituée dans une culture de l'architecture, par le savoir de l'architecte. C'est ce qui est convoqué dans la culture pour voir. Intuition morale, idée visuelle, le regard manifeste de la vue et de l'entendement.

Dans un procédé d'assimilation des choses du « monde vécu »⁴ par la perception, l'architecte engrange avec ou sans attention, en conscience ou non, des données nouvelles. Il étoffe, renouvelle et organise sans cesse les champs de connaissance pour continuellement préciser et fonder sa pensée. Il se constitue une véritable banque d'informations intuitive et conceptuelle, un savoir qui l'éclaire pour voir. L'architecte fait appel à ce qu'il connaît pour comprendre les particularités du monde habité qui l'interrogent. L'acquisition d'une dimension personnelle et critique de l'architecture passe par le travail de l'œil. « On ne voit que ce qu'on regarde »⁵. Exerçant son œil à voir en architecte, l'architecte spécifie sa pensée. C'est ce qui lui permet de saisir et de synthétiser chaque situation d'espace et de temps. C'est ce en quoi il travaille, se reconnaît et se particularise.

L'intériorité conceptuelle et l'extériorité empirique se réunissent dans le regard et par le regard pour le constituer. La perception consciente et objective de l'œil instruit et fabrique une idée visuelle, ou ce qui a été utilisé dans l'esprit, pour connaître et comprendre une intuition sensible, en saisir la nature et l'origine. Réduire jusqu'au plus simple vers l'essence des choses. C'est un procédé de formation.

Le regard traduit l'attention de l'architecte sur ses propres sensations visuelles et la surprise de leur survenue. L'architecte regarde le monde par intention réfléchie et résolue, gardant la liberté de se laisser impressionner, étonner. Par là il introduit peut-être le sensible dans la rationalité du monde des sciences. Paul Cézanne déclare qu'« il y a deux choses : l'œil et le cerveau, tous les deux doivent s'entraider : il faut travailler à leur développement mutuel, à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, 1964, *op. cit.*, 1979, p. 206.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, 1964, *op. cit.*, 1985, p. 17.

d'expressions »⁶. Cette considération pourrait s'appliquer à l'architecte qui s'instruit, car dans l'intuition il y a des idées, des formes intellectuelles et culturelles devenues innées, inhérentes, car très assimilées. Regarder c'est recevoir du monde, porter le monde en soi vers l'entendement, tout en y présentant, projetant une idée.

Le regard est action et passion, entre l'architecte et la réalité. Le métier de l'architecte consiste à édifier le monde et/ou à penser à le renouveler, notamment à partir de son analyse intellectuelle et sensible. Les sensations spontanées, la connaissance et la réflexion, produite et productrice, participent de cette méthode perceptive d'accès à l'entendement. L'idée générée par l'œil et l'esprit, le regard de l'architecte, témoigne de sa manière de voir, c'est-à-dire « le voir comme ». Hubert Damisch grâce à Ludwig Wittgenstein, traite du « voir ainsi » – « *So-Sehen* »⁷ – pour distinguer des changements d'« aspects » dans l'œuvre d'art. Précisément entre la « composante réelle, matérielle, du dessin » et « l'“irréel” qu'est l'objet peint ou dessiné »⁸. « L'expression de l'aspect est l'expression d'une saisie (je veux dire d'une façon de traiter d'une technique) »⁹, c'est-à-dire ce que je vois de l'œuvre ou dans l'œuvre. À partir du travail sur le « trait », Damisch explore le passage de la visualisation d'éléments assemblés, rendu visible par le dessin, à la reconnaissance de quelque chose : « le but de l'artiste [étant] de constituer un ensemble de tons *réels* qui permettent à cet irréel de se manifester »¹⁰. Cet irréel se manifeste particulièrement à chacun parce qu'il possède une culture propre et son intuition. Il semble qu'il en soit de même pour la réalité qui se donne à voir, mais dont l'appréhension et la compréhension diffère selon chaque regardeur instruit, selon sa formation. À l'aide de son savoir et de sa culture mais peut-être aussi en conscience de son intuition, l'architecte cherche à connaître la réalité, la nature physique et les imaginaires qui se développent de l'existant. Il est aussi question d'aspect mais non plus entre un objet de représentation réel et son sujet irréel.

Le monde édifié et habité est une réalité relative. La réalité dépend des savoirs et des points de vue de tous. Le monde habité est une manifestation de cultures

⁶ Paul Cézanne, *Conversations avec Cézanne*, édition établie par PM. Doran, Paris, Macula, 1978, pp. 36-37.

⁷ Hubert Damisch, *Traité du trait*, op. cit., 1995, p. 85.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, 1948. Édition consultée, Gérard Granel pour la traduction française, 1980, Paris, Trans Europ Repress, 1998, p. 176.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1986, p. 240.

architecturales puisque le métier de celui-ci est de le fabriquer. La réalité est perçue puis assimilée dans le divers. Dès lors qu'on regarde, la réalité n'est plus objective et devient une réalité. Il y a des réalités, spécifiques et propres à chacun. La réalité que perçoit l'architecte, l'idée mise en place, son regard de la réalité, se distancie du réel. Le regard de l'architecte manifeste des modes et des manières de traiter l'existant¹¹. C'est l'aspect nous dit Damisch grâce à Wittgenstein, c'est-à-dire voir quelque chose dans une chose¹². Étymologiquement « aspect » porte une dimension scientifique et sensible, celle du « regard », de la « manière de voir » : du latin « *aspectus* » énonçant l'« action de regarder », le sens et le jugement de la vue, la « faculté de voir »¹³ et se donner à voir. C'est le terme employé par Alberti dans son ouvrage sur la peinture, adressé au peintre, rédigé pour théoriser le principe perceptif, scientifique et sensible de la perspective. Cette méthode bouleversante de représentation et de construction du monde est inventée par un architecte, Filippo Brunelleschi, pour montrer son regard du monde : ce qui est inscrit dans la *tavoletta*.

« *Aspectus* » raconte le travail intellectuel et conscient de l'idée, travail formulé dans la spontanéité instinctive d'une sensation visuelle. C'est la manière dont une chose est vue. Il semble intéressant de constater que le radical *-spect-* de « *aspectus* », appartient au verbe « *specto* »¹⁴, parce que celui-ci suggère l'espoir et la prévision (« l'expectative »), la construction pertinente et intellectuelle d'un événement avant sa réalisation. La racine indo-européenne *spek-/spok-* énonce l'idée de regarder¹⁵. Le regard du peintre regardant-traçant est une intention, une application attentive et délibérée sous l'influence du sensible fortuit. De cette racine plusieurs termes se déclinent décrivant le regard comme récepteur, attrapeur et projecteur. Dans le *De Pictura*, Alberti approfondit subtilement son discours usant des nuances de sens et de son des mots, entre « *aspectus* »¹⁶,

¹¹ Hubert Damisch, *Traité du trait*, *op. cit.*, 1995, pp. 77-90.

¹² *Ibidem*.

¹³ Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1969, p. 172.

¹⁴ « Regarder, observer, contempler ; regarder un spectacle ; considérer, faire attention à ; éprouver ; faire l'essai de, avoir en vue, voir à, aspirer à ; tendre à, regarder, donner sur, avoir vue », in Félix Gaffiot, *op. cit.*, p. 1464. Les italiques sont nôtres.

¹⁵ René Garrus, « Les curiosités étymologiques », *op. cit.*, p. 153.

¹⁶ *Aspectus*, *us*, m. : « action de regarder ; sens de la vue, faculté de voir, jugement de la vue ; vue, regard, champ de vision ; fait d'être vu, aspect », in Félix Gaffiot, p. 172. Les italiques sont nôtres. Cinq usages, in Alberti, 1435, Livre I, 1, 6, 12, Livre II, 33, 33, *op. cit.*, 2004, pp. 42, 54, 68, 124, 124.

« *conspectus* »¹⁷, « *prospectus* »¹⁸, évaluant tour à tour la nature, le mode (*a-*, *ad-*, « à »), l'instrument, le moyen (*con-*, « avec »), la fonction, l'anticipation (*pro-*, « en avant ») d'une présentation à l'esprit. L'emploi de « *intuitus* »¹⁹ pour également signifier le regard relève l'ambivalence de celui-ci entre action et passion. Signalons que ces termes conjugués ou déclinés servent à qualifier aussi le regardeur regardant un regardé²⁰. Alberti emploie le terme « regard » à l'ablatif, pour accompagner souvent une action de perception, de mesure ou d'appréhension et la renforcer. L'ablatif latin désigne l'origine, la provenance, l'accompagnement, la matière dans laquelle une chose est faite. Située dans l'espace et dans le temps, il donne valeur d'essence et d'instrumentalité.

- [...] *quas res omnes intuitu metimur*. Livre I, 4.²¹
Toutes les choses que nous *mesurons par le regard*.
- *nam cum [...] seu caeteras quasvis dimensiones aspectu recognoscimus, his tantum radiis extremis utimur*. Livre I, 6.²²
Car lorsque nous *reconnaissons par le regard* [...], ou toutes les autres *dimensions*, nous nous servons de ces rayons extrêmes.
- [...] *siquidem omnis color non idem conspectu est in umbra ac sub radiis luminim positus*. Livre I, 9.²³
[...] si vraiment toute couleur posée dans l'ombre ou sous les rayons lumineux est non identique *sous le regard*.

¹⁷ *Conspectus*, *us*, *m.* : « action de voir, vue, regard ; (sous les) yeux ; vue de l'esprit, examen ; apparition, présence », in Félix Gaffiot, *op. cit.*, p. 406. Les italiques sont nôtres. Un usage, in Alberti, 1435, Livre I, 9, *op. cit.*, 2004, p. 62.

¹⁸ *Prospectus*, *us*, *m.* : « action de regarder en avant, au loin ; vue, perspective, fait d'être vu au loin, être visible au loin ; action de voir loin, portée de la vue ; envisager une chose, en tenir compte », in Félix Gaffiot, *op. cit.*, p. 1263. Deux usages, in Alberti, 1435, Livre I, 12, Livre II, 44, *op. cit.*, 2004, pp. 68, 156.

¹⁹ *Intuitus*, *us*, *m.* : « coup d'œil, regard, vue ; considération de quelque chose, égard pour », in Félix Gaffiot, *op. cit.*, p. 850. Deux usages, in Alberti, 1435, Livre I, 4, Livre III, 58, *op. cit.*, 2004, pp. 50, 192.

²⁰ « *Intuentes* », Livre I, 12, p. 70, les regardants ; « *spectantis* », Livre I, 20, p. 88, des observateurs ; *prospecti corporis*, Livre II, 30, p. 114-116, du corps observé ; « *spectantium* », Livre III, 52, p. 176, de l'observateur. Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004.

²¹ Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 50.

²² Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 54.

²³ Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 62.

- *Verum cum uno aspectu non unam modo sed et plurimas quoque superficies intueamur*²⁴. Livre I, 12.²⁵
En vérité nous regardons attentivement avec un seul regard pas une seulement mais aussi plusieurs surfaces.
- [...] *quot eo prospectu superficies radiis comprehendantur*. Livre I, 12.²⁶
[...] qu'il y a de surfaces appréhendées par le regard.
- [...] *solum ea latera circumeam quae sub aspectu pateant*. Livre II, 33.²⁷
[...] seulement les surfaces qui se rendent visibles sous le regard.
- [...] *in eodem simulacro et pectus et antes uno sub prospectu conspiciantur*. Livre II, 44.²⁸
[...] dans la même représentation et les fesses et la poitrine soient contemplées par un seul regard.

Le regard est en acte, et mobile. C'est un moyen d'appréhension et de compréhension du monde. Il se déplace, il peut être déplacé et modifié. Il permet à l'acteur scientifique du visible, c'est-à-dire celui qui utilise son appréhension visuelle comme outil et pensée, de saisir les dimensions multiples et concrètes de la réalité. Le regard est ainsi sans cesse en train d'agir, de se faire ou de se renouveler. C'est affaire de l'œil et de l'esprit. En tant que processus rationnel et sensible, l'idée visuelle manifeste du monde intuitif des émotions et du monde intelligible de la connaissance. Le regard vient de cette « plus grasse Minerve »²⁹ à laquelle Alberti fait appel pour mesurer « les espèces et les formes »³⁰, trouvant les limites du seul raisonnement mathématique. Par les arts visuels, le théoricien élargit sa réflexion, fondant la peinture comme discipline et théorie de la connaissance, « “une science picturale” »³¹. Il reconnaît la spécificité du visible comme théorie de la connaissance.

²⁴ *Intueamur* de *intueor*, *itus sum*, *eri* : « porter ses regards sur, fixer ses regards sur ; regarder attentivement ; jeter les yeux sur ; être tourner vers, regarder quelque chose ; avoir les regards ; considérer attentivement ; se représenter par la pensée », in Félix Gaffiot, *op. cit.*, p. 850.

²⁵ Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 68.

²⁶ Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 68.

²⁷ Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 124.

²⁸ Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 156.

²⁹ Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 43.

³⁰ Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 43.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, 1964, *op. cit.*, 1985, p. 82.

Même lorsqu'il observe, l'architecte est toujours en projet. Il projète un monde sur un milieu où vivent les hommes. L'espace de visibilité, le subjectile³² où rendre visible ses idées, vient des spécificités de chaque discipline des sciences et des arts visuels : le peintre projète son regard dans le cadre du tableau, le sculpteur dans l'entité de matière, etc. L'architecte s'exprime et agit sur monde habité. Il en pense le devenir spatial. Son regard interroge le monde suivant les « trois points de vue » de la notion d'« échelle » : « lieu de la différence entre pensée géométrique et pensée architecturale, [...] concept opposé et complémentaire de la proportion et [...] code cartographique fonctionnant réellement en tant que tel dans le dessin architectural »³³.

L'architecture est une visibilité qui se pratique et s'éprouve, par les sens et l'esprit. En architecture théorie, concept, expérience et pratique sont liés³⁴. Le regard de l'architecte peut se donner à voir empiriquement dans le projet. L'utilisateur, grâce à son propre corps, expérimente l'édifice, et par là peut percevoir les concepts et le regard de l'architecte. L'homme est « pourvu d'un corps, qui nous apprend à connaître ce qu'est la pesanteur, la contraction, la force, etc., nous rassemblons en nous les expériences qui, seules, nous rendent capables de partager, d'éprouver l'état des formes qui nous sont extérieures »³⁵. Heinrich Wölfflin explique que l'architecture convoque les sens et l'esprit. L'architecture donne à voir la culture et les idées conceptuelles de l'architecte. Lorsqu'il observe une particularité du monde vécu et habité, celui-ci peut saisir le regard d'un autre architecte, à travers son propre regard. « Les formes nous deviennent dignes de considération du seul fait que nous reconnaissons en elles l'expression d'une âme sensible »³⁶ reprend Wölfflin. La rencontre visuelle entre deux cultures de l'architecture et du projet d'architecture fait se préciser, se définir chacune, l'une par l'autre. L'architecte forge sa pensée par les différences qu'elle présente et qu'il identifie dans celle proposée sous forme édifiée. Il forme son regard à travers l'attention empirique et conceptuelle de ce qui lui est proche en savoir mais non explicitement connu. Le regard c'est en même temps le principe rationnel et sensible d'appréhension du

³² Jacques Derrida, Paule Thévenin, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

³³ Philippe Boudon, « L'architecture comme objet de connaissance », *Échelle(s). L'architectureologie comme travail d'épistémologie*, Paris, Economica, 2002, p. 49.

³⁴ Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura, Liber I, Caput 1* : « *Quid sit architectura, et de architectis instituendis* », 1, I^{er} siècle avant notre ère. Édition consultée, *op. cit.*, 1847.

³⁵ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München, 1886, *op. cit.*, 2005, p. 26.

³⁶ Heinrich Wölfflin, *ibidem*, p. 27.

monde, et l'idée visuelle que l'architecte construit à partir du monde existant et à venir.

Le regard de l'architecte s'approprie et transforme la réalité selon sa culture et ses acquis. L'objet observé accompagne, module, influe la pensée. Lorsqu'il voyage dans un tableau, Maurice Merleau-Ponty parle de l'objet tableau, un matériau réel regardé, comme instrument d'optique et de pensée, conduisant le regard. « Je le vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois »³⁷. L'architecte, acteur regardant, se déplaçant, semble d'autant plus attentif et affecté par une réalité édifiée, qu'elle est l'outil, l'enjeu, le propos et la raison de son métier.

Le regardé opère « une modification de [l'] état »³⁸ du regardant, alors que la pensée de celui-ci, reconstruit sa réalité à partir de la réalité. Le regard se manifeste entre ce qu'il voit et ce qui est vu, entre la culture et l'émotion relative de la vue. À ce propos Rudolf Arnheim parle clairement du procédé de modulations réciproques entre sens et raison. « *Our though influence what we see, and vice versa* »³⁹. La « perception subjective » ou sensation, et « perception objective » (connaissance)⁴⁰ se lient dans ce que nous appelons regard.

Regarder c'est assimiler la manière dont une étrangeté interpelle notre culture, tout en exposant sa pensée. Le regard perçoit, questionne et raconte ; c'est la « représentation »⁴¹ intermédiaire de l'étonnement sans annonce, passion échappée de la volonté, et d'une interrogation en acte et résolue. Il est soudain et inattendu de savoir que l'on ne sait pas. L'émotion et la réflexion par surprise, la révélation inattendue d'une ignorance, ont ceci d'analogues qu'elles sont à chaque fois, générées par l'extraordinaire et le troublant, l'étranger, le rare ou l'inconnu. L'important est de connaître ce en quoi et pourquoi telle chose étonne ou questionne, c'est-à-dire d'en saisir la nature. « Parmi les choses qui viennent à être, les unes viennent à être par nature, d'autres par art, d'autres spontanément, mais tout ce qui vient à être vient à être du fait de quelque chose, à partir de quelque

³⁷ Maurice Merleau-Ponty, 1964, *op. cit.*, 1979, p. 23.

³⁸ Leo Freuler, *Kant et la métaphysique spéculative*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992, p. 47.

³⁹ Rudolf Arnheim, *Visual thinking*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1969, p. 15.

⁴⁰ Emmanuel Kant, 1781, *op. cit.*, 1980. I. « Théorie transcendantale des éléments », Deuxième partie : « Logique transcendantale », Deuxième division : « Dialectique transcendantale », Livre premier : « Des concepts de la raison », « Des idées en générale », p. 139.

⁴¹ *Ibidem*.

chose et quelque chose. Ce “quelque chose”, je l’entends selon [15] chaque prédication, car c’est ou ceci ou quantité ou qualité ou lieu »⁴². Aristote enseigne que la tension vers l’essence des choses perçues ou conçues par l’homme de manière réfléchie et/ou intuitive, est une recherche scientifique qui mène à savoir et à la connaissance.

Pour spécifier davantage et instruire son œil à voir, l’architecte peut interroger son propre étonnement survenu au contact d’une réalité construite. Trouver l’origine de ce qui questionne, ce en quoi et pourquoi ceci questionne, aide à voir et à connaître son regard, et par là même sa culture de l’architecture. C’est un exercice de retour à l’essence des choses et de réduction à l’essentiel qui donne à comprendre la nature des choses. Le regard est une interprétation de l’existant et sa compréhension. Connaître son regard c’est aussi comprendre l’élément observé de l’existant. Assimiler ce qu’on voit et comment on le voit enrichit la connaissance. Ceci permet de toujours continuer à voir et interpréter.

Dans une analyse des savoirs, pratiques et institutions des sciences humaines, Michel Foucault enseigne à propos du langage dans le langage, « du discours second du commentaire »⁴³ que « le propre du savoir n’est ni de voir, ni de démontrer mais d’interpréter »⁴⁴, c’est-à-dire avoir son idée des choses du monde, passant pour l’architecte par le travail de l’œil instruit. Car le savoir transforme ce qui s’offre à ses yeux. Il y accueille et propose une construction du monde, de la réalité, entre passion de l’œil et activité de l’esprit. Jean-Paul Sartre note que le savoir « quelle que soit son origine, reste informulé, anté-prédicatif : ce n’est pas qu’il soit inconscient mais il colle à l’objet, il se fonde à l’acte de la perception »⁴⁵.

Voir son regard et comprendre les conditions de sa constitution, permettent de connaître sa culture de l’architecture et du projet, la manière dont cette culture convoque l’existant, la manière dont une réalité édifiée se donne à voir. Il s’agit de distinguer le regard (la nature⁴⁶ et la culture) et le regardé (la nature selon une culture). « Connaître c’est discerner »⁴⁷ ajoute Foucault. « Discerner » tient de la perception et du monde sensible des émotions. On a besoin d’un sens pour lire le

⁴² Aristote, *Ta meta ta physika*, [980a 21]. Édition consultée, Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin pour la traduction française du grec ancien, *Métaphysique*, Livre Z, « Analyse des conditions de la génération », Paris, GF Flammarion, p. 247.

⁴³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, 1966, p. 55.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, 1986, p. 233.

⁴⁶ Nature : ce qui est inné.

⁴⁷ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 69.

monde, puis discerner. La recherche constante par identification d'une interprétation, développe le regard de l'architecte. Il convoque tout ou partie d'une culture pour voir et interpréter le monde ; il conduit vers l'entendement ses impressions des choses observées. Le regard est une saisie ; une saisie de la nature des choses. Cette saisie devient culture. Il y a un enchaînement des connaissances et des sens.

Regarder c'est dire et voir en même temps. Qu'en est-il du passage du visible au dicible, du dicible au visible ?

Prenons un exemple, avec trois dessins que Charles-Édouard Jeanneret-Gris trace en voyage dans son carnet de bord numéro I⁴⁸, au mois de mai 1911. Nous proposons d'illustrer la notion de regard, constitué à partir d'une culture de l'architecture, d'un savoir spécifique, et d'un état sensible particulier.

⁴⁸ Charles-Édouard Jeanneret, *Voyages d'Orient*, « Carnets », édition établie par Giuliano Gresleri, Milan, Electa, Paris, Fondation Le Corbusier, 1987. Édition consultée, Paris, Electa architecture, 2002.



1. Dessin de note de Charles-Édouard Jeanneret, Vienne, mai 1911. Magasin de la maison Kniže au 13 Graben de Vienne. Aldof Loos, 1909-1910.

« Un très beau magasin // au Graben // le tout en cyanite // vert. // Le charme // provient de l'aspect // monolyte. Les glaces // sont montées dans // du plane nature // blond. La monture // a est de cette grandeur // [dessin] // des petits // rideaux de // soie verte. // puis une // petite table de soie // plane // aussi. // Le chiffre de la maison // posé sur le coin // de // la vitre. Sur // l'architrave, les // récompenses // 1 à droite, 2 à gauche // en laiton poli ». Charles-Édouard Jeanneret, *Voyage d'Orient*, « Carnets », édition établie par Giuliano Gresleri, Milan, Electa, Paris, Fondation Le Corbusier, 1987. Édition consultée, Paris, Electa architecture, 2002, « Carnet I », pp. 55, 56, 57.

Jeanneret est à Vienne pour la deuxième fois. Il parcourt le Graben⁴⁹ et s'intéresse à l'organisation spatiale des boutiques, surtout de luxe, récemment édifiées autour de la place. Avant d'étudier le magasin de la maison Kniže⁵⁰, réalisé par Adolf Loos entre 1909 et 1910, le futur architecte vient de découvrir celui de Josef Hoffman pour les Wiener Werkstätte. Ses impressions et réflexions sont inscrites et rendues visibles dans les pages précédentes du carnet. Depuis la rue, Jeanneret se concentre sur la façade de l'établissement Kniže. Ses réflexions s'organisent en trois pages : un premier dessin au crayon gras raturé, une page de texte et dessin, du même instrument au verso, reprise appliquée du premier jet graphique, théorisée par la couleur.

Jeanneret ne semble pas satisfait de sa première représentation raturée. Les horizontales de la perspective cavalière fuyant depuis la droite dans le dessin, ne gardent pas la bonne trajectoire. Le dessin prend statut de brouillon, sans que ne ce soit forcément son statut initial, sa visée première. Il permet à l'architecte d'observer plus attentivement, comprendre et voir l'organisation spatiale, les proportions, d'une façade d'entrée commerçante depuis la rue. Entre les deux représentations se distinguent la largeur du palier d'entrée, l'empreinte de la façade dans l'édifice, la transition rue/boutique, la transition espace public/espace privé en un espace entre deux, l'espace lié au commerce, en interaction entre vitrine et circulation (au gré de son admiration tridimensionnelle des marchandises en présentation, le visiteur, potentiel acheteur, avance dans la façade, se retrouvant déjà et sans recherche consciente, aux portes de la boutique), l'arc des demi-colonnes tendu, tendant vers l'intérieur. L'utilisateur est passant-client ; il est encore dans la rue lorsqu'il rentre dans le magasin, seule indication de changement de site et de statut, un changement de niveau délicat entre la rue et le commerce par un mécanisme d'accueil élevant sans effort : une « marche-couloir » adoucie entre le giron et la rampe.

La façade du commerce est perpendiculaire à l'avenue, au champ de vision naturel du passant déambulant le long. Jeanneret s'intéresse aux dispositifs architecturaux d'accroche et d'attraction, étant donné les intersections, les croisements de directions et la multitude des boutiques en concurrence. Il s'interroge sur l'importance de l'entrée : espace primordial d'un édifice destiné au commerce, à attirer les passants, à faire présenter et faire vendre des marchandises. L'étudiant regarde l'architecture des magasins luxueux. Il note les éléments qu'il considère

⁴⁹ Grande place principale du centre historique de Vienne.

⁵⁰ Kniže, tailleur de la cour.

comme pertinents et judicieux pour ce type d'édifice. « Le charme provient de l'aspect monolyte »⁵¹. L'étudiant remarque la noblesse des matériaux. Il sait reconnaître et identifier ces matériaux. Aux écoles d'art industriel de la Chaux-de-Fonds, Jeanneret a appris à travailler et exploiter les beaux matériaux selon leur propriété, pour les arts décoratifs puis pour l'architecture. L'étudiant développe une partie de sa formation d'architecte au sein d'agences d'architecture et d'ingénierie des grandes villes européennes de la modernité⁵². Peu à peu il enrichit la « bibliothèque de la tête »⁵³. Le « volet "matériau" » permet à son œil de reconnaître le cyanite⁵⁴, le verre, la plane, la soie, le laiton, puis discerner les différentes qualités de traitement : « nature », « poli ». Jeanneret porte une attention particulière aux menuiseries soutenant avec légèreté les châssis de verre toute hauteur. C'est autant de références que Jeanneret emmagasine pour sa culture et le projet d'architecture. Un dessin de section horizontale inséré dans le texte, décortique cet agencement. L'astuce de la note graphique, « a », renvoie d'une page à l'autre, le détail dans le texte à son contexte en dessin. Dans l'exercice de reproduire la réalité en plan et de l'alternance théorique entre les différentes méthodes de représentation de l'architecture, l'apprenti cherche à voir la « monture » des dormants de bois, comment elle fabrique et maintient par l'extérieur, l'angle de rencontre à 90° de deux panneaux vitrés. L'articulation entre les trois composants semble être montré à l'échelle 1 : « La monture a est de cette grandeur »⁵⁵. À l'échelle du carnet, parce qu'il tient dans la page, le dessin détail-grandeur explicite l'intelligence et l'élégance technique d'une structure architecturale, décorative et constructive. Jeanneret perçoit la pensée du projet d'Adolf Loos, où l'ornement se met au service de l'architecture.

À Paris, Jeanneret avait découvert la culture classique et l'enseignement des beaux-arts français. Selon les recommandations d'Auguste Perret, il explore la ville et ses musées, les ouvrages d'Auguste Choisy et de Viollet-le-Duc et suit des cours du soir en mathématiques et histoire de l'art. Lorsqu'il étudie le magasin Knize, il

⁵¹ Charles-Édouard Jeanneret, *Voyages d'Orient*, « Carnet I », *op. cit.*, 1910, p. 56.

⁵² Paris, fin 1908 à fin 1909 : dessinateur à l'agence des frères Perret où il découvre l'architecture de métal et de béton. La Chaux-de-Fonds, fin 1909 : architecte pour les Ateliers d'art réunis, « branche autonome de l'École d'art créée par L'Eplattenier ». Munich, début 1910 : dessinateur à l'agence de Théodore Fischer. Berlin, octobre 1910/avril 1911 : dessinateur à l'agence de Peter Behrens. Françoise Very, « Construire une petite maison, reconstruire le monde », *AMC*, numéro spécial *Le Corbusier*, n°49, septembre 1979.

⁵³ Le Corbusier, in Jean-Jacques Duval, *Le Corbusier, l'écorce et la fleur*, Paris, Éditions du Linteau, 2006, p. 168.

⁵⁴ Cristal bleu-saphir, vert ou blanc dont l'éclat vitreux paraît presque nacré.

⁵⁵ Charles-Édouard Jeanneret, *Voyage d'Orient*, « Carnet I », *op. cit.*, 1910, p. 56.

nomme et reconnaît ainsi l'« architrave » de l'édifice. Ce terme fait partie du vocabulaire de l'architecture classique désignant « le premier membre de l'entablement antique. [...] L'architrave demande, pour conserver son nom, la superposition de la frise et de la corniche. En effet, architrave signifie proprement *maîtresse poutre*, et dans l'entablement antique c'est elle qui porte les autres membres de l'entablement. [...] L'architrave antique est formée d'une seule pièce d'une colonne à l'autre »⁵⁶.

Jeanneret regarde comment l'architrave du magasin se compose et se comporte. Y sont disposés les « récompenses » et trophées de la boutique, comme deux antennes publicitaires et d'attraction, signalant, assurant au client depuis la rue, la qualité des marchandises. Ces deux plaques honorifiques en laiton, vues de loin, vues plus longtemps, marquent de leur emprise imposante un changement d'échelle et de temps. De l'édifice à la rue, des vitesses de déplacement piétonnier au déplacement véhiculé : c'est la « Grande Ville ». Lorsqu'il travaille sur la façade du magasin, Jeanneret a déjà écarté de sa culture le « rêve vers les arts du passé »⁵⁷ et s'intéresse à ce qui sera. Il souhaite participer à l'émergence de l'urbanisme moderne, particulièrement après avoir voyagé à travers l'Europe latine et germanique, travailler avec des nombreux architectes acteurs de cette discipline nouvelle en Europe, visiter l'exposition générale de 1910 à Berlin « qu'il considère “d'une importance capitale” »⁵⁸. Grâce à la culture avant-gardiste qui participe à la former, édifiant « logique, vérité, honnêteté »⁵⁹, Jeanneret regarde et mémorise le travail d'Adolf Loos, architecte de la Grande Ville de Vienne, et de la modernité.

Adolf Loos pense aussi bien le projet d'architecture des grandes villas urbaines pour l'habitant aisé, que la petite maison fonctionnelle et urbaine, rationnellement dimensionnée, de l'ouvrier modeste. Il semble que lorsque Jeanneret regarde les détails architecturaux structurels, matériels, décoratifs, spatiaux, etc., organisés par Loos, l'œil plastique du peintre rencontre l'œil projeteur de l'architecte. L'étudiant note chaque matière et texture ; il est attentif aux couleurs, lumières et intensités. L'opposition des teintes sombres et claires entre le bois « blond », le cyanite « vert », le vitrage clair-obscur raconte l'opposition masse-ossature.

⁵⁶ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome premier, Paris, A. Morel Éditeur, 1867, pp. 452-453.

⁵⁷ Jean-Louis Cohen, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁸ Jean-Louis Cohen, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁹ Jean-Louis Cohen, *op. cit.*, p. 44.

L'apprentissage du regard par l'observation directe des choses permet à l'œil de les discerner telles qu'elles sont. L'architecte peut alors s'en constituer une idée. Il semble que ce soit en traduisant sa compréhension et sa pensée des choses étudiées, telles qu'elles sont, que l'architecte est à même d'acquérir et de construire sa culture, de transformer son œil en « regard architectural instruit »⁶⁰. Le regard se rend visible dans le travail du dessin. Le dessin permet d'approfondir son regard, utilisant l'émotion comme source de réflexion. Il possède son propre langage, manifeste d'un véritable « regard instruit »⁶¹. C'est une forme d'abstraction.

Althusser déclare : « Pour voir [...], il faut tout autre chose qu'un regard aigu ou attentif, il faut un regard *instruit*, un regard renouvelé, lui-même produit, par une réflexion du "changement de terrain" sur l'exercice du voir »⁶².

⁶⁰ Françoise Very, « Interaction binaire-multiple dans la conception architecturale », *Scan'07*, Liège, Séminaire de conception architecturale numérique, 2007, p. 6.

⁶¹ Louis Althusser, Étienne Balibar, *Lire le Capital*, I, 1968, Paris, PUF, 1996, p. 22.

⁶² Louis Althusser, Étienne Balibar, *op. cit.*, p. 22.

ANNEXE.

**SPECIES, INTUITUS, ASPECTUS, CONSPECTUS, PROSPECTUS : LES « REGARDS »
D'ALBERTI.**

Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435.

Édition consultée, traduction de Thomas Golsenne et Bertrand revue par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2004.

Regard.

Recherche mot à mot sous la partition du *Dictionnaire illustré latin-français* de Félix Gaffiot.⁶³

I. 1, 42.

Nos (nous) *vero* (mais), *quod sub aspectu** (sous le regard) *rem positam* (les choses posées) *esse* (être) *volumus* (nous voulons), *pinguiore idcirco, ut aiunt, Minerva scribendo utemur.*

* *Aspectu* de *aspectus, us*, m., ablatif singulier.

« **action** de regarder ; sens de la vue, **faculté** de voir, **jugement** de la vue ; vue, regard, champ de vision ; fait d'être vu, aspect », p. 172.

Le regard est un processus en acte d'appréhension et de compréhension des choses (mouvement) ; c'est une pensée, c'est instruit, axé sous une culture, une dimension personnelle.

> « Aspect »: manière d'être et de penser (*schema?*).

I. 4, 50.

Nam situ mutato aut maiores aut omnino non eiusdem quam hactenus fuerant fimbria, aut item colore fraudate superficies appareant necesse est, quas (que) *res omnes* (toutes les choses) *intuitu** (par le regard) *metimur* (nous mesurons, évaluons, jugeons, estimons).

* *Intuitu* de *intuitus, us*, m., ablatif singulier.

« coup d'œil, regard, vue ; considération de quelque chose, égard pour », p. 850.

Regard comme pensée visuelle subjective spécifique.

⁶³ Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Librairie Hachette, 1969.

Fin et moyen scientifique.

> « Intuition »: savoir lié au sens.

I. 6, 54.

Suntque tot in superficie quantitates quot sunt disiuncta in fimbria sese correspicientia puncta ; nam (car) cum proceritatem (la longueur) quae inter (entre) supremum (le plus haut) et infimum (et le plus bas), seu (soit) latitudinem (la largeur) quae inter dextrum (la droite) et sinistrum (et la gauche), seu crassitudinem (l'épaisseur) quae inter propinquius (entre le proche) et remotius (et le lointain), seu caeteras quasvis dimensiones (ou toutes les autres dimensions) aspectu (par le regard) recognoscimus (nous reconnaissons, nous retrouvons, nous passons en revue, nous inspectons), his tantum radiis extremis utimur.*

* Aspectu de *aspectus, us, m.*, ablatif singulier.

Le regard mesure, pcq instruit.

I. 9, 62.

Colores a luminibus variari palam est, siquidem (si vraiment) omnis color (toute couleur) non idem (non identique) conspectu (par, sous le regard) est (est) in umbra ac sub radiis luminum positus.*

* Conspectu de *conspectus, us, m.*, ablatif singulier.

« Action de voir, vue, regard ; (sous les) yeux ; vue de l'esprit, examen ; apparition, présence », p. 406.

> « Conspect »: regard, vue.

I. 1, 68.

Verum (en vérité) cum (+abl. avec) uno aspectu (un regard unique) non unam modo (pas seulement une) sed et plurimas quoque superficies (mais aussi plusieurs surfaces) intueamur*.*

* Aspectu de *aspectus, us, m.*, ablatif singulier.

* Intueamur de *intueor, itus sum, eri*, subjonctif présent, première personne du pluriel: « nous regardions attentivement ».

« porter ses regards sur, fixer ses regards sur ; regarder attentivement ; jeter les yeux sur ; être tourner vers, regarder quelque chose ; avoir les regards ; considérer attentivement ; se représenter par la pensée », p. 850.

Attention/intention: regard comme réflexion, idée résolue.

I. 12, 68.

*Quod cum ex superficiebus corpora integantur, totae corporum prospectae quantitates unicam pyramidem referent tot minutis pyraminidibus gravidam quot eo prospectu** (par le regard) *superficies radiis comprehendantur** (sont appréhendés).

* Prospectu de *prospectus, us, m.*, ablatif singulier.

« Action de regarder en avant, au loin ; vue, perspective ; fait d'être vu au loin, être visible au loin ; action de voir loin, portée de la vue ; envisager une chose, en tenir compte », p. 1263.

Attention/intention → projet.

> « Prospect »: paysage que l'on peut voir d'un lieu ; projet, espérance.

* Comprehendantur de *comprehendo, di, sum, ere*, indicatif présent passif, troisième personne du pluriel.

« saisir ensemble ; unir, lier ; embrasser, enfermer, entourer ; concevoir, devenir enceinte ; saisir, prendre ; appréhender, s'emparer, surprendre sur le fait ; entourer de, embrasser de, par ; saisir par l'intelligence, embrasser par la pensée, enfermer dans sa mémoire, retenir, avoir la compréhension ».

I. 12, 70.

Quae res cum ita sit (avec ces choses ainsi soient-elles), *pictam superficiem* (la surface peinte) *intuentes** (par les regardants) *intercisionem quandam pyramidis* (comme une intersection de pyramide) *videre* (voir) *videntur* (sont vus).

* Intuentes de *intueor*, participe présent? substantivé: les regardants?

Acteur du regard (spécificité, métier, faction).

I. 15, 76.

Itaque (ainsi) *illud manifestum est* (il est manifeste) *omnem pyramidis visivae* (que toute pyramide visuelle) *intercisionem* (section) *a visa superficie* (à la surface vue) *aequedistantem* (est parallèle) *illi prospectae** *superficie* (la surface regardée) *esse conproportionalem* (est proportionnelle).

* Prospectae de *prospecto, avi, atum, are*, participe passé adjectivé, génitif féminin singulier.

« regarder en avant, devant soi, autour de soi ; regarder (orientation), être tourner vers, avoir vue sur ; regarder en avant (avec idée d'attendre) », p. 1263.

Regard comme projet, en acte.

I. 20, 88.

Tum (alors) *quantam velim* (que je veux) *distantiam* (la distance) *esse* (être) *inter spectantis** *oculum et picturam* (entre l'œil des *regardants* et la peinture) *statuo* (j'établis).

* *Spectantis* de *specto, avi, atum, are*, participe présent pluriel substantivé?

« regarder, observer, contempler ; regarder un spectacle ; considérer, faire attention à ; éprouver, faire l'essai de ; avoir en vue, voir à, aspirer ; tendre à, regarder, donner sur, avoir vue sur », p. 1464.

II. 30, 114.

Principio (au commencement) *quidem cum* (quand) *quid* (quelque chose) *aspicimus** (nous regardons), *id videmus* (nous voyons) *essea aliquid* (c'est une chose) *quod locum occupet* (qui occupe un lieu).

* *Aspicimus* de *aspicio, spexis, spectrum, ere*, indicatif présent, première personne du pluriel.

« porter ses regards vers, sur, regarder ; regarder, examiner ; regarder par la pensée, considérer ; apercevoir, voir ; regarder topographiquement (« le soleil naissant regarde le côté droit », « le côté de la Bretagne que regarde l'Hibernie ») », p. 174. Acte résolu, regard comme processus de pensée et pensée.

> « Aspect ».

II. 30, 114-116.

Proxime (immédiatement après) *intuentes** (en regardant?) *dignoscimus* (nous discernons) *ut plurimae prospecti** *corporis* (du corps observé) *superficies* (les nombreuses surfaces) *inter se conveniant* (s'unissent entre elles) . .

* *Intuentes* de *intueor*, participe présent?

* *Prospecti* de *prospecto, avi, atum, are*, participe passé adjectivé, génitif masculin singulier.

II. 33, 124.

Latitudinem enim et longitudinem murorum in pavimento describo, in qua quidem descriptione illud a natura animadvertus nullius quadrati corporis rectorum angulorme plus quam duas (plus que deux) *solo* (sur le sol) *incumbentes* (s'étendant) *iunctas superficies* (les surfaces jointes) *uno aspectu** (par, d'un seul regard) *posse* (peuvent) *videri* (être vus).

* *Aspectu* de *aspectus, us, m.*, ablatif masculin singulier.

II. 33, 124.

Ergo in describendis parietum fundamentis id observo ut solum (seulement) ea latera (les côtés) circumeam (contour) quae (qui) sub aspectu (sous le regard) pateant* (se rendent visibles).*

* Aspectu de *aspectus, us, m.*, ablatif masculin singulier.

* Pateant de *pateo, tui, ere*, subjonctif présent, troisième personne du pluriel.

« être ouvert ; être praticable, accessible ; être à la disposition ; être découvert, donner prise à ; être devant les yeux, visibles ; s'étendre, embrasser le plus de question, avoir le champ libre », p. 1124.

II. 44, 156.

Motus enim nimium acres exprimunt, efficiuntque ut in eodem simulacro (dans la même représentation) et pectus et antes (et la poitrine et les fesses) uno sub prospectu (sous un seul regard) conspiciantur* (soient regardés), quod quidem cum impossibile factu, tum indecentissimum visu est.*

* Prospectu de *prospectus, us, m.*, ablatif masculin singulier.

* Conspiciantur de *conspicio, spexi, spectrum, ere*, subjonctif présent passif, troisième personne du singulier.

« porter ses regards ; apercevoir ; regarder, contempler ; remarquer », p. 407.

II. 48, 172

Velim genera (le genres) colorum (des couleurs) et species (et les espèces), quoad (jusqu'à tel point) id (même) fieri (arriver) possit (cela puisse), omnes in pictura (dans la peinture) quadam (dans une certaine mesure) cum (avec) gratia (grâce) et amenitate (amabilité?)spectari* (au regard).*

* Species de *species, ei, f.*, accusatif féminin pluriel.

« vue, regard ; ensemble de traits qui font reconnaître un objet, aspect, caractère ; ce qui apparaît au regard, aspect extérieur, air, dehors ; au point de vue de l'aspect ; bel aspect, grand air, éclat ; sens concret, apparition, vision nocturne, fantôme ; apparence, semblant ; cas particulier, espèce ; objet, marchandise, denrée, épices, drogues, ingrédient ; ce par quoi se manifeste, révèle extérieurement une notion, un principe ; aspect, considération, point de vue ; idée platonicienne, image, représentation qu'on se fait d'une chose ; type, espèce », p. 1462-63.

Racine des mots construits pour signifier le « regard ». Espèce et regard: idée, spécificité, caractère → *schema*.

> « Espèce », « aspect », « conspect », « prospect », « perspective », « prospective », « projet », etc. : vocabulaire lié à la pensée, à la vision, caractérisation.

III. 52, 176.

Id quidem assequetru pictor dum eius pictura (cette peinture) *oculos** et *animos* (l'affection et l'âme) *spectantium** (le regardant) *tenebit* (maintenait) *atque movebit* (et bouleversait).

* *Oculos* de *oculus*, *i*, m., accusatif masculin pluriel.

« œil, prunelle (métaphore), estime, affection ».

* *Spectantium* de *specto*, *avi*, *atum*, *are*, participe présent substantivé ?

III. 58, 192.

In quibus quidem luminibus colligendis plurimum confert (réunir) *pilis palpebrarum* (les poils des paupières) *aciem** (la pointe) *intuitus** (du regard) *subopprimere* (comprimer), *quo illic munita subfusca et quasi intercisione depicta videantur*.

* *Aciem* de *acies*, *ei*, f., accusatif féminin singulier.

« partie aigüe, pointe, tranchant (d'un instrument, d'une épée) ; éclat ; pénétration, force pénétrante, perçante (en parlant de yeux, de l'intelligence) ; regard ; pupille ; ligne de soldat, rangée », p. 22-23.

* *Intuitus* de *intuitus*, *us*, m., ablatif masculin singulier.

Le regard est associé au changement, au mouvement, à la mobilité (de points de vue) à partir de la modification des choses observées (par le contexte). C'est en acte, une variation qui vient du contexte (externe), de la culture (interne), de la sensibilité (interne), du *hic et nunc* extérieur et intérieur.

Le regard, est l'action de l'œil, le balayage (un mouvement) qui reconnaît tout en menant à la connaissance.

C'est une mesure.

Aspectu, *conspectu*, *intuitu*, *prospectu*, Alberti parle du « regard » à l'ablatif. Suivi d'une préposition, l'ablatif latin désigne l'origine, la provenance, la matière dans laquelle est faite une chose ou l'accompagnement. Il s'emploie également situer et

localiser dans l'espace et le temps. Seul le cas grammatical a valeur d'instrumentalité et de moyen.

Cet emploi pose la question du regard comme outil de pensée et pensée elle-même. C'est une idée résolue, déterminée, qui vient de la culture et de l'émotion.

Le regard est une intuition intellectuelle, une pensée sensible.

Entre émotion et réflexion, le regard entre fait partie de la plus grasse Minerve (savoir intuitif, savoir lié aux sens, bon sens, sens pratique et social).

Chapitre 3. L'abstraction.

Tout ce qui relie est un outil de l'ordre de l'abstraction. Montrer son regard tel qu'il est, sa considération du réel, réduire à l'essentiel et revenir aux sources. Présenter l'aspect du réel que l'on a considéré en est-il une théorisation ?

« Où que tu te tiennes [préviend Nietzsche], creuse profondément ! // La source est au-dessous ! // Laisse les sombres crier : // "Ce qu'il y a toujours au-dessous – c'est l'enfer !" »¹.

A. LE PHÉNOMÈNE DE L'ABSTRACTION.

1. La Nature et l'essence des choses.

Dans la terminologie nietzschéenne, le savoir est à l'homme et vient de l'homme sans ministère divin. L'homme atteint la pureté par un retour sur soi-même, une voie vers sa nature et la connaissance pure. L'essence accompagnée de l'existence – le *Sosein* et le *Sein* –, est science. Le fondement le plus épuré, le plus profond, devient une base assurante et pertinente pour construire un savoir et sa vie. S'il cherche à comprendre et connaître scientifiquement les perceptions qu'il a du monde, l'homme peut mieux saisir le monde ensuite. « La source » est la science, la « source » est science en elle-même parce qu'elle est pure, fondamentale, *a priori*. Bien qu'elle puisse venir de l'homme et de l'existant, du monde sensible, la source est une objectivité, une donnée du monde intelligible et du monde des idées. Elle est alors universelle. Nietzsche précise la spécificité heuristique de l'attitude humaine consistant à se concentrer jusqu'à l'entendement, vers la source science et universelle. « On ressort de ces longs et dangereux exercices de maîtrise de soi en étant un autre homme, avec quelques points d'interrogation de plus, et surtout avec la *volonté* d'interroger désormais davantage, plus profondément, plus rigoureusement, plus fermement, plus méchamment, plus calmement que l'on n'avait interrogé jusqu'alors »². Aller à l'essentiel c'est repérer ses fondements. La suite heuristique les fait travailler de manière inédite et bousculée, vers un nouveau savoir. Ce nouveau savoir,

¹ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft, la gaya scienza*, « Scherz, List und Rache », Chemnitz, Ernst Schmeitzner, 1882. Édition consultée, *Le gai savoir*, « Plaisanterie, ruse et vengeance », « Intrépide », Patrick Wotling pour la traduction française, Paris, Flammarion, 2007, p. 35.

² Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Préface, *op. cit.*, pp. 30-31.

décortiqué, épuré, fabrique de nouveaux fondements, élargit et précise la culture. La nature et le nouveau sont générateurs de pensée. « Me rappeler enfin à moi-même de loin, // Me – séduire moi-même pour revenir à moi »³. Cette attitude philosophique heuristique du retour à la nature permet de rendre réflexion chaque perception – intelligible ou sensible.

« Creuser profondément » et rendre intelligible le processus en même temps, sont une manière d'atteindre et de voir la « source ». Extérioriser une intériorité : l'intellectualisation passe par le travail du visible dans un but communicable. La forme⁴ devient intellection. Elle s'abstrait en une matérialité sensible et idéale en même temps. L'abstraction est la forme perceptible. Elle est comme elle existe réellement. À son étude, d'autres idées se constituent. Elles sont potentiellement présentes dans la forme abstraite. L'intellection semble ainsi être une actualité et une virtualité en même temps. « *La forme*, au contraire, c'est ce qui détermine la matière, qui lui confère la détermination grâce à laquelle elle passera de l'«être en puissance» à l'«être en acte». [...] La matière, c'est l'être en puissance ; la forme, c'est l'être en acte, au sens de actualiser, actualisant – au sens de “réalité efficace” »⁵. Selon son art et sa manière exprimer une intériorité, l'idée peut être donnée à percevoir dans une matérialité textuelle, sonore, musicale, plastique, etc. L'enjeu est que son propre message soit saisi, de soi et/ou des autres. L'intellection est une expression visant à universaliser une perception. Certains procédés d'expression ne permettent pas la simultanéité entre la forme et sa matière, entre le processus de recherche, son résultat, et sa communication. Comment l'advenue de la forme et sa monstration peuvent-elles se trouver simultanées ? Est-il une opération permettant de chercher et de montrer en même temps, dont l'œuvre serait processus et résultat, la réunion en mouvement, entre l'esprit générant et le geste exprimant ? Un exercice liant les sens et l'entendement ?

³ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, « Plaisanterie, ruse et vengeance », « Le solitaire », *op. cit.*, p. 44.

⁴ « *La forme*, c'est l' « idée », pour peu qu'on se rappelle que le mot choisi par Platon pour désigner les modèles intelligibles du réel – *idea* – ne signifiait pour lui, selon le terme grec, rien d'autre que « forme visible ». Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 14.

⁵ Jeanne Hersch, *L'Étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1981. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1993, p. 58.

2. Impression - expression : divers et universel.

L'art graphique en tant que discipline du visible, semble avoir cette particularité de donner à voir et à produire une exploration intellectuelle ou sensible, en train de s'opérer. « Un certain feu jaillit, se transmet à la main, se décharge sur la feuille, s'y répand, en fusée sous forme d'étincelle et boucle le cercle en retournant à son lieu d'origine : à l'œil et plus loin encore, à un centre du mouvement, du vouloir, de l'Idée »⁶.

Paul Klee enseigne de la coordination et de l'enchaînement mental et intuitif, entre l'œil et la main, de l'œil à la main, entre l'œil et l'esprit, le *Sein* et le *Sosein*. La main rend visible la perception formulée par l'œil. L'œil sensible devient instruit et rencontre l'entendement. L'esprit se transforme en œuvre graphique, l'œuvre est l'esprit en construction et acheminé. Le domaine graphique fait partie d'un processus de recherche et de réflexion aussi bien qu'il le déclenche, le développe, le précise. Celui qui pratique un art et un exercice graphique, revient sur lui-même pour venir à la « source », à l'essence des choses et se comprendre, lui et le monde. Il met en application ses perceptions du monde, accompagnées ou non de conscience. La démarche est artistique puisque le protagoniste agit, donne à voir en même temps qu'il pense et donne à voir pour penser. L'ensemble des moyens par lesquels il explore et tend à une fin, constitue un travail concret, sensible et rendu intellectuel car devant être saisi de tous. L'acteur est artiste ; il cherche dans l'art à construire sa culture et la formuler, il cherche l'essence des choses formulant la recherche et le processus de recherche. Le « retour sur soi » signifié en marche, jusqu'au but ultime de la « source » est fin et moyen, œuvre d'art et attitude heuristique. L'œuvre graphique est en mouvement, l'œuvre graphique est un mouvement. La pensée évolue à mesure du geste, le geste est une pensée en élaboration. Le mouvement vient de l'œil et s'adresse à l'œil. Paul Klee théorise ce principe dans la cadre de son enseignement pour l'école du Bauhaus et l'Académie de Düsseldorf. « L'œuvre d'art naît du mouvement, elle est elle-même mouvement fixé, et se perçoit dans le mouvement (muscles des yeux) »⁷.

L'art graphique s'installe dans une relation au temps : il est et montre un présent du présent. Ce présent mis en pause, maintenu graphiquement continue d'exister à travers le regardeur, auteur ou tiers. Le regardeur est essentiel au visible pour que

⁶ Paul Klee, *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, Basel, Jürg Spiller, Schwabe & Co. Verlag, 1956. Édition consultée, Pierre-Henri Gonthier pour la traduction française de l'allemand, « Credo du créateur », *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p. 37.

⁷ Paul Klee, 1956, *op. cit.*, 1985, p. 38.

l'œuvre soit ; et lorsque l'œuvre est un processus personnel de recherche, sans disposition ni visée publique. Elle doit être claire à son auteur. L'auteur doit explicitement même se montrer son regard, afin de comprendre son acte, le faire travailler, saisir et construire sa pensée. Le regardeur est le but scientifique de l'art parce qu'il est l'origine et la fin, la raison motivée de son universalité. L'artiste rend intelligible, visible, une intériorité. Des « impressions directes de la nature extérieure, sous une forme dessinée et peinte », des « expressions, pour une grande part inconscientes et souvent formées soudainement, d'événements de caractère intérieurs »⁸. Wassily Kandinsky observe les jeux intérieurs/extérieurs d'émotions/réflexions entre l'artiste, son art et ses perceptions. Le peintre maintient une instantanéité afin de la faire exister au-delà, au-delà de sa survenue, de son intervention, au-delà de sa mise en forme plastique.

Le travail du peintre est de rendre intelligible et vers l'entendement, ce qu'il subit et/ou ce qu'il saisit des choses observées : émotion et réflexion, « impression et sensation », passion et œuvre du cerveau. « Comme l'a expliqué Georges Guérout, qui a traduit en français la *Théorie physiologique de la musique*, les rayons lumineux produisent dans l'œil "une impression que les nerfs de la rétine transmettent au cerveau sous forme de sensations"⁹. Deux processus distincts sont ainsi opposés : l'impression, enregistrement passif par la rétine, et la sensation, résultat de la transformation de cette impression par une série de mécanismes neurologiques faisant également intervenir la mémoire »¹⁰. L'objectif du travail du peintre est de rendre visible ses perceptions. Ce processus de recherche et de réflexion semble aider à l'objectivité pour atteindre l'origine de ses perceptions, la nature des choses brutes et des choses vues. L'opération menant à l'apparition et l'explicitation d'un visible vers le plus essentiel et le plus juste, lorsque la création rejoint et utilise l'introspection et vice-versa, tend bientôt vers cette forme d'art qu'est l'abstraction. « La tendance à l'abstraction [nous dit Worringer], est la conséquence d'une profonde perturbation intérieure de l'homme causée par les

⁸ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, 1911, in Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Paris, Librairie générale française, 1980, p. 61.

⁹ Georges Guérout, « Du rôle et du mouvement des yeux dans les émotions esthétiques », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXIII, juin 1881? p. 537 ; c'est lui qui souligne, in Georges Roques, « Ce grand moment des vibrations qui est à la base de l'univers », *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, exposition, Paris, Musée d'Orsay, 3 novembre 2003 - 22 février 2004, catalogue de l'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, ADAGP, 2003, p. 65

¹⁰ Georges Roques, *op. cit.*, p. 51.

phénomènes du monde extérieur »¹¹. Donner à voir un élément du tout, considéré en lui-même et pour lui-même : le processus intellectuel, systématique ou spontané, d'isolation mentale vers la « source » et son intellection vers l'universalité font abstraction. Quand l'observation, l'exploration sont création.

3. Système heuristique en architecture.

Pour l'architecte qui cherche à voir et construire sa culture, l'abstraction peut être utilisée comme méthode intellectuelle et représentative, de formation du regard, particulièrement lorsqu'il travaille avec le dessin. Parce qu'à partir des choses du « monde vécu »¹², on sélectionne un fait aux dépens des autres, pour le montrer on sélectionne un trait au détriment des autres. Réduire c'est prendre parti, c'est dire, c'est avoir un regard. « L'abstraction veut réduire, réduire des particularités à leur aspect essentiel »¹³. Procès et résultat, le phénomène de l'abstraction mène à travailler en conscience de ce regard, le reconnaître et le connaître. Le rapport voir/dire est au centre de la question de l'abstraction. Dire c'est montrer le voir. La synchronisation du temps de la pensée – intérieur –, et du temps de sa monstration – extérieur –, théorise l'acte créateur. La pensée se libère dans l'œuvre. L'acte graphique traduit des configurations mentales. « Le déplacement du perçu au conçu »¹⁴ est rendu possible par la description. La description est la « façon dont les concepts en viennent à faire partie du visible »¹⁵. Décrire c'est tenter de rendre compte de ce qui est là, devant soi, en soi. On a besoin de la description pour formuler une abstraction, pour dire et ne pas « aboutir au rien »¹⁶. L'abstraction est l'essentiel et le processus qui permet d'y accéder. Mais l'exercice reste vain s'il n'est pas mis en acte, mis en graphe. Le décrire remet la pensée au travail et la fait avancer. On passe du pur à l'agissant. L'effort pour atteindre l'essence des choses

¹¹ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1911. Édition consultée, Emmanuel Martineau pour la traduction française de l'Allemand, « Abstraktion et Einfühlung », *Abstraktion et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 52.

¹² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, 1964. Édition consultée, *op. cit.*, 1979, p. 260.

¹³ Piet Mondrian, in Hubert Damsich, « Mondrian. Peut-on décrire l'abstrait et comment ? », séminaire EHESS, notes de cours, Paris, janvier 1996.

¹⁴ Hubert Damisch, « L'Abstraction », séminaire EHESS, notes de cours de Sophie Paviol, Paris, novembre 1995.

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, 1921, *Tractatus logico-philosophicus*, 1922, in Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995,

¹⁶ Hubert Damisch, « L'Abstraction », notes de cours, *op. cit.*, 1995.

est reconnu, mémorisé dans le décrire, par le décrire. La monstration pure de la pensée, aide à en définir l'origine et trouver sa source. Mais toute mise en matérialité de la forme, c'est-à-dire l'intellection d'une perception, fait partie de la description. L'abstraction de la forme est sa propre figuration, même dans le plus grand exercice d'intellection, essentielle et scientifique, de la source d'une perception. Par quel moyen visuel retrouver les causes de l'effet produit et les rendre intelligibles en même temps ? Comment traduire, dans un but communicable ouvert et universel, le spectacle immédiat ? Rapprocher les temps d'impression et d'expression, c'est rendre juste ses perceptions, les intellectualiser pour les faire travailler et activer sa pensée. Pour l'architecte qui s'instruit, par quel moyen retenir et décrire juste, les perceptions survenues à partir des choses du monde ? Quel outil offre à l'architecte le moyen de dire le voir dans un langage pertinent, sensible et scientifique en même temps ? L'abstraction est affaire sémantique. Dans le passage à la description, l'acte visuel peut faire sens sans nécessairement faire figure réelle, mais forme juste.

Pascal Rousseau précise : « l'abstraction se présente alors comme la langue universelle [...] et l'espoir d'une communication directe, non conventionnelle, sous l'emprise des modélisations mécanistes de la pensée et de la perception »¹⁷.

¹⁷ Pascal Rousseau, « Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction », *Aux origines de l'abstraction, op. cit.*, p. 19.

B. LA PERSPECTIVE COMME PREMIÈRE ABSTRACTION DE L'ARCHITECTURE ?

Nous nous interrogeons sur les modes et méthodes d'expression et d'abstraction, de théorisation de l'architecture. Quels outils offrent à l'architecte le moyen d'intellectualiser ses perceptions ? La perspective permet-elle une forme de représentation mentale, suggérant uniquement l'essentiel, l'idée architecturale de l'architecte ?

Une volonté humaniste de compréhension et d'accès généralisés au monde des sciences – impression de l'extérieur, expression d'un intérieur –, du particulier sensible au général intelligible, semble être mise en place, dès la fin du XIV^e siècle, par les théories et arts visuels de la modernité.

L'invention scientifique et sociale de la perspective monoculaire s'inscrit dans l'utopie babelienne de la libre circulation sur terre, des hommes et des idées. Le procédé graphique monoculaire installé sous forme d'une pyramide visuelle, permet à tous de saisir par l'œil, une construction du monde existant et du monde à venir. La théorie d'un espace unifié, mesurable reste, jusqu'à la mécanisation du monde au XIX^e, le langage commun des arts du dessin : peinture, sculpture, architecture¹⁸. Une scientificité de la méthode et de la théorie, réside dans sa capacité à être utile et utilisée de manière spécifique, par différents arts et sciences. Les lois de la géométrie appliquées aux domaines graphiques et visuels, déforment le monde en proportion et symétrie, pour mieux le rendre tel qu'il se présente à l'œil.

« Le fait est que la perspective nous enseigne à représenter en petit un objet éloigné, mais elle nous enseigne aussi que cette figure ou cet objet, bien qu'il apparaisse de petite taille, est aussi grand que les figures ou les objets situés au premier plan ; c'est ce qui nous permet de reconnaître la valeur de l'objet, non pas malgré, mais à cause de la position. Telle est donc la qualité cognitive de la perspective : ce n'est que si les formes sont toujours égales à elles-mêmes que leur diminution graduelle due à la distance nous permettra de reconnaître la structure de l'espace ; de même que c'est la connaissance de la structure géométrique de l'espace qui nous permet de savoir que ces formes, bien qu'elles semblent diminuer à mesure qu'elles s'éloignent, sont en réalité de dimensions toujours égales »¹⁹.

¹⁸ Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568. Édition consultée, *op. cit.*, 1981.

¹⁹ Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S. p. A., 1952. Édition consultée, Alain Degange pour la traduction française, revue par Claude Lauriol et Vittorio Ugo, Paris, Macula, 1981, p. 68.

La découverte empirique puis théorique et mathématique, de l'architecte et sculpteur florentin Filippo Brunelleschi (1377-1446), invente et considère le monde de manière rationnelle et naturelle, mesurée, mesurable. « Brunelleschi a *produit* la perspective »²⁰. La perspective est « produite » par un architecte et pour les architectes, pour leur métier. Jean Castex prévient « que l'usage qu'en faisaient les peintres ne nous trompe pas : l'inventeur de la perspective est bel et bien Brunelleschi *architecte* »²¹.

Daniel Arasse le précise également. « [...] Celui qui a inventé vraiment le dispositif [la perspective], c'est un *architecte*, Filippo Brunelleschi, l'architecte de la coupole de Florence qui, dans les années 1415-1417, donc très tôt dans le siècle, a proposé un modèle théorique qui est un petit panneau – il y en a plusieurs mais je ne parlerai que d'un seul – sur lequel était peint le baptistère de Florence tel qu'il est vu depuis la porte centrale de la cathédrale, c'est-à-dire juste en face, à vingt ou trente mètres du baptistère. Pour démontrer la vérité de sa peinture géométrique, il ne fallait pas regarder d'un côté le panneau et en face le baptistère, mais il avait pratiqué un trou à l'intérieur de ce petit panneau au travers duquel il fallait regarder par le côté non peint, et à ce moment on voyait, par ce trou, apparaître le baptistère »²². On voyait par ce trou apparaître le baptistère parce que de l'autre main tendue est tenu un miroir plan, face à la peinture et la réfléchissant.

Il y a l'édifice existant, l'architecte qui regarde d'un point précis et représente ce qu'il voit. Il y a le dessin de l'édifice sur un tableautin de bois, le dessin inversé de la représentation de l'édifice par un miroir et dans ce miroir. Le dessin de l'édifice est observé dans le miroir, à travers un trou percé dans toute l'épaisseur de la *tavoletta*. Ce « trou spatieux, où loger l'œil entier, et donc creusé “en forme d'un chapeau de femme en paille” »²³ correspond à la position de l'œil de l'architecte dessinant, lorsqu'il étudie l'existant. Un observateur du dessin (qui peut être l'architecte ayant dessiné) peut voir le réel tel qu'il était pour l'architecte à un moment. Le dessin se retrouve dans le miroir pour présenter encore une fois, représenter, ce que l'architecte a regardé. La perspective est un instrument de

²⁰ Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987. Édition consultée, Paris, Flammarion, 1993, p. 90.

²¹ Jean Castex, *Renaissance, baroque et classicisme. Histoire de l'architecture 1420-1720*, Paris, Hazan, 1990. Édition consultée revue et augmentée, Paris, Édition de la Villette, 2004, p. 44. C'est nous qui soulignons.

²² Daniel Arasse, « La peinture comme pensée non verbale », *Histoires de peinture*, Paris, France Culture, Denoël, 2004, pp. 38-39. C'est nous qui soulignons.

²³ Jean Castex, *op. cit.*, 2004, p. 45.

monstration d'une considération d'un aspect du réel²⁴. Elle permet la contemplation d'une contemplation. Heidegger nous permet de poser la question de la perspective comme théorisation d'une théorie et instrument de cognition du réel. « Le chapeau de femme en paille » correspond également au point de fuite de la perspective signifiant le regard de l'architecte sur l'existant, là où se rencontrent les rayons du cône de vision, « tendus entre l'œil et la surface vue »²⁵, fuyant virtuellement et qui permettent de construire la perspective. Le trou correspond enfin à la position que l'œil d'un regardeur extérieur doit tenir pour entrer dans le débat et dans le tableau : « *uno luogo solo* »²⁶. Ce que l'architecte regarde se présente en trois modes : l'objet physique, sa présentation en peinture, sa représentation séculaire. L'architecte donne à voir graphiquement, au plus juste grâce à la perspective, ce qu'il perçoit du « monde vécu » et qu'il a sous les yeux. C'est la recherche de la signifiante honnête, fidèle, juste, essentielle de son regard. « Dans la peinture, ça montre ; dans le miroir, ça démontre »²⁷. La perspective manifeste d'une donnée théorique et conceptuelle, visible par différents acteurs de différents arts et sciences. Le devenir du monde habité devient commensurable à l'homme.

Par rapport à la perspective médiévale, où les objets d'une société confessionnelle adoptent dans le tableau la taille de leur importance symbolique, la perspective moderne (*perspectiva artificialis*) admet la hiérarchie spatiale et temporelle du monde matériel où se déroule l'action humaine. « Elle définit un monde conforme à la vision et met par ailleurs en évidences le schème sous-jacent à celle-ci, avec d'autant plus de force que ce schème est mathématique »²⁸. Ce procédé graphique, géométrique et arithmétique, est directement lié à l'espace et au temps des hommes et travaille avec cela. La perspective humaniste, dans une tension vers la nature des choses, montre à tout savant et pour tous les savants (artistes et scientifiques), l'histoire passée, l'existant, le monde à venir. Les mathématiques appliquées au

²⁴ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, « Science et méditation », *op. cit.*, p. 60.

²⁵ Leon Battista Alberti, *De pictura*, Liber I « Rudimenta », § 4, 1435. Édition consultée établie par Thomas Golsenne et Bertrand Prévost pour la traduction française revue par Yves Hersant, *La Peinture*, Livre I « Rudiments », § 4, Paris, Seuil, 2004, p. 51.

²⁶ « *Perche'l dipintore bisogna che presuponga uno luogo solo donde s'ha a vedere la sua dipintura* », « Cette peinture, comme il faut au peintre présupposer un lieu unique d'où l'on doit voir sa peinture », Antonio Manetti, in Hubert Damsich, *op. cit.*, p. 135. C'est nous qui soulignons.

²⁷ Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 122.

²⁸ Étienne Jollet, « Les limites du visible à l'époque moderne », *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 3 novembre 2009 - 22 février 2004, sous la direction de Serge Lemoine, Paris, Réunion des musées nationaux, ADAGP, 2003, p. 36.

domaine graphique organisent la rationalisation du monde, vers une visée égalitariste. La proposition de signification abstraite et théorique de l'espace et du temps, à vocation universelle, est directement liée à la construction, à la pensée de l'architecture et du projet. « Indépendamment de toute considération esthétique, la réforme brunelleschienne est une réforme des procédés d'exécution de l'architecture »²⁹ mais aussi une réforme des systèmes de pensée et de conception. Par rapport à l'architecture médiévale close, en défense, où le projet se fait par la construction, au moment du chantier, l'architecture moderne passe par un travail architectural intellectuel établi *a priori*. La perspective et la modernité résultent de l'abandon de la pensée scolastique pour une pensée scientifique du monde. L'homme est le protagoniste du lieu ; l'espace, est inscrit dans un cadre. Il est pensé comme ouvert, rythmé par l'ordonnancement des édifices dans la ville. On passe de l'œil divin à l' « œil ailé »³⁰, sensible et anatomique de l'homme. Brunelleschi lorsqu'il découvre la perspective, invente le pro-jet, la science d'exposer vers l'extérieur et d'anticiper, de « jeter en avant, au dehors, loin de soi », ³¹ une idée du monde habité. C'est voir, « à la place de » ce qui est, ce qui sera ; c'est voir avec son regard, une transformation intellectuelle du monde pour lui proposer amélioration physique et sociale. C'est un processus en acte, où la pensée se donne à voir progressivement lorsqu'elle se construit dans l'esprit de l'architecte. Montrer c'est clarifier une idée en cours, pour en constituer de nouvelles. La réflexion vient en écrivant, représentant, en dessinant, en « perspectivant ». La perspective semble être un processus de conception architecturale et de projet. Elle décrit aussi le parti pris par l'architecte pour le monde à venir. C'est un instrument de calcul et un moyen de reproduction rationnelle des édifices. La « production » de la perspective est l'invention du projet, du discours visuel, de l'image conceptuelle.

²⁹ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 1981, p. 69.

³⁰ Joan Kelly Gadol, *Leon Battista Alberti. Homme universel des débuts de la Renaissance*, *op. cit.*, 1995, p. 73.

³¹ *Projection, onis*, f. : jet en avant, action d'avancer, d'allonger, d'étendre, allongement. *Projecto, are* (projicio) : blâmer ; exposer [au danger]. *Projicio, jci, jectum, ere* (**pro** et **jacio**) : jeter en avant ; jeter au-dehors, expulser ; jeter loin de soi, abandonner. *Pro-* : en composition, en avant, avant ; pour ; à la place de ; en proportion ; en raison de. Notons qu'en tant que préposition, *pro* demande à être suivi de l'ablatif, cas grammatical (que prendrait *jacio* s'il s'agissait d'une expression à deux mots) exprimant un déplacement à partir d'un lieu. Le projet c'est à partir des traces du passé définissant le monde existant, concevoir un futur habité. *Jacio, jeci, jactum, ere* : jeter ; lancer ; élever, fonder. Expression d'un mouvement drastique, franc et décidé. Felix Gaffiot, Dictionnaire illustré latin-français, Paris, Hachette, 1934, p. 1251.

Vingt ans après l'invention de la perspective par un architecte, Alberti théorise cette opération intellectuelle et pratique, conceptuelle et figurative, à partir du travail du peintre et pour sa discipline. Il lui enseigne comment « imiter avec la main ce qu'il aura conçu dans son esprit »³². « Ce qu'il aura conçu dans son esprit », le projet, c'est l'histoire, « l'*historia* »³³ (épisode et composition), représentée par la peinture et considérée à travers la fenêtre du tableau. La peinture alors agit pour l'art et la science, selon l'art et la science. La perspective permet notamment de montrer et de penser comment on voit le monde à partir de l'existant. Cette science est utilisée par l'architecte. Représenter c'est inventer. « Il sera alors inutile de relever que représentation et invention sont des termes équivalents »³⁴ annonce Giulio Carlo Argan. La perspective est un regard sur le monde qu'elle construit. « Brunelleschi voulait montrer que l'architecture est une question de représentation, et qu'un architecte est capable de concevoir ce que sera la figure de l'architecture, ce qui constitue une articulation fondamentale. »³⁵.

La perspective organise l'architecture selon différents temps de réflexion et de maturation : le temps de la conception n'est plus lié à celui de la construction. La construction vient de la conception. La conception régit l'espace mesuré et la mise en œuvre de son édification. Lorsqu'il découvre la perspective, Brunelleschi, avec le chantier de la coupole du *duomo* Santa Maria del Fiore, invente le métier d'architecte et l'architecture comme discipline. Il théorise, définit et organise chaque corps de métier, chaque compagnon de la construction. Les conditions et le déroulement du travail des ouvriers et des artisans sur le chantier d'un édifice sont bouleversées. « Le fait est que Brunelleschi est le premier qui revendique pour l'architecte une place à part entière, nettement distincte de celles des maîtres d'œuvre ; qui donne à l'architecture le statut d'*ars liberalis*. Ce n'est pas pour rien que son biographe³⁶ affirme avec insistance que la perspective est une science, comme l'architecture – laquelle ne fait qu'un avec la perspective : « science naturelle, dans la mesure où elle est “connaissance par comparaison”, estimation objective des rapports de valeur, et science historique, dans la mesure où

³² Leon Battista Alberti, *La Peinture*, Livre I « Rudiments », § 24, *op. cit.*, p. 95.

³³ *Idem*.

³⁴ Giulio Carlo Argan, « Brunelleschi », *Perspective et histoire au Quattrocento*, Paris, Éditions de la passion, 1990, p. 21.

³⁵ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ Antonio Manetti (1423-1497 : architecte et mathématicien florentin), *Vita di Filippo di ser Brunelleco*, env. 1480.

l'invention des règles est aussi invention, ou découverte, de l'antique »³⁷. Travailler avec les œuvres du passé est une forme de retour aux sources.

La perspective et l'invention de l'architecture moderne partent d'une exploration des textes et des lois antiques. La source est la scientificité par laquelle et dans laquelle se fonde et se développe une pensée, jusqu'à bouleverser le monde : la Renaissance (le terme même désigne le retour aux sources). « Science naturelle » et « estimation objective » : l'enjeu de la perspective est de rendre un épisode cadré du monde tel qu'on le perçoit, en un point précis de l'espace et du temps présent, et/ou à venir. Cet épisode est vu et à voir, cerné horizontalement et verticalement par le champ de vision du regardeur-exécuteur, c'est-à-dire l'artiste. L'intellection de la perception est une face quadrangulaire et plane qui s'approfondit vers l'infini (vers l'absolu, vers la source ?), grâce à une pyramide visuelle sans sommet commensurable et « dont la base est la quantité vue »³⁸ – géométrisation du cône de vision. La perspective tend à exprimer clairement un regard sur le monde.

Grâce à la perspective le devenir bâti est conçu intellectuellement avant d'être organisé physiquement, dans l'existant. Avec les édifices appartenant à l'histoire, l'architecte compose un tout cohérent. La perspective donne à voir l'architecture de manière universelle. C'est une forme d'abstraction : une exploration jusqu'à la pensée pure par et dans une recherche mathématique et graphique, une manipulation artistique, visuelle, qui réciproquement exerce à découvrir et signifier la « source », la nature des choses observées et de la perception générée, et force à l'abstraction. « [...] une *veduta* qui d'une certaine façon isole et révèle les qualités constructives les plus concrètes et les plus authentiques de l'architecture »³⁹. En architecture, la perspective est une machine à penser et le concept en même temps constitué, formulé. « Elle est une représentation absolue »⁴⁰ et offre à l'architecte le moyen de dire et voir le monde habité; le moyen de passer de l'analyse au projet et de transformer une pensée de l'architecture en pensée de projet. La perspective s'adresse à l'architecte moderne en tant que théorie de la connaissance. L'observation étymologique de « perspective » révèle l'état d'un terme employé originalement pour signifier en même temps l'examen et la connaissance

³⁷ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 1981, p. 69.

³⁸ Leon Battista Alberti, *La Peinture*, Livre I « Rudiments », § 6, *op. cit.*, p. 55.

³⁹ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 1981, p. 18.

⁴⁰ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 1990, p. 21.

approfondis⁴¹. Le radical *specto*⁴² spécifié du préfixe *per*⁴³ signale que la recherche intellectuelle désignée par la « perspective » passe par le travail de l'œil sensible : observer, contempler, avoir en vue, éprouver à travers, devant, le long, par. Une action se déroule, un but est à atteindre. Voir à travers une tablette, devant un miroir, le long d'une pyramide visuelle, par un trou : instruments d'optique et de pensée qui aide le regard ? La machine visuelle et l'attitude philosophique de la perspective, mènent à faire du sensible, une source de réflexion. La perspective fait partie de l'œil et fabrique le regard. La perception sur le monde à venir est scientifiée dans le but humaniste d'être saisi de chaque acteur de chaque discipline. Modernité de la monstration, origine du phénomène d'abstraction ?

La construction de la perspective se développe avec des lois mathématiques, arithmétique et géométrique. L'organisation bidimensionnelle de l'espace et sa profondeur fictive se pensent et se fabriquent dans une transformation affine homothétique. Son centre est le point de fuite, l'œil du regardeur du monde et qui produit et l'œil du regardeur de la représentation ; son rapport de similitude est différent de un, si la perspective est inventée pour dilater les distances – rétrécissement mental des choses partant vers le point de fuite et le lointain, agrandissement mental des choses venant vers le cadre, vers soi le regardeur, ainsi que l'enseigne Alberti, « [...] les hommes peints qui se tiendront sur la bande la plus éloignées seront beaucoup plus petits que les hommes dressés sur la bande devant – ce que la nature elle-même montre avec évidence »⁴⁴ – et rendre le monde conforme à son regard, donc dans un visible objectif et subjectif à la fois.

Pour fonder théoriquement la peinture et par là même les principes de la perspective, Alberti part de la déconstruction empirique d'un tableau, ou la nature et le fonctionnement d'une « section » de la pyramide de vision, « ce qui la

⁴¹ *Perspecte* : avec finesse, en connaisseur. *Perspectio, onis, f.* : connaissance approfondie. *Perspecto, avi, atum, are* : examiner attentivement ; regarder jusqu'à la fin ; regarder à travers. *perspector, oris* : celui qui sonde. *Perspectus, a, um* : examiné à fond, sondé, approfondi, médité ; reconnu, éprouvé, manifeste. Félix Gaffiot, op. cit., 1934, p. 1161.

⁴² *Spectatus, a, um* : éprouvé, à l'épreuve. *Spectio, ionis, f.* : actoin d'observer. *specto, avi, atum, are* : regarder, observer, contempler ; regarder ; considérer, faire attention à ; éprouver, faire l'essai de ; avoir en vue, viser, viser à ; donner sur, avoir vue sur. *Spectus, us, m.* : air, aspect. Félix Gaffiot, op. cit., 1934, p. 1465.

⁴³ *per-* : à travers, par-dessus, le long de, devant ; durant, pendant ; par le moyen, l'entremise de ; avec ; par suite de, par ; au nom de. En tant que préposition, *per* est suivi de l'accusatif, cas grammatical (que prendrait *specto* s'il s'agissait d'une expression à deux mots) qui marque l'aboutissement de l'action (le but : la connaissance constituée) et le lieu où l'on va (le processus de recherche : la connaissance entrain de se constituer). Félix Gaffiot, op. cit., p. 1139.

⁴⁴ Leon Battista Alberti, *La Peinture*, Livre I, « Rudiments », § 20, op. cit., p. 91.

constitue, mais encore de quelle manière on la produit, [...] par quelle manière de peindre on obtient cette section »⁴⁵. Il exploite visuellement le travail des lettrés anciens et des « mathématiciens »⁴⁶ afin de fabriquer et d'« inscrire sur la surface à peindre un quadrilatère à angle droit aussi grand qu'il [...] plaît, et qui est [...] en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée ». La deuxième action basale instaure un étalon par lequel penser la suite de la construction jusqu'à la « *symmétrie* » : « *venustas et gratia* ». De là tout établissement s'installe en son rapport. Ce standard conceptuel correspond à la taille que l'on « souhaite donner aux hommes dans la peinture »⁴⁷. « L'homme à peindre » permet de déterminer la hauteur du point de fuite dans le quadrilatère, ainsi que la division de sa ligne de base. « Comme ce point occupe le lieu même vers lequel se dirige le rayon de centre, il faut l'appeler "point de centre" ». « Après avoir placé le point de centre, je trace des lignes droites depuis ce même point jusqu'à chacune des divisions de la ligne de base ; et ces lignes me montrent comment les quantités transversales se succèdent en changeant d'aspect presque jusqu'à une distance infinie »⁴⁸. Par le point de fuite et la ligne de base également segmentée, sont mis en place les bornes de l'histoire et de sa représentation : le sol et la ligne d'horizon. C'est la première étape de constitution scientifique. Ensuite tout est question de distance, de distanciation, de proportion.

« De fait, est perpendiculaire la ligne qui, divisant une autre ligne droite, a de part et d'autre autour d'elle des angles droits. Ainsi donc cette ligne perpendiculaire va me donner par ses points d'intersection les extrêmes de chaque écartement qui doit se trouver entre les lignes transversales parallèles au pavement. De cette manière, voilà que j'ai inscrit toutes les bandes parallèles du pavement. Est en effet appelé "bande" l'espace qui se trouve entre deux des lignes parallèles [...] [du quadrilatère à angle droit comme surface à peindre]. Ce qui marquera que ces bandes ont été correctement tracées, c'est qu'une seule et même ligne droite prolongée sur le pavement peint soit la diagonale des rectangles juxtaposés. [...] // Ayant achevé ces préparatifs, je trace de surcroît une ligne transversales à toutes les autres lignes inférieures, de telle sorte qu'elle coupe les deux côtés verticaux du grand quadrilatère et passe par le point de centre. Cette ligne va me fournir une borne et une frontière, qu'aucune quantité ne devra dépasser à moins qu'elle ne soit

⁴⁵ *Idem*, § 19, p. 83.

⁴⁶ Leon Battista Alberti, *La Peinture*, *op. cit.*

⁴⁷ *Idem*, § 19, p. 83.

⁴⁸ *Idem*, p. 85.

située plus haut que l'œil de celui qui regarde. Cette ligne, parce qu'elle traverse le point de centre, on l'appelle "ligne de centre" »⁴⁹.

Les mathématiques sont appliquées à la peinture. On passe de l'arithmétique à la géométrie projective. Le tableau existe à partir de « rectangles juxtaposés », inscrits et constitués dans un enchaînement de triangles d hauteurs égales et d'aires proportionnelles. Dans un plan – la surface préparée et cadrée de la fenêtre et du tableau – une droite parallèle à l'un des côtés d'un triangle sectionne ce dernier en un triangle semblable. On entre dans le théorème de Thalès. « Si une ligne droite coupe les deux côtés d'un triangle quelconque et si cette même ligne sécante, formant un triangle tout nouveau, est parallèle à l'autre sera "proportionnel" au plus petit. [...] // Nous disons que sont proportionnels les triangles dont les côtés et les angles conservent un rapport absolument identique, de sorte que si l'un des côtés d'un triangle a deux fois et demi la longueur de la base et l'autre trois fois, tous les triangles de ce genre – qu'ils soient plus grands ou plus petits, pourvu qu'ils possèdent pour ainsi dire le même accord des côtés et de la base – seront pour nous proportionnels. En effet, le rapport de partie à partie qui se trouve dans le plus grand triangle est le même dans le plus petit. Donc tous les triangles ainsi faits sont proportionnels entre eux »⁵⁰.

Alberti fait l'éducation théorique et géométrique de l'artiste visuel. La structure géométrique qui sert de fondation et d'administrateur de la fabrication du tableau, permet de d'installer, dans le tableau, le sol sur lequel s'organisent les choses et les hommes de l'« *historia* ». En tant que manifestation claire et rapidement compréhensible d'une méthode picturale, le sol de l'« *historia* » est constitué de rectangles ou de carrés, signifiant un revêtement en quadrillage de dalles quadrangulaires. Ce choix de « pavement » est judicieux pour expérimenter et expliciter la déformation des éléments sous l'effet de la perspective, rendant le monde tel qu'il se présente à l'œil. Tout quadrilatère orthogonal horizontal et/ou plan la qualifiant, un quadrilatère non orthogonal. « Une figure aplatie sur un seul plan, déformée, et qui *doit* être déformée – le carré en losange, le cercle en ovale – pour représenter l'objet »⁵¹ enseigne Merleau-Ponty dans sa dernière formulation du visible.

⁴⁹ *Idem*, § 20, p. 89.

⁵⁰ *Idem* §§ 13 et 14, p. 73.

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1965. Édition consultée, Paris, Gallimard, 2005, p.

« Le modèle géométrique, fortement répandu grâce au succès de la perspective linéaire, propose à partir de la Renaissance une présence continue, plus ou moins exhibée, d'un ordre universel lié à l'acte de vision »⁵².

Paolo Uccello de Florence et Piero della Francesca d'Urbino, semblent les premiers à faire l'expérience de la méthode albertienne, pour rendre visible à tous, leur regard d'une réalité édifiée et présenter une construction du monde habité. Dans *Le Miracle de l'hostie* (1465-69 ; 43 cm x 58 cm) du peintre florentin, les images de toutes les droites perpendiculaires au tableau convergent vers le point de fuite principal situé au bas du linteau de la cheminée, sous l'écusson au scorpion. Les diagonales du carrelage sont alignées et donnent les points de distance ; par là même la hauteur de « l'homme à peindre ». De là se distingue la position de l'œil du peintre regardant, et se détermine la position de l'œil du spectateur.

La perspective fabrique un langage géométrique – ou est-ce la géométrie qui permet un langage perspectif ? Dans la *Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (1455 ; 58.4 cm x 81.5 cm), la construction perspective, rigoureusement observée, est affirmée par les croisements dans le tableau, d'éléments architecturaux verticaux (colonnes en série construisant l'éloignement) et horizontaux, comme le dallage orné par combinaison de figures géométriques, ou le plafond à caissons de la loggia. Étienne Jollet rappelle le « goût, relativement stable à l'époque moderne, pour les formes géométriques ».⁵³ Ces deux facteurs de l'espace perspectif – dallage et plafonds –, constitués de polyèdres et polygones théoriquement décoratifs ou structurels, organisent des motifs géométriques dans le tableau et dans la peinture. Ornement du tableau, motif de la peinture. Le motif a un rôle plastique lorsqu'il participe à la cohérence interne du tableau et structure son espace. Il a un rôle narratif lorsqu'il se donne à voir en tant que figure géométrique indépendante de la représentation, abstraitement saisissable. Le motif appartient à l'« *historia* » mais aussi pour lui-même parce que sous forme géométrique, il propose un sens pouvant être saisi universellement ; la mise en forme géométrique de la forme abstraite absolue. Les parties matérielles et conceptuelles du signe se rejoignent dans le motif. Extrait de la représentation, le motif existe et fait sens pour lui-même. Il existe au-delà de l'« *historia* ». La perspective génératrice de motifs géométriques, en partie

⁵² Étienne Jollet, *op. cit.*, p. 46.

⁵³ Étienne Jollet, *op. cit.*, 2003, p. 37.

déformés pour restituer la réalité visible, est-elle une méthode qui force à l'universalité de la représentation, jusqu'à l'abstraction ? C'est une forme de langage scientifique, universel. La perspective permet d'intellectualiser son regard. Elle a été inventé par un architecte et se généralise en tant que mode de pensée et outil de représentation. Ceci renforce le statut scientifique de l'architecture. L'idée du projet devient visible et compréhensible à tous avant d'être physiquement édifié. C'est une manière pour l'architecte d'abstraire son regard. La perspective semble abstraire l'architecture et donner à voir les perceptions de l'architecte sur le monde.

C. LANGAGE VISUEL UNIVERSEL.

Dès le début du XIX^e siècle, les artistes et scientifiques réfléchissent sur l'efficacité et le potentiel sémiologiques et communicatifs d'un langage plastique, issu de l'abstraction des formes et des couleurs. Ceci se développe dans une volonté de faire échanger les hommes entre eux, le « fantasme espérantiste d'une Babel contemporaine et l'espoir d'une communication directe, non conventionnelle, sous l'emprise des modélisations mécanistes de la pensée et de la perception »⁵⁴. Jonathan Crary travaillant à cette époque, sur l'étude de la vision, des phénomènes qu'elle engendre et des résultats qu'elle produit sur la synesthésie, précise qu'entre l'art et la science, « mieux vaut souligner leur commune appartenance à un champ unique où s'entremêlent le savoir et l'expérience »⁵⁵. L'alliance a vocation heuristique.

1. « Écriture abrégée » des signes visuels.

Avec les travaux de Newton sur « la réflexion, la réfraction, la diffraction et la théorie des couleurs »⁵⁶, montrant que la lumière blanche est composée de toutes les couleurs du spectre visible (rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo, violet) et que leur réunion produit la lumière blanche, Goethe révèle les possibilités significatives des couleurs comme discours visuel⁵⁷. À partir de la couleur, l'esprit de l'homme en organisant les données sensorielles, prend connaissance et se forme une représentation du réel. « *Aux origines de l'abstraction* » et dans une visée humaniste de communication universelle et de connaissance pour tous, Goethe travaille, avec de nombreux peintres, entre l'art et la science : peinture, physique, mathématique, sémantique, sémiotique, sémiologie, etc. « Chaque couleur peut

⁵⁴ Pascal Rousseau, « Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction », *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914, op. cit.*, 2003, p. 19.

⁵⁵ Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity on the 19th century*, Cambridge, MIT Press, 1990. Édition consultée, Frédérick Maurin pour la traduction française de l'anglais, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 28.

⁵⁶ Isaac Newton, *Optiks : or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light*, London, Royal Society, 1704. Édition consultée sur Gallica, *Optique*, Jean-Paul Marat pour la traduction française, édité par M. Beauzé pour le Roi, Paris, 1787.

⁵⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, 1810. Édition consultée, *Le Traité des couleurs*, Traduction française d'Henriette Bideau, Éditions Triades, Paris, troisième édition, 1986.

produire “une impression particulière sur l'être humain”⁵⁸ et par conséquent libérer un langage symbolique dont le sens serait immanent à la sensation, fusionnel parce que commun à la nature et à l'entendement humain »⁵⁹. La couleur meut les sens, de manière propre à chacun. Selon sa culture et sa nature, chacun réagit spécifiquement à l'œuvre que la couleur est, représente et fabrique. En tant que spectacle sensible et intelligible, la couleur diffuse une perception du regardeur-exécuteur, de l'artiste, au spectateur. Cette perception peut bien être autre, il y a un dynamisme émotionnel et/ou intellectuel parce que la couleur en tant que signe, provoque la communication et laisse évoluer la pensée. La diffusion physique de la couleur dans le support de l'œuvre visuelle, étend ses capacités sémantiques universelles. La dilatation agit sur la surface et dans la profondeur du support, en trois dimensions. « Chaque couleur est une force d'expansion »⁶⁰. Chaque couleur est mouvement, d'une progression mentale et matérielle. Chaque couleur parle à tous – elle réussit le défi d'abstraction communicante –, mais de manière spécifique, personnelle, particulière à chacun. Paul Klee, Dans une « Esquisse d'une théorie des couleurs », travaille sur le dynamisme optique et la recherche d'une couleur universelle. « La forme la plus restreinte d'un équilibre total est représenté par le gris, harmonie sans vie »⁶¹.

À la manière des hiéroglyphes, l'élément visible devient écriture. En tant que second élément visible signifiant, la ligne, en tant que système rationalisant⁶², est associée à la couleur pour constituer ensemble, des signes plastiques. Exempté d'histoire, de descriptions, de référents formels culturels, le signe plastique existe pour lui-même, avec une signification indépendante et claire. « Le langage des formes et des couleurs, par contre, qui permet d'explorer les intimes profondeurs de l'esprit, est considéré comme l'expression juste de la nature, de notre nature »⁶³.

⁵⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triade, 1973, § 762, in Pascal Rousseau, Note 3, *op. cit.*, 2003, p. 31.

⁵⁹ Pascal Rousseau, *op. cit.*, 2003, p. 20.

⁶⁰ Christian Bonnefoi, *L'apparition du visible*, Catalogue de l'exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 octobre 2008 - 5 janvier 2009, Paris, Gallimard, Centre Pompidou, 2008, p. 18.

⁶¹ Paul Klee, « Esquisse d'une théorie des couleurs », 1956, *op. cit.*, 1985, p. 65.

⁶² « La ligne, elle, est uniquement mesure ». Paul Klee, « Credo du créateur », 1956, *op. cit.*, 1985, p. 20.

⁶³ Ernst Hans Josef Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, *op. cit.*, 1960. Édition consultée, *op. cit.*, 2002.

Au début du XIX^e siècle « se multiplient les méthodes d'écritures abrégées »⁶⁴ grâce à l'exploitation linguistique des arts graphiques. La quête des artistes et des savants est d'établir une « écriture universelle à l'usage de tous les peuples »⁶⁵ grâce à l'efficacité cognitive du signe plastique essentialisé – rapidité de lecture et d'exécution, signifié synthétique, signifiant synthétisant, contenu et contenant réduit à l'essentiel, *ad minima*. Le monde du visible se grammaticalise. Parmi les nombreuses publications de « grammaires des arts » du dessin – peinture, sculpture, architecture –, certaines sont consacrées à l'architecture. L'artiste apprend à harmoniser et intellectualiser les lignes et les couleurs – mise en forme de la forme. Charles Blanc reconnaît les arts du dessin « comme arts d'expression. Dessiner un tableau, un édifice, ou un groupe [structural], c'est exprimer une idée »⁶⁶. Chaque donnée des traditions ne peut être nécessairement saisie « par l'habitant de n'importe quelle contrée de la Terre »⁶⁷ parce qu'elle est relative d'une culture très spécifique, non forcément connue de tous.

2. Nature et géométrisation.

L'observation de ce qui se passe tout de suite autour de soi, d'une réalité immédiate, fournit un prétexte et un départ à la création de motifs graphiques et visuels. « Les objets de la nature les plus repoussants lui donnent [à l'art] des motifs admirables »⁶⁸. Les formes de la nature sont à la base de la conception des motifs de sujets ornementaux. Les artistes utilisent la nature comme source de références afin de s'opposer à l'ornementation basée sur la copie et l'association plastique des œuvres historiques précédentes. La nature est en outre une source inépuisable et multidiversifiée pour le créateur. Paul Cézanne réalise ne pas avoir « la magnifique richesse de colorations qui anime la nature »⁶⁹. L'association

⁶⁴ Pascal Rousseau, *op. cit.*, 2003, p. 20. David Pierre Giottin Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, Hoek, 1827.

⁶⁵ L. -J. Dublar, *Zigzaggraphie alphabétique ou écriture sténographique au moyen des lettres usuelles pour tracer les sons aussi vite que la parole*, Paris, Bachelier, 1833, p. 2, in Pascal Rousseau, *op. cit.*, 2003, p. 31.

⁶⁶ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure, eau-forte, camaïeu, lithographie*, Paris, Jules Renouard Éditeur, 1867. Édition consultée, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 520.

⁶⁷ P. M. Demainieux, *Lettre sur la pasigraphie*, Paris, Gillé, 1806, in Pascal Rousseau, *op. cit.*, 2003, p. 21.

⁶⁸ Victor Hugo, *En voyage*, Paris, Victor Hugo illustré, 1885, p. 113.

⁶⁹ Paul Cézanne, « Lettre à son fils », 1905, in sous la direction de Philip Conisbee et Denis Coutagne, *Cézanne en Provence*, exposition Musée Granet, Aix-en-Provence, 9 juin - 17 septembre 2006.

arithmétique et géométrie, offre à styliser ce qui est retenu des choses observées et en montrer l'idée constituée. Elle permet de contrôler et de comprendre les pouvoirs de la nature. Elle est utilisée pour décrire et abstraire une pensée de la nature. « La géométrie est dans tout, on la rencontre partout, elle est la grande maîtresse de la nature ; donc il faut la savoir si l'on veut observer et comprendre les produits de la création »⁷⁰.

La géométrisation est donc un outil d'intellectualisation. Avec les lois mathématiques régissant la nature, l'artiste traduit sa perception de la nature. Il la rend intelligible. On part d'une forme et d'une mise en forme mathématique existante, vers une forme et sa mise en forme mathématique artificielle. « Tu reconnais donc que les feuilles se mêlent un peu de géométrie [révèle Monsieur Majorin, par Viollet-le-Duc, à son élève petit Jean] [...] Cette feuille de vigne s'inscrit dans un pentagone régulier »⁷¹. L'ornement, processus et résultat graphique, donne à voir le regard de l'artiste sur la nature, grâce à son interprétation symboliste par la géométrie. Le « vouloir artistique »⁷² ne se manifeste jamais moins que dans l'ornement. Cette forme d'art devient la correspondance spirituelle de l'artiste avec la nature, et le moyen d'explorer, de montrer l'essence et le fonctionnement de la nature. « Comment aurait-il pu [l'homme] jamais tracer des ornements, tous ces chefs-d'œuvre de ses rêves, sans arrêter avec amour ses pensées sur les brillantes productions du règne végétal et sans tenter d'en reproduire les innombrables combinaisons et les chatoyants aspects »⁷³. La nature aide à voir sa nature.

3. Le langage universel de l'ornement.

C'est à l'ère médiévale que l'artiste mêle particulièrement arts et sciences naturelles, pour s'exprimer par l'ornement. L'artiste gothique traduit selon Ruskin « cette sérieuse contemplation des objets extérieurs et cette tendance à simplifier

⁷⁰ Eugène-Emmanuel Viollet-le-duc, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, op. cit., 1879. Édition consultée, op. cit., 1978, p. 32.

⁷¹ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, op. cit., 1978, p. 30.

⁷² Hubert Damisch, « Worringer », op. cit., avril 1996.

⁷³ Victor Ruprich-Robert, « Introduction », *Flore ornementale. Essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la nature et principes de leur application*, Paris, Dunod, 1876, p. 1.

leur aspect, pour obtenir plus de netteté »⁷⁴. « En réduisant ainsi ces deux lois éternelles de beauté en leurs éléments les plus simples, les artisans du moyen âge jetèrent pour jamais les bases non seulement de l'art décoratif, mais, en général, de la disposition des masses »⁷⁵. L'artiste médiéval interprète notamment la nature grâce au motif ornemental, par la transformation géométrique des formes de la nature⁷⁶. L'ornement « naturaliste »⁷⁷, et la stylisation des faits naturels fonctionnent en architecture, pour organiser et rendre organique « la masse » tectonique, matérielle, rigide. À partir du XIX^e siècle, l'ornement devient le moyen de revenir aux sources, à l'essentiel. Cette forme d'art permet de donner aux aspects pratiques et rationalistes de la construction d'un édifice un caractère universel. Une décoration trouvant sa source dans la nature, intellectuellement et graphiquement interprétée par la géométrie, semble avoir vocation communicative et cognitive universelle. « Les configurations géométriques régulières sont un objet de plaisir parce que leur saisie totalisante est naturelle à l'âme ou parce que cette saisie est éminemment conforme à une tendance (*einem Zug*) de la nature ou de l'essence de l'âme »⁷⁸. L'association nature et mathématique, fait de l'ornement une forme d'esthétique universelle. « Les mathématiques, les figures de la géométrie sont intemporelles, elles ne sont pas soumises au temps »⁷⁹. L'ornement est une donnée pour elle-même. « Le décoratif se trouve largement développé [nous dit Serge Lemoine] et, composé de lignes, de surfaces et de couleurs, il est souvent de configuration abstraite »⁸⁰. Au XIX^e siècle, à partir de la nature et par le visible, le langage de l'ornement fait partie de la recherche contemporaine d'un langage universel. « Les efforts que nous faisons pour dégager de ces études une ornementation caractéristique nous apportent chaque année des résultats

⁷⁴ John Ruskin, *Modern painters*, Orpington, London, George Allen, 1865. Édition consultée, Émil Cammaerts pour la traduction française de l'anglais, *Les peintres modernes – le paysage*, Paris, H. Laurens, 1914, p. 56.

⁷⁵ *Ibidem*, 1914, p. 67.

⁷⁶ John Ruskin, *The seven lamps of architecture*, 1849. Édition consultée, *Les sept lampes de l'architecture*, Paris, Klincksieck, 2008. John Ruskin, *The stones of Venice*, 1859. Édition consultée, Frédéric Edelmann pour la traduction française, *Les pierres de Venise*, Paris, Hermann, 1983.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Theodor Lipps, *Ästhetik*, 1906-06, in Wilhelm Worringer, 1911, « L'Ornementation », *op. cit.*, 1978, p. 94.

⁷⁹ Jeanne Hersch, « Aristote », « Désir et plaisir », *op. cit.*, 1993, p. 68.

⁸⁰ Serge Lemoine, « L'abstraction avant », *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914*, *op. cit.*, 2003, p. 15.

encourageants. Nous espérons [...] un alphabet ornamental complet [...] pour décorer harmonieusement les formes et les matériaux les plus divers »⁸¹.

« Il est d'autant plus à propos de recourir à la nature que notre époque est plus que jamais celle du doute en fait d'art, et que, si nous voyons, d'un côté, quelques architectes, quelques artistes, trop peu encouragés, chercher une voie nouvelle lorsque d'autres ne trouvent rien de mieux à faire que de reproduire simplement les arts de ceux qui ne sont plus, il existe, de l'autre côté, de nouvelles légions, savantes il est vrai, écloses du souffle du progrès de l'industrie, et qui, sous prétexte d'appliquer la géométrie de l'utile, n'expriment que sécheresse et pauvreté »⁸².

Grâce à l'industrialisation et aux lois mathématiques, les arts graphiques permettent et sont utilisés pour concevoir un confort moderne pour tous. Si la machine « sèche » les objets, elle les démocratise et les rend accessibles plus largement. Les objets modestes, utiles du quotidien, vont avoir une conception, une production liée à l'ornement, et celui-ci devant servir et signifier quelque chose à chacun. L'ornement est un mode de représentation universel avec lequel penser le projet architectural. Il intervient dans le travail de conception, artisanale ou industrielle. Il devient une manière par laquelle penser le projet. L'ornement n'est plus l'appui d'une distinction constructive ou le masque d'une faiblesse, mais un moyen pour l'architecte de revenir aux sources et penser l'architecture et le projet, fonder son idée de l'architecture et du projet. « La réalité persiste tout au long du processus créateur, qui la transforme, mais ne la nie pas »⁸³. La culture de l'architecte « transforme » la réalité en l'interprétant.

Avec la nature et l'essence des choses, il n'y a plus à répéter servilement les concepts et modèles antérieurs de l'histoire. On ne peut qu'inventer sa propre pensée, atteindre son original, puisqu'en stylisant les formes harmoniques de la nature, l'architecte en montre son idée. L'ornement est une manière de se concentrer sur l'harmonie et l'optimisation de l'espace en trois dimensions, retrouver l'essentiel. C'est le lien intellectuel et graphique entre les arts du dessin, dans la tentative de leur interaction. L'ornement, parce qu'issu du dessin en tant

⁸¹ Charles-Édouard Jeanneret, « Lettre à Charles L'Eplattenier », in Le Corbusier, *Lettres à ses maîtres II : lettres à Charles L'Eplattenier*, édition établie par Marie-Jeanne Dumont, Paris, Linteau, 2006, p. 37.

⁸² Victor Ruprich-Robert, *op. cit.*, p. 2.

⁸³ Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Librairie générale française, 1980, p. 6.

que mode d'expression visuel abstrait, semble aussi être le moyen de rationaliser, penser et contrôler, la production à fin usuelle et populaire, artisanalement.

D. LA PRODUCTION HUMANISÉE PAR LE DESSIN.

1. Les *Arts and Crafts*.

En Grande Bretagne, à la fin du XIX^e siècle, de plus en plus d'artistes, artisans, créateurs et théoriciens, répondent aux quatre principes de travail conceptuel et constructif, fondés par les architectes William Morris (1834-1896), Charles Robert Ashbee (1863-1942) et William Richard Lethaby (1857-1931) : unité décorative, joie au travail, individualisme⁸⁴, régionalisme⁸⁵. L'unité décorative obtenue grâce à l'ornement, permet au créateur, particulièrement à l'architecte, de ne plus s'attarder sur le décor et le décoratif, mais de se concentrer sur la pensée du plan, la hiérarchie des masses, l'harmonie des volumes, la qualité des espaces. Les protagonistes des *Arts & Crafts* visent à concevoir qualitativement, selon la main sensible de l'homme et à partir de matériaux locaux, dans un objectif d'accessibilité, économique et géographique, la plus étendue. C'est par le dessin, considéré comme outil et pensée, que sont rendues possibles l'harmonisation et la hiérarchie des arts et du projet d'architecture. Le dessin rend visible les différentes parties théoriques du tout architectural. Ainsi, toutes les parties se déduisent les unes des autres. La stylisation de la nature par le travail du dessin est un moyen de faire évoluer l'ornement en module, générateur de projet. À partir de la nature et des choses du monde et du lieu (forme et matière), on revient à l'essence de l'architecture et vers une architecture originale. « Si le cheminement vers une nouvelle esthétique valorisant le métier de la construction franchit une étape décisive grâce à son travail, Lethaby et les autres architectes *Arts & Crafts* utilisèrent le style régional comme point de départ, ne retenant des antécédents historiques que l'essentiel afin de formuler de nouvelle conception ».⁸⁶ L'ornement pensé en tant que module, libère l'architecture de la décoration, et semble

⁸⁴ Idéal d'expression individuelle.

⁸⁵ Projet pensé et construit à partir des matériaux, morphologie, typologie du site, de la nature locale.

⁸⁶ Elizabeth Cumming, Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, London, Thames and Hudson Ltd, 1991. Édition consultée, Pascal Haas pour la traduction française de l'anglais, Paris, Thames and Hudson SARL, 1999, p. 39.

permettre dans le projet, de tendre vers la « *symmétrie* »⁸⁷ et la noblesse des masses architectoniques, avec des éléments structuraux simples et purs. Empreints des idées de John Ruskin⁸⁸, les acteurs des *Arts & Crafts* réfléchissent à une architecture essentielle et modeste, rationnelle, en pensant l'ornement tel qu'il était conçu et faisait le projet à l'ère médiévale, mais aussi comme moyen moderne d'expression. Viollet-le-Duc précise que pour un édifice du XIII^e siècle, « toute nécessité est motif de décoration. [...] Il n'y a pas un ornement à enlever, car chaque ornement n'est que la conséquence d'un besoin rempli »⁸⁹. L'ornement tend à synthétiser le projet et, en tant que moyens d'expression graphique abstrait, en tant que dessin mental traduit dans la réalité des masses et des matériaux architecturaux, l'intellectualise encore plus universellement. Notamment grâce au travail graphique de l'ornement, l'architecture est rendue locale, originale, raisonnée.

2. Renouveau, pour la production, de l'enseignement du dessin.

En Grande-Bretagne tout d'abord, les travaux des *Arts & Crafts* vont contribuer à modifier le système éducatif artistique et de l'enseignement du dessin. Mais c'est principalement la transformation du monde matériel par la Révolution industrielle qui mène à repenser tout d'abord le dessin, la manière d'utiliser le dessin, de penser par et avec le dessin, puis son enseignement. Il s'agit de transmettre un nouvel outil visuel, d'expression et de réflexion, appliqué à l'industrie.

« En Europe, entre 1871 et 1914, le nouvel empire allemand dépassa la Grande-Bretagne en efficacité technologique et en productivité globale »⁹⁰. L'Allemagne, développant intensément son industrie rattrape, en quantité, son retard sur la France et l'Angleterre. Le monde industriel se concentre désormais sur une recherche de la qualité. Pour parvenir à cette nécessité, l'empire propose une réorganisation des Écoles d'Arts décoratifs et de dessin, véritables moyens de performance quantitative et qualitative dans la course à l'industrie. En Europe et particulièrement dans les sociétés anglo-saxonnes, dans un contexte plus large de

⁸⁷ Leon Battista Alberti, *op. cit.*, 2004.

⁸⁸ Elizabeth Cumming, Wendy Kaplan, *op. cit.*, 1999, p. 12.

⁸⁹ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, « L'Architecture raisonnée », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, Bance et Morel, 1854-1868. Édition consultée, *L'Architecture raisonnée*, Paris, Hermann, 1978, p. 146.

⁹⁰ John U. Nef, « Histoire de l'industrie », 1970, *Encyclopaedia Universalis*, Volume XII, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002, page 83.

réformes sociales, des écoles gratuites de dessin technique sont organisées par l'État, à la disposition de la population. Chaque professionnel inscrit améliore son application à l'exercice de représentation, son adresse et sa justesse d'exécution, afin d'obtenir de meilleures performances professionnelles. En outre, la discipline est vivement encouragée dans les établissements scolaires publics, et obligatoire dès l'école primaire. Les méthodes pédagogiques des Arts décoratifs participent également de cette reconversion humaniste du dessin.

Dans les écoles publiques d'art appliqué à l'industrie ou les écoles d'art décoratif, on apprend le dessin lié à la fabrication, à la production. Par exemple dans le canton de Neuchâtel en Suisse, les écoles, industrielle et des arts appliqués, de la Chaux-de-Fonds, « capitale mondiale de l'horlogerie »⁹¹ de 1870 à 1910, suit le mouvement de rénovation sociale et esthétique du dessin, visant l'essor industriel et économique local. L'étude des formes de la flore indigène, élargie de l'observation des microstructures organiques et minérales, devient un thème classique de la pédagogie de la vision. La réflexion conceptuelle part de l'analyse d'un élément de la nature. Il faut en comprendre la nature et la fonction pour la faire travailler. Un professeur d'une école industrielle de la Chaux-de-Fonds, Charles L'Eplattenier, déclare à ses élèves : « Seule la nature est inspiratrice, est vraie, et peut être le support de l'œuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n'en montrent que l'aspect. Scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des *ornements* »⁹². Les élèves sont formés à l'exercice d'« observation-stylisation »⁹³ des formes de la nature qui les entoure immédiatement. Cette méthode visuelle de la recherche ornementale, enseigne la synthèse intellectuelle et graphique. On apprend à restituer dans son dessin et par son dessin, une perception particulière. Il s'agit de dire et voir en même temps : comprendre la nature et le fonctionnement de ce qu'on a sous les yeux, s'en constituer une idée, la reconnaître et la connaître, depuis l'origine, le pourquoi et le comment de sa survenue. C'est une forme d'initiation à l'abstraction.

L'architecte Owen Jones (1809-1874), professeur en art décoratif, de Composition et Histoire de l'ornement, superintendant de l'Exposition universelle de Londres en 1851 et décorateur général du Crystal Palace, publie en 1856, tout d'abord à l'intention de ses élèves, un recueil didactique d'ornements, organisé par planche

⁹¹ Marie-Jeanne Dumont, « Introduction », *op. cit.*, 2006, p. 9.

⁹² Charles L'Eplattenier, in Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1925, p. 198.

⁹³ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier, la planète comme chantier*, Paris, Textuel, 2005, p. 18.

graphique thématique, analytique et synthétique. Favorisant une approche mathématique de la couleur et du motif à partir des choses observées, Owen Jones enseigne l'ornement comme un langage graphique scientifique, autonome et universel. Dans *La Grammaire de l'ornement*⁹⁴ devenue, parmi toutes les « grammaires des arts », le « best-seller de la seconde moitié du XIX^e siècle »⁹⁵, l'architecte britannique théorise le procédé d'« observation-stylisation » des formes, et en tant qu'outil et pensée graphique d'interrogation puis d'appréhension du monde. L'enjeu est de créer et de ne plus copier.

Cet ouvrage linguistique visuel et les autres « grammaires » contemporaines, peuvent permettre, dans le monde de la production, un passage qualitatif, entre l'artisanat et l'industrie. L'artiste énonce son idée par le dessin et la géométrie. La géométrie est un moyen d'intellection universelle mais aussi de raison et de rationalisation des perceptions sensibles et intellectuelles. Avec la géométrie la machine peut suivre la main de l'homme.

La géométrie donne un signe lisible à tous, aux objets devant être économiques, dont tout le monde puisse disposer – double enjeu d'universalité (appartenance et sens). La machine sait construire un objet conçu des lois de la mathématique, celui-ci sera de moindre coût de production puis de marchandisation. Le dessin formulant une idée, la transmet au travail industriel.

3. Machine et dessin.

D'abord jugée, au sein des *Arts and Crafts*, comme *anti-art*, en raison de l'uniformité, de l'impersonnalité, de l'esthétique réduit des ouvrages qu'elle propose, la machine est bientôt reconnue utile. Elle démocratise la production. Elle produit rapidement et qualitativement Elle devient progressivement un outil artistique. « Le mouvement Arts & Crafts a été fondé par des théoriciens, des architectes et des créateurs dans l'Angleterre de l'époque victorienne. Leur démarche avait pour but d'apporter une alternative à la rigueur de l'industrialisme de la fin du XIX^e siècle, de rechercher une harmonie spirituelle à travers le processus du travail et de transformer ce processus même ainsi que ses produits. [...] Les figures aux talents multiples de ce mouvement exerçaient la profession d'architecte, de décorateur ou d'artisan, souvent les trois à la fois. Ils allaient

⁹⁴ Owen Jones, *Grammar of ornament*, London, Day and Son, 1856.

⁹⁵ Jean-Louis Cohen, *op. cit.*, p. 16.

produire une génération de créateurs-architectes qui renoveraient les arts décoratifs et accepteraient des défis techniques et esthétiques tout en ayant une conscience aiguë de leur culture nationale »⁹⁶.

Les acteurs des *Arts & Crafts* déplorent les limites formelles des objets de la production industrielle. Ils reconnaissent cependant la nécessité de l'industrie dans l'économie de coût et de temps du travail, rendant l'objet usuel accessible et démocratique. Les *Arts and Crafts* adoptent la machine comme outil de conception et industrialisent son travail. « Morris fut parmi les premiers à reconnaître qu'une association avec l'industrie serait la seule façon de garantir une plus grande accessibilité à ses produits »⁹⁷. Ceux-ci ne sont plus destinés au décor de l'habitat. Ils ont un usage. Ils interviennent dans l'habitat en facilitant des actions quotidiennes de l'utilisateur. Ils ne sont plus immobiles et superflus dans l'habitat.. Ils sont pensés pour être fréquemment manipulés, devant être manipulés par une diversité d'utilisateurs. Ils ne sont plus réservés à une élite sociale. Le tournant des XIX^e et XX^e siècles, marque, jusqu'à la première guerre mondiale le sommet de l'industrie. La production industrielle s'étend sous forme marchande pour la grande série. Le rôle social du produit industriel change puisque les nouveaux objets de la grande série sont produits pour tous. L'objet doit être de belle façon mais non plus de luxe. C'est une des motivations, un des arguments de corporation du mouvement des *Arts & Crafts*, au sein duquel de « nouveaux liens s'établirent entre l'artisanat et l'industrie »⁹⁸. C'est grâce au dessin que les acteurs peuvent trouver de la variation dans la façon industrielle de production. L'industrie aussi peut générer des pièces diverses puisque en amont, l'homme a pensé l'objet par le dessin, dessinant un concept particulier – souvent issu de la recherche d'amélioration, de facilitation du quotidien. Par exemple l'ornement pensé par l'homme, à partir de son observation de la nature, alors géométrisée, sera rapidement et facilement mis en œuvre pour la machine et par la machine. Un objet de série pourra recevoir des ornements différents. La conception et la réflexion passent par le travail du dessin. Ce qui compte n'est pas tant que l'objet sorte des mains de l'homme mais de sa raison, son intérieur intellectuel et sensible. La main sert à formuler en dessin et abstraire la perception survenue des sens et de l'esprit. La machine prend le relais. L'homme conçoit les objets en dessin, la machine les construit. Le dessin fabrique et contrôle la marchandisation. Il participe à la

⁹⁶ Elizabeth Cumming, Wendy Kaplan., *op. cit.*, 1999, p. 9.

⁹⁷ Elizabeth Cumming, Wendy Kaplan., *op. cit.*, 1999, p. 6.

⁹⁸ *Ibidem.*

transformation de la production industrielle en inventant la série avec des objets tous différents. Le travail des *Arts & Crafts* en Grande Bretagne puis de la mouvance européenne des arts décoratifs, semble conduire au *design*, grâce à la scientification et l'abstraction du dessin.

La Révolution Industrielle a construit un nouveau monde dominé par la production, le marché et le mouvement. L'architecte interagit au bouleversement des sociétés et des cultures. Les progrès et changements issus de cette révolution vont avoir des conséquences dans la manière de vivre et l'architecte cherche à inventer de nouveaux modes d'habiter. Pour ce faire il exploite l'industrie et ses modalités de travail (mode de concevoir, dessin, instrument, matériau, etc.). Afin de gérer l'accroissement démographique, l'amplification des vitesses, l'aggravation de l'insalubrité, l'architecte explore le territoire urbain avec un regard nouveau. Chacun doit pouvoir habiter la ville dignement grâce à un logement confortable et décent. L'habitant doit pouvoir s'épanouir avec les nouvelles entités urbaines (automobile, densification verticale, aération du sol, grandes voies de circulation, etc.). Le bouleversement dans le système de production des objets du quotidien, par l'industrialisation, permet à l'architecte de penser un logement minimum, économe, social. L'industrialisation semble offrir à mettre l'architecture au service du plus grand nombre, réparti également dans la Grande Ville. L'architecture s'industrialise et l'architecte pense pour concevoir industriellement. Le monde industriel permet-il d'édifier très précisément dans ses dimensions, à moindre coût, et rapidement le projet architectural ? Le dimensionnement est particulièrement important pour penser les petits espaces devant générer du confort. Le dessin aide à la recherche des bonnes proportions et à la rationalisation du projet. Pour protéger l'habitant de l'extérieur, de la Grande Ville, il invente, grâce au *design*, un monde intérieur nouveau, un monde de confort. Jusqu'alors réservé à l'industrie de luxe en France, le *design* se met en place au début du XIX^e siècle en Allemagne, Autriche, Angleterre, Belgique. Au début du XX^e siècle, le dessin permet de concevoir l'architecture industriellement et en série. Le dessin lui-même semble adopter différents statuts : outil de communication, outil de réflexion. Le métier de l'architecte intervient entre *Sichtbarkeit* et industrie.

Grâce au travail avant-gardiste des peintres qui posent scientifiquement la question du visible et de la perception, en tant qu'instrument de connaissance, l'architecte semble pouvoir exploiter les spécificités du dessin en tant qu'outil de pensée. Il cherche à abstraire son dessin jusqu'à la monstration directe de l'idée. En tant qu'intellection d'une perception, le dessin ne donne à voir que l'essentiel. Il est graphiquement et intellectuellement installé sous forme minimale et synthétique. Si « l'essentiel est invisible pour les yeux, répéta le petit prince »⁹⁹, peut-être se rend-il sous le travail du dessin ?

La recherche de réduction à l'essentiel est un des principes d'une forme d'art, mise en place dès le début du XIX^e siècle : l'abstraction. Notamment grâce aux techniques graphiques issues de la Révolution industrielle, les artistes, mais aussi les scientifiques utilisent le dessin comme langage intellectuel universel. « Et le domaine graphique, de par sa nature même, pousse à bon droit aisément à l'abstraction. [...] Plus pur est le travail graphique, c'est-à-dire plus d'importance est donnée aux assises formelles d'une représentation graphiques, et plus s'amointrit l'appareil propre à la représentation réaliste des apparences »¹⁰⁰.

⁹⁹ Antoine de Saint Exupéry, *Le petit prince*, Gallimard, 1943, p. 83.

¹⁰⁰ Paul Klee, « Credo du créateur », 1956, *op. cit.*, 1985, p. 34.

Chapitre 4. Le dessin.

Savoir-faire et savoir-penser de l'architecte.

Et ut [...] sit peritus graphidos. [...] Deinde, Graphidos scientiam habere. « Et qu'il [l'architecte] soit habile au dessin. [...] Ensuite, qu'il possède la science du Dessin »¹.

Vitruve nous l'enseigne déjà: le dessin est l'instrument de l'architecte, ainsi il voit, ainsi il écrit. L'architecture est une idée ce qui porte cette idée. Le dessin permet de travailler la forme architecturale et la rendre visible avant qu'elle ne soit physique et matérialisée en trois dimensions. Il est signifié. Il permet de voir ce qui est, et voir ce qui sera. Le dessin fait partie de l'architecture parce que l'exercice d'analyse et l'exercice du projet sont dessins.

Originellement, étymologiquement, le dessin est un dessein montré, une intention communiquée. C'est la marque² d'une perception rendue dans le visible, le signifiant et le signifié, la parole et le langage, « les mots et les choses »³. Dessiner c'est organiser des phénomènes perceptibles ou observables, sur une surface. Jusqu'au XVIII^e siècle pour parler du dessin, on utilise *dessein*, d'après *disegno*, dont le sens moderne évoque celui de *dessein* (intention, projet, conception, idée). Sémantiquement, *dessein* correspond à l'exercice architectural. Il signifie et sert à énoncer visuellement une idée, une idée des choses observées, une idée du monde à venir. Le visible est la méthode la plus explicite universellement, d'autant que l'idée de l'architecte interroge l'espace. Avec le dessin, l'architecte travaille et fabrique de l'espace. Par le dessin, dans le dessin, on montre et on cherche à ordonner le monde habité dans un jeu d'échelles multiples – points de vue, qualité de l'architecture, cartographie. « Le *deffein* peut-être regardé comme le talent le plus *effentiel* à l'architecte ; *c'eft* par *fon fecours* qu'on peut *fe* rendre compte des formes qu'il convient de donner à chaque partie du bâtiment »⁴. « Talent » et « secours », le dessin est la discipline intellectuelle et pratique de l'architecte,

¹ Vitruve, *De architectura*, Liber I, *op. cit.* Édition consultée, Auguste Choisy, Fernand Pouillon, *op. cit.*, Livre I, p. 6.

² *designo, avi, atum, are* : marquer, représenter ; indiquer, désigner ; désigner [pour une charge] ; ordonner, arranger, disposer ; marquer d'un signe distinctif, signaler à l'attention, in Felix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette 1934, p. 507.

³ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.* 1966.

⁴ Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, « *Deffein* », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome quatrième, Paris, Neufchastel, 1754, p. 891.

pensée et outil, préparé pour « rendre compte [de ce] qu'il convient »⁵, pour voir ce qui est et rendre visible ce qui n'est pas encore, ou dans l'esprit de l'architecte, et qui sera, mais de la plus juste façon. Le projet architectural est dessin et s'exprime en dessin. Le passage de la forme⁶ à la mise en forme passe par le travail du dessin.

« Dessiner c'est d'abord regarder avec les yeux, observer, découvrir. Dessiner, c'est apprendre à voir naître, croître, s'épanouir, mourir les choses et les gens. Il faut dessiner pour pousser ce qui a été vu et demeurera alors inscrit pour la vie dans notre mémoire. Dessiner c'est aussi inventer et créer. Le phénomène inventif ne surviendra qu'après l'observation. Le crayon découvre, puis entre dans l'action pour vous conduire au-delà de ce que vous avez vu »⁷.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Au sens de Platon, la forme c'est l'« idée ».

⁷ Le Corbusier, 1965, cartel in *Le Corbusier. Dessins à dessein*, Exposition, Musée d'art et histoire, Genève, 27 avril - 6 août 2006.

A. DESSIN ET CONSTRUCTION.

Le bâtisseur parle en dessin. L'architecture fabrique le monde habité en même temps qu'elle s'y adapte. Les méthodes d'expression, de travail et de communication du dessin suivent l'évolution du monde et l'adaptation de l'architecture à ces transformations. L'architecture est l'expression d'une perception ; le dessin en est son moteur, son état et son résultat (forme et matière). Le dessin permet à l'architecte de déplier son regard, de l'approfondir et le faire travailler, de le communiquer. Le dessin est un instrument de recherche et de présentation. La pensée de l'architecte se construit et se développe par le travail du dessin. Le dessin offre d'opérer par étape, sans arrêter les formes et leurs mises en forme.

Pour l'architecture antique, le concept et sa réalisation se rencontrent dans le travail du dessin. On dessine le projet de l'édifice directement sur celui-ci alors qu'il est entrain de se bâtir matériellement, en trois dimensions, et au fur et à mesure de son élévation. On pense à mesure qu'on construit. Le dessin intervient particulièrement, efficace et salvateur, pour assurer, développer, maîtriser les projets de très grande ampleur – génie civil, architecture sacrée, architecture démocratique, politique. Les plans de constructions étaient tracés à même la pierre des édifices. « Une multitude de traits finement gravés sur certains des murs [...] représente[...] les contours des différentes structures »⁸ d'un édifice. C'est ce qu'a découvert l'archéologue et historien de l'art Hothar Haselberger, sur le temple d'Apollon à Didyme en Turquie : « un réseau de lignes [droites] et de figures géométriques [arc de cercle, polygone] »⁹ très précisément et scientifiquement construits dans le marbre. Chaque constituant de l'édifice est conçu sur des règles géométriques simples. Pour concevoir et construire, l'architecte grec travaille déjà avec des ouvrages théoriques en architecture¹⁰. Il compose avec le site, ses idées pour le monde, le cours du chantier, etc., et les ordres établis, les lois générales de l'architecture. L'architecte recherche le juste, l'harmonie, la beauté dont parle les philosophes et les architectes antérieurs et contemporains. Il passe par l'arithmétique et la géométrie pour concevoir et bien dimensionner l'édifice, vers la proportion juste. Il dessine sur les parties déjà construites du projet, la suite de celui-ci. Le projet en construction, déjà édifié, porte mentalement ce qu'il sera. Le

⁸ Hothar Haselberger, « Les plans de constructions du temple d'Apollon à Didyme », *Pour la science. Les cités antiques*, hors série, octobre 1999, p. 50.

⁹ Hothar Haselberger, *op. cit.*, pp. 53-57.

¹⁰ Hothar Haselberger, *op. cit.*

« dessin interactif »¹¹, règles et pensées, en déroulement du projet, mène à conquérir l'équilibre. Le projet devient le support du dessin de l'architecte, montrant ce que le travail sera ; conception et construction progressent l'une par l'autre. La pensée du projet est activée au contact de celui-ci. Le dessin provoque la synchronisation des étapes. Le support de l'idée dessinée est un dessein architectural antérieur à celle-ci et construit architectoniquement. L'idée de projet à un moment donné, vient se formuler dans une idée précédant, exprimée matériellement par la construction architecturale. Le support donne à voir. L'architecte trace une idée à approfondir ou à communiquer, dans un concept devenu fait construit. L'édification matérielle du projet, sa mise en forme architecturale, aide à penser et constituer le développement de ce même projet. Forme et mise en forme s'entrecroisent intellectuellement et matériellement. La matière, l'idée matérialisée, redonne à la forme, une autre idée pour le projet. L'architecture se lit en elle et dans le dessin.

Le dessin aide et fait partie du métier, pratique et théorique. Il le donne à voir. *Graphidis scientia* est le savoir « qui le met à même de tracer avec plus de facilité et de netteté le plan de l'ouvrage qu'il veut faire »¹² ([*Deinde graphidis scientiam habere*], *quo facilius exemplaribus pictis quam velit operis speciem deformare valeat*). Notons que l'expression *operis speciem* traduit par « plan de l'ouvrage » correspond littéralement à « l'aspect, le regard, l'ensemble des traits qui caractérisent et font reconnaître un objet (*speciem*), du travail, de l'activité (*operi*) »¹³, [qu'il veut représenter (*velit deformare*)] ». Le dessin n'est donc peut-être pas nécessairement réservé au projet. Au commencement de sa théorie de l'architecture, Vitruve explique le pouvoir du dessin et son rôle dans le projet. La maîtrise du dessin active et précise les gestes et les réflexions de l'architecte. Sa pensée se libère, sa main se délie par et dans le dessin. Tout acquiert comme transparence et maturité. Le dessin entraîne la pensée de l'architecte et offre le moyen d'exprimer son idée, son intention intellectuelle, analytique ou conceptuelle (*velit* : il veuille). C'est une science qui devient capacité opérante et percevante (*facilius* : plus facilement ; *valeat* : il soit fort, il ait de la valeur), pouvant lui permettre d'exprimer au plus près ce qu'il voit (« *exemplaribus pictis* » : modèle représenté ; *operis speciem deformare* : dessiner l'aspect du travail, le plan d'un édifice). « Les Grecs utilisaient des techniques différentes de celles utilisées avant

¹¹ Hothar Haselberger, *op. cit.*, p. 54.

¹² Vitruve, *De l'architecture*, Livre I, *op. cit.*

¹³ Félix Gaffiot, *op. cit.*, pp. 1462 et 1081.

eux par les architectes égyptiens et, plus tard, par les Romains, puis les bâtisseurs du Moyen Âge »¹⁴.

Les inventions liées au dessin – technique et méthode, technique et matériau, technique et théorie – semblent permettre l'évolution de l'architecture romane – pensée avec les spécificités des sols et de la nature –, à l'architecture gothique – issue de règles abstraites universelles. Le monde roman utilise le dessin comme présentation de modèles spatiaux à suggérer au lieu. Il s'agit, tel le plan de Saint-Gall¹⁵, de plans linéaires et succincts, signifiant l'organisation d'édifices religieux. Le caractère sommaire du plan, énonçant une composition de pièces et un ordonnancement à reproduire, permet d'adapter le plan du projet à chaque situation et particularité d'un site. L'architecture ne s'impose pas, le dessin reste évaisif et informatif. Guy Desgrandchamps analyse le plan de Saint Gall et interroge le statut de l'œuvre graphique. « S'agit-il d'un plan destiné à servir de base pour une construction, un plan pour bâtir [interroge Guy Desgrandchamps]? Doit-on le considérer comme un plan d'architecture, le plus ancien qui nous soient parvenus ? Ou bien est-ce un *plan type* (dans le langage actuel), qui résume et dresse en quelque sorte l'état de la pensée de l'époque concernant l'organisation de l'ensemble des composantes spatiales d'une abbaye ? »¹⁶. Le dessin devient-il une sorte de patron et d'ouvrage générique avec lequel le maître d'œuvre conçoit et constitue son parti du projet. Le dessin d'architecture est un mode de représentation scientifique et professionnel spécifique. C'est un résultat, une modalité générale. Le dessin de l'architecture est une représentation mentale, la monstration d'une pensée en acte. Il est soumis à une particularité intellectuelle et sensible.

Le dessin gothique¹⁷ et de l'architecture gothique, est un dessin d'architecte. L'architecte travaille en dessin avec ses propres idées et concepts, et avec les grandes lois et canons architecturaux idéels et abstraits. Le dessin gothique permet de concevoir à partir de modèles théoriques pré-établis. Contrairement au dessin

¹⁴ Hothar Haselberger, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵ « Il s'agit du plan d'une abbaye dressé sur un parchemin de cinq pièces cousues ensemble, de dimensions totales de 77 cm (largeur) par 112 cm (hauteur). // Sur une face dessinée à l'encre rouge, le *plan idéal* de l'ensemble des constructions composant une abbaye carolingienne. Ce plan est légendé à l'encre noire, en prose et en vers ». Guy Desgrandchamps, *Épistémologie du plan : la « pensée du plan »*, Grenoble, École d'Architecture de Grenoble, Laboratoire de recherche *Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture*, Ministère de l'aménagement du territoire, de l'équipement et des transports, Bureau de la recherche architecturale, 2004, p. 6.

¹⁶ Guy Desgrandchamps, *op. cit.*, 2004, p. 10.

¹⁷ Roland Recht, Jacques Le Goff, *Les Bâtisseurs des cathédrales gothiques*, exposition, Strasbourg, Musée d'art moderne, catalogue de l'exposition, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 1989.

antique, il n'est pas directement dépendant de l'exécution matérielle du projet. La venue du papier en Occident et l'invention du support maniable détachent le dessin du chantier. Pendant le chantier, l'architecte réfléchit encore en dessinant sur le mur du projet déjà bâti, aux détails constructifs. Il travaille à l'échelle 1. Les œuvres sur papiers et feuilles indépendants et mobiles – par rapport aux murs du projet sur lesquels l'architecte dessine durant le chantier pour faire avancer ce projet – sont davantage destinées à la présentation publique du projet. Souvent de grandes dimensions, les supports¹⁸ et leur message ne sont pas si manipulables. Les dessins sur papier dévoilent un temps long d'exécution, de grande application et de grande minutie, qui le destine à la contemplation. Le dessin sur papier, par rapport au dessin de recherche exécuté sur les parties édifiées du projet durant sa construction, n'est pas encore un outil de travail et de réflexion à part entière. Sur le papier, la représentation en élévation géométrale est la méthode graphique architecturale la plus utilisée parce qu'il semble que ce soit la plus lisible et la plus éloquente pour un public non toujours très initié – par exemple le client – et celle traduisant le plus facilement les intentions du bâtisseur. On dessine aussi en plan, pour donner à voir le fonctionnement spatial et circulaire du projet, en perspective cavalière, pour donner à voir un aspect du projet. Le dessin géométral est un dessin filaire. L'usage de la ligne assouplit le dessin pour la recherche en plan, des variations du plan, ou passer précisément de la géométrie plane à la volumétrie.

L'architecte, conducteur constructif, accorde et dirige tous les corps de métiers. Il est aussi celui qui en amont, décide du parti que prendra le projet, de l'ordonnancement et de la coordination des différentes interventions garantissant déjà, la parfaite organisation du chantier entre les corps d'état, du passage, pour chaque métier, de la forme à la mise en forme. Le dessin gothique s'attache à la construction visant l'harmonie par la réunion des savoir-faire. L'architecture est en concurrence avec le divin. Chaque métier est exploité vers la perfection afin de retrouver celle de la nature. L'architecture fait travailler les disciplines de la construction grâce au travail du dessin. Le dessin « atteste l'existence d'un savoir architectural et la possibilité de le transmettre »¹⁹. Il a désormais un rôle didactique et pédagogique. Bien qu'inhérente encore à la stéréotomie, la conception est en train de s'inventer. « L'architecture devient un *ars liberalis* parce que l'architecte est en possession d'un savoir théorique qu'il développe en dehors de toute

¹⁸ Plan de Saint Gall : 77x112 cm. « À Strasbourg, le dessin A n'a que 86 centimètres sur 62, mais le dessin B est haut de 274 centimètres », Roland Recht, *Le dessin d'architecture. Origine et fonctions*, Paris, Adam Biro, 1995, p. 41.

¹⁹ Roland Recht, *op. cit.*, 1995, p. 22.

implication pratique »²⁰. Le carnet de Villard de Honnecourt (XII^e siècle) – « composé de feuilles de parchemin portant des dessins sur les deux faces et réunies en cahiers comportant un nombre de feuilles variables [...] d'environ 14 cm sur 22, relié et recouvert de cuir marron »²¹ – évoque le double statut du dessin de l'architecture gothique, entre travail de recherche et définition de modèle à communiquer. Le livre est constitué comme un recueil de formules et solutions architecturales génériques. Villard de Honnecourt y note aussi des observations et un discours personnel.

Les architectes du Moyen Âge donne au dessin un statut d'expression public et un pouvoir communicant. « Il doit communiquer au chantier la forme définitive du projet, dont on va ensuite tirer des gabarits destinés aux tailleurs de pierre ; mais avant tout, il est soumis au client – l'évêque ou le chapitre – qui le ratifie et en assure le financement. Il faut donc que le dessin soit éloquent, voire spectaculaire – c'est ce qui explique souvent ses grandes dimensions. // Mais très vite le dessin est amené à jouer un troisième rôle : celui de livrer à d'autres métiers un répertoire de formes élaborées au sein du chantier »²².

²⁰ Roland Recht, *op. cit.*, 1995, p. 46.

²¹ <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/index>

²² Roland Recht, *op. cit.*, 1995, pp. 10 et 14.

B. DESSIN ET CONCEPTION.

Selon la dimension humaniste et sociale des sciences et de l'architecture à la Renaissance, le dessin a pour objet d'être lu de différents savants. Le support mobile s'invente avec la peinture, et par là même le cadre, permettant de construire en cône – de la surface plane du cadre au point de l'infini – une illusion de profondeur. La géométrie euclidienne permet de dessiner un espace géométriquement régulier, sur une surface picturale à deux dimensions. La méthode d'Alberti considère la représentation racontant une histoire, comme un plan traversant une pyramide de rayons visuels. C'est le système rigoureux de la représentation conique, selon lequel tout élément peut être projeté sur une surface plane, de façon non orthogonale mais convergente. Les droites reliant l'œil de l'observateur à différents points de l'objet architectural observé créent une pyramide visuelle.

La perspective donne une échelle humaine à l'architecture. L'homme en est la mesure référente. Il est à la base de la construction. Il regarde, et le monde est désormais conçu par rapport à son œil, et non plus par rapport à celui de Dieu. Alberti fonde son principe en se référant à la hauteur de la figure humaine. Il détermine cette hauteur à trois « *braccia* »²³ soit presque 1 mètre 80. Après avoir défini un rectangle comme limite de la composition, il gradue la ligne de base en *braccia* et fixe ensuite le point de fuite à trois *braccia* de hauteur, selon une verticale orthogonale à la base. Ce point est à la même hauteur que le point de vue de l'artiste. Il trace enfin les lignes de fuite à partir de la base graduée, toutes convergeant vers le point de fuite.

Il ne s'agit pas d'une représentation exacte de la réalité, mais d'une transformation projective du modèle, d'une simplification plane ou linéaire. L'art scientifique de la représentation est ainsi fait de l'imitation de « tous les corps vivants, d'esprit et de matière. Mais ici l'esprit anime la ligne, il s'incorpore au dessin »²⁴. La perspective donne à voir une architecture dans ses dimensions apparentes et non plus réelles. C'est la monstration d'une construction du monde. Elle a donc vocation d'être saisie de différents savants, artistes et scientifiques. C'est une invention scientifique et de société, pour la libre circulation des hommes et des idées. « Le "caractère constructif" [*costruttività*]", principe ou règle de toute construction, et l'espace,

²³ Une unité de mesure en usage à cette époque. 1 *braccio* = 58,3 cm.

²⁴ Marcel-André Texier, « La méthode d'Alberti », *Géométrie de l'architecte : essai de géométrie relationnelle*, Paris, Vincent Fréal, 1934, p. 98.

principe ou règle de la nature, ne sont pas deux choses différentes. La faculté qui les jauge est identique : c'est l'ingéniosité et la finesse de l'esprit humain »²⁵.

Notons que les théories d'Alberti sur la peinture et l'architecture, s'énoncent sans monstration ni explicitation graphique. Le dessin reste absent. « L'auteur rapproche alors la virtuosité descriptive de son écriture iconophobe de la vénération que Mercure inspirait eux Anciens par ce qu'il savait se faire comprendre par la parole seule, sans gesticuler »²⁶. Peut-être aussi parce qu'il utilise et considère le dessin comme intellection ; le dessin est une pensée. Il y aurait redondance face au texte. Entre tradition (discours en latin, ouvrages à recopier et non imprimés, etc.) et révolution (perspective, humanisme, etc.) le dessin est lié au projet, aussi théorique ; il formule une idée du monde habité, du monde à venir.

Les progrès techniques en matière de fabrication des papiers, instruments et substances graphiques, multiplie et démocratise le dessin en architecture. « Malgré leur grossièreté, les premiers papiers de chiffes incitent à dessiner davantage »²⁷. Le dessin se libère de l'exigence économique papetière ; les temps d'exécution se réduisent et varient selon le statut que l'on donne au travail, au dessin. L'enjeu du dessin vient davantage de l'idée architecturale à formuler et à véhiculer que sa présentation graphique. Le dessin de recherche, document de travail, anticipe le dessin de rendu, document de présentation. L'architecte propose une réflexion par le dessin. Le dessin représente l'idée du projet et non plus seulement le projet concrètement. Ce n'est plus seulement la représentation finale du projet arrêté, le dessin intervient pendant le projet, formulant une idée en cours. Il peut rester inachevé pour que l'idée puisse continuer, pour que l'architecte puisse faire avancer sa pensée. Andrea Palladio travaille en dessin à partir d'un schéma de référence et de recherche conceptuelle pour travailler sur la juste typologie des maisons et palais vénitiens. Le dessin permet de passer de la géométrie à l'espace

²⁵ Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1952. Édition consultée : traduction par Alain Degange, revue par Claude Lauriol et Vittorio Ugo, Paris, Macula, 1981, p. 64.

²⁶ Mario Carpo, *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milano, Jaca Book, 1998. Édition consultée, Ginette Morel pour la traduction française de l'Italien, *L'Architecture à l'âge de l'imprimerie. Culture orale, culture écrite, livre et reproduction mécanique de l'image dans l'histoire des théories architecturales*, Paris, Éditions de la Villette, 2008, p. 126.

²⁷ Karim Basbous, *Avant l'œuvre. Essai sur l'invention architecturale*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005, p. 47.

en conservant la *symmetria*²⁸ – postulat vitruvien fondamental du rapport analytique harmonique des parties entre elles et des parties au tout. Autour d'un modèle de base géométrico-spatial, « Palladio a pris le soin d'employer des rapports harmoniques non seulement à l'intérieur de chaque pièce, mais aussi dans les relations des pièces entre elles, avec une exigence du "rapport juste" qui est au centre de toute sa conception de l'architecture »²⁹. Le dessin devient générateur de projet, dans la recherche de la proportion juste, la proportion divine de la nature. L'architecture est le reflet de la nature et du divin. « De même que l'homme est à l'image de Dieu, et que les proportions de son corps proviennent d'une volonté divine, ainsi les proportions architecturales doivent-elles englober et exprimer l'ordre cosmique »³⁰. Le dessin aide à tendre vers la divine proportion et l'architecture divine. L'architecte cherche avec le dessin. L'innovation matérielle confère au dessin un statut intellectuel et idéal. Il manifeste d'une pensée en train de se constituer. Elle permet de synthétiser par le dessin, vers l'essentiel.

²⁸ « *Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus, ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus* ». « La symétrie est la proportion qui règne entre toutes les parties de l'édifice, et le rapport de ces parties séparées avec l'ensemble, à cause de l'uniformité des mesures ». Vitruve, *de architectura*, Liber I, Caput 2. « *Ex quibus rebus architectura constat*, 4. Édition consultée, *De l'architecture*, Livre I, Chapitre 2. « En quoi consiste l'architecture », paragraphe 4.

²⁹ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949. Édition consultée, Claire Fargeot pour la traduction française, Paris, Les Éditions de la Passion, 1996, p. 84.

³⁰ Rudolf Wittkower, 1949, *op. cit.*, 1996, p. 126.

C. DESSIN ET RATIONALISATION.

À partir du XVII^e siècle en France, le projet se donne à voir aussi en dessin perspectif. Cette méthode graphique permet de donner à voir et correspond à la culture et à la pensée de l'architecte. Au XVIII^e siècle, « dans une atmosphère de mécontentement politique et social, les architectes révolutionnaires souhaitaient, pour le bien public, traduire les idées de leur temps en concevant des plans totalement nouveaux »³¹. Le dessin est l'expression des changements de la pensée architecturale, des transformations spatiales et sociales. L'architecture construit pour l'homme, tous les hommes, avec une attention esthétique, constructive, à chaque matériau. Il pense avec le lieu du projet. Les spécificités du lieu sont outils et générateur de projet. « Il ne s'agissait plus d'imiter la nature, mais d'adapter rationnellement les formes à leur fin et à leur matériau »³². À partir des cours d'architecture dispensés à l'Académie royale d'architecture, Jacques-François Blondel déjà, enseigne de concevoir et bâtir de la manière « plus simple et la plus naturelle de toute »³³. Le plan « naturel » est fonctionnel et optimisé, raisonné. La modernité du XX^e siècle a ses sources dans les révolutions du XVIII^e. Le plan contient toutes les informations pour construire. L'architecte recherche la modestie du réalisme, pour mieux atteindre l'expressivité. La géométrie devient spatiale ; la forme élémentaire permet le gigantesque. On peut saisir les qualités économiques, sociales, sensibles, universelles, de la monumentalité simple en architecture. « C'est la naissance d'une pratique de la composition qui oscille entre pittoresque et rationalisme »³⁴.

En dessin on montre le projet dans son contexte – un moyen de faire intervenir et montrer la nature –, en perspective – système mieux saisi publiquement. Les ombres renforcées dramatisent le dessin, ainsi certaines exagérations orageuses du ciel autour du projet. L'homme sert d'échelle et de légende à l'édifice représenté.

³¹ Emil Kaufmann, *Three revolutionary architects. Boulée, Ledoux, Lequeu*, Philadelphia, the American Philosophical Society, 1952. Édition consultée, Françoise Revers pour la traduction française de l'anglais, *Trois architectes révolutionnaires. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Paris, les Éditions de la SADG, 1978, p. 56.

³² Emil Kaufman, 1952, *op. cit.*, 1978, p. 62.

³³ Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Première partie : « Où sont expliqués les termes », Livre premier, Chapitre premier : « De l'origine & de l'accroissement de l'Architecture », Paris, Maison Antoine Vitre, 1675.

³⁴ Jean-Philippe Garric, Pierre Pinon, « L'enseignement de l'architecture au début de la période contemporaine », *Architecture : diffusion, transmission et enseignement*, Séminaire Architecture urbanistique société : savoirs, enseignement, recherche janvier 2011-juin 2011, Paris, École nationale supérieure de Paris-Belleville, 24 janvier 2011, notes.

Dans la tension politique et sociale de la fin du XVIII^e siècle, le dessin est un véritable outil de communication³⁵, de provocation, de contestation et de dénonciation, pour enseigner, pour faire découvrir, pour faire changer et « transcender le banal »³⁶. L'architecte expose en dessin, ses impressions, ses idées, mises en formes architecturales. Il cherche à dire par la forme, à voir par la forme, à connaître la forme, grâce à la recherche en dessin.

Le travail intellectuel et graphique du dessin aide l'architecte à penser. Il signifie encore que l'architecture est une science théorique et non pas seulement une œuvre d'art ou l'enchaînement de formules constructives. L'architecture propose un habitat pour les hommes. Elle a une fonction spatiale et sociale. Le savoir et le savoir-faire de l'architecte, l'exercice du projet, vient de sa culture, de sa pensée. C'est une discipline conceptuelle et créatrice en même temps. Emil Kaufmann écrit : « Dans ses cours, Boullée, comme Blondel, tenait à distinguer clairement l'art de l'architecture et la technique de la maçonnerie »³⁷.

La pensée d'Étienne-Louis Boullée est à l'origine du partage en deux filières de la formation des architectes au début du XIX^e siècle. Les différents ateliers préparant au Grand Prix de Rome³⁸ se réunissent en l'École des beaux-arts en 1819. Archéologie, histoire, relevé, etc., font partie de l'enseignement. On fabrique et on dispose de recueils de modèles classiques, antiques, pour penser le projet. Il concerne principalement les grands édifices publics et l'équipement national. L'École polytechnique en revanche, est appuyée sur l'École des ponts et chaussées. L'enseignement du pragmatisme mécanique et ingénieuriste est mis en place par Jean Nicolas Louis Durand en 1794. L'architecture est abordée par la rationalisation de la pensée typologique et par la pratique. Comme une efficacité militaire, on apprend à construire tout de suite et vite, pour l'offensive et la défense de la France. C'est l'équipement des communes ou départements.

L'apprentissage se fait par le dessin. Aux Beaux arts c'est avec les modalités du rendu. « Les dessins sont admirables de précision et de rendu. Les concours comportaient en général de trois à six planches, aux dessins aquarellés et ombrés,

³⁵ « Dessin pour me sauver de la guillotine », Jean-Jacques Lequeu, in Emil Kaufmann, 1952, *op. cit.*, 1978, p. 250.

³⁶ Emil Kaufmann, *op. cit.*, p. 254.

³⁷ Emil Kaufmann, 1952, *op. cit.*, 1978, p. 99.

³⁸ Jacques Lucan, *Composition, non composition : architecture et théorie, XIX^e et XX^e siècle*, Lausanne, Presses polytechniques universitaires romandes, 2009, pp. 126-128.

dont la manière reflétait souvent celle du professeur principal autant que celle de l'élève. La construction était d'évidence pour les élèves architectes plus affaire de dessin que de calcul, et ils trouvaient là une autre occasion de démontrer les qualités qu'ils avaient pu développer au cours de leur apprentissage du projet. Le soin avec lequel ils s'attachaient à représenter les détails et les assemblages [...] témoigne ainsi de leur compétence graphique mais aussi des limites de cette habileté »³⁹.

La présentation graphique du projet vient d'une attention esthétique, particulièrement dans la commande monumentale. Les formats immenses, notamment pour les grands prix académiques, mènent à penser le projet vers le définitif, par un dessin l'éché, achevé. La valeur du rendu, son format, la précision graphique et le niveau esthétique du dessin, sont relatifs des moments et des étapes du processus de conception. Le dessin public, au moment du rendu, est très arrêté ; il est plus personnel et intuitif durant la recherche des phases d'esquisses. Le sujet du projet et le type d'émulation déterminent aussi le format. Le rendu des Grand Prix de Rome est souvent présenté sur de très grands formats, proposant un projet de grand édifice public. À l'école, les rendus des autres concours d'émulation sont portés par des formats plus petits, particulièrement lorsque le sujet de l'exercice porte sur un détail architectural, décoratif ou structurel. L'exposition *Charles Garnier. Un architecte pour un Empire*⁴⁰, présentant les dessins d'architecture, peintures et photographies de cet architecte du XIX^e siècle, montre la diversité des formats en fonction du statut du dessin, de la visée et du sujet du projet, aussi bien à l'École des beaux arts que durant la carrière de l'architecte. Le dessin vient du projet, après la constitution de l'idée. Il présente et pose les choses. À l'École polytechnique, en première et deuxième année, on apprend à dessiner pour apprendre à penser en projet. On cherche avec le dessin. Le dessin est embrayeur d'idée et de projet. Il fait venir l'idée, il est l'idée. On travaille sur petit format. Jean Nicolas Louis Durand dessine en plan pour l'avancement et la recherche typologique, l'établissement de modèles et types.

Dans les deux écoles, les contenus des cours d'histoire et de théorie se recourent. Ceci entraîne certains architectes comme Viollet-le-Duc, à proposer des réformes

³⁹ Bertrand Lemoine, *Architecture et technique. La formation technique des architectes à l'École des beaux arts au XIX^e siècle*, Paris, CEDAM-BRA, 1987, pp. 32-33.

⁴⁰ *Charles Garnier. Un architecte pour un Empire*, exposition, École nationale supérieure des Beaux arts de Paris, Cabinet des dessins Jean Bonna, Paris, 26 octobre 2010 - 9 janvier 2011.

de l'enseignement de l'architecture et du dessin⁴¹. La réforme du 13 novembre 1863 instaurée par décret, révèle l'opposition entre les académiciens et les rationalistes, entre les classiques et les gothiques. Les critiques de Viollet-le-Duc sur l'enseignement de l'architecture révélaient « une attaque contre le consensus constructif à la base de l'architecture beaux-arts, qui permettait justement de dissocier le projet de la construction sans que l'architecture ait à en souffrir. [...] [Elles] exprimaient le sentiment qu'il [l'enseignement] était mal adapté à la réalité professionnelle du chantier et de la gestion économique des projets »⁴². Viollet-le-Duc ou encore Charles Percier, organisent des écoles gratuites de dessin instaurant la copie de gravure par les élèves et le dessin d'après nature comme fondements pédagogiques. L'élève apprend à dessiner par lui-même, ce qu'il a sous les yeux⁴³. Ces écoles sont les prémices des écoles d'Art décoratif et industriel. Le dessin devient l'outil et la discipline majeurs de l'enseignement des Écoles d'Art décoratif, de la pensée et du travail de l'Art décoratif et industriel. Le dessin organisera de nouvelles disciplines de conception et de production.

⁴¹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Louis Vitet, *Débats et polémiques à propos de l'enseignement des arts du dessin*, Paris, Ecole des beaux-arts, 1863. Édition consultée établie par Bruno Foucart, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984.

⁴² Bertrand Lemoine, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁴³ É. -E. Viollet-le-Duc, *Réponse à Monsieur Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin*, 1863. Édition consultée, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984. pp. 97-98.

D. DESSIN ET STANDARDISATION.

Dans le contexte favorable aux inventions techniques de la Révolution industrielle⁴⁴, le dessin connaît « une sorte d'apogée »⁴⁵ et un changement tant social que scientifique. De nouveaux matériaux, supports, et outils de reproduction sont mis en application pour un développement de la Science et la démocratisation du procédé du dessin. Ainsi le papier-calque symbolise les ambitions de ce siècle rénovateur parce qu'il permet de reprendre, jusqu'à la perfection recherchée, les détails et les motifs importants d'une composition⁴⁶.

Le dessin se détache de la technique académique des Beaux arts pour se mettre au service de l'industrie et de la mouvance contemporaine des Arts décoratifs. La discipline évolue dans la précision, pour intervenir dans des projets d'interprétation ou de conception de plus en plus industrialisés. Dans le volume « Dictionnaire de l'Architecture » pour *L'Encyclopédie méthodique* de Panckoucke, Quatremère de Quincy développe un article sur le « dessin géométral » pour énoncer la rigueur de ce principe graphique. Il précise que « le dessin géométral est le dessin exact, on peut dire le dessin par excellence. Tandis que le dessin pittoresque représente seulement l'aspect des objets, tels qu'ils paraissent, le dessin géométral les représente tels qu'ils sont... Seul, ce mode de dessin permet la réalisation identique d'une conception ou la reproduction identique d'une chose déjà réalisée. Aussi s'impose-t-il à tous les arts comme à toutes les industries qui vivent de création, qu'il s'agisse de machines ou d'orfèvrerie, d'artillerie ou de mobilier, de construction ou de décoration, de fortification ou d'architecture »⁴⁷. Le dessin devient un langage professionnel universel : outil de travail le plus exploité, faculté la plus recherchée, mais surtout formidable instrument de promotion sociale. « Le dessin "élève l'ouvrier au-dessus de son état" »⁴⁸ : ce dernier peut se distinguer dans sa profession et améliorer sa condition, voire même échapper à un travail purement manuel »⁴⁹. À ce propos, Marie-Jeanne Dumont décrit le dessin comme représentant « un art pour le peuple à réinventer par le peuple lui-même, d'une

⁴⁴ Jean-Pierre Rioux, *La Révolution industrielle 1780-1880*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

⁴⁵ Annie Jacques, *Les Dessins d'architecture du XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995, p. 7.

⁴⁶ Geneviève Monnier, « Dessin », *Encyclopaedia Universalis*, Volume VII, Paris, Encyclopaedia universalis, 2002, pp. 199-205.

⁴⁷ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, « Dictionnaire de l'architecture », *L'Encyclopédie méthodique*, Volume I, Paris, Librairie d'Adrien Le Clerc & Cie, 1832, pp. 520-661.

⁴⁸ Antoine Ferrand de Monthelon, in Renaud d'Enfer, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003, p. 53.

⁴⁹ Renaud d'Enfer, *op. cit.*, 2003, p. 53.

vocation sociale des arts décoratifs supposés incarner cet art populaire »⁵⁰, selon les principes théoriques et pratiques des *Arts & Crafts*, John Ruskin, de Viollet-le-Duc ou Ruprich-Robert. Équivalent du latin pour les humanités, le dessin agit au XIX^e siècle, comme l'un des pivots de l'enseignement démocratisé. Le dessin géométral ne semble pas être réservé à l'architecture.

En France et en Europe, des écoles gratuites de dessin technique sont organisées par l'Etat, pour offrir une formation par le dessin et des outils professionnels à toute la population. Chaque inscrit améliore son application à l'exercice de représentation, son adresse et sa justesse d'exécution, afin d'obtenir de meilleures performances professionnelles. « Dans la compétition économique qui oppose la France aux autres nations européennes, notamment à l'Angleterre, l'enseignement du dessin doit contribuer à assurer les positions dans le domaine des produits de luxe à forte valeur ajoutée, pour lesquels la concurrence étrangère est moindre »⁵¹. En outre, la discipline est vivement encouragée dans les établissements scolaires publics, et obligatoire dès l'école primaire. Les méthodes pédagogiques des Arts décoratifs participent également de cette reconversion humaniste du dessin.

Le dessin industriel, le dessin des Arts décoratifs, précédant le *design* – « méthode d'organisation de la production avant d'être une méthode de conception d'objet »⁵² –, utilise le dessin géométral mais pour concevoir de manière industrielle et sérielle des objets du quotidien⁵³. Le dessin industriel, grâce au dessin géométral, permet à chaque production de se caractériser. Jacques Rancière énonce que « le culte "classique" de la ligne [est] au service d'une autre *ligne*, la ligne des produits qui distribue l'unité [d'une] marque »⁵⁴.

« À l'École des beaux-arts, un projet doit être rendu sous forme de trois dessins complémentaires, nécessaires et suffisants, le plan, la coupe et l'élévation, l'ordre ici indiqué étant considéré logique par quelqu'un comme Guadet »⁵⁵. Charles Blanc reprend les propos de Vitruve au sujet de la représentation projective et

⁵⁰ Marie-Jeanne Dumont, « Préface », Charles-Édouard Jeanneret, *Lettres à ses maîtres. II : lettres à Charles L'Eplattenier*, édition établie par Marie-Jeanne Dumont, Paris, Éditions du Linteau, 2002, p. 26.

⁵¹ Renaud d'Enfer, *op. cit.*, 2003, p. 33.

⁵² Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Roma-Bari, Laterza, 1973. Édition consultée, Françoise Brun pour la traduction française de l'Italien, Paris, Dunod, 1979, p. 82.

⁵³ Jacques Lucan, *op. cit.*, 2009.

⁵⁴ Jacques Rancière, « La surface du *design* », *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 107.

⁵⁵ Jacques Lucan, *op. cit.*, 2009, p. 122.

analytique. « À ces trois termes : convenance, solidité, beauté correspondent trois opérations de l'architecture : le plan, la coupe et l'élévation »⁵⁶.

Le dessin en plan, coupe ou élévation est un dessin géométral. « Géométriquement : projections cylindriques orthogonales sur au moins deux plans de projection, généralement un plan horizontal et un ou plusieurs plans verticaux. // Représente l'objet tel qu'il est en soi sans déformation perspective ; permet d'obtenir toutes les dimensions en vraie grandeur, ne facilite pas la lecture des volumes dans leur ensemble »⁵⁷.

Le plan, ou vue de dessus d'un niveau sectionné d'une construction, offre à travailler de la grande échelle au détail grandeur. La technique fonctionne autant pour la description graphique, complète et détaillée d'un objet à édifier ou analyser, que pour signifier ce dernier dans son contexte proche ou lointain. Le plan n'est pas seulement la représentation exacte d'un projet, il est déjà ce projet en soi : avoir ou faire un plan c'est avoir une idée, une intention réelle et réfléchie, tracée puis lue. Guy Desgrandchamps précise que le plan « relève d'une pensée construite autour d'une ambition synthétique [...] ; un certain esprit fabrique l'objet du plan »⁵⁸. « L'architecte [est] celui qui sait faire des plans »⁵⁹, il en possède la science. Elle permet de penser l'espace en projet⁶⁰. L'architecte apprend à composer l'espace par le plan.

L'architecte pense l'espace en trois dimensions⁶¹. La coupe, section architecturale verticale de l'objet, est un outil graphique pour travailler le projet et voir l'architecture en rapportant entre elles la longueur, la profondeur et la hauteur d'une pièce, d'un édifice. La juste proportion entre les directions permet une bonne spatialisation. Cette formulation graphique de l'objet en coupe, révèle son fonctionnement interne. Elle est orthogonale au plan. Sa valeur et son intérêt pour

⁵⁶ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure, eau-forte, camaïeu, lithographie*, Paris, Jules Renouard Éditeur, 1867. Édition consultée, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 97.

⁵⁷ Jean Aubert, *Le savoir-faire de l'architecte. Dessin d'architecture*, Paris, Éditions de la Villette et Jean Aubert, 1980. Édition consultée, cinquième édition, Paris, Éditions de la Villette et Jean Aubert, 2003, p. 7.

⁵⁸ Guy Desgrandchamps, *Épistémologie du plan : la « pensée du plan »*, *op. cit.*, 2004, p. 61.

⁵⁹ Guy Desgrandchamps, *op. cit.*, 2004, p. 4.

⁶⁰ Adolf Loos et le « *Raumplan* » (« espace - projet »). Françoise Very, « Les maisons de Loos ou l'espace en projet », in Jean Clair, sous la direction de, *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 13 février - 15 mai 1986, Paris, Centre George Pompidou, 1986.

⁶¹ Cf. Adolf Loos et le « *Raumplan* » c'est-à-dire l'« espace-projet » ou l'engrenage des espaces menant à penser l'architecture depuis l'intérieur. La hauteur des lieux varient selon la surface et la fonction de chacun.

l'architecte réside dans sa capacité à démontrer le système de circulation et de distribution verticales d'un espace. La coupe permet un développement dans la troisième dimension.

Le procédé technique géométral figurant la face verticale d'une construction correspond à l'élévation. L'élévation désigne également la façade en elle-même d'un élément ; elle en présente les contours. Cette vue de l'extérieur renseigne l'exactitude des dimensions de l'enveloppe d'un projet ou d'un objet. Elle le considère avec son environnement pour préciser son dialogue intérieur/extérieur.

Une axonométrie des volumes externes accompagne le plan et l'élévation pour vérifier la validité de l'assemblage. L'axonométrie « représente l'objet tel qu'il serait vu par un observateur placé à l'infini ; permet une lecture aisée des volumes dans leur ensemble, mais les fait apparaître déformés ; la lecture des dimensions en vraie grandeur, moins simple qu'en géométral, est cependant possible »⁶². Le système axonométrique consiste à projeter un volume depuis un point de vue extérieur et selon une direction impliquant le parallélisme des lignes fuyantes. Si la direction est perpendiculaire au plan du dessin, nous parlons d'axonométrie orthogonale ; comme la direction est oblique il est question d'une axonométrie oblique Éclaté, le dessin offre une vision englobante et coordonnée de l'édifice. Il s'agit de simuler l'effet de l'architecture, depuis l'extérieur sur l'extérieur, mais aussi depuis l'intérieur, comment elle fonctionne.

« Représenter avec exactitude, sur les dessins qui n'ont que deux dimensions, les objets qui en ont trois, et qui sont susceptibles de définitions rigoureuses »⁶³ est l'objectif qui permet à Gaspard Monge, au XVIII^e siècle, d'inventer la géométrie descriptive. Bientôt indispensable à tous les professionnels de la conception, de l'artiste à l'ouvrier, la géométrie descriptive devient un véritable langage technique, scientifique et universel. Elle est le langage commun des acteurs de la production et développe un intérêt social égalitariste

e. Dans l'échelle sociale et celle du travail, tout le monde écrit et parle la même langue. C'est un moyen de former les ingénieurs et les ouvriers. « La géométrie descriptive permet d'unifier les pratiques des peintres et des architectes, et au-delà, l'enseignement de la figure humaine et de l'architecture »⁶⁴. Elle relie

⁶² Jean Aubert, *op. cit.*, 2003, p. 7.

⁶³ Gaspard Monge, *Géométrie descriptive*, 1795, in Renaud d'Enfer, *op. cit.*, 2003, p. 93.

⁶⁴ Renaud d'Enfer, *op. cit.*, 2003, p. 96.

intelligiblement les arts du dessin – peinture, sculpture, architecture ⁶⁵ ; elle est le langage commun des artistes, des artisans et des ingénieurs. Le dessin, sa pratique et son enseignement, n'est plus outil réservé des artistes. Il se popularise et s'industrialise pour quantifier, qualifier, simplifier la production. Parallèlement aux méthodes graphiques, exactes et scientifiques, *à la règle*, de la géométrie, s'installe progressivement, particulièrement à la fin du XIX^e siècle, une approche plus personnelle, libre et sensible du dessin, *à main levée*, où le recours à la géométrie permet cette fois-ci de signifier une perception propre, et seulement cette perception. Johann Heinrich Pestalozzi, dans ses traités de philosophie et de pédagogie humaniste, parle de « géométrie sensible et palpable »⁶⁶, énoncée par la nature.

⁶⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568. Édition consultée établie par André Chastel, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes : XVe siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1981.

⁶⁶ Johann Heinrich Pestalozzi, *Journal d'éducation*, Tome 11, 1820, p. 91.

Chapitre 5. Dessin minimal et note en dessin.

A. DIRE SON REGARD, DESSINER L'ESSENTIEL.

1. L'esquisse.

Nous nous intéressons au dessin bref et minimal que l'élève-architecte de l'École des Beaux arts trace pour énoncer rapidement et précisément son regard, et que le professeur peut accepter malgré la rigueur graphique académique classique. L'étudiant apprend à être juste et efficace dans son dessin.

L'enseignement de la formation d'architecte, propose à l'étudiant la maîtrise des différentes méthodes de représentation architecturale graphique. Dans l'exigence des règles graphiques des Beaux arts, cette diversité permet au jeune architecte d'adapter son geste à la situation dans laquelle il dessine, à la phase du projet, selon la perception, le concept à formuler. L'enjeu est de convoquer la bonne méthode pour dessiner vite et juste, aller à l'essentiel. Ceci suggère, pour son apprentissage, une prise en charge intellectuelle personnelle de l'architecte. C'est principalement lorsque l'étudiant est confronté au temps qu'il cherche à accélérer et synthétiser son geste. Il a encore à voir, il a encore à dire mais dans un temps court. Il se retrouve dans une certaine position inconfortable ou d'inconfort, forçant à formuler vite et seulement ce qu'il voit, ce qu'il a à dire, l'essentiel. C'est un dépassement intellectuel et graphique, une manière d'apprendre à dessiner juste, à voir juste, une manière d'inventer son système graphique, sa dimension de l'architecture.

Avec l'exercice de l'esquisse, le futur architecte apprend à formuler en dessin un concept, l'idée première et naissante du projet. « Ce sont les premières esquisses qui plaisent le plus à l'homme de génie et au vrai connaisseur ; et cela par deux raisons différentes : premièrement, parce qu'elles tiennent beaucoup plus de cette divine vivacité de la première idée conçue, que les ouvrages finis et qui ont coûté beaucoup de temps ; mais, en second lieu, et principalement parce qu'elles mettent en mouvement la faculté poétique et reproductive de l'âme, qui à l'instant finit et achève ce qui n'était qu'ébauche »¹. La définition de François Hemsterhuis semble pouvoir s'accorder à celle de l'esquisse en architecture. Le processus de conception des arts graphiques – peinture, sculpture, architecture – est identique au démarrage : une idée de projet survenue, à formuler rapidement pour la voir, la mémoriser, la faire travailler, la valider. L'esquisse met vite en forme la forme initiale passante du projet. Bruno Queysanne, à propos d'une lettre de Le Corbusier

¹ François Hemsterhuis, *Lettre sur la sculpture*, 1765. Édition consultée, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1991, p. 38.

à « [s]on cher Zervos », révélant « en croquis hâtifs, l'image d'une conception sereinement née »², nous rappelle les valeurs sémantiques de l'esquisse. *Sketch* et *schizzo* ont la même racine grecque *σχέδιος* (*skhédios*) – -squ-, sk-, sch-, skh-. *Skhédios* c'est le proche, l'imprévu, ce qui est improvisé à la hâte, à peu près, près de, approximatif et approché. C'est au plus près de l'idée. Dans le processus de conception, de la forme à la substance³, à chaque étape de réflexion correspond une forme de dessin. L'esquisse suit le mot. Le dessin est rapide et réduit ; il donne à voir une idée venant de survenir, de ce que sera le monde habité.

À l'École des beaux-arts, « l'esquisse de vingt-quatre heures » est une épreuve d'émulation. Les sujets donnent à réfléchir sur l'architecture classique et historique ou bien font directement référence à l'actualité architecturale. Ainsi, l'exercice d'esquisse de l'année scolaire 1907-1908 propose de concevoir un « Hôtel de caisse d'épargne » alors qu'Otto Wagner vient de commencer à édifier celui de Vienne⁴.

Pour relever un défi projectif en vingt-quatre heures, l'élève doit travailler vite, être le plus précis. Il doit signifier l'idée, seulement l'idée d'un projet. Sur les planches retrouvées on peut voir comment l'étudiant hiérarchise sa pensée, son projet, son dessin. Il a à sélectionner, à montrer l'essentiel. Dans le rendu soumis aux professeurs, le plan occupe, en position centrale, la majeure partie de la feuille. Il est graphiquement académiquement exécuté. C'est le dessin géométral et scientifique de la ligne rigoureuse et réfléchie. Il arrête la pensée et définit une idée. Perpendiculaires au plan sur la page, coupes et élévations révèlent d'autres spécificités du projet. En bordure, leur tracé vient après celui du plan. Il n'est pas de même qualité graphique que celui du plan. La ligne paraît plus nerveuse et vive, d'un geste plus empressé. La vitesse d'action apporte aussi de la souplesse si la ligne semble plus lâche. Le dessin précipité montre l'essentiel. L'étudiant travaille en esquisse, qui plus est confronté au temps. Peut-être ne lui en reste-t-il plus assez pour énoncer ce qu'il voit, tout ce qu'il a à dire ? Dans son exercice il se retrouve « charrette »⁵. Il doit donc aller vite et dessiner juste. L'essentiel est à faire passer. L'élève réduit afin d'être le plus clair ; en moindre ligne il a à faire comprendre son

² Le Corbusier, *Lettre à Christian Zervos*, 1931, in Bruno Queysanne, « Chandigarh », *Poïesis. Architecture, arts, sciences et philosophie*, « La ville et le temps », n°12, 2001, p. 184.

³ Aristote, *Métaphysique*, *op. cit.*

⁴ Françoise Very, *Penser l'architecture à partir de l'étonnement*, cours d'histoire de l'architecture de première année de licence, École nationale supérieure d'architecture de Grenoble.

⁵ Jacques Lucan, *op. cit.*, 2009.

idée, sa première idée du projet, la première et la plus vive apparue. Peut-être cherche-t-il encore dans son dessin ? L'idée peut-être est sous-jacente, le dessin n'est pas arrêté, laisse-t-il la pensée et la communication continuer ?

En coupe parfois, l'objet sectionné n'est plus signifié en poché sombre. Un trait renforcé détournant un polygone blanc donne à voir une matérialité, un espace dans son épaisseur, sa hauteur, dans son intériorité. L'intention est davantage proportionnelle, dimensionnelle, spatiale. Pour être plus rapide aussi, l'étudiant change de méthodes et d'outils. Par exemple il utilise l'aplat et la souplesse de l'aquarelle ou du lavis – dessin à l'eau –, pour signifier plus vite un plus grand espace, une masse végétale, une ombre, un vide, etc. La marque devient théorique. L'aplat devient *tache* – le signe, l'empreinte.

Pour cette épreuve, le dessin est doublement approximatif, synthétique, résumant. Tout d'abord parce que l'esquisse est la première formulation graphique de l'idée, la plus proche, ensuite, soumis au manque de temps, le dessin se rapproche de l'essentiel.

2. Note et voyage.

Si le dessin est l'outil d'expression et l'instrument de pensée de l'architecte, il est important d'apprendre à savoir l'utiliser scientifiquement. Par le dessin, l'étudiant apprend à voir l'architecture et à en constituer sa propre pensée. En même temps il apprend à dessiner, à dessiner l'architecture et sa pensée de l'architecture, à constituer sa pensée du dessin et inventer sa propre logique graphique. Se déterminant à l'exercice du projet d'architecture dans des ateliers dirigés par des professeurs-architectes pratiquants, l'élève tient souvent des carnets de dessins préparant les différentes étapes de la conception. Chaque petit dessin correspond à la recherche d'un parti et manifeste d'une pensée en train de se constituer. C'est un travail d'étude et personnel par lequel le futur architecte s'autonomise et constitue sa propre manière de penser l'architecture. Il peut formuler ses idées comme il le souhaite, librement, sans toute la contrainte des règles académiques, si tant est qu'il dessine juste. Dans son cahier d'élève, il apprend à lire et à dessiner l'architecture telle qu'elle est et telle qu'il la voit.

« Les élèves dessineront sur leurs cahiers pendant la leçon »⁶. Par le dessin chacun prend des notes de ce que le professeur enseigne. Graphiquement l'élève retient ce qui lui est suggéré comme le plus important ou ce qu'il juge lui-même comme le plus important. Pour la notation, il faut faire vite, les paroles passent. La rapidité force à la synthèse gestuelle et intellectuelle. La note est une sélection. Elle manifeste d'un regard particulier dans son contenu, par son contenant.

En parallèle d'une appréhension histoire et théorique des cultures et des grandes œuvres architecturales canoniques, le futur architecte voyage aussi dans l'espace et le monde physique. Afin de retenir sa perception des choses observées, il note sa question en dessin. C'est une manière de former son œil à voir, à spécifier, à constater ce qui l'étonne, ce qui l'émeut, ce qui l'intéresse. Grâce à Philippe Duboy⁷, nous connaissons les recherches de Charles-Édouard Jeanneret lorsqu'il travaille à la Bibliothèque nationale de France afin d'enrichir et préciser son étude en cours sur *La Construction des villes*⁸. Ce travail, repris personnellement, avait été commandé par son maître L'Eplattenier. Le jeune architecte se constitue un savoir sur la culture des villes parce qu'il veut participer à l'émergence d'une discipline novatrice en Europe, au début du XXe siècle : l'urbanisme moderne. Il observe, relève et assimile des connaissances inscrites dans les livres. Comme outil et méthode d'investigation, de réflexion, Jeanneret utilise le dessin. Un dessin synthétique et minimal montrant seul ce que l'architecte regarde et retient. Plans ou perspectives de villes, de quartiers, de rues, légendés d'une écriture de plus en plus dense et rapide. Il dessine l'échelle de la ville. Les notes en dessin, réduites et orientées, constituent une série de « fiches aide-mémoire » avec lesquelles l'architecte travaillera toute sa vie comme références de sa « recherche patiente ».

La Révolution industrielle démocratisant les transports, les lauréats du Grand Prix de Rome décerné chaque année par l'École des Beaux arts depuis 1663 jusqu'à 1968⁹, ne sont plus les seuls élèves à voyager pour étude, à travers l'Italie. Le voyage a toujours constitué une méthode de constitution du savoir intellectuel. Mais désormais, davantage d'élèves en architecture partent en voyage d'étude, et

⁶ Jean-Philippe Garric, « L'enseignement de l'architecture au début de la période contemporaine », *op. cit.*, 24 janvier 2011.

⁷ Philippe Duboy, *Architecture de la ville : culture et triomphe de l'urbanisme. Charles-Édouard Jeanneret, la Construction des villes*, Paris, MULT, 1985.

⁸ Étude commandée par L'Eplattenier à la Chaux-de-Fonds au jeune Charles-Édouard Jeanneret, en vue de la rédaction d'un livre d'urbanisme, et organisant le « Voyage d'Allemagne » en 1910. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier. La planète comme chantier*, Paris, Textuel, 2005.

⁹ Alice Thomine-Berrada, *L'Italie des architectes Du relevé à l'invention*, Exposition, Musée d'Orsay, Paris, 12 avril - 23 août 2009.

plus loin. Le *Grand Tour* étendu à tout le bassin méditerranéen devient une étape essentielle de la formation des jeunes architectes. « Ce voyage est un moment d'étude exaltant pour les jeunes artistes »¹⁰. Chacun découvre la réalité des grands édifices classiques de l'enseignement théorique et travaille à leur relevé : un exercice efficace pour apprendre à reconnaître et connaître par la mesure, un espace édifié. « Viollet-le-Duc [...] atteste que le relevé [...] est la base de la formation »¹¹. Les « envois de Rome » ne sont plus les seuls exercices et moyens pédagogiques de l'architecte en voyage. Les sujets, les instruments, les modes graphiques et intellectuels varient. Les élèves sont « avant tout des artistes séduits par la beauté du pays qu'ils découvrent ». Ils s'intéressent aussi à la couleur, à la lumière de chaque instant étonnant. « Pour en rendre compte, ils utilisent aquarelle et lavis »¹². Certains dessins deviennent plus pittoresques, personnels, sensibles. De plus en plus l'architecte ne regarde plus uniquement les grands canons monumentaux de l'architecture antique romaine et grecque. Les réactions et bouleversements sociaux de la fin du XIX^e siècle le font s'intéresser aussi à la petite échelle de l'architecture modeste. L'habitat, vernaculaire et folklorique, l'architecture familiale, quotidiennement habitée, révèlent des leçons d'architecture pour la pensée du plan en trois dimensions.

¹⁰ Alice Thomine-Berrada, *L'Italie des architectes Du relevé à l'invention*, op. cit., 2009.

¹¹ Alice Thomine-Berrada, op. cit., 2009.

¹² Alice Thomine-Berrada, op. cit., 2009.

B. LE DESSIN DE NOTE.

L'étude d'après nature, la recherche expressive, la formulation rapide d'une pensée survenue à partir de la réalité, l'emportent sur les règles classiques académiques. Par le dessin à main levée¹³, l'architecte peut plus rapidement noter et retenir ce qui l'étonne. Particulièrement lorsqu'il est en mouvement. La note en dessin est l'outil du voyage. Le déplacement porte la dimension du changement, de l'inédit : un paysage défilant, puis soudainement un lieu, un moment étonnants, particuliers à préserver. La pensée est activée par le mouvement, le renouveau. Le mouvement est générateur d'étonnement. Pour l'architecte qui s'instruit, le déplacement dans l'histoire ou dans l'espace, est un moyen d'acquérir un savoir puis une pensée personnelle de l'architecture et du projet. S'il se déplace, s'il observe, s'il recueille, l'architecte est toujours en projet. Ce qui l'étonne, ce qui l'émeut, ce qui le questionne, ce qu'il cherche à voir, est mis en forme rapidement grâce au dessin. L'architecte travaille en conscience ou non d'un projet en cours, particulier. Il note parfois instinctivement parce qu'il est touché, même sans nécessairement savoir sur le coup pourquoi il est interrogé, bouleversé, mis en mouvement, ému. L'étonnant est noté. Il servira pour beaucoup plus tard peut-être, chaque recherche est « patiente ». En dessinant l'architecte peut trouver l'origine de son émotion et comprendre pourquoi, ce qui l'émeut dans ce qu'il regarde. La note est exécutée rapidement, pour sauvegarder la vivacité d'une émotion intense survenue du monde habité, mais aussi aider à voir. À voir la nature de l'élément interrogé, interrogeant, à voir de là ce en quoi il étonne, ce qui en lui étonne et saisir la nature de son émotion.

L'architecte peut observer le monde avec une question, une intention précise établie à partir d'un savoir spécifique. Il cherche et interroge en conscience, à partir d'une culture de l'architecture. Par le voyage, la nouveauté et l'étonnement, il tente de bousculer ses acquis afin que ceux-ci ne finissent pas par obstruer son regard. L'architecte reste attentif à ce qui diffère comme à ce qui est commun. Le doute et l'étonnement permettent de vérifier et de réactualiser. Ce qu'on réinterroge peut venir d'une intuition ou du savoir. Mais comment reconnaître ce dont il faut douter, ce qui est à questionner ? À partir de la réalité on s'instruit parce qu'elle propose

¹³ Le dessin « à main levée [est] érigé en un outil destiné à affiner les sens, voire à les porter au plus haut point de perfection que si la règle et le compas avaient été employés ». Renaud d'Enfer, *op. cit.*, 2003, p. 136. L'œil instruit libère la main, la main dextre aguerrit l'œil. Nous nous rappelons la légende de Giotto devant prouver son talent à Benoît XII, s'il trace à main levée – le bras comme compas –, un cercle parfait et en situe le centre.

de nouvelles étrangetés. On peut laisser place à l'émotion, se laisser toucher, se laisser surprendre et tenir compte de l'étonnement survenu. Si on n'est moins concentré sur une question, sur une recherche, sur sa culture, on se libère, on s'ouvre à l'extraordinaire, on accepte et on apprécie ce qui nous émeut. L'architecte peut faire de chaque émotion une source de connaissance et de réflexion. Telle chose étonne, bouleverse ou interpelle, parfois avec surprise, parce qu'elle est rare ou extraordinaire, étrangère, ou encore parce qu'elle rappelle une familiarité, un sujet connu, des notions établies. L'émotion fait appel au sens mais donc aussi à la culture. C'est pourquoi elle instruit toujours. Elle n'est peut-être jamais complètement inconsciente, innocente. Descartes écrit : « Je remarque outre cela que les objets qui meuvent les sens n'excitent pas en nous diverses passions à raisons de toutes les diversités qui sont en eux, mais seulement à raison des diverses façons qu'ils nous peuvent nuire ou profiter, ou bien en général être importants ; et que l'usage de toutes les passions consiste en cela seul qu'elles disposent l'âme à vouloir les choses que la nature dicte nous être utile »¹⁴. Intuitivement, nous repérons ce qui nous est, nous sera profitable. Le changement et l'émotion, dans ce qu'ils ont d'intentionnel et d'inattendu, portent à renouveler ses acquis. Le « savoir obstruant » est bousculé par le nouveau, le soudain. Les découvertes se font toujours là où on ne les attend pas. Ce qui ne surprend pas n'apprend rien de neuf. Il faut savoir se détacher du signifié pour se mettre en « flottaison ». L'« attention flottante » est l'attitude heuristique mise en place par Lacan lorsqu'il écoute ses patients. Il saisit par le savoir mais aussi reste alerte à l'extraordinaire, aux expressions brutales et fugitives de l'inconscient. L'architecte regardant, également vient à se rendre sensible « *to grasp the meaning* » des choses observées. Bruno Queysanne choisit l'expression anglaise parce qu'elle raconte musicalement le furtif, le choc, l'attrape. « *The sudden and the surprising that draw my glance do not always occur together in our experience : something familiar can appear suddenly, or else something strange may reveal itself only by steps. But when they do conjoin in a glance as they so often do, we are moved – “struck”* »¹⁵. Ce que la réalité suscite, ce qui frappe et impressionne, transforment le regardant ; « *moved* », l'anglais signale plus explicitement que l'émotion est aussi une action, un processus perfectionnant, modifiant celui qui la subit et la produit en même temps. Telle chose du monde

¹⁴ René Descartes, *Œuvres et lettres. Les passions de l'âme*, Seconde partie, Article 52, 1649. Édition consultée, *op. cit.*, 1952, pp. 723-795.

¹⁵ Edward S. Casey, *The world at a glance*, Indianapolis, John Sallis, 2006, p. 210.

étonne et trouble ; s'il en comprend la nature et en recherche l'origine, l'architecte enrichit spécifiquement, personnellement son savoir. La sensation se rend dans l'entendement. Elle devient ou deviendra idée. Exerçant son œil à voir à partir de d'une réalité édifiée et de l'observation du monde habité, l'architecte peut parvenir à définir, reconnaître, constituer sa propre culture de l'architecture et du projet, s'il relève les impressions survenues les plus fortes, les plus modifiantes. Par le dessin il peut formuler ce qu'il ressent sans nécessairement, sur le coup, l'identifier parfaitement comme il aurait à le faire avec des mots. Les mots aussi parfois restent loin de ce qui est vu, de ce qui est à dire. Ils demandent de connaître tout de suite, exactement la nature des choses. Le dessin peut exprimer juste, un fait même inconnu, un ressenti, une idée non complètement dévoilée, déterminée. Lorsqu'il se déplace, l'architecte recueille son étonnement, chaque perception modifiante, c'est-à-dire pouvant préciser, corriger, enrichir, son savoir, sans en altérer toute la nature. En conscience d'une donnée instructive, ou intuitivement, il sélectionne et retient l'essentiel. Il mémorise seulement ce qu'il perçoit comme utile, le plus important. L'architecte doit aller vite en dessin ; il note. Il note un paysage, ce qui l'émeut, le choque, le dérange. Le monde passe, et son rapport à lui. L'architecte inscrit rapidement ce qu'il perçoit, seulement comment lui, perçoit un objet. Il n'a de toute façon pas le temps de tout inscrire au risque de perdre, oublier ce qui l'étonne des choses observées. La note est le support privilégié du vif, de l'étonnement. Elle peut permettre de saisir un soudain, l'instant sans lieu de la survenue de la perception. « *The sudden is literally at upon, "without place", thus "strange" (as at upon also signifies)* »¹⁶. L'étrange, le mouvement, le renouveau sont générateurs de pensée et d'enchaînement d'idées. Le soudain transforme l'architecte qui regarde lorsqu'il passe du repos au mouvement. Noter son changement d'état et de condition permet de lire et connaître son être, son savoir et d'évoluer. La note est rapide et essentielle. Elle montre vite une perception. Elle ne représente pas exactement le monde mais la pensée de l'architecte sur le monde. La rapidité d'exécution, demandée par l'apparition surprise et fugace d'une perception, force à réduire à l'essentiel. La note prend « l'instant décisif », cet instant d'équilibre entre les constituants qui fait que l'on s'arrête mais sans s'y attendre. Un épisode du monde touche personnellement et transforme celui qui regarde parce qu'il ressent, parce qu'il apprend. La note accompagne ce passage alchimique entre la latence et

¹⁶ Edward S. Casey, *op. cit.*, 2006, p. 211.

le « *glance* »¹⁷, entre l'indifférence et l'étonnement. La note est une mémorisation sensible et une monstration intellectuelle. « Le mot *note* – qui renvoie à la notion d'une chose connue, repérée – peut avoir deux valeurs : ou bien celle d'une information fixée, identifiable, ou bien celle d'une ouverture et d'une esquisse en direction de ce qui n'a pas à devenir une information, mais un sens »¹⁸. Jean-Luc Nancy énonce l'aspect spécifique et personnel de la note. C'est un regard particulier sur le monde émouvant, une perception émanante à retenir parce qu'elle est estimée et ressentie comme importante, intéressante, enrichissante. La note en dessin est le *medium* et le message. Elle est capable d'intercepter une perception, pouvant être fugace. Son effectuation est brève, la note est essentielle et synthétique, théorique et sensible. Elle se décline sous *forme courte*, c'est-à-dire la monstration rapide et juste d'une perception, seulement d'une perception.

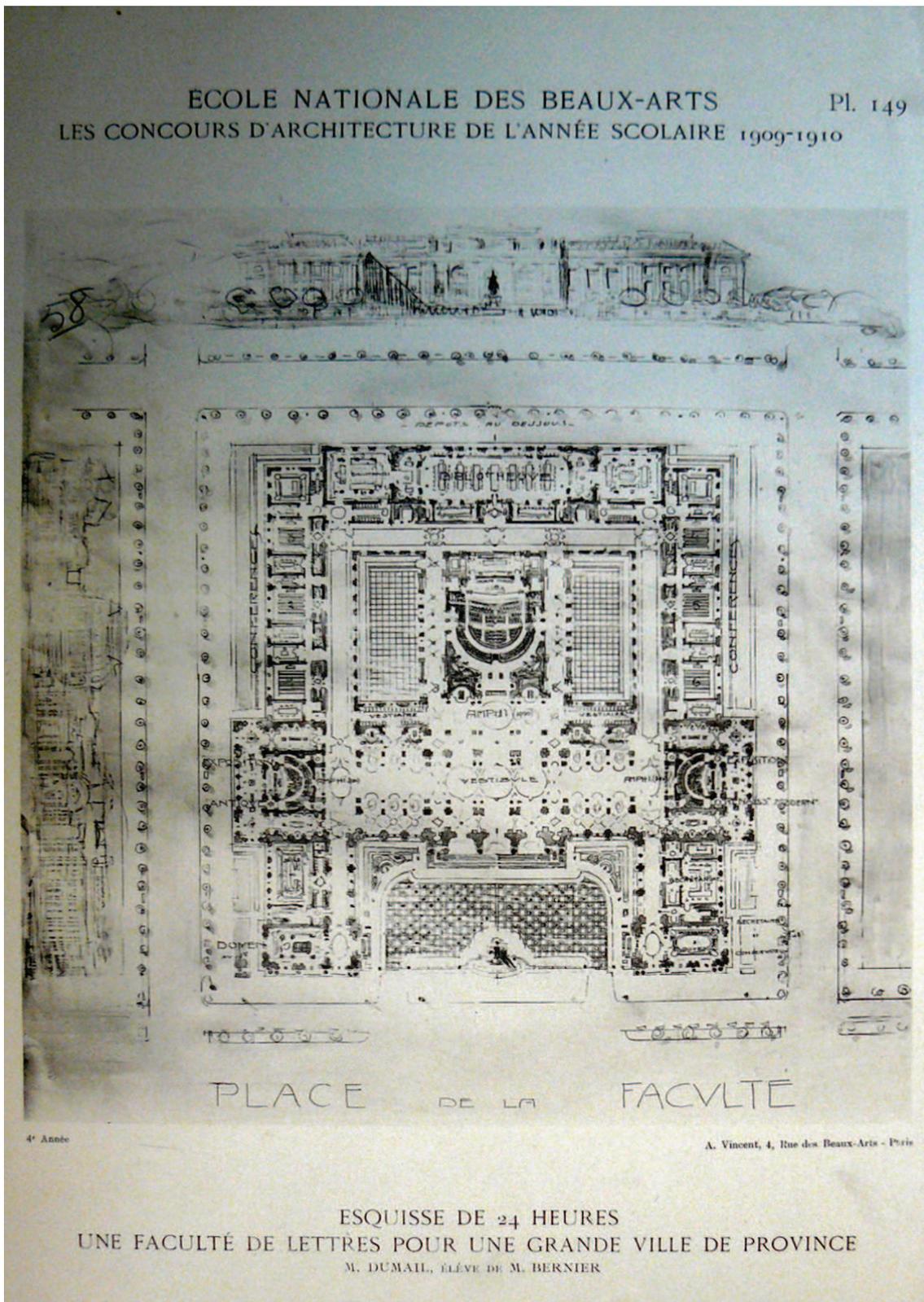
La note en dessin est une écriture immédiate de la pensée. Son économie et son efficacité communicative, son statut théorique, en font pour l'architecte qui s'instruit, un outil de formation du regard et de constitution d'une culture de l'architecture. Le dessin suit la perception et la rend visible. Peut-être en même temps que le monde le bouleverse, le dessin creuse dans l'esprit de l'architecte. Il conserve en papier et dans l'entendement, toute émotion et idée fortes, modifiantes. Ce travail s'exécute en conscience ou non du pouvoir direct ou différé de l'impression perçue. L'architecte est toujours en projet ; il laisse aussi son intuition travailler, porteuse de culture et matrice de savoir et d'idées.

Parce qu'« on ne saurait malgré tout remplacer entièrement l'intuition »¹⁹ prévient Paul Klee.

¹⁷ « *When we glance, we do so with characteristic celerity : there is no slow glancing, just as there is no rapid scrutinizing. To glance means to look quickly – as is underlined by such descriptive phrases as “to steal a look” (wherein I look hastily) and “to catch her glance” (whereby the speed of my glance has to match hers if it is truly to catch it as in a net) ».* Edward S. Casey, *op. cit.*, 2006, p. 210.

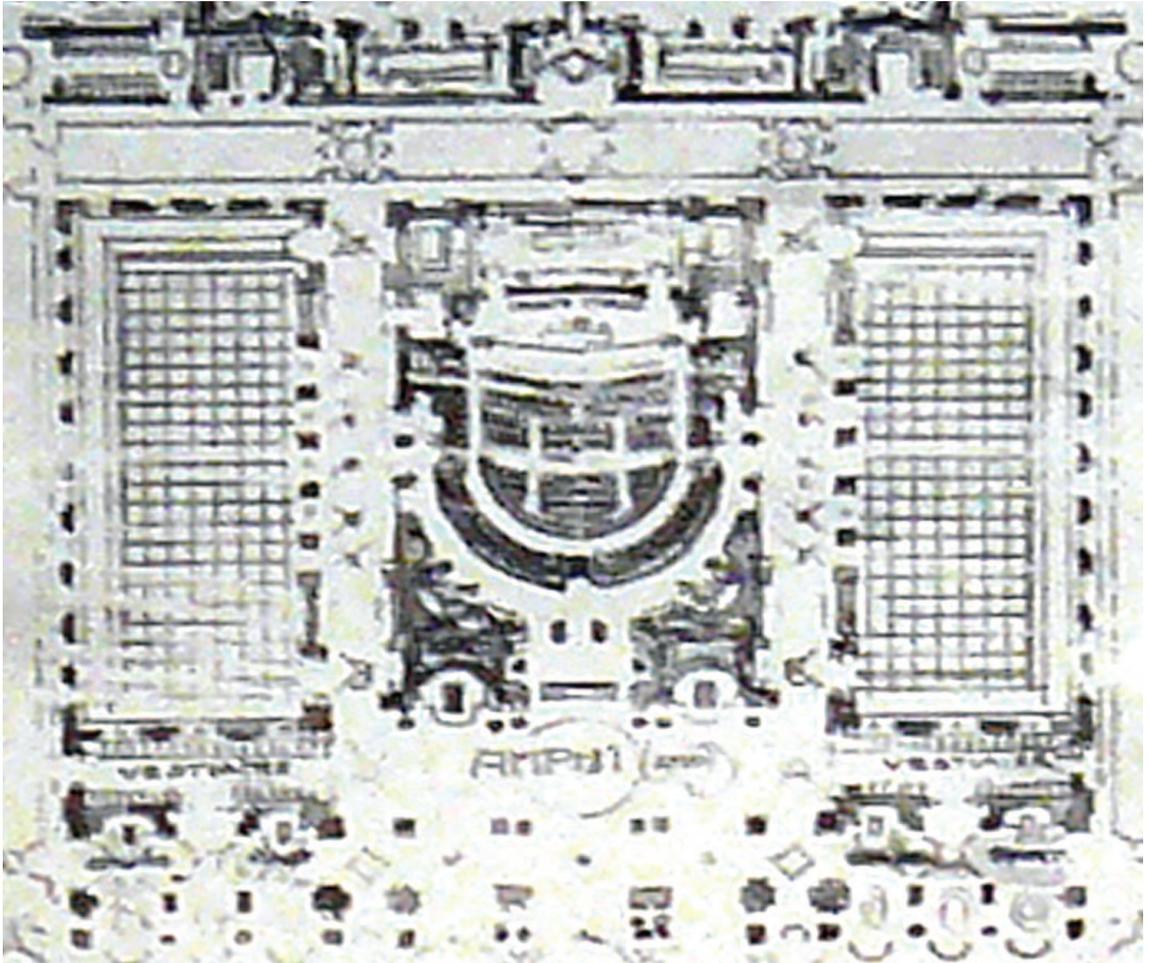
¹⁸ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 32.

¹⁹ Paul Klee, *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, Basel, Jürg Spiller, Schwabe & Co. Verlag, 1956. Édition consultée, Pierre-Henri Gonthier pour la traduction française de l'allemand, « Recherche exacte dans le domaine de l'art », *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p. 49.

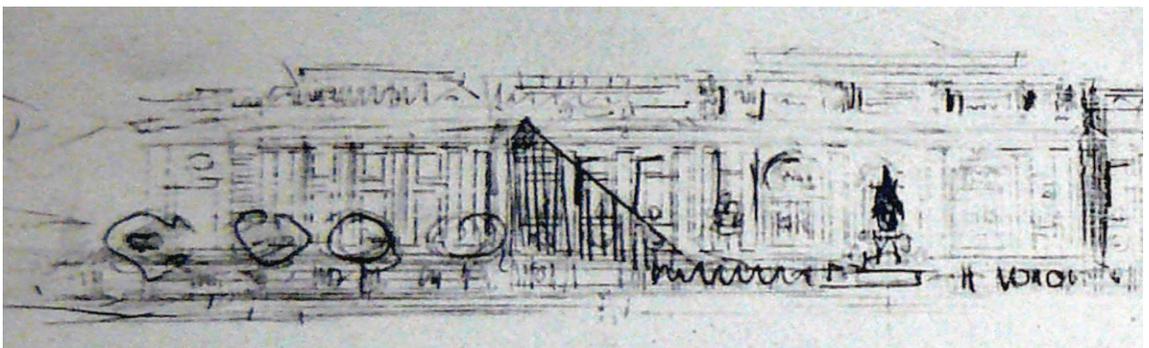
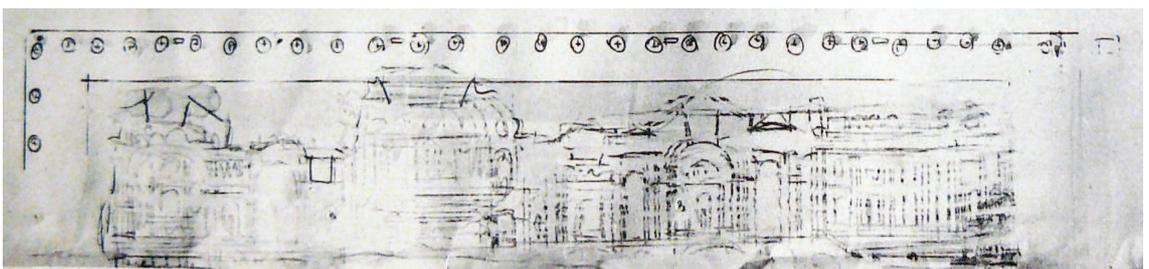


1. Félix Dumail (Paris, 1883-1955), Esquisse de 24 heures. « Une faculté de lettres pour une grande ville de province », 1909-1910.

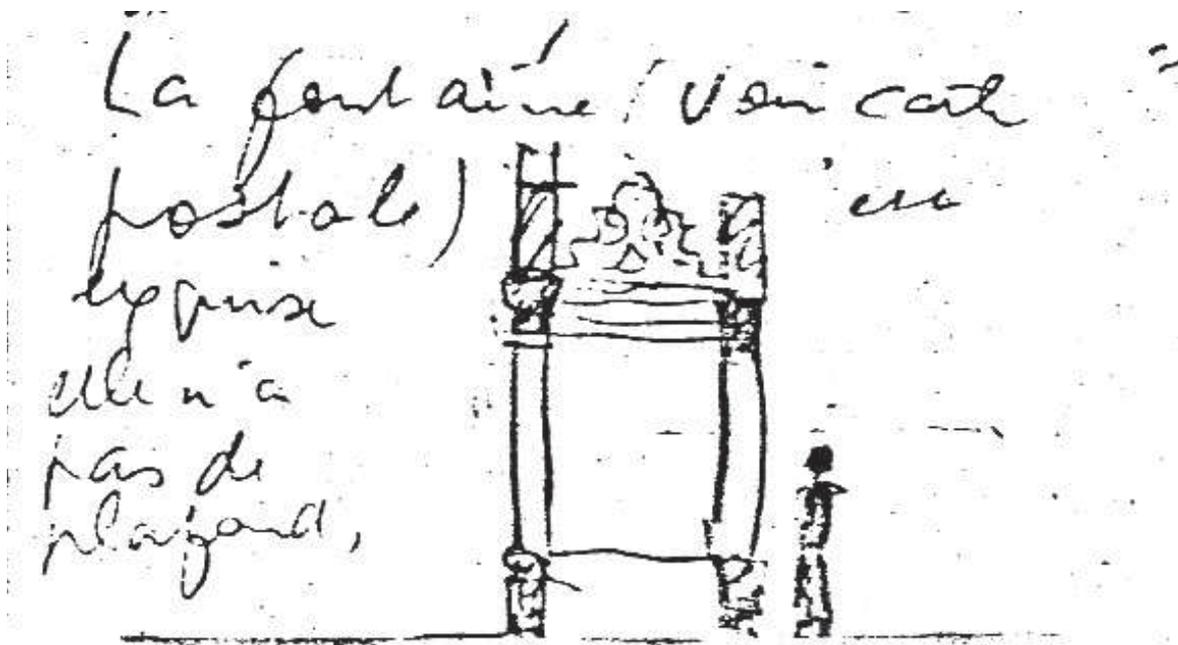
Dessin à l'encre et au crayon sur papier canson, format raisin. Document Ifa, DUMFE-B-09-1.



2. Le dessin appliqué du plan, représentation principale.



3. Le dessin minimal de l'esquisse de plus en plus rapide. Coupe et élévation.



4. Charles-Édouard Jeanneret, note en dessin et théorisation d'une perception. Dessin rapide et direct. Wittenberg, 20 juin 1910.

Dessin à l'encre noire sur papier quadrillé, page 138 d'un carnet relié 10x15 cm. Bibliothèque de la ville de la Chaux-de-Fonds, LC/107/1038-138.23. Légende que nous établissons : « La fontaine (voir carte // postale [et documents 19 et 20, BV.CDF, LC/105/1112-26 du chapitre 3 de la seconde partie]) est // exquise // elle n'a // pas de // plafond ».



II. DESSIN DE NOTE ET PENSÉES ARCHITECTURALES

Chapitre 1. La note en dessin de la Suisse à Rome, des Arts décoratifs au langage classique ?

I. Entrer en architecture par le « visible », le « folklore » et l'industrie ?

Dans le contexte de la transformation par l'industrialisation des arts et des sociétés, particulièrement dans les cultures germaniques, Charles-Édouard Jeanneret se forme par le dessin. L'expérience de celui qui devient Le Corbusier à Paris en 1920¹ nous intéresse, parce qu'elle fait partie de la culture de cette spécificité de penser par la « visibilité »². Dès sa jeunesse il apprend au contact des peintres qui resteront ses maîtres : Charles L'Eplattenier³ (de 1902 à 1917), Peter Behrens⁴ (1910/ 1^{er} avril 1911), Amédée Ozenfant⁵ (de 1918 à 1925). Plus tard il proclamera : « je suis architecte mais je suis aussi peintre de métier »⁶. La culture de la *Sichbarkeit*⁷ semble constituer la source de travail, la source d'apprentissage de Charles-Édouard Jeanneret et de Le Corbusier. En 1965, année de sa mort, il confie encore à Jean Petit, avoir « ce péché capital d'être assujéti aux choses visuelles. Tout ce qui est visuel : peinture, sculpture, dessin, architecture, pour moi n'est qu'un seul phénomène, c'est symphonique »⁸.

Pour Le Corbusier, il semble que le dessin, synthèse artistique des arts plastiques, opère comme outil fondamental de recherche et d'invention. « Chaque journée de ma vie a été vouée en partie au dessin. Je n'ai jamais cessé de dessiner et de peindre, cherchant où je pouvais les trouver, les secrets de la forme »⁹. Est-ce aussi le moyen que Charles-Édouard Jeanneret utilise pour sa propre formation architecturale et fonder sa culture de l'architecture ? Devient-il architecte lorsqu'il sûr de son œil et de sa main ?



1. Charles-Édouard Jeanneret en costume devant façade (lieu ?) 1910-14.
Document Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds, LC/108/191.

¹ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier. La planète comme chantier*, Paris, Textuel, 2005.

² Konrad Fiedler, *op. cit.*

³ Charles L'Eplattenier (1847, Neuchâtel - 1946, La Chaux-de-Fonds) : peintre et professeur à l'École d'art de la Chaux-de-Fonds, fondateur du Cours supérieur à cette école.

⁴ Peter Behrens (1868, Hambourg - 1940, Berlin) : peintre, architecte, graveur, « designer », typographe, directeur artistique de *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, « il en conçoit les produits et en dessine les publicités », in Jean-Louis Cohen, *op. cit.*, 2005, p. 44.

⁵ Amédée Ozenfant (1886, Saint-Quentin - 1966, Cannes) : peintre.

⁶ Le Corbusier, 1965, in Jean Petit, *Le Corbusier. Dessins*, Paris, Genève, Forces Vives, 1968, p. 12.

⁷ Konrad Fiedler, *op. cit.*, 2004.

⁸ Le Corbusier, 1965, in Jean Petit, *op. cit.*, p. 12.

⁹ Le Corbusier, 1965, in Jean Petit, *op. cit.*, p. 13.

II. DESSIN DE NOTE ET PENSÉES ARCHITECTURALES CHP. 1. I. ENTRER EN ARCHITECTURE PAR LE « VISIBLE », LE « FOLKLORE » ET L'INDUSTRIE ? L'APPRENTISSAGE DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET

REPERES MATHEMATIQUES

de la section de l'architecture moderne. Les formes géométriques, telles que le carré, le rectangle, le triangle, le cercle, le polygone, sont les bases de la composition architecturale. Elles sont combinées de diverses manières pour créer des motifs complexes et harmonieux.

1. On utilise d'abord les formes géométriques, telles que le carré, le rectangle, le triangle, le cercle, le polygone, pour créer des motifs simples et élémentaires. Ces motifs sont combinés de diverses manières pour créer des motifs plus complexes et harmonieux.

2. On utilise ensuite les formes géométriques, telles que le carré, le rectangle, le triangle, le cercle, le polygone, pour créer des motifs plus complexes et harmonieux. Ces motifs sont combinés de diverses manières pour créer des motifs encore plus complexes et harmonieux.

3. On utilise enfin les formes géométriques, telles que le carré, le rectangle, le triangle, le cercle, le polygone, pour créer des motifs très complexes et harmonieux. Ces motifs sont combinés de diverses manières pour créer des motifs extrêmement complexes et harmonieux.

ORNERMENTS MATHEMATIQUES

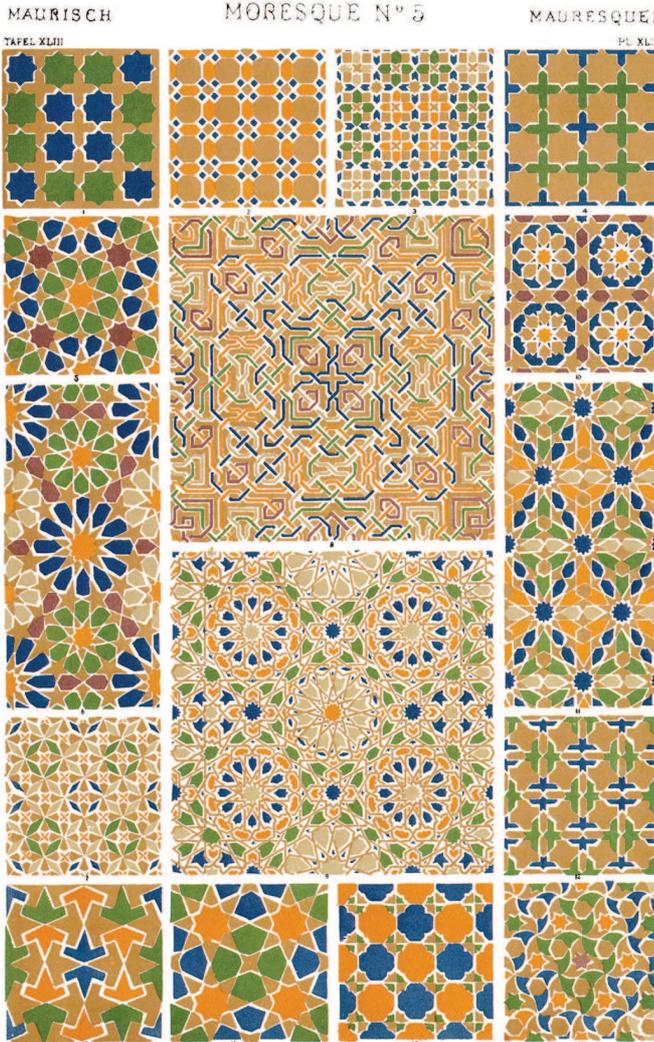
1. Dans la décoration de l'architecture moderne, les formes géométriques sont utilisées de diverses manières pour créer des motifs complexes et harmonieux. Ces motifs sont combinés de diverses manières pour créer des motifs encore plus complexes et harmonieux.

2. On utilise ensuite les formes géométriques, telles que le carré, le rectangle, le triangle, le cercle, le polygone, pour créer des motifs plus complexes et harmonieux. Ces motifs sont combinés de diverses manières pour créer des motifs encore plus complexes et harmonieux.

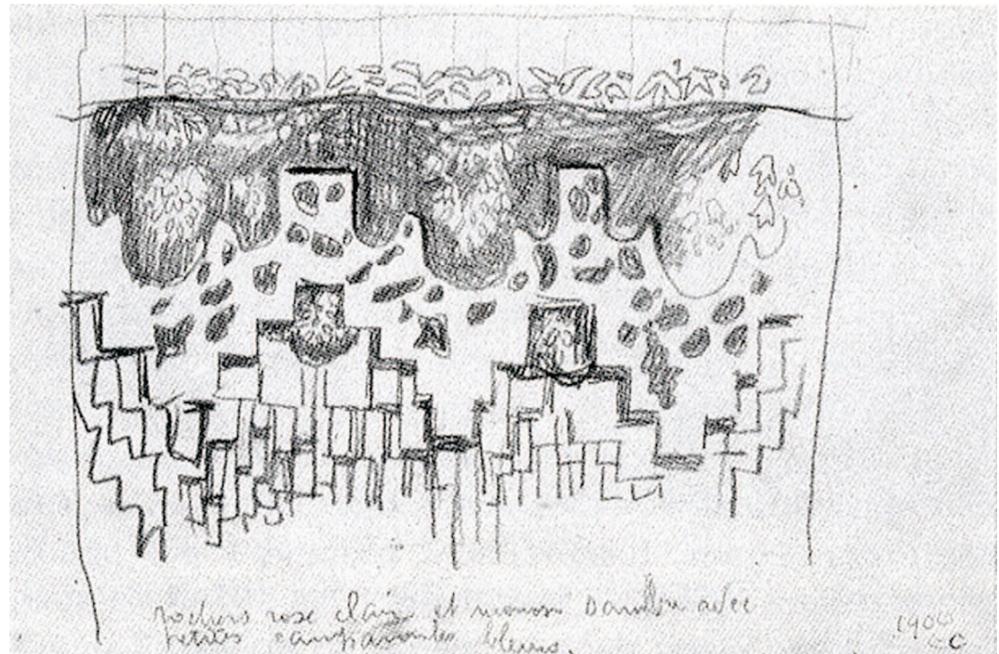
3. On utilise enfin les formes géométriques, telles que le carré, le rectangle, le triangle, le cercle, le polygone, pour créer des motifs très complexes et harmonieux. Ces motifs sont combinés de diverses manières pour créer des motifs extrêmement complexes et harmonieux.



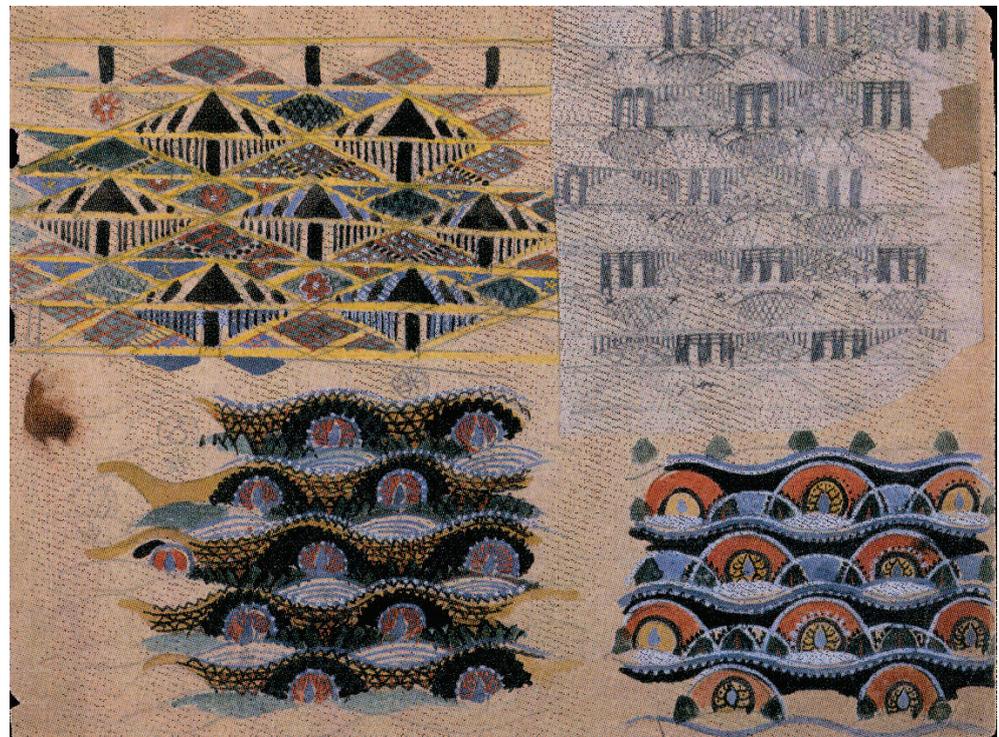
2. Owen Jones, *Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856, pp. 68-69.



3. Owen Jones, *Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856, planche 43.



4. Charles-Édouard Jeanneret, coupe de l'écorce terrestre, 1905-06.
Document Fondation Le Corbusier, FLC 5811.



5. Ch. -É. Jeanneret, recherche ornementale par le dessin.
Rébéna, Baudoui, Thévenet, *Le Corbusier. Architecte parmi les hommes*, Paris, Dupuis, 2010, p. 23.

Ces questions nous invitent à revenir sur la formation de Le Corbusier et à réfléchir sur les moments et les modes de la formation d'une culture de l'architecture et du regard de l'architecte par le dessin. Comment utilise-t-il le dessin pour apprendre à voir ? Comment utilise-t-il son œil pour apprendre à dessiner ? Comment invente-t-il sa propre manière d'aller à l'essentiel par le dessin, dans son dessin, dévoilant la nature des choses et l'idée qu'il en a ?

L'apprentissage de Charles-Edouard Jeanneret a ceci de particulier et d'efficace, pour lui, qu'il est autodidacte en architecture – si l'on considère l'enseignement tel qu'il était dispensé à l'époque sous sa forme académique. Avec son premier maître Charles L'Eplattenier, Jeanneret organise pour la suite de sa formation, une véritable école d'architecture à distance. Les bases graphiques de la Chaux-de-Fonds, les explorations européennes, l'ingénierie et les calculs scientifiques¹⁰, l'histoire de l'art, le folklore mondial, la culture des villes, etc. : à chaque étape, il exerce son œil, apprend à regarder par lui-même, cherchant à exploiter et aller au-delà du premier enseignement suisse. Jeanneret apprend-il à dessiner juste, et par là même à voir juste ? Est-ce par le travail sur son dessin et par son dessin qu'il « apprend à voir » et apprend à devenir un architecte inventant sa propre pensée architecturale ?

Nous suivrons les étapes de la formation de Jeanneret de 1902 à 1920. Précisons que ces dates ne sont pas définitivement arrêtées mais correspondent à celles le plus récemment proposées par l'histoire officielle.

Charles-Edouard Jeanneret entre à l'École des arts appliqués de la Chaux-de-Fonds. En 1920 « Jeanneret achève sa métamorphose et devient, sous le pseudonyme de Le Corbusier, une des figures les plus en vue de la scène artistique parisienne »¹¹.

Avec l'analyse des œuvres graphiques de Charles-Edouard Jeanneret, produites à cette époque, nous tenterons de repérer celles témoignant d'un apprentissage en train de s'opérer, et démontrant l'acquisition d'une vraie maturité de pensée. Parce qu'il possède une technique graphique différente de la technique académique des beaux arts, ses dessins peuvent se révéler de véritables systèmes méthodiques de recherche et de découverte. Si le trait particulier que sa main sait tracer, hérité de l'enseignement des écoles d'arts industriels et appliqués de la Chaux-de-Fonds,

¹⁰ « “Si j'avais le temps, disait-il [Auguste Perret], je ferais des mathématiques ; elles forment l'esprit.” // Je fis des mathématiques qui, pratiquement, ne me servirent jamais à rien dans la suite. Mais peut-être m'ont-elles formé l'esprit ». Le Corbusier, *op. cit.*, 1925, p. 206.

¹¹ Jean-Louis Cohen, *op. cit.*, 2005, p. 48.

permet à Jeanneret d'apprendre à donner forme au « visible », témoigne-t-il de l'acquisition d'une vraie maturité de penser, témoignant d'un apprentissage en train de s'opérer ?

Après avoir suivi les cours de l'école industrielle, Charles-Edouard Jeanneret apprend aux Écoles de la Chaux-de-Fonds¹² une technique graphique appliquée aux Arts décoratifs et à l'industrie, différente de la technique académique des Beaux arts. Les artistes des Arts décoratifs utilisent la géométrie pour analyser et décomposer les sujets d'étude mais aussi pour styliser et concevoir les formes de leurs projets.

Jeanneret souhaite se destiner au métier de peintre. Mais dès 1905, dès son admission au cours supérieur de la Chaux-de-Fonds fondé par l'Eplatténier pour étendre le programme de l'école aux arts du dessin, et sous l'autorité de ce dernier – « Toi tu seras architecte » –, Jeanneret se consacre à l'architecture. « J'avais horreur de l'architecture et des architectes [mais] j'acceptais le verdict et j'obéis ; je m'engageai dans l'architecture »¹³. Puis, à l'école du voyage, de 1907 à 1911, le futur architecte apprend à voir l'architecture par lui-même. Mettant en application l'enseignement de l'Eplatténier, il tente aussi d'en « dépasser les limites intellectuelles en se lançant, non pas par hasard, dans l'analyse de cultures différentes, avec l'intention évidente de se construire une expérience spécifique entièrement fondée sur l'observation et l'étude de l'existant »¹⁴. En Novembre 1911, Charles-Edouard Jeanneret vient de « clore sa vie d'étude »¹⁵ et s'installe à la Chaux-de-Fonds comme « architecte-conseil pour toutes questions de décoration »¹⁶. Termine-t-il pour autant sa formation d'architecte ?

¹² 1902-1905 : École d'art, 1905-1907 : Cours supérieur d'art et de décoration créé par Charles L'Eplatténier. Cf. H. Allen Brooks, « L'École d'art de la Chaux-de-Fonds », *Le Corbusier. Une encyclopédie*, sous la direction de Jacques Lucan, catalogue de l'exposition, Paris, Centre national d'art contemporain Georges Pompidou, 1987, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1987, p.156 à 161.

¹³ Le Corbusier in Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, op. cit., p. 24-25.

¹⁴ Giuliano Gresleri, « Partir et revenir. Le voyage en Italie », *Le Corbusier et la Méditerranée*, sous la direction de Danièle Pauly, catalogue de l'exposition, Marseille, 27 juin - 27 septembre 1987, Marseille, Éditions Parenthèses, Musées de Marseille, 1987, p. 24.

¹⁵ Charles-Edouard Jeanneret, *Lettre à William Ritter*, Venise, 10 Septembre 1910, Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds, Fonds Le Corbusier, LC/102/1115.

¹⁶ Jean-Louis Cohen, op. cit., 2005, p. 47.



6. Ch. -É. Jeanneret, boîtier de montre gousset pour son père, diplôme d'honneur à l'Exposition des Arts décoratifs de Milan.

Rébéna, Baudoui, Thévenet, *op. cit.*, 2010, p. 25.



7. Ch. -É. Jeanneret, aquarelle, étude préparatoire pour la Villa Fallet, 1905.

Ibidem.



8 et 9. L'Atelier des arts réunis, Villa Fallet, La Chaux-de-Fonds, 1905.
Photographies personnelles, La Chaux-de-Fonds, 2010.

Nous ne souhaitons pas nous limiter à la formation de l'étudiant mais observer comment le jeune architecte poursuit son apprentissage dans la pratique professionnelle. Après plusieurs échappées manquées, Charles-Edouard Jeanneret quitte la Chaux-de-Fonds définitivement en 1917 et s'installe à Paris. « En 1920, Jeanneret achève sa métamorphose et devient, sous le pseudonyme de Le Corbusier, une des figures les plus en vue de la scène artistique parisienne, pratiquant simultanément l'architecture, la peinture et l'écriture. La mue du jeune aventurier en professionnel sûr de lui est facilitée, sinon provoquée par la rencontre du peintre Amédée Ozenfant, avec qui il partagera ses espoirs et ses succès jusqu'en 1925 »¹⁷.

Durant sa formation, Jeanneret superpose des phases d'enseignements très encadrés et d'autres plus libres et autonomes, caractérisées par des moments de plus intenses productions d'acquisition du savoir. L'exigence de Jeanneret et sa rigueur dans le travail se perçoivent dans l'ardeur mise à accomplir certaines de ses missions de formation, recommandées ou volontaires.

Le premier voyage de Charles-Edouard Jeanneret en Italie (Septembre 1907-Novembre 1907) est marqué par le discours du peintre neuchâtelois. Celui-ci encourage son élève à découvrir certaines références culturelles fondamentales pour la formation d'un architecte, et concentrées autour de la ville de Florence¹⁸. « La place de l'Italie et la référence aux antiquités classiques étaient déjà essentielles dans la formation des architectes depuis la Renaissance. Au XIX^e siècle elle prend une place encore plus grande »¹⁹. Jeanneret part avec son carnet de croquis, les notes de L'Eplattenier rédigées lors de son propre voyage en Italie, les guides de Karl Baedeker et de John Ruskin²⁰. « Ruskin est décidément un chic type, il apprend à voir »²¹.

Par un échange assidu de courrier avec L'Eplattenier, l'apprenti rend scrupuleusement compte du suivi des instructions données, de ses observations, de

¹⁷ Jean-Louis Cohen, *op. cit.*, 2005, p. 48.

¹⁸ Circuit tenté par l'Eplattenier en 1903, puis 1904. Cf. Giuliano Gresleri, « Voyage 1907 : *Voyage d'Italie* », *Le Corbusier : une encyclopédie*, *op. cit.*, p. 471.

¹⁹ Annie Jacques, *Les dessins d'architecture du XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995, p. 8.

²⁰ Karl Baedeker, « Les arts en Italie », *Italie septentrionale, manuel du voyageur*, Leipzig, Paris, Baedeker, 1907. John Ruskin, *Les Matins de Florence. Simples études d'art chrétien*, traduction de l'anglais par Eugénie Nypels, Paris, Laurens, 1908.

²¹ Ch. -É. Jeanneret, « Lettres à Charles L'Eplattenier », Florence, 19 Septembre 1907, in Le Corbusier, *Lettres à ses maîtres. II : lettres à Charles L'Eplattenier*, édition établie par Marie-Jeanne Dumont, Paris, Édition du Linteau, 2006, p. 81.

ses déductions : il décrit l'architecture. Jeanneret connaît précisément le champ lexical architectural et quels éléments lui attribuer. Son regard et ses recherches par le dessin portent principalement sur l'ornement et la structure, la technique constructive, les matériaux, mais aussi la lumière et les couleurs²². « La majeure partie de ces travaux intègre toutefois la méthode classique (tout au moins dans la tradition de l'École d'art) : cette analyse dimensionnelle et constructive se trouve évidemment dans l'enseignement de Owen Jones²³, de Grasset et L'Eplattenier »²⁴. L'article de Gresleri dévoile les premiers dessins des voyages de Jeanneret, permettant d'observer son regard en formation. Il détaille le décor apposé à la structure et recompose l'ornement, comme par exemple ceux de l'église San Vital de Ravenne. Gresleri décrit un travail au « détail minutieux et parfait des ogives du palais des Doges »²⁵ ; nous devinons la rigueur et le temps dévoué au dessin. Par ses relevés Jeanneret mémorise ses découvertes architecturales. Il élargit et précise sa culture autant qu'il se constitue une bibliothèque intellectuelle de références pour le projet.

Souvent son travail se pose comme une énigme : « Car que dessiner du Palais Vieux ? On ne sait par quel bout lui arracher son mystère »²⁶. Parfois il recherche les indices d'une démarche à suivre : « fais-je fausse route et dois-je quand même dessiner le palais de la ville »²⁷. Par l'outil du dessin Jeanneret tente de résoudre ses interrogations ou d'éclaircir ses incompréhensions.

Le jeune aventurier travaille aussi à s'instruire selon ses propres intuitions ou initiatives d'investigation. Une « première observation subtile »²⁸ apparaît lors de cette initiation à l'autonomie. « Oh, ces moines quels veinards ! Mon admiration a été la même à la Chartreuse de Pavie et j'ai pu me convaincre que s'ils renonçaient au monde, ils savaient du moins s'arranger une vie délicieuse [...] J'ai trouvé la solution de la maison ouvrière »²⁹. La Chartreuse de Galluzzo, refuge monacal d'un quartier florentin au cœur du val de la rivière Ema, est pour Jeanneret une

²² Selon les principes sur l'Art nouveau de Ruskin ou de William Morris.

²³ Owen Jones, *Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856.

²⁴ Giuliano Gresleri, *op. cit.*, 1987, p. 30.

²⁵ *Ibidem*, p. 34.

²⁶ Ch. -É. Jeanneret, « Lettres à Charles L'Eplattenier », Florence, 19 Septembre 1907, in Marie-Jeanne Dumont, *op. cit.*, p. 79.

²⁷ Ch. -É. Jeanneret, « Lettres à Charles L'Eplattenier », Florence, 21 Septembre 1907, in Marie-Jeanne Dumont, *op. cit.*, p. 87.

²⁸ Giuliano Gresleri, *op. cit.*, 1987, p. 28.

²⁹ Ch. -É. Jeanneret, « Lettres à ses parents », Florence, 14 Septembre 1907, Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds, Fonds Le Corbusier, LC/102/1095.

véritable leçon d'architecture *in concreto*, une expérience didactique indépendante et personnelle, un déclic pour la suite de sa formation. Impétueux, il fait part à ses parents de ses émotions architecturales mais modère cet enthousiasme dans ses écrits pour L'Eplattenier : « Ah ! les chartreux ! Je voudrais toute ma vie habiter ce qu'ils appellent leurs cellules. C'est la solution de la maison ouvrière type unique ou plutôt du paradis terrestre »³⁰. La Chartreuse de Galluzzo semble enrichir l'esprit d'interprétation, de corrélation, de création de Charles-Édouard Jeanneret. Il pense en projet. Il note des informations qui lui serviront à penser et concevoir une architecture future. Jeanneret se constitue comme une base mentale de données architecturales.

Jeanneret termine son voyage italien à Venise. Directement il rejoint Vienne. Puis, pendant quatre ans jusqu'en 1911, il parcourt l'Europe à la recherche d'expériences et de cultures nouvelles. Il s'arrête aussi pour alterner les exercices professionnels et les études dans les musées, les expositions, les bibliothèques des grandes villes européennes³¹. En 1925, le Corbusier rappellera ses excursions dans les musées. « Les musées m'ont fourni les certitudes sans trous, sans embûches. Les œuvres sont là comme des entiers, et la conversation est sans fard, le tête-à-tête est à merci de celui qui questionne ; l'œuvre répond toujours aux questions qu'on lui pose. Ce sont de bonnes écoles que les œuvres des musées »³². En y prenant des notes en dessin, le jeune homme s'imprègne du « folklore », des cultures, de l'histoire des peuples du monde. « Que de leçons, que de leçons ! Que de dessins qui inscrivent anxieusement et qui répondent aux questions par la cernure précise de la forme éloquente »³³. Jeanneret exerce aussi son œil et sa main d'architecte lorsqu'il relève par le dessin, des statues étrusques, des brocards de Perse, des squelettes préhistoriques, etc. Le futur architecte analyse la réalité moderne européenne chez les frères Perret³⁴ ou chez Peter Behrens ; il dessine l'architecture de la dimension moderne. « La brutalité des grandes villes explorées alors, l'une après l'autre, pour apprendre, pour vivre, pour chercher le point d'application d'énergies avides de

³⁰ Ch. -É. Jeanneret, « Lettres à Charles L'Eplattenier », Florence, 19 Septembre 1907, in Marie-Jeanne Dumont, *op. cit.*, p. 83.

³¹ Vienne (Novembre 1907-Mars 1908), Paris (Mars 1908-début 1909), Berlin (octobre 1910-avril 1911), Munich (1910-1911).

³² Le Corbusier, *op. cit.*, 1925, pp. 201-202.

³³ Le Corbusier, *op. cit.*, 1925, p. 204.

³⁴ Auguste Perret (1874-1954), Gustave Perret (1876-1952), Claude Perret (1880-1960) : architectes et associés.

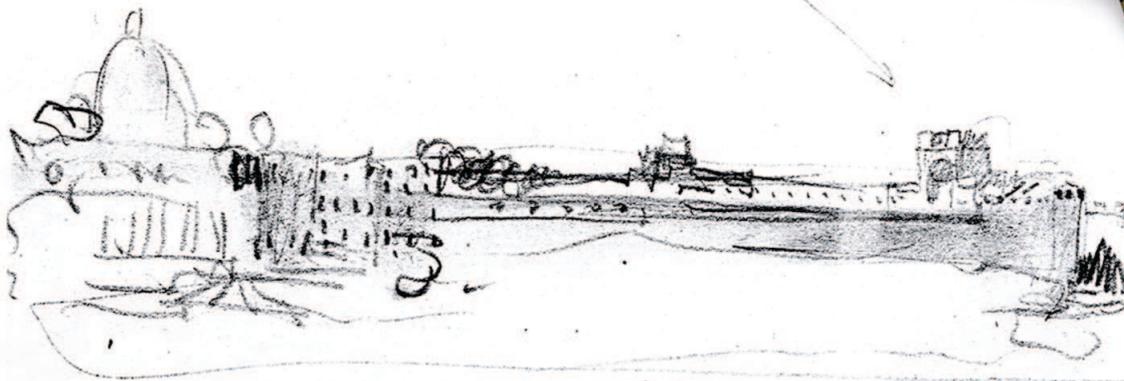
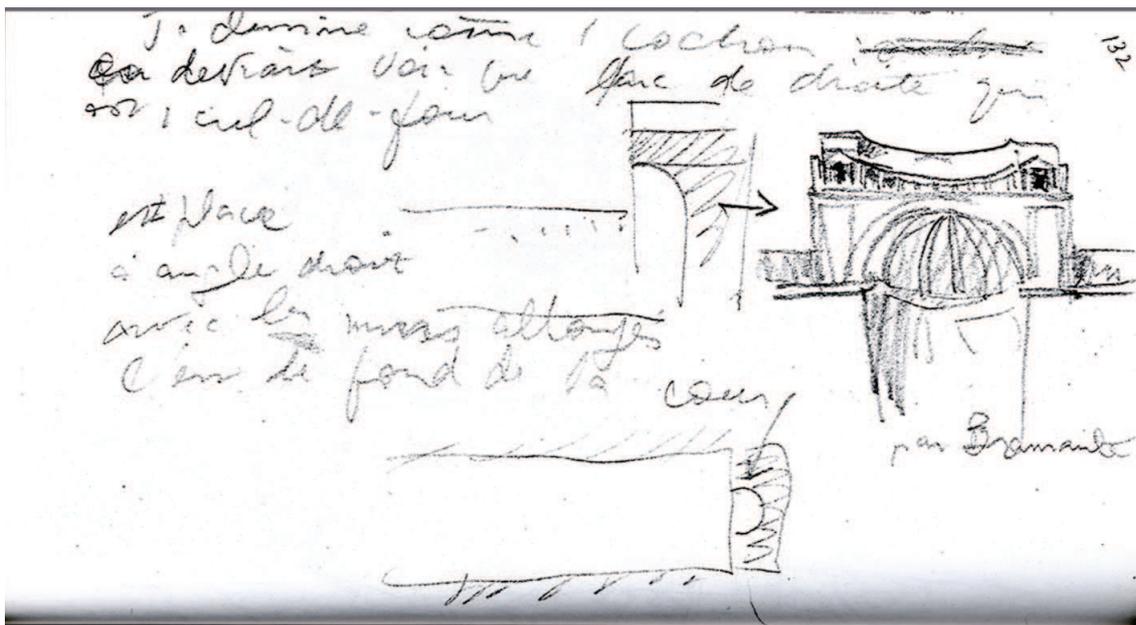
produire. [...] // Les écoles des grandes villes ! [...] // à Paris, à Vienne, à Munich, à Berlin ? »³⁵. Vivant au rythme de ses explorations urbaines européennes, Jeanneret cherche aussi à s'approprier « la culture des villes »³⁶.

En 1911 le jeune homme avide de compétences et de savoirs, se lance dans un nouveau voyage pour parfaire et « clore sa vie d'étude ». Il souffre des zones d'ombre qu'il identifie dans ses connaissances. Les descriptions des voyages de son ami William Ritter sont irrésistibles : Jeanneret repart sur les voies de l'autonomie didactique à travers l'Europe orientale. Les six carnets du Voyage d'Orient regroupés par Giuliano Gresleri, recueillent des travaux graphiques observant un geste souple, relâché, un trait franc, plus assuré. L'apprenti dessine ce qui l'étonne, ce qu'il voit, et qu'il souhaite retenir. « Il ressent une impression devant la scène une première fois, tente de la reproduire dans ses carnets »³⁷. Les propos de Eve Roy décrivent la brièveté et la nécessité impatiente d'inscrire sur le papier un sentiment impromptu, impliquant, expliquant le geste cours et spontané d'une idée en train de se formuler.

³⁵ Le Corbusier, *op. cit.*, 1925, p. 201.

³⁶ Jeanneret visite notamment l'*Exposition Générale d'Urbanisme* de 1910 à Berlin. Françoise Very, « Construire une petite maison, reconstruire le monde », *AMC, op. cit.*, septembre 1979.

³⁷ Eve Roy, « Les carnets : entre outils de travail et œuvres d'art », in *Le Corbusier. L'œuvre plastique*, XII^e rencontre de la Fondation Le Corbusier, Paris, Décembre 2004, Paris, Editions de la Villette, Fondation Le Corbusier, 2005, page 196.



Ce n'est j'aurais assez allongé

133

10. Ch. -É. Jeanneret, dessins de note à Rome, Saint-Pierre de Rome, 1911.
Voyage d'Orient, « Carnet 4 », pp. 132-133, in Giuliano Gresleri, *op. cit.*, 2002.

Jeanneret élargit ses possibilités de représentation. Désormais son dessin participe de toutes les échelles d'observation de l'architecture : de l'admiration constructive du détail d'une « monture de vitrine »³⁸, au spectacle grandiose de l'architecture installée dans son territoire. Un décor ciselé, des plans cotés, des perspectives rapides, des vues apprivoisées « depuis le train »³⁹ : Jeanneret remplit les pages de ses carnets et cherche à acquérir dans son dessin, pour son dessin, la proportion juste, le bon dimensionnement. Lui-même expliquera : « au début [...] je n'avais pas encore l'habitude de relever les dimensions exactes des objets qui attireraient mon intention »⁴⁰. Par la recherche de la juste mesure et un dessin délibérément dépouillé, son œil apprend à ne retenir que l'essentiel de ce qu'il perçoit pour mieux l'intégrer. « On arrive d'un clin d'œil à éliminer les choses secondaires, et je ne me souviens que des merveilles »⁴¹.

Jeanneret regarde désormais en trois dimensions, synthétisant un jeu d'échelles multiples.

Dans ses écrits, Jeanneret en réfère souvent à la vision, la perception, à la forme, la lumière, le volume, la couleur, aux arts graphiques et visuels. Par exemple une lettre de Jeanneret à Karl Ernst Osthaus, depuis Hagen (Allemagne) le 28 Juillet 1911, issue d'une correspondance relatant ses aventures en Orient, et la description particulière de la ville d'Istanbul, évoque le « visible ».

« Mais pourquoi donc Stamboul est-il si gris ? Stamboul devait être tout blanc, et les mosquées éclatantes et la lumière devait ruisseler colorée et non pas atone et décolorante ! Signac m'obsède. Je lui en veux de nous avoir trompés, mais combien je l'admire tout plein d'avoir su tant aimer ces choses d'ici pour que de son amour soient nées de telles visions ! Tous les matins, avant l'aube, je suis à ma fenêtre, guettant la montée de l'astre d'Or et ses irradiations dans les masses

³⁸ Ch. -É. Jeanneret, in Le Corbusier (Ch. -É. Jeanneret), « *Voyage d'Orient* ». *Carnets*, « Carnet 1 », *op. cit.*, p. 56-57. Note de G. Gresleri : « Le magasin « Knize » au 13 du Graben, réalisé par Loos entre 1909 et 1910 et dont Il semble ignorer l'auteur », p. 42.

³⁹ Ch. -É. Jeanneret, « *Voyage d'Orient* ». *Carnets*, « Carnet 3 », 1910-1911, p. 173. Édition consultée établie par Giuliano Gresleri, *op. cit.*, 2002.

⁴⁰ Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Paris, Forces Vives, 1966, p. 169.

⁴¹ Ch. -É. Jeanneret, « Lettre à ses parents », Florence, 14 Septembre 1907, Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds, Fonds Le Corbusier, LC/102/1095.

vaporeuses de la Corne d'Or... Signac demeure un mystère. Et ce mot de Corne d'Or, radieux et trop plein d'évocation, n'est-il pas d'une noblesse usurpée ? »⁴².

À l'issue du « Voyage d'Orient » et de tout son périple de quatre ans, Jeanneret s'installe à la Chaux-de-Fonds, semble-t-il à regret : « un autre homme, une autre vie, des horizons durs, et une route entre des murs »⁴³ déplorait-il déjà un mois avant son retour d'Italie en Suisse. Dès lors il exerce le métier d'architecte. Jusqu'en 1915 il ne paraît pas vraiment expérimenter ni enrichir les connaissances acquises lors de ses voyages. L'apprentissage reprendra à Paris avec l'objectif de terminer l'ouvrage sur *La Construction des villes*, projet lancé par L'Eplattenier en 1909, après son premier retour à la Chaux-de-Fonds (sujet du prochain voyage en Allemagne). Engageant des recherches à la Bibliothèque Nationale pour acquérir le savoir nécessaire à la « culture des villes », il veut participer à l'émergence d'une discipline novatrice en Europe en ce début de siècle : l'urbanisme moderne. Ce travail, Jeanneret l'orchestre de son propre chef et par le dessin. Il prend des notes activement, « croquant » l'histoire de la formation urbaine européenne. Son regard se porte également sur l'Inde, la Chine ou le Japon⁴⁴.

A présent il observe, relève et assimile des connaissances inscrites dans les livres. L'architecte organise une nouvelle méthode graphique, rendue possible par l'œil instruit de la culture urbaine : ce n'est plus l'édifice qui est à représenter mais la ville. Une pointe fine, un croquis logique, exactement documenté : Jeanneret produit et complète sa formation dans une vraie pensée urbaine. Plans ou perspectives de villes, de quartiers, de rues, légendés d'une écriture de plus en plus dense et rapide : il compose des partitions urbaines. Intuitif, l'architecte dessine une série de « fiches aide-mémoire », prémices référentiels de la « recherche patiente ». Le dessin devient un outil de réflexion architecturale à plusieurs « échelles »⁴⁵.

Nouvelle éducation de l'œil, nouvelle production graphique : cette étape à la Bibliothèque Nationale permet-elle à Jeanneret d'élargir et affiner sa culture de

⁴² Ch. -É. Jeanneret, « Lettre du 28 juillet 1911 », Karl Ernst Osthaus-Archiv, n° P 416, in Françoise Véry, « La correspondance Jeanneret-Osthaus », *Le Corbusier, le passé à réaction poétique*, Catalogue de l'exposition *Le Corbusier, le passé à réaction poétique*, Paris, Hôtel de Sully, 9 décembre 1987 – 6 mars 1988, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Ministère de la Culture et de la Communication, 1988, p. 162.

⁴³ Ch. -É. Jeanneret, « Lettres à Charles L'Eplattenier », Rome Milan, 15 Octobre 1911, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁴ Philippe Duboÿ, *Architecture de la ville : culture et triomphe de l'urbanisme. Charles-Edouard Jeanneret, « La Construction des villes »*, Bibliothèque Nationale de Paris, 1915, Paris, Ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports, 1985, p. 34.

⁴⁵ Philippe Boudon, *Échelle(s)*, *op. cit.*

l'architecture, former et spécifier son regard d'architecte ? Ce travail « est important – précise Philippe Duboÿ – car il fait état d'une culture personnelle »⁴⁶. L'architecte semble faire évoluer dans son dessin et dans ses méthodes d'apprentissage. Le dessin change-t-il de statut à cette occasion ?

De 1918 à 1920, le peintre « post-cubiste » Amédée Ozenfant forme et encourage l'architecte à la peinture. « J'ai rencontré Ozenfant en 1918. Esprit clair »⁴⁷. Ce «second maître »⁴⁸ lui enseigne le métier de peintre. Jeanneret trouve enfin l'appui et la liberté pour vivre et mûrir ses émotions de peintre : « il m'apprend le métier et je suis paraît-il bon élève »⁴⁹. Il utilise une autre spécificité du visible pour instruire sa culture d'architecte. Dans l'harmonie des couleurs, sa main apprend à retranscrire sur la toile ce que l'œil sait voir. Par le travail du peintre l'architecte peut naître. Le dessin est efficace dans son autonomie pour former l'œil de l'architecte. La peinture est-elle pour Jeanneret un autre outil d'acquisition du savoir ? Le Corbusier est peintre le matin, architecte l'après-midi. Tout est lié : chaque étape nourrit l'autre, aucune recherche ne s'accomplit sans l'autre⁵⁰. Les arts visuels se réunissent par le dessin en tant qu'expression graphique et théorique, formulation d'une pensée en train de se formuler.

Le dessin devient pour l'architecte qui s'instruit un moyen d'apprendre à voir le monde habité, ce en quoi et pourquoi telle perception s'est déclenchée. L'architecte utilise le dessin pour voir la nature des choses et saisir comment lui voit les choses : essence et origine. Par une réduction graphique à l'essentiel Jeanneret parvient à trouver l'essence de ce qu'il regarde et l'idée qu'il s'en fait, l'essence de son regard architectural.

Nous proposons de regarder Jeanneret regardant. En suggérant que le futur architecte apprend à voir grâce au dessin de note, nous chercherons à voir le passage de l'œil sensible au regard instruit. Nous nous intéresserons ainsi à ses visites et ses études à la Chartreuse de Galluzzo. Jeanneret analyse ce lieu à quatre ans d'intervalle. Comment le regard et le dessin évoluent-ils ? Qu'en est-il de

⁴⁶ Philippe Duboÿ, *op. cit.*, 1985, p. 16.

⁴⁷ Le Corbusier, *op. cit.*, 1925, p. 212.

⁴⁸ Françoise Very, « L'Esprit Nouveau : le purisme à Paris de 1918 à 1925 », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°337, novembre/décembre 2001.

⁴⁹ Ch.-É. Jeanneret in Jean-Louis Cohen, *op. cit.*, 2005, p. 56.

⁵⁰ *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, exposition Musée Rath, Genève, mars-août 2006, catalogue de l'exposition, Genève, Skira, 2006.

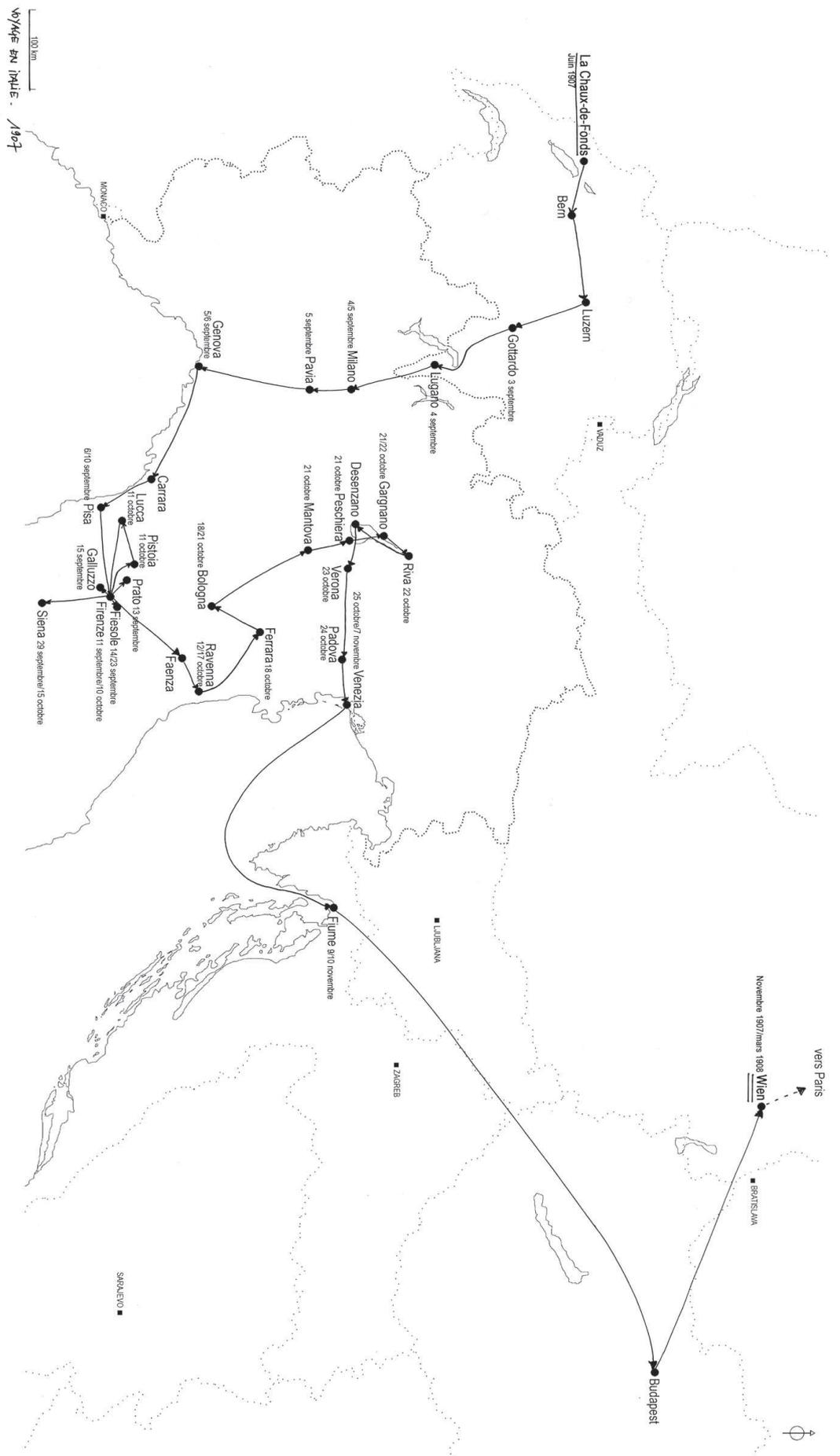
l'aller-retour entre la dextérité de la main et la précision de l'œil ? Parmi, en outre, les publications ou les documents originaux, nous avons choisi notamment de rechercher des œuvres conçues dans des situations de prise de note inhabituelles, faisant appel à des matériaux graphiques (instruments, supports) extraordinaires, nouveaux, menant l'architecte à inventer et renouveler sa pensée, ses propres méthodes et outils, etc. graphiques. Nous étudierons les cartes postales illustrées que Jeanneret annoté en dessin pour signifier sa pensée. Ceci manifeste-t-il de l'évolution d'un « regard architectural instruit »⁵¹ ?

« Tout ce que je vois, il faut que je le dessine. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles sont inscrites, elles sont installées dans la bibliothèque de la tête pour la vie. Les jeunes architectes actuels voyagent, mais ne prennent plus de notes écrites ou dessinées, ils prennent des photos et ne retiennent rien. Seul l'objectif Zeiss a vu et a noté. L'architecte n'a pas vu... ni avec sa main, ni avec son crayon »⁵².

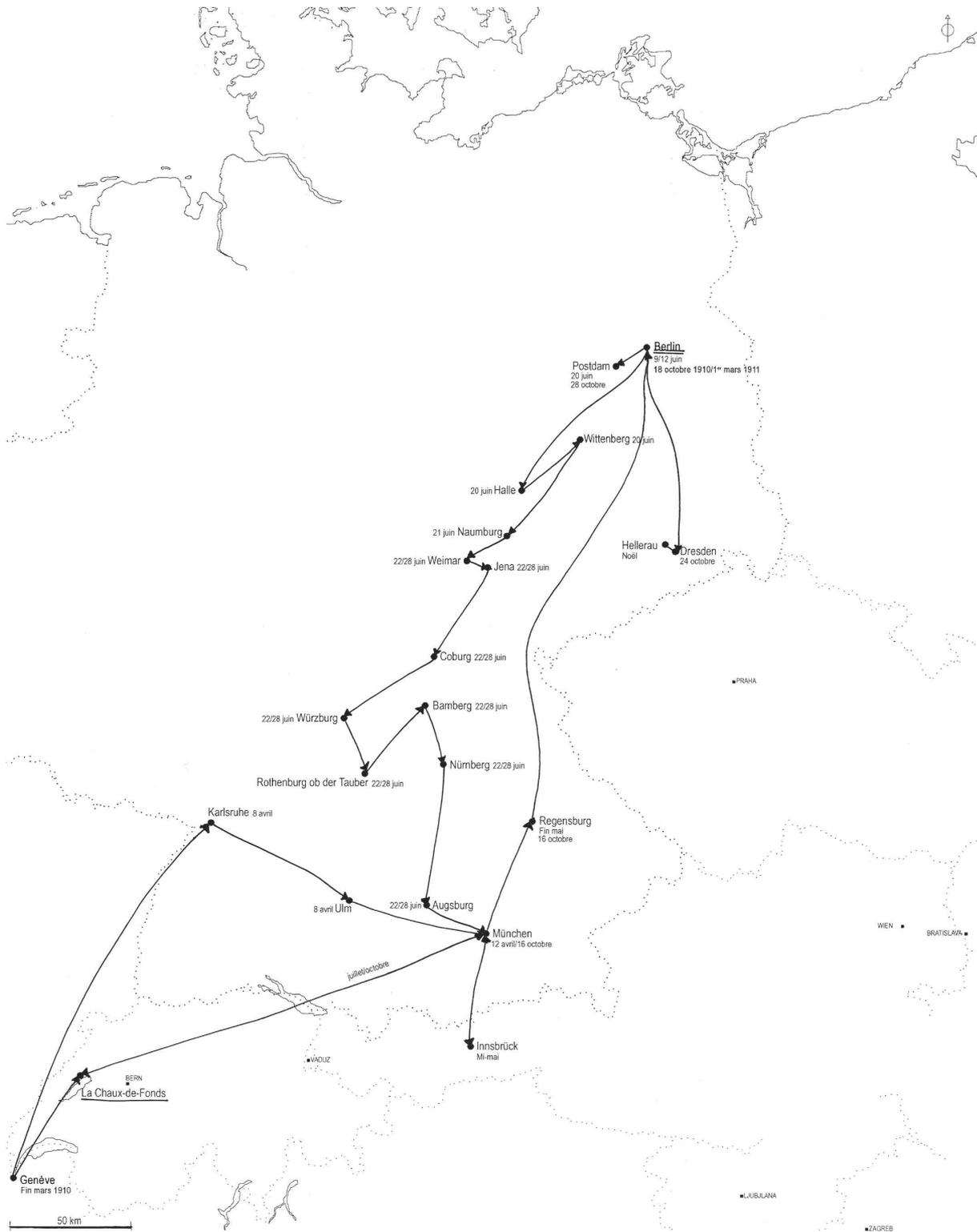
⁵¹ Françoise Very, « Interaction binaire-multiple dans la conception architecturale », *Scan'07*, Liège, Séminaire de Conception Architecturale Numérique, 2007, p. 6.

⁵² Le Corbusier, in Jean-Jacques Duval, *Le Corbusier, l'écorce et la fleur*, op. cit., p. 168.

II. DESSIN DE NOTE ET PENSÉES ARCHITECTURALES CHP. 1. I. ENTRER EN ARCHITECTURE PAR LE « VISIBLE », LE « FOLKLORE » ET L'INDUSTRIE ? L'APPRENTISSAGE DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET

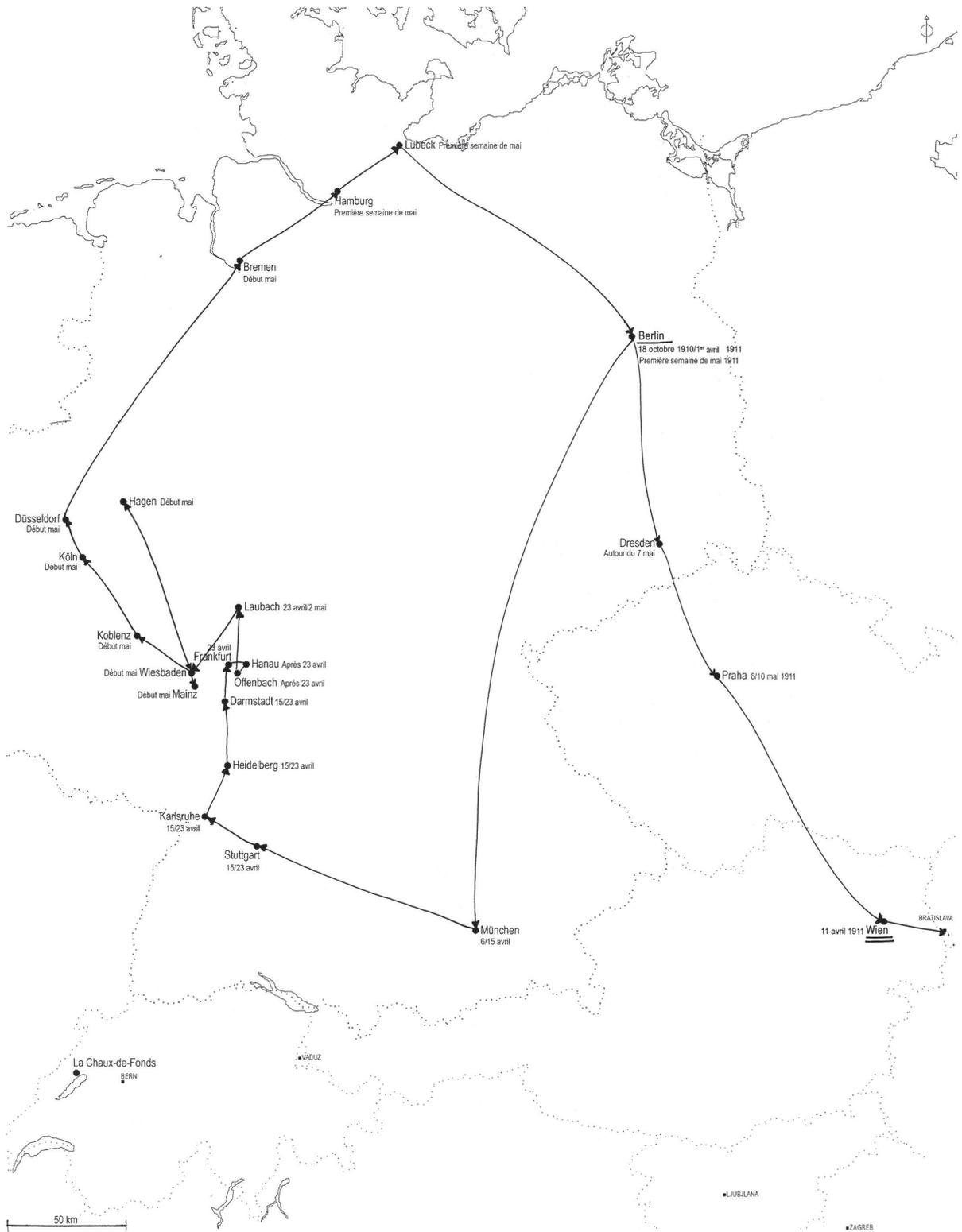


II. DESSIN DE NOTE ET PENSÉES ARCHITECTURALES CHP. 1. I. ENTRER EN ARCHITECTURE PAR LE « VISIBLE », LE « FOLKLORE » ET L'INDUSTRIE ? L'APPRENTISSAGE DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET



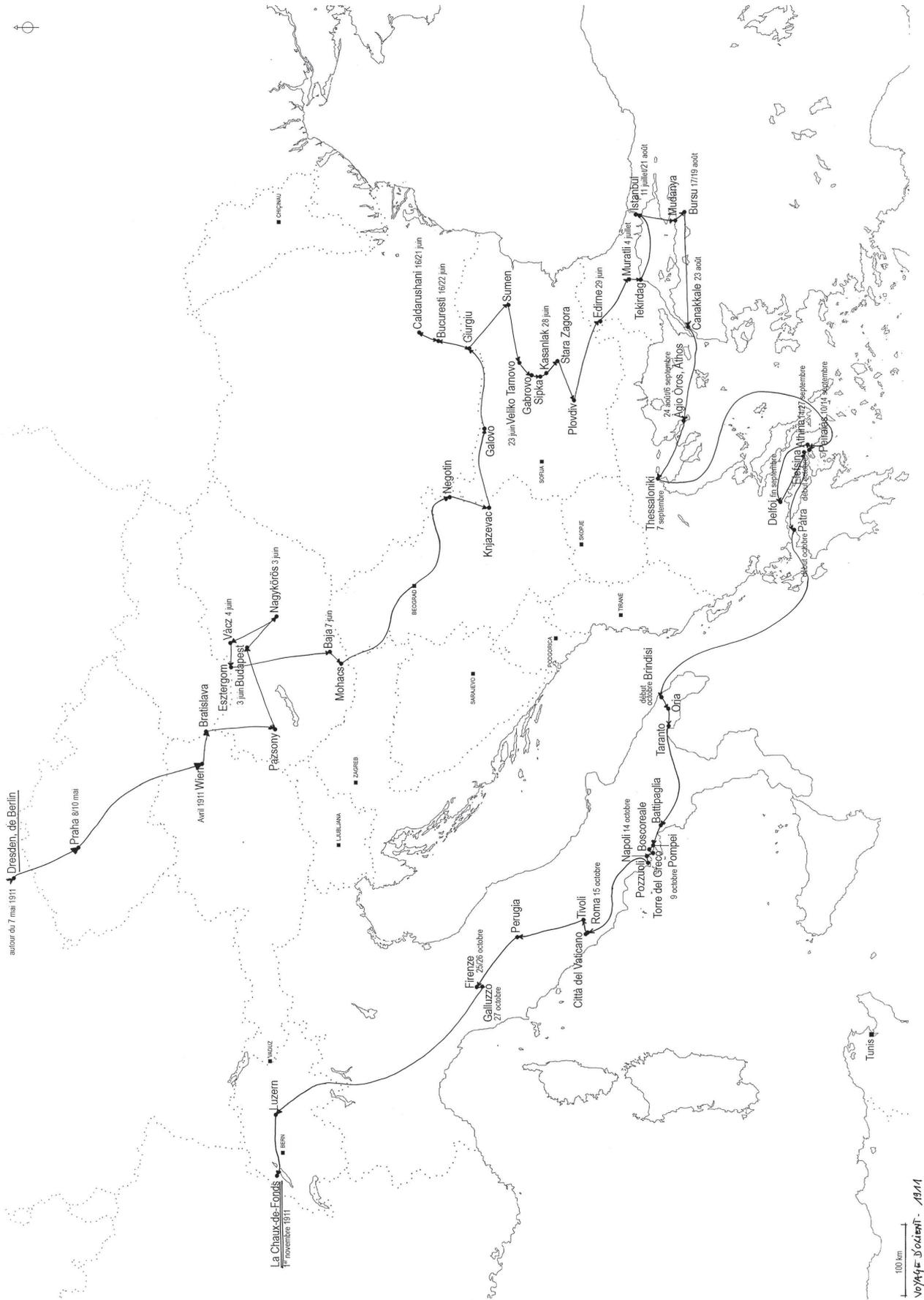
VOYAGE EN ALLEMAGNE - 1910

II. DESSIN DE NOTE ET PENSÉES ARCHITECTURALES CHP. 1. I. ENTRER EN ARCHITECTURE PAR LE « VISIBLE », LE « FOLKLORE » ET L'INDUSTRIE ? L'APPRENTISSAGE DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET



VOYAGE EN ALLEMAGNE . 1911

II. DESSIN DE NOTE ET PENSÉES ARCHITECTURALES CHP. 1. I. ENTRER EN ARCHITECTURE PAR LE « VISIBLE », LE « FOLKLORE » ET L'INDUSTRIE ? L'APPRENTISSAGE DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET



Chp. 1. II. Revenir sur son étonnement.

« Au cours d'un véritable voyage, les yeux et à travers eux l'esprit, gagnent une acuité insoupçonnées. // Saisir sans calcul. Ce que nous avons appris réapparaît, sous des traits venus après »¹. Est-ce peut-être aussi grâce au dessin notant l'émotion du réel ?

Avec l'analyse de dessins personnels de Charles-Édouard Jeanneret, nous souhaitons comprendre le rôle didactique des relations entre l'œil et la main, dans la formation, pour la formation du regard de l'architecte. Spécificité du regard par le dessin / précision du dessin par le regard ?

Il s'agit de travailler par analogie sur l'éducation de l'œil par la main, de la main par l'œil, en repérant dans les dessins de note de Charles-Édouard Jeanneret ceux témoignant d'une synergie intellectuelle et sensible, pour découvrir et comprendre les changements intrinsèques, la progression du regard et l'évolution du dessin.

Lorsqu'il voyage pour son apprentissage, Jeanneret explore des sites plusieurs fois. Après quelque temps, avec de nouveaux savoirs, une pensée nouvelle, il revient sur le lieu ; il revient sur son premier étonnement, il revient sur son regard. Lors de sa toute première expédition à travers l'Italie du Nord, entreprise une fois le chantier Fallet achevé, l'apprenti découvre en Toscane la Chartreuse de Galluzzo. Quatre ans plus tard, en conclusion de son grand tour pédagogique, le *Voyage d'Orient*, l'aventurier motivé par le souvenir de la Chartreuse, de la connaissance et des émotions qu'elle a pu alors déclencher, retrouve les interrogations formulées, conservées ou re-surgissantes. Il part revisiter sa première émotion d'architecte. Qu'en est-il de l'évolution du geste, de la pensée ? Les différentes expériences du visible que Jeanneret entreprend, ont-elles à faire pour et dans sa formation ?

¹ Álvaro Siza, *Palavras sem importância*, Dominique Machabert pour la traduction française de l'espagnol, *Des mots de rien du tout*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 53.

A. « UN STYLE DU PAYS ».

Avant de partir à l'École de l'Europe Jeanneret termine son premier apprentissage en architecture. Il découvre la discipline dans la pratique surtout, grâce à L'Eplattenier. Celui-ci le somme ensuite de parcourir les territoires afin de parfaire sa formation en découvrant la culture architecturale intellectuelle et la théorie en architecture, savoir avec lequel il pourra constituer sa pensée de l'architecture et son propre regard d'architecte. C'est avec le dessin qu'il étudie ; il note ce qui est, ce qu'il voit.

Aux écoles industrielles puis d'art de la Chaux-de-Fonds, écoles municipales et gratuites faisant du dessin un outil scientifique, économique et social, transmis pour trouver du travail, Jeanneret reçoit un enseignement graphique, intellectuel et technique, fondé sur les idées du mouvement des *Arts and Crafts* britanniques. Selon la pensée contemporaine des Arts décoratifs, l'art est au service de l'industrie. L'étudiant travaille le dessin en vue de graver et ciseler des boîtiers de montre gousset. Le dessin fait partie du métier et fait le métier. La discipline et l'outil sont pensés pour l'objet et la fabrication. Le dessin est utilisé comme instrument d'esquisse et de conception, structurant l'idée à transmettre dans l'objet et sa mise en œuvre. Jeanneret apprend l'art de l'ornement. Son maître, un peintre, a étudié à Budapest puis à Paris. Il est empreint des théories viennoises de l'École d'art décoratif, puis des idées de John Ruskin, William Morris et Owen Jones. Il communique à ses étudiants l'importance, pour un homme, artiste et scientifique, du « visible ». Il enseigne d'observer l'existant pour le comprendre et trouver des sources à son propre travail de création. « Nous allons donc scruter avec passion le site où nous sommes »². Il faut comprendre la nature telle qu'elle se montre afin de s'en constituer une idée. Rendre visible son idée, telle qu'elle est, des choses observées est le premier travail du créateur, vers la création. C'est avec la nature et dans la nature qu'on apprend à voir, et par le dessin et l'exercice ornemaniste de stylisation géométrique des formes observées : la nature et la fonction des choses qui font le monde *hic et nunc*³. Ceci donne l'essence et la nature des choses.

À partir de la philosophie de Viollet-le-Duc, L'Eplattenier enseigne à ses élèves la recherche métaphysique, enseignée par Nietzsche, d'un retour à la nature et d'une recherche de l'essentiel. La nature mène à la création et force la création. Depuis la

² Le Corbusier, *op. cit.*, 1925, p. 198.

³ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

séparation de l'art et de la science au XVII^e siècle, depuis ensuite les travaux de Descartes, de Newton puis de Goethe sur la lumière et la couleur (données de la nature), le monde scientifique est une source d'inspiration pour l'art. Les artistes du « visible » se préoccupent et utilisent la science contemporaine pour penser. Notamment par la synesthésie, ils cherchent à traduire dans leur œuvre les phénomènes de la vision, de la perception. Cette forme d'art permet de découvrir et montrer ce qui est et comment il est. L'abstraction rend visible une perception. La forme sensible est la forme idéale. C'est ce que Jeanneret apprend dans les écoles de la Chaux-de-Fonds. La recherche d'intellection de la perception par la nature et dans la nature, traduit par la fabrication d'un langage de l'ornement, permet au jeune artiste d'être initié à l'art de représenter l'essence et l'essentiel dans son travail. L'ornement est une méthode de recherche pour parvenir à l'abstraction.

Travaillant sur le motif, le jeune artiste parvient à une étude scrupuleuse de la nature puis une interprétation fragmentée par la décomposition géométrique, pour la décoration, la fabrication. Les documents scolaires dessinés de Charles-Édouard Jeanneret, témoignent d'un apprentissage technique et théorique hors du système académique classique en architecture ; mais permettant de représenter juste et de voir juste parce qu'il se fonde sur un principe de réduction à l'essentiel. L'étudiant considère la forme en tant que concept⁴. La forme fait sens. Elle existe de manière autonome. Pour la conception en art décoratif Jeanneret utilise le plan, la coupe et l'élévation comme méthode pour saisir et penser (dire et voir). L'ornement est basé sur l'observation de l'existant et sa géométrisation en coupe et en plan. Ces procédés de dessin permettent de voir et donner à voir intrinsèquement un élément, ce qui se passe en lui, comment il est, comment il fonctionne. Le jeune artiste apprend à maîtriser les techniques de la représentation architecturale mais pour la conception et fabrication d'objets décoratifs et leur ornementation. Selon Charles L'Eplattenier, l'ornement donne à voir la synthèse de l'essence, de la nature, de la fabrication, de la fonction des choses. Le dessin sensible et scientifique que sa main sait tracer se rapproche de cette forme d'art qu'est l'abstraction. Il est analytique et synthétique en même temps. À la Chaux-de-Fonds Jeanneret est initié à l'exercice d'intellectualisation d'une perception et de ne formuler qu'un dessein par dessin. Cet apprentissage lui permet de construire une expressivité dessinée théorique :

⁴ Pierre Saddy, *Le Corbusier : le passé à réaction poétique*, catalogue de l'exposition, Paris, Hôtel de Sully, 9 décembre 1987 - 6 mars 1988, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, SNIM Lion, 1988.

manifeste d'une pensée en acte, formulée par et dans le travail du dessin. La géométrie semble être pour Jeanneret le moyen de faire le passage de l'analyse objective à la synthèse subjective, le moyen d'aller à l'essentiel et l'essence des choses.

Jeanneret utilise ce système intellectuel et graphique pour représenter et penser l'architecture. Ses premières expériences d'architecte, le jeune artiste les accomplit grâce à L'Eplattenier. Le peintre décide de réunir ses étudiants du Cours supérieur. Il crée un groupement de jeunes compagnons artisans constructeurs. En diversifiant les formations et les métiers – de la montre gousset au bâtiment, il s'inquiète du meilleur avenir professionnel de ses élèves – la commercialisation de la montre gousset, à laquelle la Chaux-de-Fonds était entièrement dévouée et la capitale mondiale, commençant à décliner face à l'invention de la montre bracelet de série⁵. Chaque discipline de la conception par le dessin vient des arts décoratifs et de l'artisanat d'objets domestiques précieux, luxueux.

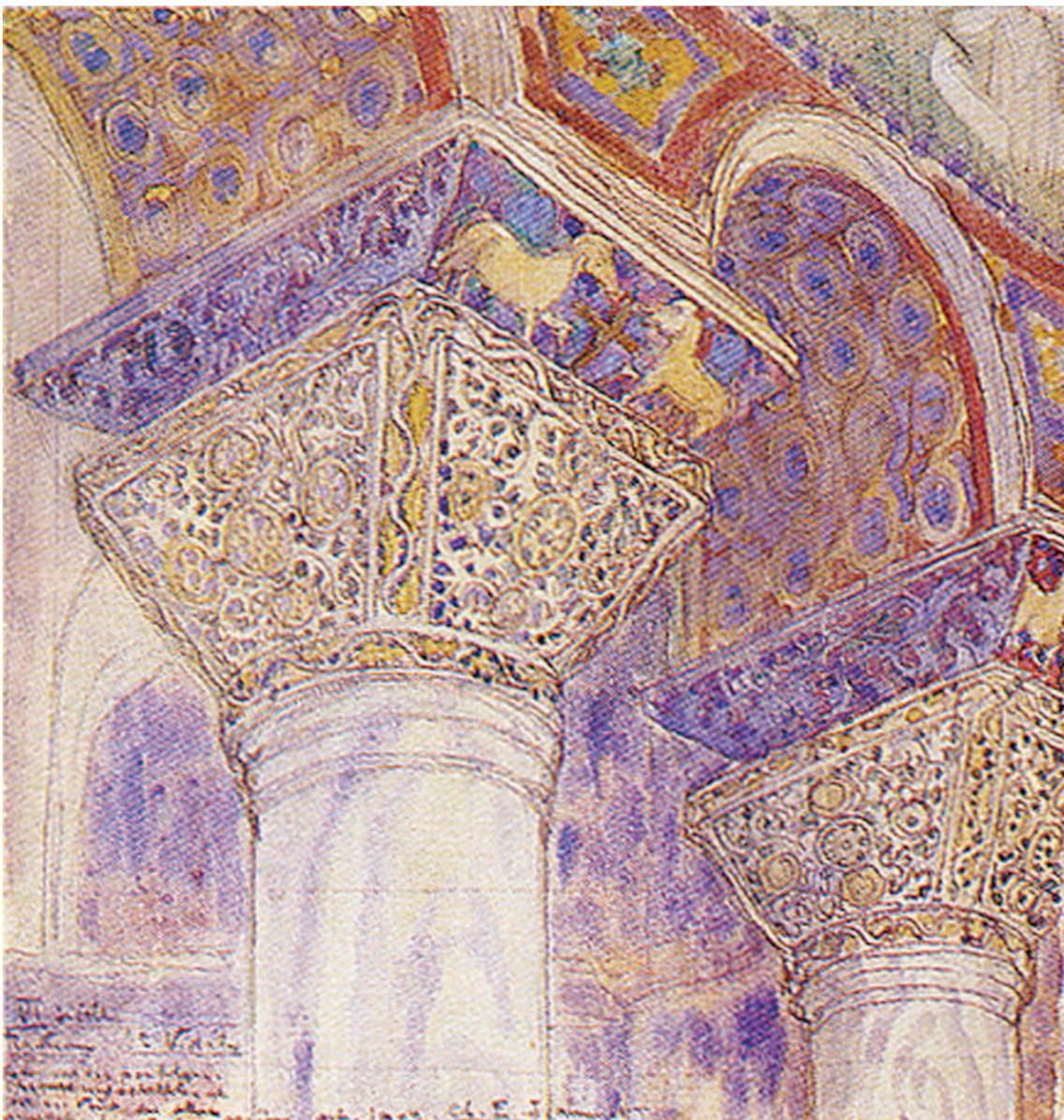
« Mon maître avait dit : “ Nous allons rénover la maison et reconstituer les beaux métiers disparus ”. Nous fûmes une vingtaine à choisir notre vocation : sculpteur sur pierre, sur bois, céramiste, mosaïste, verrier, dinandier, ciseleur, graveur, ferronnier, bijoutier, fresquiste, etc. Quelle cohorte! Une joie de vivre magnifique, une foi totale »⁶. L'Atelier des arts réunis, fondé en 1905, recueille bientôt diverses commandes d'édifices publics ou privés. Le projet le plus important est celui lancé par Louis Édouard Fallet, patron graveur, souhaitant pour vivre, une villa contemporaine et pensée selon les caractéristiques typologiques et morphologiques du lieu jurassien. Jeanneret travaille avec René Chapallaz⁷, architecte de la Chaux-de-Fonds pour concevoir les plans de la villa « style sapin ». Lors de ce travail (1906-1907) il met en application, pour l'architecture, l'enseignement technique et théorique de la gravure, et celui, en architecture, du Cours supérieur. Il voit en coupe et en plan, à l'échelle de l'édifice, les choses à venir. Par divers approches interrogées en dessin, constructives, structurelles, matérielles, dimensionnelles, proportionnelles, etc., il apprend à voir en trois dimensions, il apprend à voir l'espace. Par le dessin, à chaque étape, il apprend l'exercice du projet architectural.

⁵ Marie-Jeanne Dumont, « Introduction », *op. cit.*

⁶ Le Corbusier, *op. cit.*, 1925, p. 198.

⁷ René Chapallaz : 1881, Nyon - 1976, La Chaux-de-Fonds.

B. « VOYAGE D'ITALIE » SOUS L'ŒIL DES MAÎTRES.

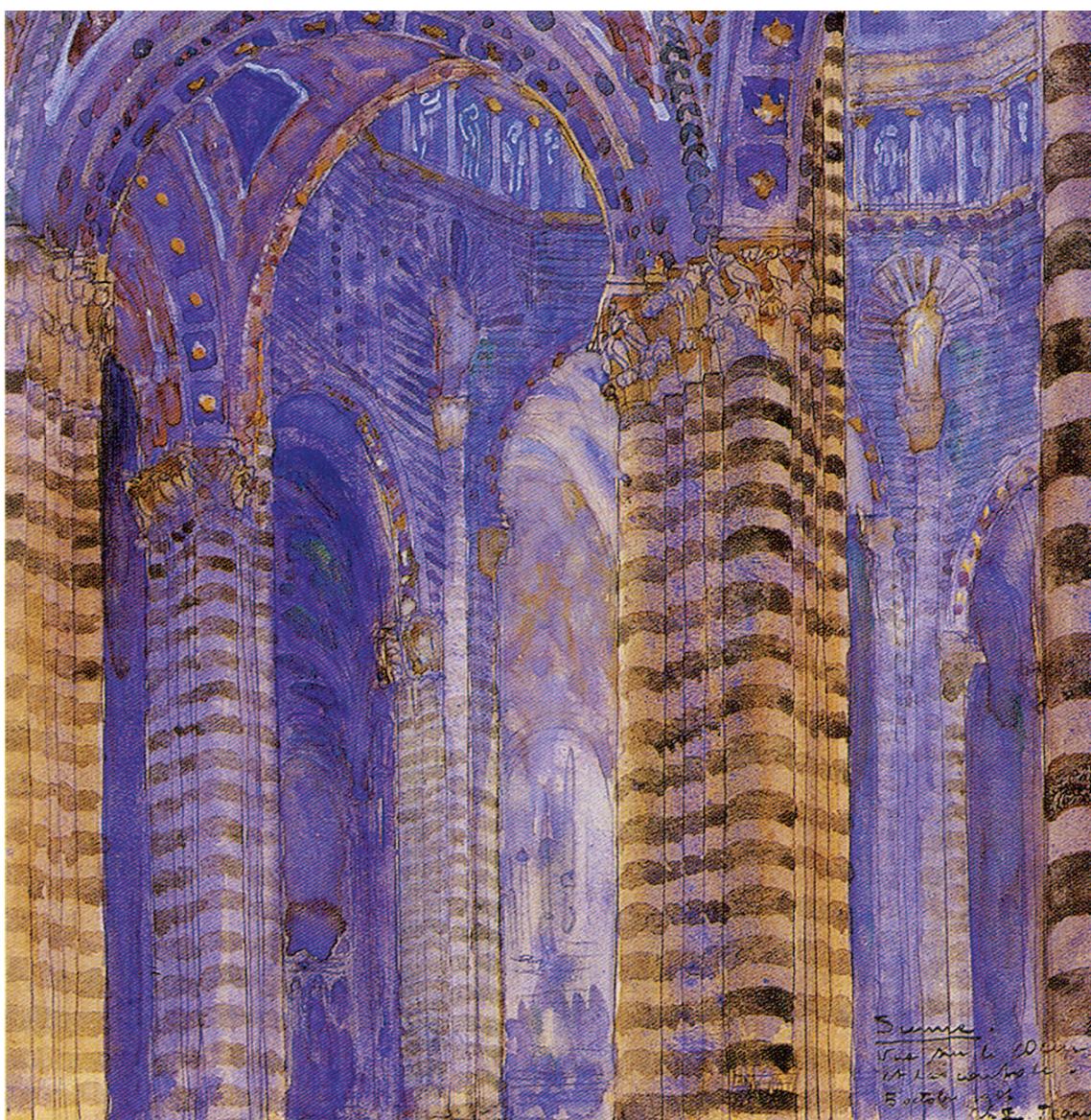


1. Charles-Édouard Jeanneret, Ravenne, église San Vital, septembre 1907, aquarelle sur papier, 20x19 cm.
FLC 1970, in Giuliano Gresleri, « Partir et revenir, le voyage en Italie », *op. cit.*, p. 34.

Jeanneret part pour l'Italie, apprendre à voir l'architecture, former son regard d'architecte et constituer sa culture de l'architecture. « [...] En Italie, l'art n'est pas étranger à la vie quotidienne et on n'y a guère le besoin d'une préparation spéciale pour trouver des impressions artistiques. Elles s'offrent au contraire à chaque pas, et on serait tenté de croire qu'il suffit de se trouver dans ce pays, de s'y promener et de regarder, pour en comprendre les œuvres d'art »⁸. Il va travailler seul, avec ses acquis, sa culture, sa pensée propres mais aussi guidés par les notes de L'Eplattenier et les émotions de Ruskin. L'article de Giuliano Gresleri, écrit dans le cadre de l'exposition marseillaise en 1987 sur *Le Corbusier et la Méditerranée*, dévoile les recherches graphiques italiennes de Jeanneret en 1907. Il s'agit principalement de dessins aquarellés exécutés à l'intérieur de grands monuments classiques, sur papier volant de format souvent rectangulaire, chaque côté compris entre vingt et trente centimètres. L'aquarelle est un procédé graphique pédagogique efficace et rassurant pour un étudiant parce qu'elle permet de mêler le détail, lorsqu'on est sûr de son œil et de sa main, et la nébulosité, le flou, en cas d'hésitation, de manque de définition de l'existant architectural.

Lorsqu'il étudie l'architecture, Jeanneret semble porter un regard plastique. Il organise sa première expérience intellectuelle et pédagogique autonome en architecture avec le dessin. Regarde-t-il et dessine-t-il déjà comme un architecte ou est-ce encore l'œil du peintre qui travaille ?

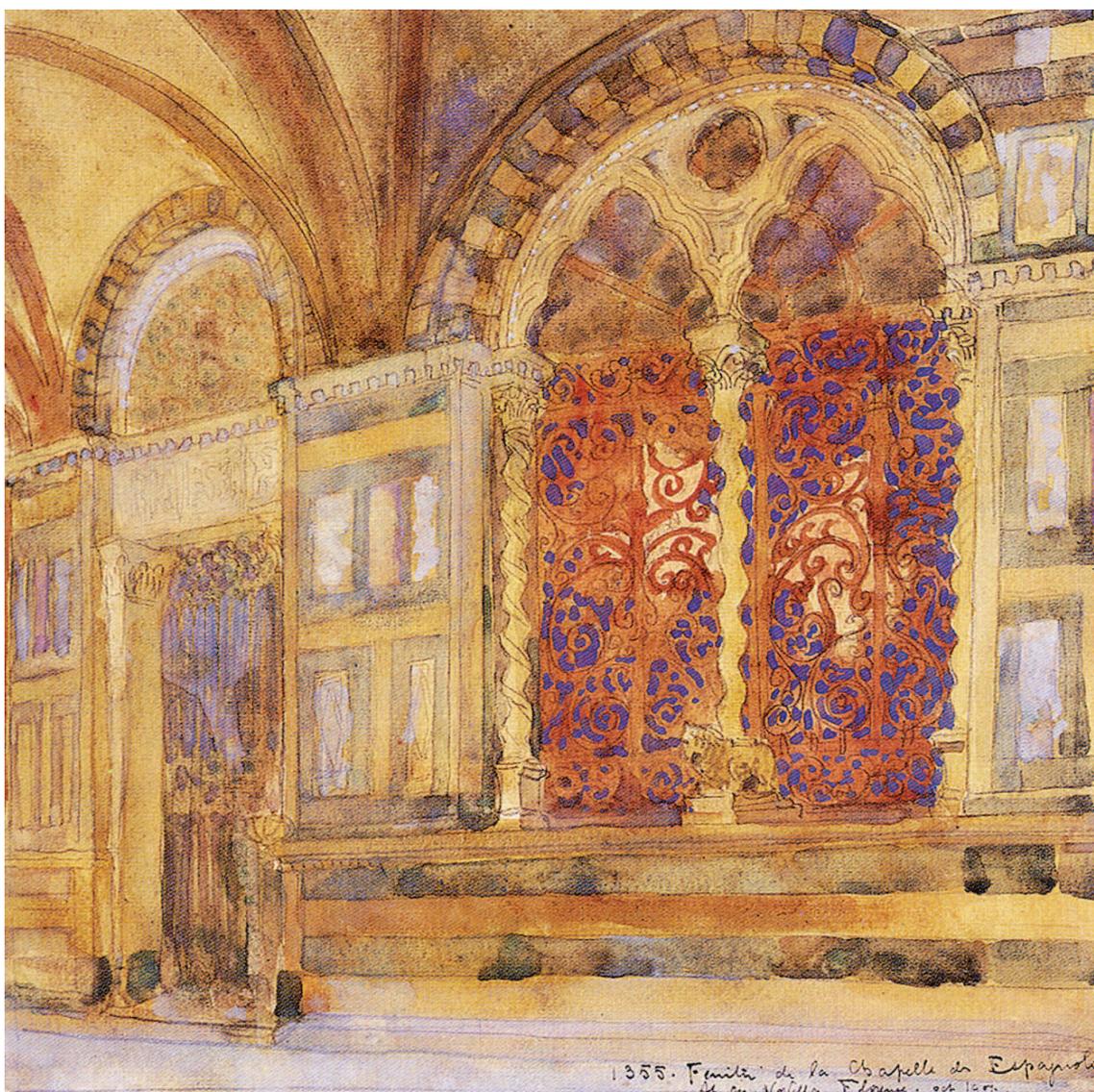
⁸ Karl Bardeker, « Les Arts en Italie », *Italie septentrionale, manuel du voyageur*, Leipzig-Paris, 1907, in Giuliano Gresleri, « Partir et revenir. Le voyage d'Italie », catalogue de l'exposition, sous la direction de Danièle Pauly, *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 27 juin - 27 septembre 1987, Marseille, Éditions Parenthèses, Musée de Marseille, 1987, p. 23.



2. Ch. -É. Jeanneret, Sienne, intérieur du dôme, septembre 1907, aquarelle sur papier, 20x19.5 cm.
FLC 2456, in Giuliano Gresleri, « Partir et revenir, le voyage en Italie », *op. cit.*, p. 35.

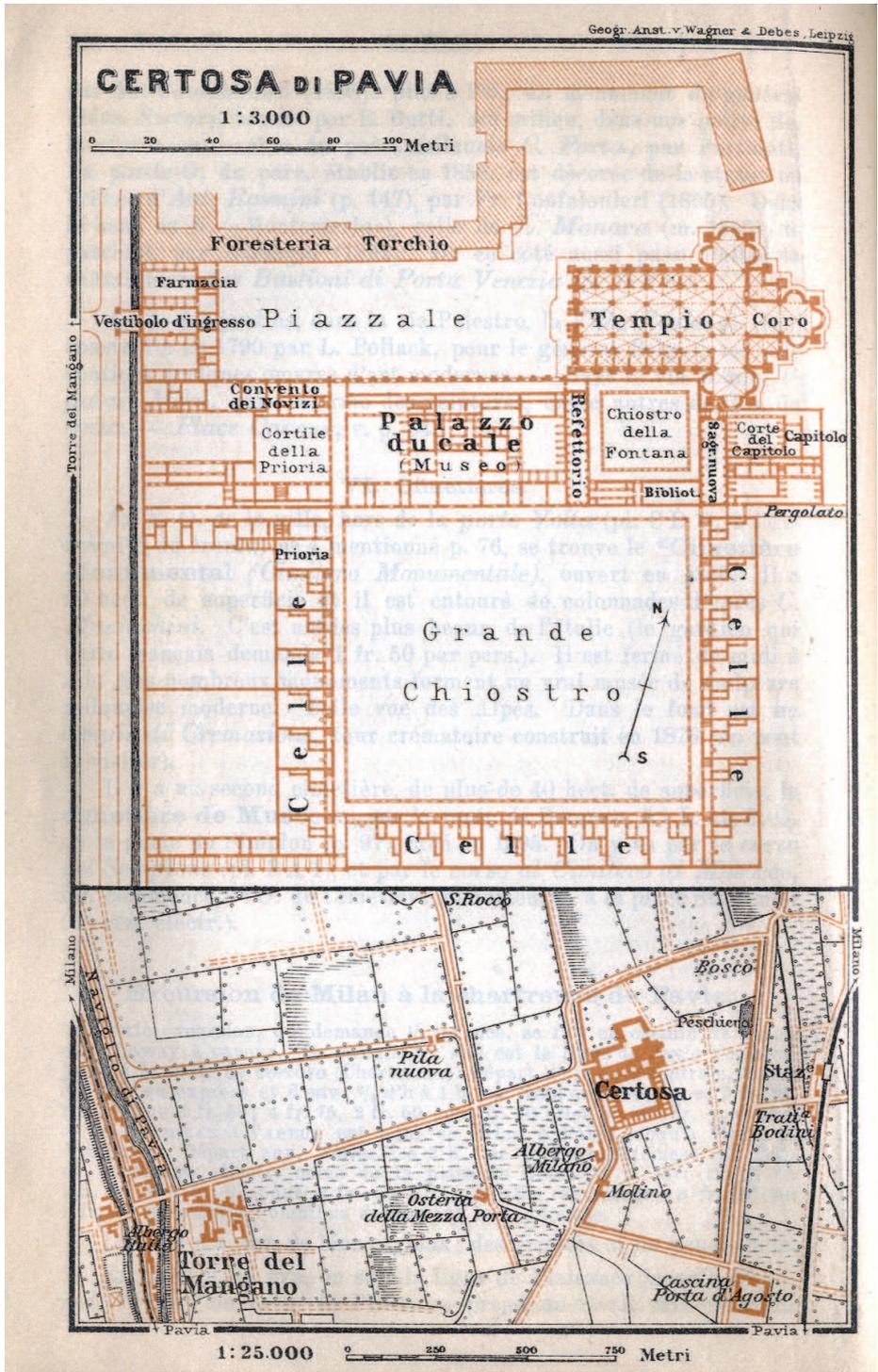
Pour voir l'architecture et l'inédit, il utilise l'œil du peintre peut-être plus instruit. Les œuvres publiées manifestent de l'intention du jeune architecte d'apprendre l'architecture classique et son langage conceptuel spécifique. Il étoffe et précise sa culture de l'architecture, fondée sur les Arts décoratifs. Il étudie les ordres et leur modénature – outil de projet et parti du projet –, la composition et la juste proportion notamment par le relevé de façade. Il apprend à distinguer les systèmes constructifs, décortiquant les solutions structurelles, des systèmes décoratifs. L'ornement souligne la construction mais la cache parfois, pouvant dissimuler une faiblesse architecturale. Jeanneret est sensible à la lumière, à la couleur que fabriquent les matières et les volumes. L'aquarelle permet un dessin descriptif de l'existant. Mais souvent son dessin donne le résultat, non l'origine des choses. Il représente l'architecture en perspective et en élévation. Le futur architecte, peut-être bousculé par le nouveau, utilise les systèmes de représentation plastique classique, davantage liés au monde pictural entre ce qui est vu et la manière de voir. Il semble ne pas mettre en application, à l'aide de la coupe et du plan, la méthode de réduction à l'essentiel acquise à l'École d'art. « Mon maître, un excellent pédagogue, véritable homme des bois, nous fit homme des bois. Mes années d'enfance se passèrent avec mes camarades dans la nature. Mon père, du reste, vouait un culte passionné aux montagnes et à la rivière qui formaient notre site. Nous étions constamment sur les sommets ; l'horizon immense nous était coutumier [...] Cet âge d'adolescence est celui de la curiosité insatiable. Je sus comment étaient les fleurs, dedans et dehors, la forme et la couleur des oiseaux, je compris comment pousse un arbre et pourquoi il se tient en équilibre au milieu de l'orage »⁹. Jeanneret n'emploie pas les procédés de représentation architecturaux modernes pour montrer la nature et la fonction de l'architecture. Peut-être en ces instants son regard est-il influencé les histoires et principes littéraires, plastiques, qu'il a avec lui, en voyage.

⁹ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1925, p. 198.



3. Ch. -É. Jeanneret, Florence, Santa Maria Novella, octobre 1907, aquarelle sur papier, 23.5x23.5 cm.

FLC 2037, in Giuliano Gresleri, « Partir et revenir, le voyage en Italie », *op. cit.*, p. 29.



4. La Chartreuse de Pavie, Pavie, 1396.
Karl Bædeker, *Manuel du voyageur*, « L'Italie septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne », Leipzig, Karl Bædeker, Paris, Paul Ollendorff, 1904, p. 106.

C. LA CHARTREUSE DE GALLUZZO : L'INTER-PRÉCISION DU REGARD ET DE LA NOTE EN DESSIN.

1. Voir, 1907.

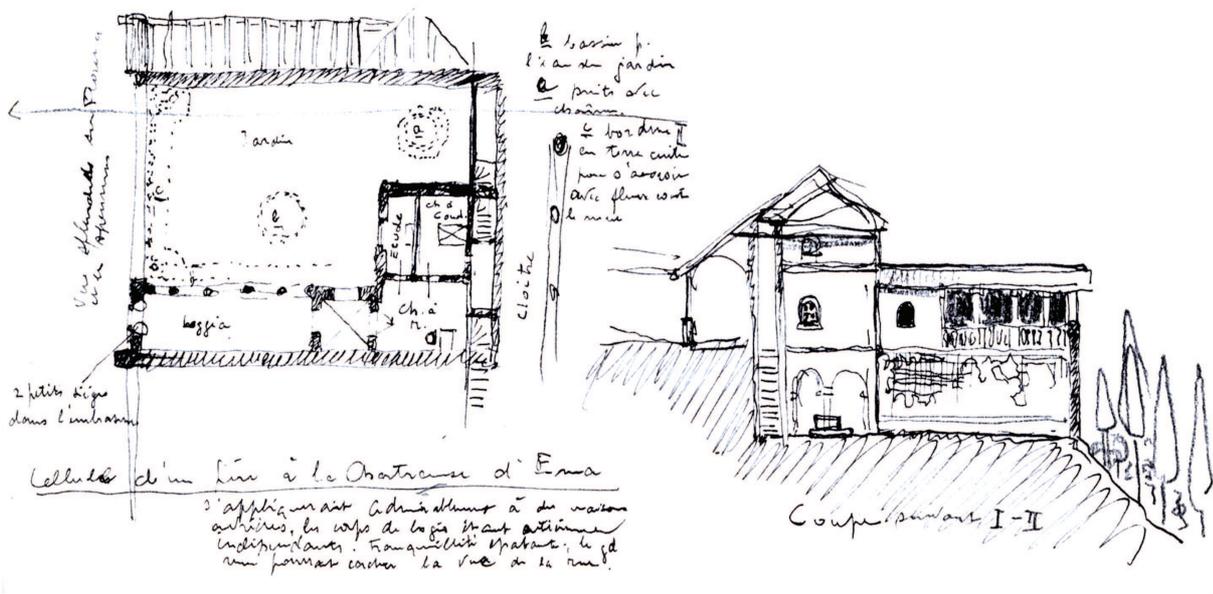
Charles-Édouard Jeanneret se détache progressivement de ses « tuteurs ». Au début de l'aventure, le jeune artiste choisit « l'un des quatre itinéraires conseillés par le guide Baedeker pour le voyageur venant de France et du bassin rhodanien. Il s'y conforme de toute évidence et semble prêter beaucoup plus d'attention aux indications du célèbre guide qu'il ne le dit dans sa correspondance »¹⁰. Ensuite il cherche et découvre par lui-même, laissant place aussi au hasard du site. Ces circonstances de plus grande autonomie sont davantage propices à la réflexion personnelle, à la conscience et la confiance en ses perceptions. Il semble que ce soit à partir de la Toscane, après la traversée piémontaise orientée par Baedeker, que Jeanneret prête attention à son étonnement. « Florence restera dans son imaginaire la référence principale. À partir de là, le voyage semble prendre en effet de plus en plus la dimension du “retour”. L'expérience de haltes plus longues, les découvertes des merveilles naturelles et des beautés inattendues des monuments vont se mesurer continuellement à l'unicité de la réalité florentine, résumée plus tard dans la “découverte” de la Chartreuse »¹¹.

Il s'agit de la Chartreuse de Galluzzo. Lorsqu'il découvre le site, Jeanneret dispose de connaissances sur l'habitat sacré collectif. Ce savoir lui permet de fabriquer une pensée architecturale du lieu en même temps qu'il travaille à déchiffrer ce dernier. Il vient juste de visiter la Chartreuse de Pavie, le couvent de Fiesole. Lors de cette étude, son regard est aidé des notes écrites et dessinées du guide Baedeker, et de L'Eplattenier. Il a peut-être en tête également des références étudiées théoriquement grâce à la bibliothèque constituée par L'Eplattenier pour ses élèves de l'École d'art et du Cours supérieur¹². Analysant ces édifices, Jeanneret change d'échelle architecturale. Il s'agit d'une architecture pensée pour les hommes, à leur mesure et à leur échelle.

¹⁰ Giuliano Gresleri, « Partir et revenir. Le voyage d'Italie », *op. cit.*, p. 25.

¹¹ Giuliano Gresleri, « Partir et revenir. Le voyage d'Italie », *op. cit.*, p. 26.

¹² Owen Jones, William Morris, Victor Ruprich-Robert, Edouard Schuré, Henry Provensal, John Ruskin, Hyppolite Taine, Karl Baedeker.



5. Ch. - É. Jeanneret, La chartreuse de Galluzzo, dessin sur papier, 1907.
 Charles-Édouard Jeanneret in Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Genève, Rousseau, 1968, p. 43.

Dans les chartreuses et couvents, les hommes ont une vie quotidienne simple mais strictement codifiée, organisée. Ces édifices organisent leur vie commune et solitaire, liturgique et « civile », publique et privée. Il y a les espaces conçus pour les usages communs et la réunion ecclésiastique, voire en partage parfois avec le monde extérieur (cloître, chapelle, réfectoire, cellier, place, jardin, etc.) et ceux pensés pour le confort lié à des activités plus personnelles (logis des moines, salle de prière, jardin, etc.). Jeanneret découvre la modestie en architecture ; notion liée au fait que la discipline a une fonction concrète : faire bien vivre tous les hommes ensemble, « loger les peuples ». Il prend conscience de l'espace et sa nécessité pour la vie quotidienne des hommes. Le futur architecte commence à penser l'habitat, fonction initiale de l'architecture pour les hommes.

« Samedi soir à Fiesole, oh, ces moines quels veinards ! Mon admiration a été la même à la Chartreuse de Pavie et j'ai pu me convaincre que s'ils renonçaient au monde, ils savaient au moins s'arranger une vie délicieuse, et je suis persuadé que tout compte fait, ce sont eux les heureux, et surtout encore ceux qui ont le Paradis en vue ! »¹³.

La « vie délicieuse », le « paradis en vue » c'est le partenariat entre la vie quotidienne et le confort qu'établit l'architecture. L'un n'agit pas sans l'autre : l'organisation spatiale permet l'épanouissement de la vie des hommes. L'architecture fabrique et organise le confort et la vie. « S'arranger » : le futur architecte prend conscience du rôle de l'habitant pour l'aménagement de ses propres espaces de vie. L'architecte fait une proposition spatiale qui permet à l'habitant de vivre le mieux possible. Jeanneret comprend que l'homme peut bâtir grâce à une bonne écoute du lieu, un bon sens de l'espace et du temps, avec ce dont il dispose, selon ses besoins réels.

Le regard de Jeanneret semble se spécifier et sa culture de développer grâce à l'exploration de ce lieu de communauté. Il commence à voir, à voir comme un architecte. Son œil commence à voir l'espace en trois dimensions, et discerner ou concevoir la nature et la fonction qu'il génère. Il apprend également à faire appel à sa culture pour voir. Il ne se contente plus de ce qu'il a objectivement sous les yeux mais en constitue son idée. Parce qu'il a en arrière un savoir qui permet de voir. L'existant fait suggérer à l'esprit, et de manière de plus en plus pertinente, des connaissances, des références, des acquis particuliers. À la chartreuse de Galluzzo,

¹³ Ch. -É. Jeanneret, « Lettre à ses parents », Florence, 15 Septembre 1907, Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds, Fonds Le Corbusier, LC/102/1095.

Jeanneret analyse le site avec son regard propre, sans les guides ni les notes de son maître, un regard de plus en plus architectural et intellectuel. Il écourte les anecdotes historiques, les généralités. Il commence à cibler ce qu'il observe, distinguant des principes particuliers de l'architecture. Les perceptions survenues dès lors ont été retenues dans le jeu simultané de l'œil et de la main. Jeanneret note ses impressions, ses idées en texte, en dessin, en dessin-texte.

À la chartreuse, il semble qu'il y ait un changement dans la manière de noter en dessin, par rapport aux travaux tracés jusqu'alors, au cours de ses explorations nord-italiennes. Lorsqu'il suit les guides, sa perception peut être orientée. Il dessine principalement en perspective. Il emploie le crayon et beaucoup l'aquarelle dans l'exercice de restauration et restitution. Cet outil lui permettait de préciser un détail architectural en le décontextualisant, mais aussi de *flouter* s'il comprenait moins le fonctionnement ou la nature d'un élément architectural. L'aquarelle est aussi l'outil de l'esquive et du « non-vu ». Ses dessins peuvent évoquer l'œil du peintre qui regarde l'architecture et donne à voir comme un peintre : les formes et la lumière, les matériaux et la couleur, l'ornement et la géométrie, etc. C'est une forme de relevé qui aide à comprendre ce qui se passe « en surface », à l'extérieur, l'effet produit, sans pouvoir informer sur les causes et les origines de cet effet. À Galluzzo Jeanneret note ce qui est et ce qu'il voit. Il s'agit plutôt d'un relevé architectural. Est-ce parce que le jeune artiste commence à voir comme un architecte, selon son regard propre que le dessin mûrit ? Et/ou réciproquement ? Est-il porté par l'enthousiasme de la découverte sans indice et par lui-même, d'un site remarquable, tant instructif ?

L'étudiant reprend les techniques modernes de représentation de l'architecture enseignées à la Chaux-de-Fonds pour l'ornement et l'art appliqué. Il adapte ses acquis à l'architecture et utilise la coupe et le plan pour dessiner juste et voir juste. Exalté, encouragé par les émotions et le génie du lieu, il prend des risques dans la monstration. Ces méthodes intellectuelles et graphiques montrent ce qui se passe dans le « ventre » des choses : comment elles sont faites, comment elles fonctionnent, comment elles régissent leur environnement. La coupe et le plan donnent à voir et permettent de voir la nature et l'origine d'un élément architectural, son concept. Jeanneret s'exerce à l'art du relevé. Le dessin devient scientifique et se théorise, au-delà de la description, sous d'autre forme de description. L'étudiant fait l'exercice de transcrire l'architecture en coupe. Il apprend à passer d'une représentation à l'autre. Pour cette étude scientifique, il est aidé du plan de la chartreuse de Pavie présenté dans le guide de Karl Baedeker.

À la lecture des lettres à L'Eplattenier ou à ses parents, et grâce à la publication par Jean Petit¹⁴, du dessin tracé *in situ* en 1907, nous constatons que Jeanneret s'intéresse au logis, à l'habitat individuel et « privé » des moines, au sein de l'établissement communautaire : « ce qu'ils appellent leur cellule »¹⁵. Ce qui l'étonne, c'est la radicalité avec laquelle le moine crée et ordonnance un confort minimal et exemplaire. Tout espace est strictement dimensionné afin de définir ou répondre à un usage précis. Jeanneret découvre les proportions humaines et modestes. Lorsqu'il dessine le plan d'une cellule, il prend soin de noter et faire apparaître chaque partie du tout, leur inter-relation, les passages entre elles, leur correspondance avec le tout. Une « cellule » est de plan carré organisant un espace extérieur, le jardin, en contre-bas un espace intérieur rectangulaire, l'appartement, prolongé d'un espace semi-extérieur en longueur, la loggia sur le jardin et le grand paysage. La loggia donne à voir la nature en la cadrant et la rendant particulière. Jeanneret représente la série de six colonnes installée sur un muret permettant de contempler le jardin librement. Le paysage apparaît au-delà du mur fermant le jardin sur la rue, et à travers l'ouverture d'une petite embrasure terminant la loggia. Son cadrage est strict pour concentrer le regard. Cette mise en tension cadrée de la nature structurée, dominée et la nature sauvage, libre permet à l'usager d'être au

¹⁴ Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Genève, Rousseau, 1970, p. 41.

¹⁵ « Ah ! les chartreux ! Je voudrais toute ma vie habiter ce qu'ils appellent leurs cellules. C'est la maison ouvrière type unique ou plutôt du paradis terrestre ». Ch. -É. Jeanneret, « Lettre à Charles L'Eplattenier », Florence, 19 Septembre 1907, in Le Corbusier, *Lettres à Charles L'Eplattenier*, op. cit., p. 83.

contact de la nature, et d'en saisir le complexe « divers-universel » intrinsèque. Le cadrage interroge et rapproche d'une chose parce que, si anodine, il la rend extraordinaire et permet de passer du banal au sublime. La cellule semble avoir un objectif heuristique et métaphysique pour l'habitant, activant tout le temps, par le cadre et par la mise en confrontation de choses similaires et différentes, une attitude d'étonnement.

L'accès à la cellule se fait par le cloître et son parcours carré sous arcades. Les colonnes reposent sur un muret. La cellule organise deux chambres, une à vivre, l'autre à coucher et une petite salle d'étude. Par écrit, ou par le dessin d'un élément du mobilier des pièces, Jeanneret en précise, le rapport entre elles, leur hiérarchie. L'indication graphique du mobilier permet aussi de donner une échelle à la pièce, de dimensionner les choses entre elles. Le plan permet à Jeanneret de comprendre l'organisation d'un lieu, le placement des choses, et sa nécessité conceptuelle pour construire « une vie délicieuse ». La coupe dévoile la distribution, l'enchaînement vertical et donne une échelle au dessin. Le jeune homme a pris soin d'indiquer sur le plan, la ligne de référence et le sens de la coupe.

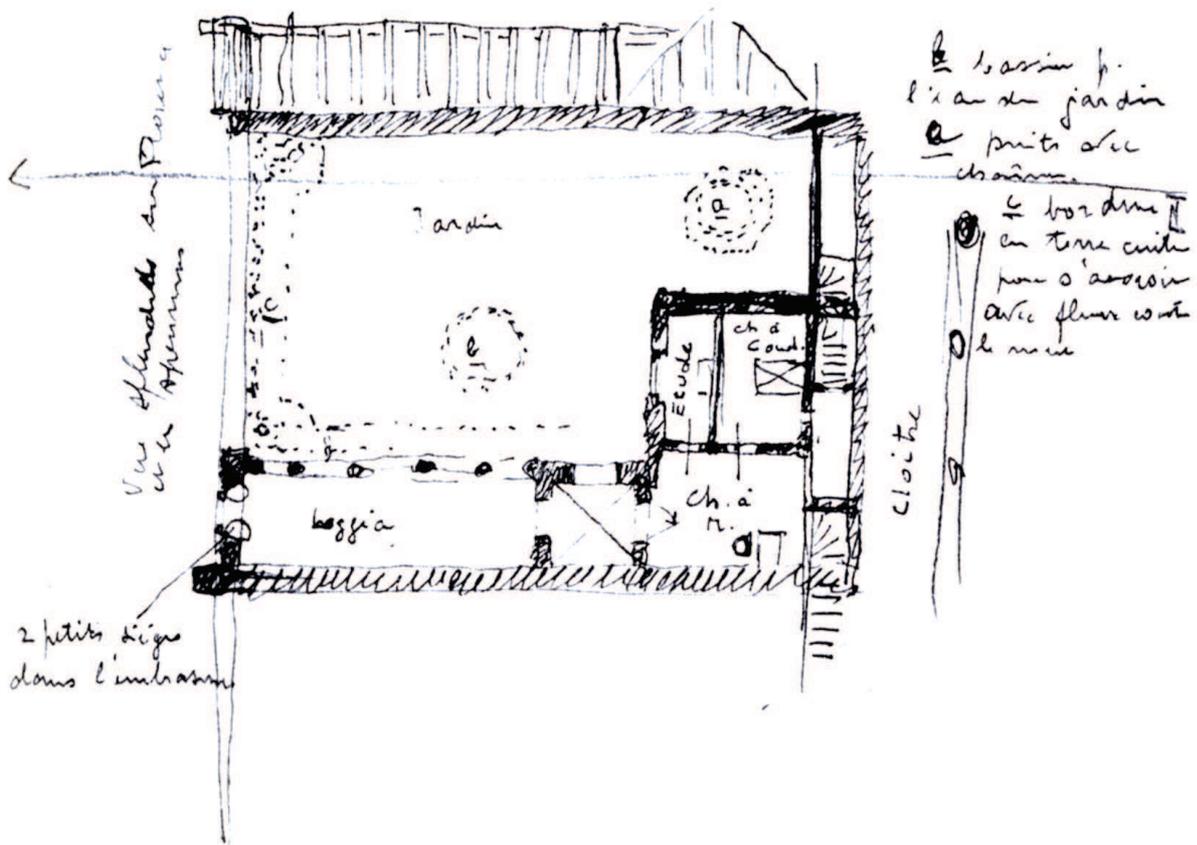
Jeanneret, cherchant à noter intelligiblement sa pensée, joint le texte au dessin. L'intellection se fabrique entre réflexion écrite et dessinée. Le texte est une manière d'assurer l'idée du dessin, peut-être en conscience d'un travail encore un peu trop descriptif ou non assez théorique. Le dessin peut être jugé non assez précis. L'élément à représenter peut être plus rapidement représenté par écrit si tout ne peut pas être dessiné. Le trait seul n'a pas encore son autonomie théorique. Parfois le texte est indépendant, d'autre fois il appartient au trait. Par exemple il indique dans le plan, par écrit, la nature et la fonction des pièces d'une cellule monacale. L'étudiant a recours au système de renvoi par légende pour ne pas troubler la clarté des lignes et entre les lignes. Il précise parce qu'il regarde et cherche à les valoriser, tous les éléments mis à la disposition de l'homme, dont il a un besoin réel. Sur le plan du petit jardin privatif, Jeanneret trace de manière stylisée, synthétisée par la géométrie, les propositions architecturales matérielles et pratiques, ponctuées d'un indice alphabétique correspondant à une définition écrite à l'extérieur du plan. « a », « b », « c ». « b bassin p. [pour ?] / l'eau du jardin / a puits avec / chaîne / bordure / en terre cuite / pour s'asseoir / avec fleurs [?] / le mur ». Le texte s'adapte graphiquement à l'image. C'est en tirant une flèche parfois, que Jeanneret précise ce qu'il regarde, ce qu'il lui est important à relever. « 2 petits sièges / dans l'embrasure ». Il y a redondance entre la citation et le plan

explicite, par manque peut-être de confiance en son geste, en son dessin. D'autres fois le texte est complètement graphiquement lié au dessin, jusqu'à faire dessin. Jeanneret oriente une phrase le long d'un trait et on comprend tout de suite à quoi elle se rapporte. « Vue splendide sur Florence / et les Apennins ». Cette information visuelle et paysagère intervient de long des lignes suggérant le mur de clôture du jardin sur la rue. Par la position du texte face aux lignes, il n'y a pas d'ambiguïté sur ce à quoi il se réfère. On sait que le paysage mentionné est spécifiquement contemplé depuis la cellule, au-delà du mur de pierre signalé en double trait. La phrase a également un effet intellectuel et graphique, évoquant visuellement les courbes de niveaux, les lignes des montagnes ou celle de l'horizon. Le texte fait image mais dans sa réelle dimension plastique, matérielle, dimensionnelle. Enfin l'écriture peut être un résumé de la pensée notée, le sens général du dessin permettant une lecture future, claire et univoque.

La cellule « s'appliquerait admirablement à des maisons / ouvrières, les corps de logis étant entièrement / indépendantes. Tranquillité épatante ; le gd / mur pourrait cadrer la vue de la rue. ». C'est une préparation intellectuelle pour entrer dans le dessin mais aussi une synthèse interrogeant, ouvrant sur d'autres questionnements. Pour la première fois, semble-t-il, il commence à voir en projet.

Cellule | de un lieu à la traversée d'Enna
 s'appliquerait admirablement à des maisons
 ouvrières, les corps de logis étant entièrement
 indépendants. Tranquillité épatante ; le gd
 mur pourrait cadrer la vue de la rue.

6. Jeanneret voit en projet.

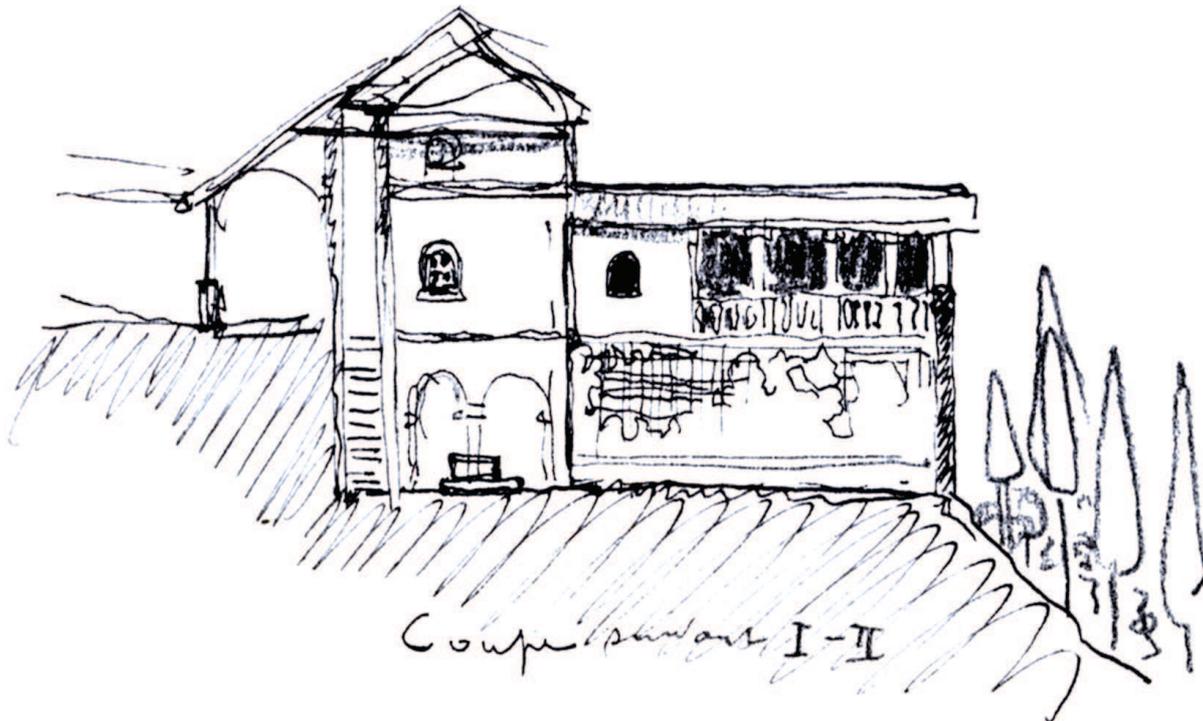


7. Jeanneret voit en projet.

Jeanneret est étonné par la radicalité, le minimalisme du logis d'un moine. Il aborde la question de l'habitat et comprend sa fonction originelle, essentielle : faire vivre les hommes ensemble. Ses découvertes à la Chartreuse de Galluzzo lui permettront toute sa vie de penser le projet dans une dimension humaniste et universelle¹⁶. Explorant une cellule, l'étudiant réfléchit sur le logement minimum à partir du petit confort, ou confort essentiel, matériel et spirituel. Son regard porte sur tout ce qui organise, adoucit, accommode le quotidien de l'homme « normal » et modeste. Il regarde avec un œil d'architecte un muret qui offre l'assise, l'approvisionnement et la disposition privée de l'eau – salubrité généralisée à tous les logements –, mais aussi faire perdurer ses propres cultures jardinières, agricoles assurant son autonomie, la quiétude, l'équilibre et le repos établis par un petit siège devant une fenêtre afin d'optimiser la concentration, la réflexion à partir de la contemplation et méditation sur le monde, la grande vue, le grand paysage aérant le corps et l'esprit, la diversité des cadrages et des perspectives sur le paysage, générée par des fenêtres et des ouvertures de différentes dimensions, le rendant toujours extraordinaire donc remarquable, les astuces du mobilier épuré pour libérer l'espace (meuble « deux en un » table et placard), etc. Dans son dessin Jeanneret utilise le vocabulaire architectural de l'aménagement architectural simple, dans ses lettres également, ponctué d'un champ lexical largement mélioratif traduisant son étonnement positif, la surprise extatique, le bonheur, le bienfait de découvrir un tel site et de parvenir à en constituer naturellement une pensée. « Bassin, eau, jardin, puits, chaîne, s'asseoir, siège, embrasure, mur, grand mur, cadrer, habiter, s'arranger, vie, etc. » ; « veinards, s'arranger, délicieuse, paradis, splendide, petits, admirablement, épatante, etc. ». Jeanneret prend-il conscience qu'en cet endroit, il pense par lui-même, à partir de l'existant, et porte un œil critique ? La minimalité architecturale, la pureté optimisent l'espace et fabriquent un confort redoutable : « une vie délicieuse ». « Je voudrais *toute ma vie* habiter ce qu'ils appellent leur cellule »¹⁷.

¹⁶ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930. Édition consultée Paris, Fondation Le Corbusier, Altamira, 1994.

¹⁷ Ch. -É. Jeanneret, « Lettre à Charles L'Eplattenier », *op. cit.*, p. 83.



8. Jeanneret regarde le petit confort : minimalité et optimisation spatiale.



9. Optimisation spatiale d'une « cellule », astuces dans le mobilier, confort.

Photographie personnelle, Galluzzo, 2007. (Cf. Adolf Loos).

Théoriquement, Jeanneret a déjà travaillé sur la cellule et l'habitat minimum : « maison ouvrière – type unique »¹⁸. Il a exploré la Chartreuse de Pavie, le couvent de Fiesole. À la Chaux-de-Fonds, grâce à L'Eplattenier, il a découvert la théorie de Viollet-le-Duc sur la cellule, la rationalité et la forme organique dans l'architecture gothique¹⁹, les principes humanistes de l'architecture hygiéniste des protagonistes du mouvement des *Arts and Crafts* britanniques ou de John Ruskin. Sa ville industrielle natale lui a enseigné les nécessités du monde ouvrier, les conditions de vie d'un ouvrier. Son père est ouvrier horloger et les premiers parcours scolaires le destinent à cet avenir : l'art appliqué à l'industrie. Depuis toujours Jeanneret connaît le quotidien régité par la vie industrielle et ses attentes. Ceci fait partie de sa culture. Il naît dans l'urbanisme particulier d'une ville manufacture, idéalement planifiée en damier, après l'incendie dévastateur de 1794, pour l'industrie et le bien-être des ses habitants. Cet urbanisme est appliqué à la reconstruction et l'extension de la ville : « *Watchmaking town planning* »²⁰. « La Chaux-de-Fonds peut être considérée comme formant une seule manufacture horlogère »²¹.

Grâce à son savoir acquis, Jeanneret comprend véritablement ce qu'il a sous les yeux. Il voit au-delà. L'existant est une base dont il se sert pour penser. Des idées surviennent entre ce qu'il observe et ce qu'il sait. De juin à septembre 1907, son œil examine les grands édifices canoniques de l'architecture classique. À la Chartreuse de Galluzzo en septembre 1907, son regard travaille sur le logement minimal, adapté à la vie des ouvriers. Peut-être durant son voyage, ou avant de quitter la Chaux-de-Fonds, a-t-il visité des édifices dédiés à l'habitat ouvrier ? La Chartreuse de Galluzzo est un déclic dans la formation du jeune apprenti. Le site est générateur d'étonnement et forme le regard du jeune apprenti. Lui révèle-t-il sa propre manière de penser ? Jeanneret développe une « première observation subtile »²² à Pavie, une première réflexion d'architecte, une première pensée de l'architecture à Galluzzo. Peut-être est-ce la radicalité et l'optimisation maximale de l'espace par le système conceptuel de la cellule, qui donnerait « une vie délicieuse » à ceux qui lui sont le plus proches, à qui il peut penser le plus, naturellement – sa famille et ses congénères ouvriers – qui génère ce déclic ?

¹⁸ C. -É. Jeanneret, « Lettre à Charles L'Eplattenier », *op. cit.*, p. 83.

¹⁹ Laurent Baridon, *L'Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 101.

²⁰ <http://whc.unesco.org/en/list>

²¹ Karl Marx, *Le Capital*, 1867.

²² Giuliano Gresleri, *op. cit.*, 1987, p. 30.



10. La chartreuse de Galluzzo.

Photographies personnelles. Galluzzo, 2007.

11. Les « cellules » de la chartreuse de Galluzzo.



Le geste graphique semble suivre la maturité intellectuelle dévoilée. Étonné, bousculé, dans l'excitation peut-être, Jeanneret modifie sa manière de noter en dessin ce qu'il voit et par là même le statut de son dessin. C'est à partir de là qu'il utilise les techniques scientifiques « modernes » de la représentation architecturale, non plus seulement plastique, esthétique. Parce qu'il commence à percevoir l'architecture dans sa dimension spatiale, plus seulement constructive et décorative, et selon un jeu d'échelles multiples. Même s'il ne pense pas la cellule dans son contexte architectural, l'interaction des cellules entre elles, l'interaction d'une cellule ou du groupement des cellules avec l'édifice, Jeanneret la situe dans le paysage. Il prend conscience du rapport au grand territoire. En plan, la pensée mise en dessin s'arrête aux limites, aux murs de la cellule avec l'allée d'accès sous arcade bordant le cloître. L'étudiant est concentré sur sa perception, le logement minimum et décent pour un ouvrier, à partir du concept architectural de la cellule et de la vie monacale, la maison et le bon ordonnancement du plan pour régir une « vie délicieuse ». S'il ne le dessine pas, peut-être est-ce parce qu'il ne voit pas les conditions communautaires d'un ensemble de cellules, le fonctionnement spatial d'une série de cellules en bande, l'individuel lié au collectif.

« Le paysage sera difficile à retrouver »²³. Avec la coupe Jeanneret étudie l'inscription de l'édifice dans son site. Il a passé son enfance et sa scolarité dans la montagne. Il a appris à travailler dans la pente, avec la pente et les courbes de niveau. Il a, selon la culture de la ville et de son maître, appris à travailler dans la nature. La coupe donne l'implantation de la cellule dans le sol, un terrain en pente. Elle renseigne de la topographie du lieu. Les hachures signifiant le sol coupé témoigne de la pensée de l'édifice organisé avec son site. Le geste explorant l'édifice reste réservé, le trait discret, contrairement à celui montrant la végétation au-delà. D'une mine plus grasse, franche et appuyée, Jeanneret signale synthétiquement, de manière simplifiée, radicale, les cyprès et buissons constituant le paysage environnant la Chartreuse. D'un seul geste, et minimal pour chaque arbre, il reconnaît et donne à voir une spécificité du territoire toscan. Cette indication donne également une échelle au dessin ne comportant pas d'échelle métrique. Il s'agit davantage d'une échelle mentale : « *pertinence de la mesure* »²⁴. Graphiquement, factuellement, on peut constater que la manière dont est signifiée la nature, le paysage – tracé large et gras – est identique, dans la coupe, à la

²³ Cf. dessin.

²⁴ Philippe Boudon, *Échelle(s)*, op. cit., 2002, p. 98.

manière de sur-ligner la solive du toit – du corps de bâtiment intérieur, vers le cloître de la cellule –, la sablière couvrant la loggia. Des hachures démarrent la représentation de la couverture du toit en tuile canal, un aplat noircit le vide et l'intervalle entre les colonnes de la loggia. La matière carbone donne à voir le vide bâti, l'espace libre. Le fond du papier, détourné, laissé dégagé, mais prenant signifiante, montre le solide, le plein, le préhensible physiquement, l'espace rempli. Il regarde les jeux conceptuels, du plein et du vide, du dedans/dehors, de l'intérieur/l'extérieur. Ces traces synthétiques graphiquement et théoriquement de la représentation géométrale descriptive et fournie. Jeanneret peut-être, note après coup des perceptions nouvelles, survenues de mémoire ou d'une autre visite. Est-ce peut-être quatre ans plus tard, concluant son « Voyage d'Orient » et par la même sa formation d'étudiant, que le jeune artiste reprend son dessin signifiant plus précisément sa pensée, son émotion ? Interaction des échelles de l'architecture, interaction entre l'architecture et la nature, inscription de l'architecture dans son contexte, spécificités du territoire, regard architectural conceptuel, etc. Car en 1911, Jeanneret termine sa grande aventure européenne didactique par l'Italie – il vient de Turquie puis de Grèce, il arrive en Italie par le Sud-Est cette fois-ci – et un retour irrésistible à la Chartreuse de Galluzzo.

2. Revoir, 1911.

Jeanneret vient de passer quatre années à préciser sa pensée et enrichir son savoir. Pour cela il n'a cessé de dessiner. Il s'est instruit par le dessin. Grâce aux lieux, par « le folklore, la culture et l'industrie »²⁵, il a découvert les diversités et les spécificités locales de nombreux pays d'Europe. Il a retenu des savoir-faire actuels et historiques, urbains et ruraux. Il s'est instruit de différentes pensées de l'architecture contemporaine, rencontrées au sein d'agences d'architecture, bibliothèques, musées, expositions, grandes expositions, etc. Il a reçu la leçon du Parthénon et découvre la grande échelle, « l'architecture installée dans son territoire », sublimant la nature.

Au sein des grandes villes européennes et des agences d'architecture qu'il visite ou qui l'emploient, Jeanneret explore la réalité européenne moderne et dessine l'architecture de la dimension moderne. Il s'exerce et note en dessin, sur feuilles, en carnets, ce qui est, ce qu'il voit. Lorsqu'il revient à Florence, le jeune architecte commence à voir par lui-même et à acquérir une vraie maturité de pensée. Il regarde par lui-même, selon sa culture de l'architecture et du projet, fondée à partir d'une attention aux sites, de l'échelle locale à l'échelle européenne. Il considère le particulier pour penser l'universel. Jeanneret comprend que les hommes et leur territoire font l'histoire. Dans les cultures et les folklores urbains et ruraux, il étudie l'histoire pour saisir le monde présent et concevoir le futur. Par là même, le dessin évolue. La rencontre entre l'œil et la main s'unifie, de plus en plus intuitive et spontanée. L'œil se précise ; la main acquiert une certaine agilité permettant à l'œil de voir davantage, encore dans le dessin, par rapport à l'existant brut : un fait échappé, une pensée voilée, une émotion brimée – sa manière de voir l'existant. La dextérité de la main exerce-t-elle la justesse de l'œil ? L'œil instruit rend-il la main habile ?

Dans les carnets de voyage et de notes de Charles-Édouard Jeanneret (1910-11)²⁶, nous percevons le développement, la précision du regard et du geste. L'œil se spécialise, la main s'affine, le trait se réduit. Le dessin se personnalise et se

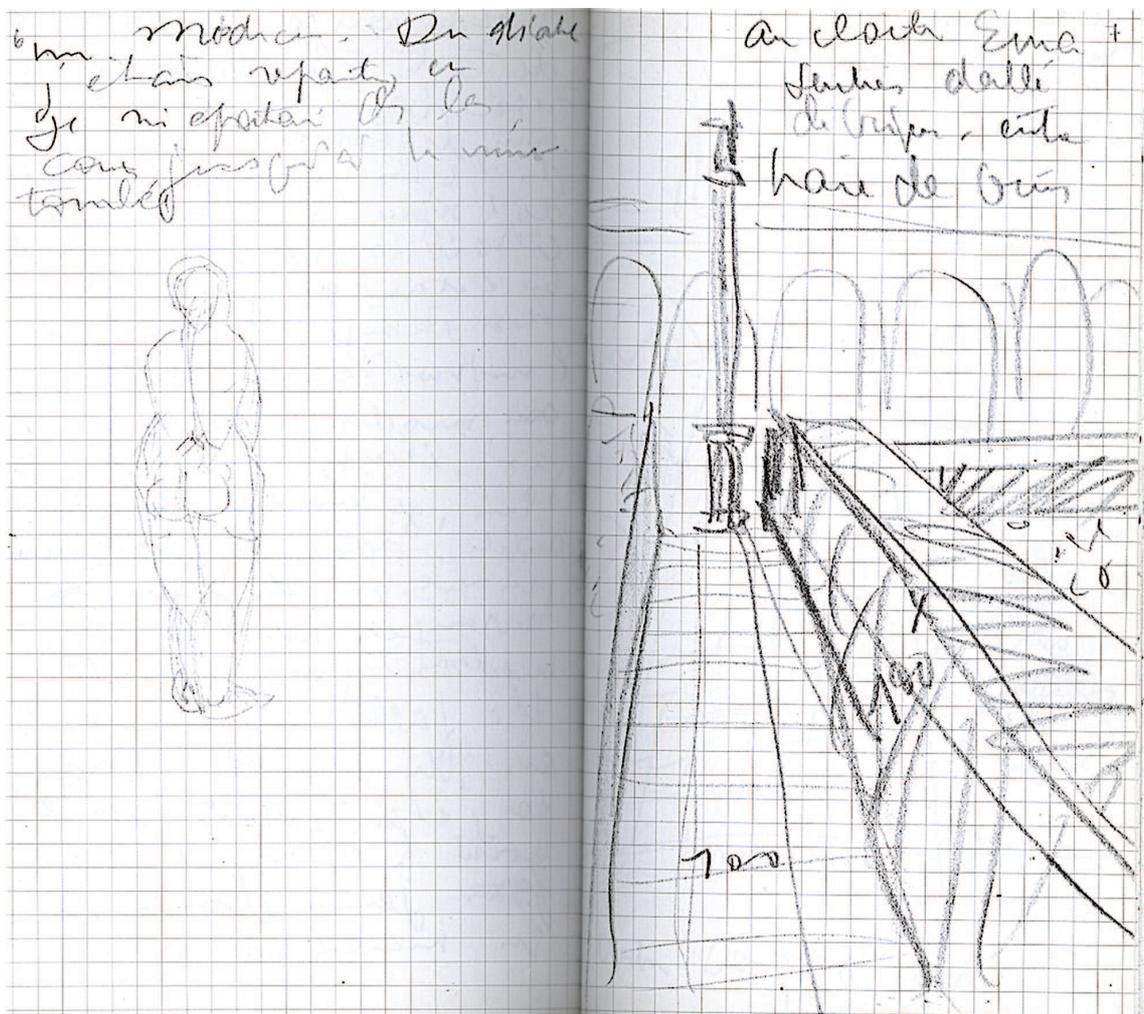
²⁵ Le Corbusier, *Voyage d'Orient*, 1965. « Le voyage utile ». Édition consultée, Marseille, Parenthèses, 1987. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier. La planète comme chantier*, Paris, Textuel, 2005, p. 22.

²⁶ Charles-Édouard Jeanneret, *Voyage d'Allemagne. Carnets*, Milan, Electa, Paris, Fondation Le Corbusier, 2002. Charles-Édouard Jeanneret, *Voyage d'Orient. Carnets, op. cit.*, 2002. Le Corbusier, *Voyage d'Orient, 1910-1911*, Introduction de Stanislas von Moos, Paris, Éditions de la Villette, 2011.

théorise. Jeanneret cherche de plus en plus à montrer ce qu'il perçoit du monde habité, ce qu'il peut faire de cette pensée. Le sixième carnet quadrillé (= 17x10 cm) – dernier carnet, fin du voyage – recueille, en six pages recto numérotées 7, 9, 11, 13, 15, 17, les notes des secondes impressions de Jeanneret à la Chartreuse de Galluzzo. Gresleri souligne le graphisme épuré des dessins du sixième carnet, avec lequel sont exécutés les dessins florentins, et leur « tracé étonnement synthétique : peu de lignes tendant à réduire les objets à leur forme essentielle selon une technique de représentation picturale sommaire »²⁷. Jeanneret traduit clairement son parcours dans la chartreuse.

La note investit la page. Jeanneret cadre son regard dans la page du carnet ; elle sert de repère, de mesure et de proportion. Le dessin est soumis au format du support. La modestie matérielle et dimensionnelle du carnet, entraîne l'architecte à voir *a priori*, ce qu'il souhaite donner à voir, à choisir ce qu'il veut et ce qu'il va montrer, comment il va le montrer. Il cherche à ce que la note dessinée ne se retrouve pas au bord de la feuille, sans plus de possibilité de se développer. L'espace restreint de la page du carnet, par le travail de la note en dessin, pousse à la synthèse intellectuelle et graphique. Noter c'est déjà prendre un parti, rendre son œil et sa main subjectifs. Réduire n'est pas la simple sélection du sujet à représenter parmi ceux étudiés : un sujet par dessin. L'essentiel, c'est la manière dont on voit les choses, c'est une option, un engagement d'une chose du monde. Intellectualiser sa perception des choses observées, c'est montrer son regard et réduire son geste à l'essentiel. Le dessin synthétique mène à préciser sa pensée parce qu'il faut sélectionner, choisir ce qu'on veut dire, ce qu'on veut retenir, et le montrer brièvement. Le regard sur une chose du monde existe déjà et se précise s'il est noté en dessin. C'est en acte. La note en dessin manifeste d'une pensée en train de se constituer.

²⁷ Giuliano Gresleri, « Les carnets retrouvés », *op. cit.*, p. 12.



12. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, cloître de la chartreuse.

« Au cloître Ema / Sentier dallé / de briques, entre / haie de buis ». Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb sur papier, 1911, p. 7. Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret, « *Voyages d'Orient* ». *Carnets*, « Carnet 6 », 1911. Édition établie par Giuliano Gresleri, Milano, Electa, Paris, Fondation Le Corbusier, 1987. Édition consultée établie par Giuliano Gresleri, Milano, Electa, Paris, Fondation Le Corbusier, 2002, p. 7.

À Galluzzo en 1911, Jeanneret utilise le plan et la perspective pour intellectualiser ses perceptions, sensibles et réfléchies. Il peut détailler et, par la géométrie, styliser en même temps, afin d'aller à l'essentiel dans sa note en dessin. Il cherche à exprimer son regard : la note en dessin d'une idée, une idée par note en dessin. C'est pourquoi, parfois la trace écrite ou chiffrée s'adjoint théoriquement mais aussi graphiquement, à la trace graphique. La note comprend des informations verbales et des indications purement visuelles. Ceci permet au futur architecte d'abstraire son dessin jusqu'à sa pensée.

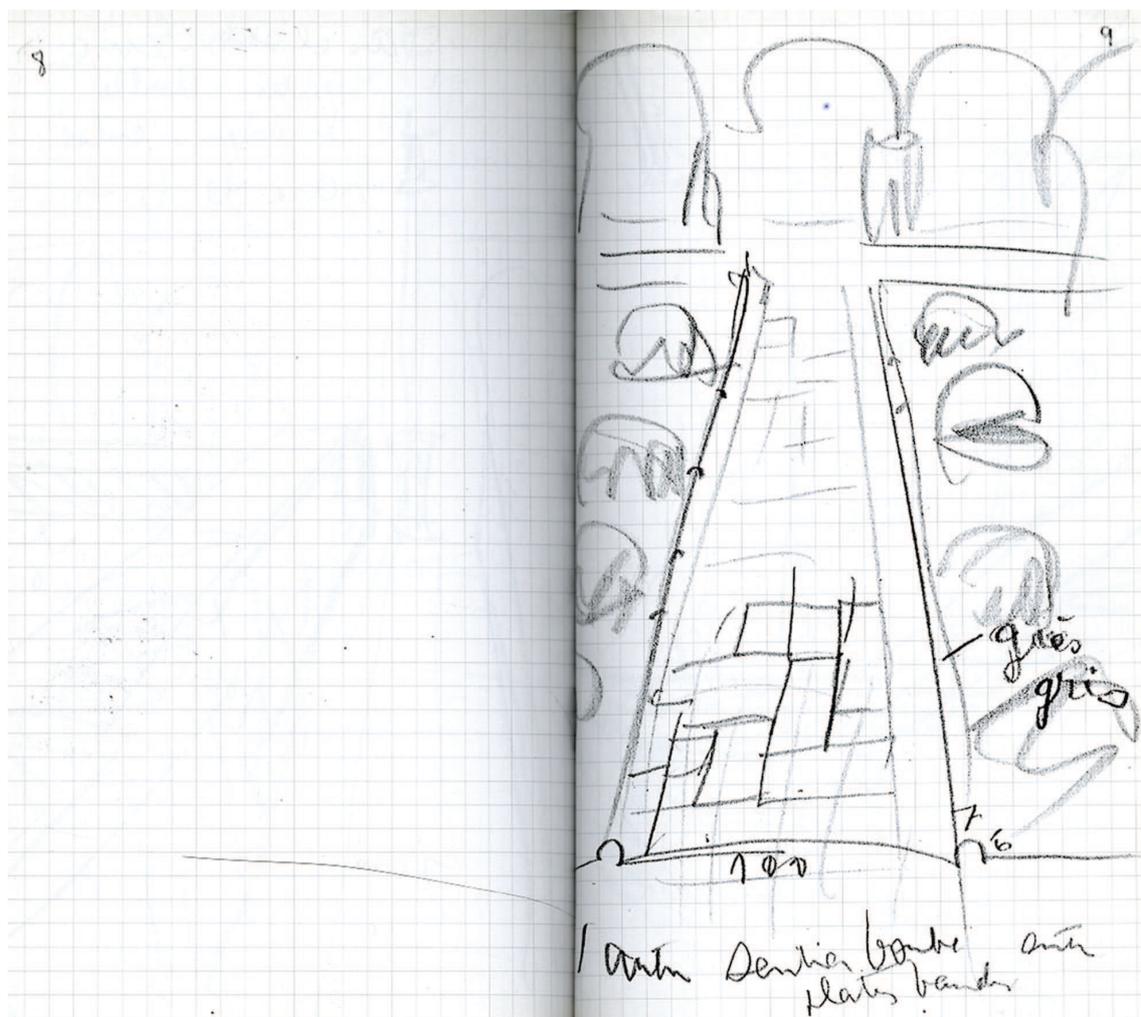
Jeanneret regarde les matériaux utilisés à la chartreuse, indices et témoin intrinsèques d'un territoire particulier, et leurs propriétés physiques. En dessin il stylise et intellectualise synthétiquement ce qu'il étudie de manière à représenter vite mais aussi clairement en vue de lectures futures des notes en dessin. Pour cela, les indications écrites, la nomination des choses sont efficaces. En dessin, il montre la mise en forme architecturale d'un élément conçu dans un matériau particulier. Dans sa première note sur le cloître de la chartreuse²⁸, quatre mots dans le dessin – « au cloître d'Ema » –, situent rapidement et exactement le lieu et la nature de l'étude. Le jeune apprenti change de page dans son carnet en même temps qu'il analyse un nouveau site et indique ce passage. Jeanneret commence par montrer le parcours organisant la traversée du lieu bordé d'arcades, mais aussi le cheminement au-delà, d'un point de la chartreuse à un autre.

Le cloître servant de jardin pour le repos, mais aussi de carrefour pour la communication des moines. Par une perspective fine, il suggère les multiplicités des sens et voies de circulation : une allée extérieure pavée et plantée, perpendiculaire à une série d'arcades abritant un chemin de fait intérieur/extérieur. Le cloître est un passage à plusieurs usages. Lorsqu'il trace la voie centrale, Jeanneret trace un quadrillage aidant le dessin fuyant²⁹, suggérant, en même temps, succinctement sa constitution en dallage. Ce quadrillage s'étend sur la monstration graphique des haies entourant le chemin, stylisées par un parallélépipède³⁰ – déformé par la perspective. Cette réduction géométrique vers le schéma, peut signaler aussi le caractère maîtrisé, dompté de la végétation à l'intérieur du complexe cistercien. Le parallélépipède laissant librement évoquer une haie très

²⁸ Page 7 du carnet de Jeanneret.

²⁹ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435, *op. cit.*, 2004. Paolo Uccello, *Le miracle de l'hostie*, 1465-1469. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, *op. cit.*, 1993.

³⁰ Charles-Édouard Jeanneret, *Voyage d'Orient. Carnets*, « Carnet 6 », 1911, p. 7, *op. cit.*, 2002.



13. Ch. -É. Jeanneret, *La chartreuse de Galluzzo. Le cloître. 8 et 9, 1911.*
« grès // grès // 1 autre sentier bombé avec // plates bandes ».

régulièrement taillée. Ensuite c'est en buis souvent, que les bordures végétales sont le plus facilement façonnées.

La trace écrite de Jeanneret dans sa note graphique, précise la nature de la végétation de la haie, du matériau faisant exister l'allée centrale, physiquement et plastiquement dans le cloître. « Sentier dallé / de briques, entre / haie de buis »³¹. Les deux notes chiffrées « 100 » signifient, dans le dessin, la largeur de l'allée et la hauteur de la haie. Déclinée suivant la direction du dessin, la note algébrique s'abstient parfaitement de ligne de rappel de cote pour être assimilée à ce qu'elle qualifie. Le geste est minimalisé. Ces indications éclairent sur les dimensions de l'existant. La note en dessin est un relevé. L'information sur la hauteur du muret et la largeur de l'allée permet, dans la perspective, de se faire une idée de la dimension du lieu et de ses éléments. La note sur le cloître est une médiation intermédiaire entre la subjectivité de la traduction sensible du lieu selon les impressions de l'architecte, et l'objectivité du relevé *sic* et scientifique de l'architecture. Ainsi opère Jeanneret pour d'autres notes de la chartreuse d'Ema. Il n'y a pas besoin des lignes de rappel de cote pour comprendre ce à quoi le chiffre se rapporte, ce que la dimension mesure, et saisir la proportion entre les choses regardées.

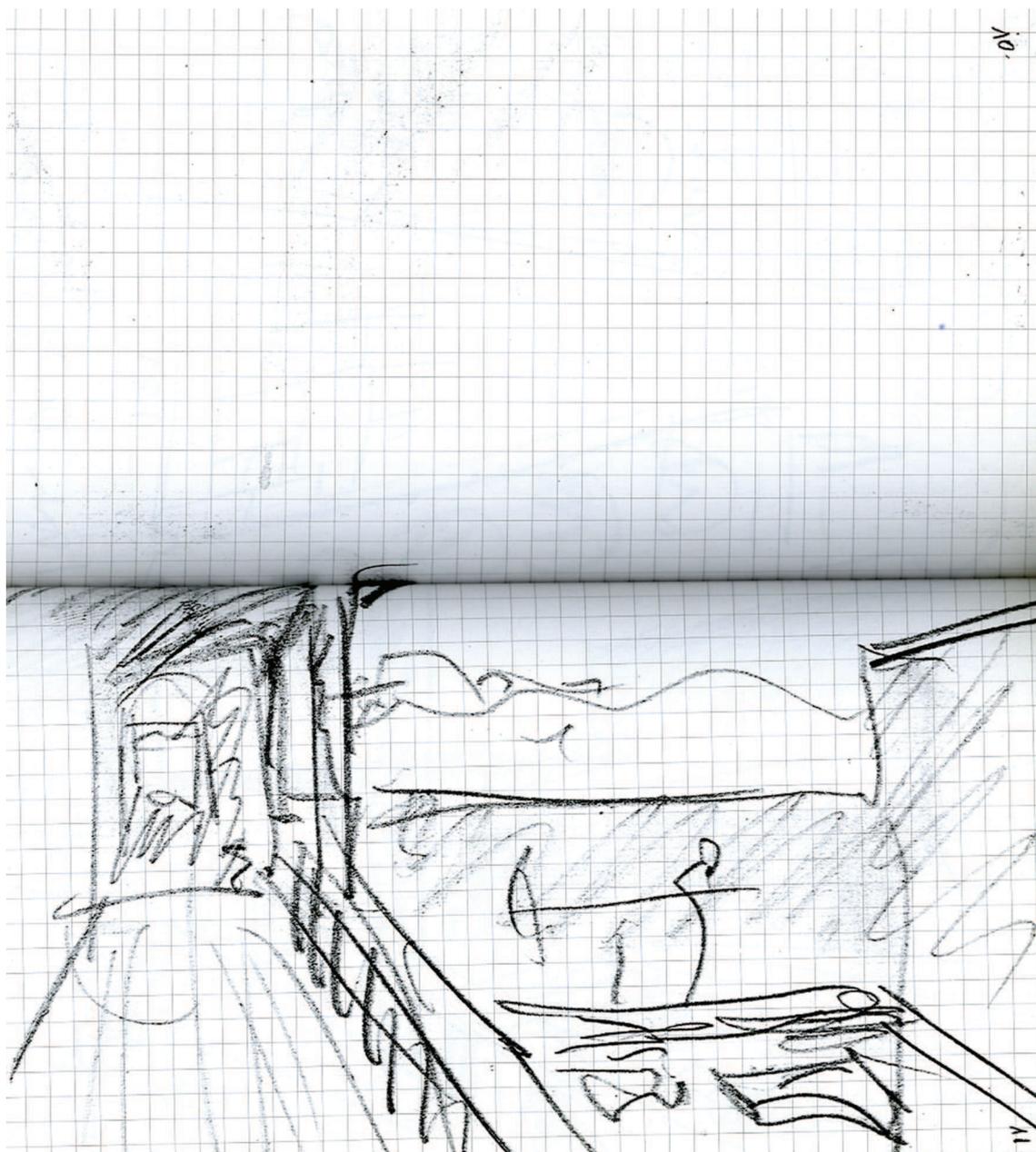
Parfois il introduit la couleur. « Ma main droite dessine [...]. Ma main gauche tient une dizaine de crayons de couleurs car j'ai admis depuis le début que dessiner doit servir à voir clair [...]. La couleur permet de qualifier, de spécifier, de montrer, de faire voir, permet de lire et de comprendre... et de décider si l'on s'est trompé, s'il faut modifier, etc. »³². L'emploi semble davantage avoir un enjeu théorique et conceptuel, qu'une précision colorifique et un statut plastique. Jeanneret note deux impressions du même endroit, l'une selon les nuances de gris de la mine de plomb, l'autre en gris et couleur, au crayon graphite et de couleur³³. Jeanneret se situe sur la loggia d'une cellule monacale. Il regarde le jardin et au-delà, vers le grand territoire. Un plan de la cellule indique la position du regardeur et dessinateur ainsi que la direction selon laquelle il travaille³⁴.

³¹ Charles-Édouard Jeanneret, *Voyage d'Orient. Carnets*, « Carnet 6 », 1911, p. 7, *op. cit.*, 2002.

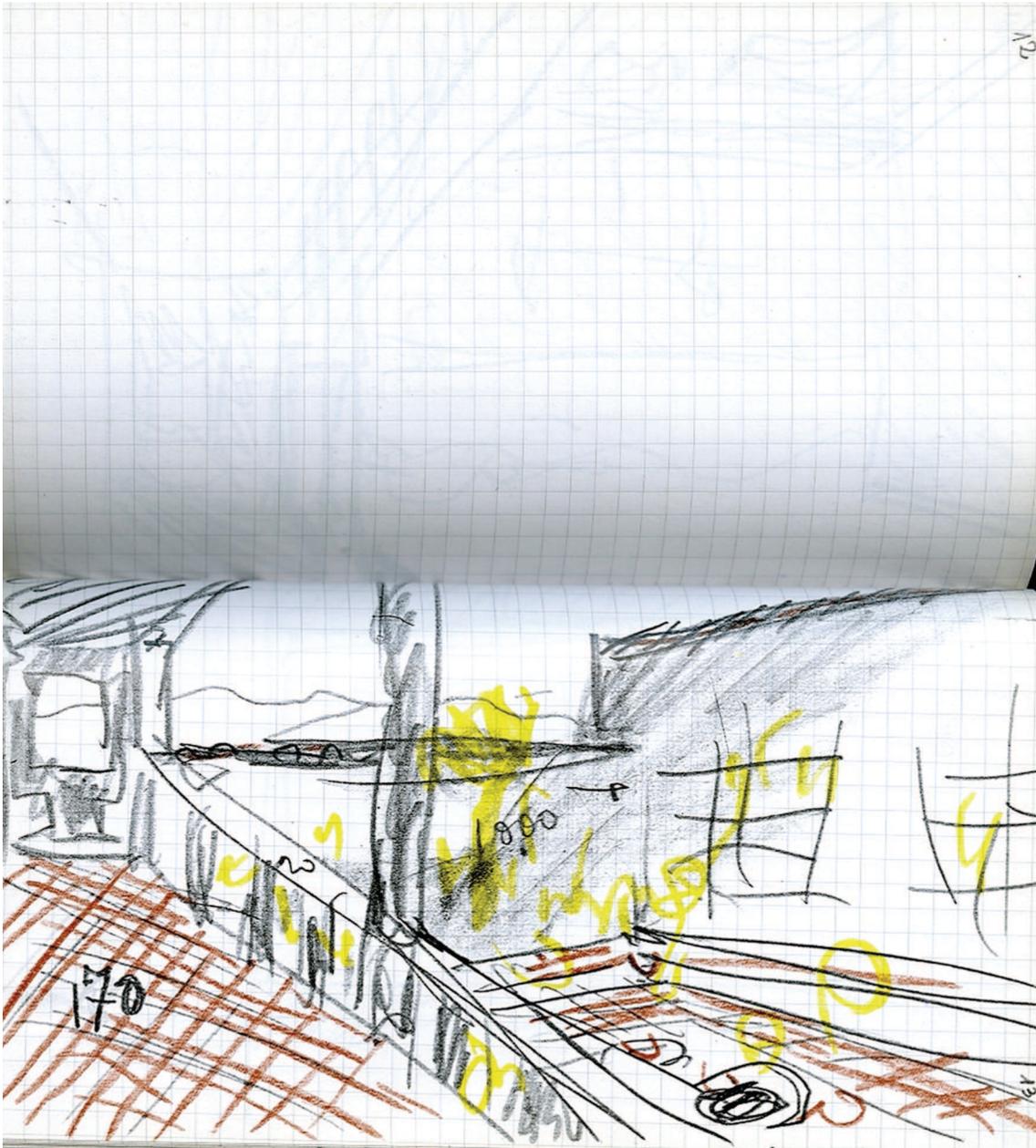
³² Le Corbusier, « Cinq questions à Le Corbusier », *Zodiac*, n°7, 1960, p. 51, in Danièle Pauly, *Ronchamp, lecture d'une architecture*, Paris, Ophrys, 1980, p. 51.

³³ Pages 11 et 13 du carnet de Jeanneret.

³⁴ Page 15 du carnet de Jeanneret.



14. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, une « cellule » monocale de la chartreuse, vue depuis la loggia sur le petit jardin privé et le grand territoire.
Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb sur papier quadrillé, 1911, pp. 10-11.



15. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, une cellule monocale de la chartreuse, vue depuis la loggia sur le petit jardin privé et le grand territoire.

Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 1911, pp. 12-13.

Cette note sert aussi de mémorisation et de résumé de l'ordonnancement architectural et spatial de la cellule. Dans le carnet, elle apparaît après les deux perspectives, une fois la pensée installée, visuellement consolidée. La première note³⁵, développée dans l'espace disponible de la page quadrillée, est en niveau de gris, exécutée d'un seul instrument. L'unicité colorifique permet de radicaliser le dessin vers l'idée à signifier : les natures de la nature révélée, mise au jour par l'architecture. Jeanneret utilise toutes les intensités de gris de la mine, fabriquées par les appuis de forces différentes du crayon sur le support, des différentes tensions de la main : le près / le lointain, l'architecture / la nature, l'édifice / le paysage, les cadrages, l'espace, les volumes, hauteurs, reliefs, et niveaux, etc.

Le dessin est réduit à l'ordonnancement architectural entre la loggia, le jardin et le grand territoire. Jeanneret note une seconde fois ce qu'il voit depuis la loggia monacale, alors qu'il est un peu plus reculé vers l'intérieur du logement. Il qualifie son dessin de l'existant avec l'expression de ses propres impressions. Dans son dessin, avec une mine teintant terre de sienne, l'apprenti marque et reprend les sols : celui de la loggia, celui du petit jardin. Il souligne les deux niveaux, et montre leurs rapports entre eux, les liens entre les extérieurs eux-mêmes et les intérieurs/extérieurs. Le quadrillage carré incliné à 45°, ocre rouge, est déformé pour suivre les règles géométriques de la perspective. Il est superposé à celui tracé au graphite et manifeste de la présence d'un revêtement au sol travaillé, étudié – un dallage de tomates se laisse évoquer (forme et couleur). Le sol du jardin, conçu en différents niveaux du mur de clôture le plus extérieur, au puits le plus central, est signifié dans le dessin, par les mêmes lignes ocre rouge du quadrillage. Selon différents statuts – couvert, libre, protecteur, évadant – le dehors est conceptualisé. Il est aménagé. Les moines pensent le dehors comme faisant partie de la cellule. Pour le projet et la problématique de l'*Immeuble-villa* en 1922, Le Corbusier reprendra le concept du jardin suspendu pour tous, proposé par et dans l'édifice. Jeanneret étudie les toitures qui cadrent le paysage et qui révèlent un territoire particulier dans lequel s'installe l'architecture. Par la ligne et la couleur il donne l'idée d'une couverture en tuiles cannelées : une sinusoïde courte, brièvement tirée au dessus de la représentation du « mur-horizon » signifie clairement le toit canal vue de face orthogonale, les hachures verticales représentant perspectivement le toit du mur mitoyen avec une autre cellule, indique également la vision d'un toit en

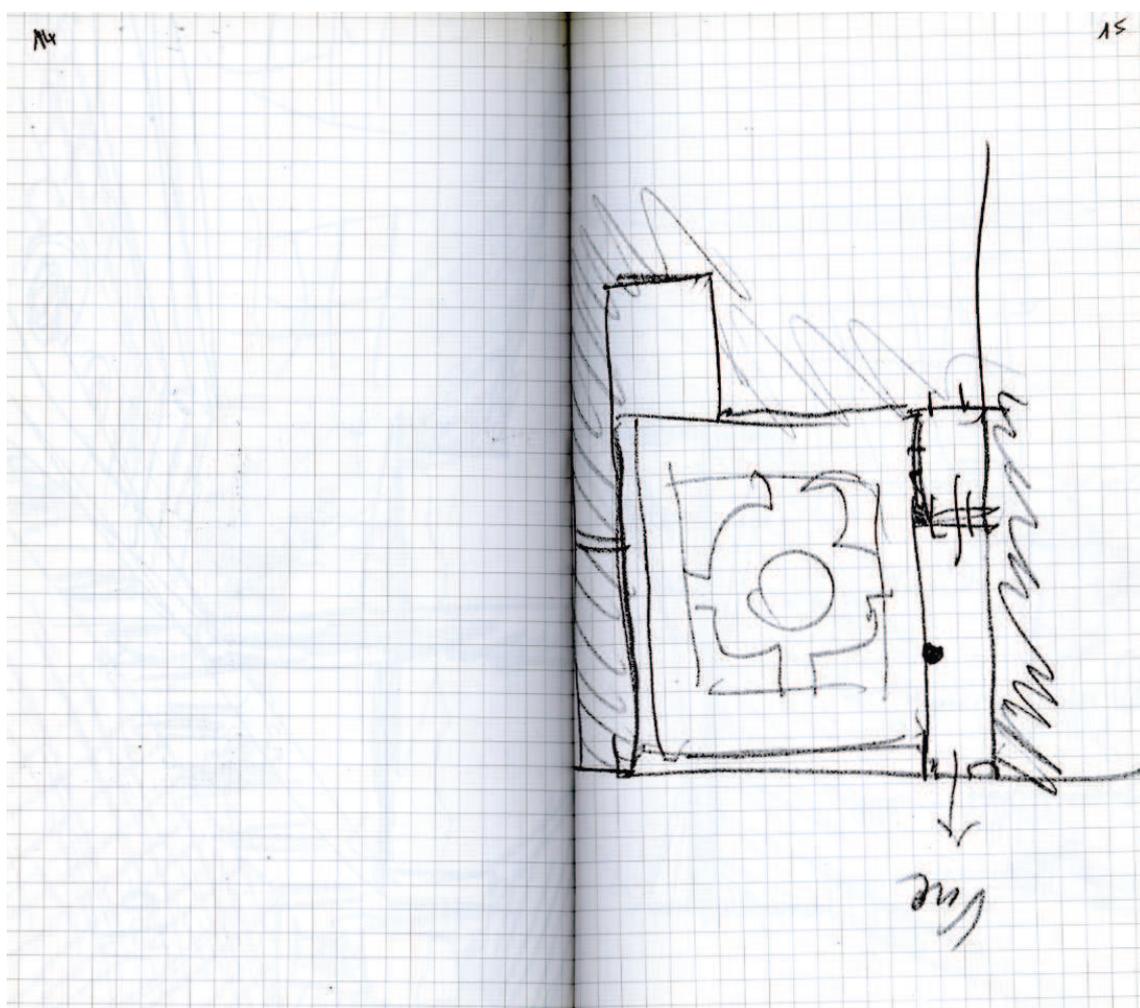
³⁵ Pages 10 et 11 du carnet de Jeanneret.

tuiles rangées verticalement. Ces deux éléments sont surlignés d'une même et simple ligne marron foncé, semblant suggérer une concordance entre eux.

Au feutre jaune, Jeanneret précise encore son dessin de note. Le tracé est réduit, très stylisé, dans la pensée de l'artiste. Ces lignes de couleur jaune semblent les plus mentales, personnelle du dessinateur, absconses en première lecture. Deux pages ensuite, une note signifiant le petit jardin privatif visuellement surmonté de l'enchaînement des cellules, contient des indications de ce même instrument coloré, colorant. Elles viennent superposer les traces de la mine de plomb parlant de la végétation ordonnancée, maîtrisée du petit jardin. L'apprenti analyse et donne à voir la « nature en pot », organisée et dépendante des mains de l'homme. Entre et dans les deux notes en dessin, une forme placée le long du mur de clôture présente des similitudes : un trait vertical éclaté, déployé vers le haut, suivant le haut de la vue du dessin, en éventail par une arborification.

Ceci permet en partie d'émettre que les formulations graphiques de couleur jaune de la première note, rendent compte de la composition végétale du petit jardin. Peut-être ont-elles été ajoutées après coup ?

Mais ce qui est intéressant, c'est qu'elles donnent une dimension théorique au dessin. Efficacement la couleur renforce l'intellection, expose l'idée du dessin : le rôle et les conditions de la nature dans l'architecture, par l'architecture ; le territoire, le paysage, le jardin, le dehors fait partie de la cellule. La note en dessin est un travail scientifique qui retient au plus juste l'impression de l'architecte, à réutiliser ensuite, dans sa culture, pour le projet. Ainsi l'exercice du relevé architectural scientifique auquel Jeanneret s'attache lorsqu'il étudie un site. Dans sa note il indique quelques cotes, toujours orientées par rapport à l'élément mesuré, ne nécessitant de fait encore aucune ligne de rappel. L'étudiant pense en projet. D'autant que depuis quatre ans, il voit le potentiel architectural et social de cette « *cité moderne* » couronnant la colline ; il voit comment il pourra l'exploiter pour « *loger des hommes* ».



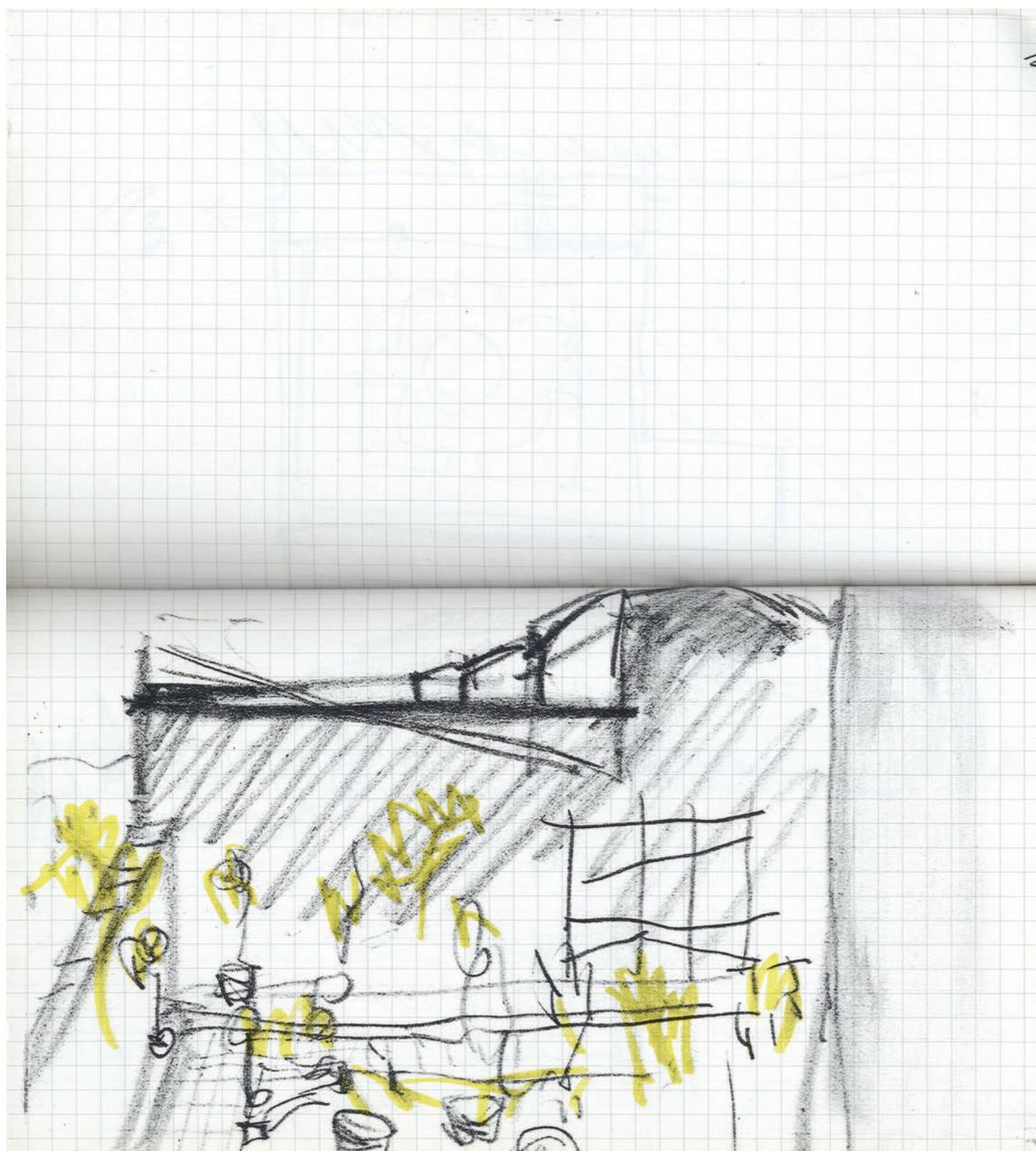
16. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, plan d'un jardin d'une cellule. Regard depuis la loggia vers le grand territoire.
Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 1911, pp. 14-15.

« En 1910 [mais Le Corbusier semble confondre, c'était en 1911], revenant d'Athènes, je m'arrêtais une fois encore à la Chartreuse. / Un jour en 1922 j'en parle à mon associé Pierre Jeanneret ; sur le dos d'une menu de restaurant, nous avons spontanément dessiné les « immeubles villas » ; l'idée était close. [...] Puis en 1923-1924, nous approfondissons l'idée. J'en exposais le mécanisme dans le livre « *Urbanisme* » où déjà les cellules s'aggloméraient en quartiers de villes. [...] En 1925, à l'Exposition des Arts décoratifs, [...], nous construisons *en vrai*, de toutes pièces, une cellule entière de notre « immeuble-villa », le Pavillon de l'Esprit Nouveau [...]. Ceci fait, nous avons poussé notre étude, nous avons « poussé le moteur », extrait la quintessence de la solution, transféré le problème dans le champ rêvé : *la maison à sec*. Et en 1927 [...], un industriel genevois jeune et actif, M. Wanner, nous demandait de l'aider à réaliser industriellement nos principes de « cellules » et mettait tout en œuvre, patiemment, minutieusement, pour atteindre – enfin ! – à une exécution digne de l'époque machiniste. »³⁶.

Les notes en dessin montrent l'appréhension, au sein d'un édifice communautaire, de l'individuel lié au collectif. Jeanneret relève l'enchaînement des cellules qui s'unifient et qui redéfinissent la colline, les services communs, les accès et circulations, les dégagements et les absorptions, etc. Il ne pense plus « la maison ouvrière type unique » mais la « *cité moderne* » permettant de loger les peuples – c'est-à-dire « assurer : / *a*) des planchers éclairés, / *b*) une clôture contre les intrus : gens, froid, chaud, etc. / *c*) la circulation la plus rapide entre les divers objets de l'appartement, / *d*) adapté au siècle présent, un choix des objets de la maison. »³⁷ – conçue, construite et fonctionnant, à partir de la cellule, comme une « machine ». La « machine à habiter » compatible de l'ère machiniste.

³⁶ Le Corbusier, *Précisions ...*, 1930, *op. cit.*, p. 92.

³⁷ Le Corbusier, *Précisions ...*, 1930, *op. cit.*, p. 86.



17. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, la série des cellules et le petit jardin particulier.
Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 1911, pp. 16-17.

L'exploration de la Chartreuse de Galluzzo, établie en deux temps à quatre années d'intervalle, organisée par le dessin de note, est pour Charles-Édouard Jeanneret le témoin de l'évolution, l'établissement de son regard personnel d'architecte. Son travail intellectuel et graphique de mémorisation de ses perceptions, manifeste de l'acquisition d'une véritable maturité de pensée. Nous pouvons constater que le regard et la note en dessin de l'étudiant ont évolué. En 1911, le trait devenu souple et relâché, franc, plus marqué et plus assuré. Il sait ce qu'il cherche à voir et à montrer. Ayant acquis des savoirs Jeanneret prend confiance en son œil critique sur l'existant. Sa note en dessin montre cette idée. Il parvient à exprimer son regard sur le monde et à aller à l'essentiel. Il va à l'essentiel lorsqu'il sait définir ce qui lui est le plus intéressant, et en montrant sa perception. Le dessin est minimal dans son contenu et dans sa forme. La note est radicale et pousse à la synthèse. L'étudiant autonome, entrepreneur et curieux, travaille en conscience de ses intuitions et de ses acquis, les écoute, les exploite grâce à une dynamique entre l'œil et la main. Cette synergie contrôlée devient, dans le visible et par le visible, un moyen d'apprentissage personnel du métier d'architecte. Fabriquer ses propres outils, témoigne d'une certaine acquisition et autonomie culturelle, sensible et intellectuelle. Le dessin se précise et se scientifie jusqu'à l'essentiel, à mesure de la spécification du regard. À la Chartreuse de Galluzzo Jeanneret comprend l'idée d'habiter, la série, le rapport à l'espace. L'acte intellectuel et graphique d'abstraction de la note en dessin, semble un moyen de former le regard de l'architecte. Ève Roy énonce que « lorsqu'il [Jeanneret/Le Corbusier] dessine un monument, il commence à le comprendre, et ce point est majeur dans le processus d'intégration. L'architecture commence avec le dessin »³⁸. Pour concevoir l'architecte a à établir, spécifier et prendre confiance en sa propre pensée.

Il faut « qu'il y ait regard ». « L'architecture commence avec le dessin » ; le regard se forme avec cette forme brève et rapide, sensible et synthétique, du dessin : la note dessinée. Et le trait particulier que Jeanneret sait tracer, hérité des écoles de la Chaux-de-Fonds, lui permet d'inventer sa manière de représenter et de voir l'architecture.

³⁸ Ève Roy, « Les carnets : entre outils de travail et œuvres d'art », *op. cit.*, 2005, p. 195.

Chp. 1. III. Intellection et transformation d'un objet banal en unicum par le dessin : l'exemple de la carte postale.

« Regarde bien cette carte, c'est une reproduction »¹.

Lorsqu'il explore et utilise des méthodes, des outils intellectuels et graphiques extraordinaires, l'architecte parvient-il vers la minimalisation graphique et la synthétisation intellectuelle ? Inventer de nouvelles façons de prendre des notes par le dessin, permet-il à l'architecte d'exercer plus précisément son œil à voir ? À partir d'une série de cartes postales illustrées utilisées par Charles-Édouard Jeanneret comme support de son regard, nous nous sommes posés la question, dans la formation de l'architecte, du glissement de l'image au texte, du texte en dessin par le détournement d'objet déjà constitué. Inventer son outil de pensée, avec lequel inventer sa manière de noter sa pensée et rendre son dessin « texte » – théorique – est-ce déjà inventer, par le dessin, sa pensée de l'architecture et du projet ? Le subjectile s'identifie-t-il au système de représentation qu'il est appelé à recevoir, ou réciproquement ?

A. APPRENTISSAGE VISUEL ET MONDE INDUSTRIEL.

Pour rendre visible ce que l'œil sensible permet à l'œil instruit, l'architecte invente des systèmes de monstration spécifiques de sa culture de l'architecture.

Le regard de l'architecte saisit des éléments particulier du « monde vécu »² et du monde habité, parce qu'il s'est constitué un savoir qui permet de voir. L'interaction intellectuelle et sensible entre ce qui s'offre aux yeux de l'architecte et sa culture, fabrique une manière d'interroger le monde et d'énoncer sa pensée. L'architecte construit son regard comme une « abstraction sensible »³, qui vient de l'œil et de l'esprit⁴. Entre ce qui est dit et ce qui est vu, nous l'avons vu, le regard raconte et contient tout ce qui a été convoqué dans la perception, pour faire le passage du monde empirique des intuitions aux concepts purs de l'entendement. La perception comme source de connaissance et de réflexion, n'est pas la réception passive et

¹ Jacques Derrida, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 13.

² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1979.

³ Konrad Fiedler, *op. cit.*, 2004.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, 1964, *op. cit.*, 1985.

sans effort d'une réalité statique et qu'on subit. La perception accompagnée de conscience est une activité visuelle.

Dans la culture favorable aux innovations de la Révolution industrielle, et de la transformation par l'industrialisation, des arts et des sociétés, accentuée au début du XX^e siècle dans le monde germanique, Charles-Édouard Jeanneret se forme par le dessin et dans la culture du voyage. Il travaille en mouvement : intellectuel, corporel, culturel, sur des phénomènes mouvants, générant le mouvement : nature et architecture. Très tôt, étudiant *in situ*, d'après nature, à partir de l'existant, il est initié et comprend les valeurs de l'inconnu, de l'extraordinaire. Ses lectures l'en conforte : récit de voyages, grands voyageurs et héros historiques et contemporains, guides touristiques, encyclopédies, etc⁵. À la Chaux-de-Fonds puis à Paris sous l'enseignement des frères Perret, Jeanneret s'instruit de l'œuvre d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc qui dessine en voyage pour fonder sa pensée⁶. En architecture, il perçoit rapidement, pour sa formation, les enjeux de la liberté didactique, intellectuelle et sensible, que permet le déplacement. « Si j'étais là-bas, [c'est-à-dire à la Chaux-de-Fonds] comment voir par moi-même? »⁷ constate bientôt le jeune apprenti dès qu'il voyage pour son apprentissage.

De 1910 à 1911, il est en Allemagne. « Un concours fortuit de circonstances me fit voyager l'Allemagne pendant plus d'un an. J'étais chargé d'une mission : étudier l'organisation de l'art décoratif en Allemagne »⁸. Suivant le parcours en Allemagne de Camillo Sitte, illustré et publié en 1889 dans *L'Art de bâtir les villes*⁹, l'étudiant fait la tournée des villes analysées par l'architecte et théoricien autrichien, ainsi que des principales écoles d'art décoratif : Karlsruhe*, Ulm, Regensburg, Berlin, Halle*, (Wittenberg*), (Naumburg*), Weimar, Würzburg, Rothenburg, Bamberg, Nürnberg, Augsburg, München*, Berlin, München, Regensburg, Berlin, Dresden, (Hellerau*), Berlin, München, Karlsruhe, Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt,

⁵ Owen Jones, William Morris, Victor Ruprich-Robert, Hyppolite Taine, Karl Baedeker, Ernest Renan, Friedrich Nietzsche.

⁶ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture médiévale. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1856. Édition consultée, Paris, Bibliothèque de l'image, 2005.

⁷ Ch. -É. Jeanneret, « Paris, le 3 juillet 1908. Lettre à Monsieur L'Eplattenier », in Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Genève, Rouseau, 1970, pp. 31-34.

⁸ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, *op. cit.*, 1925, p. 209.

⁹ Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889. Édition consultée, Daniel Wieczorek pour la traduction française, *L'Art de bâtir les villes*, Paris, Édition du Seuil, 1996.

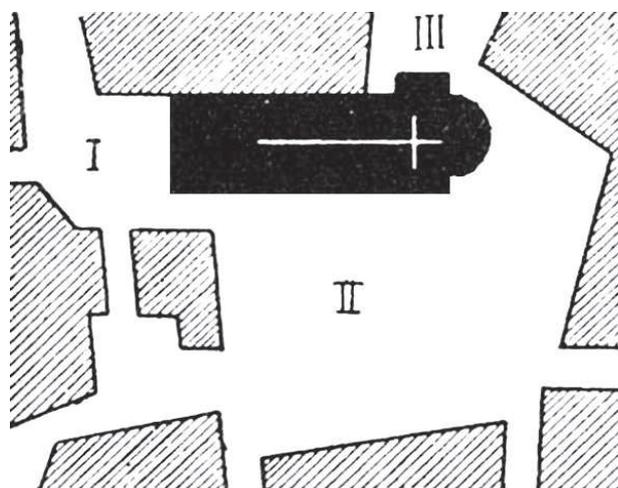
Wiesbaden, Mainz, Koblenz, Düsseldorf, Hamburg, Lübeck, Berlin, Dresden, Praha, etc¹⁰.

Jeanneret s'inspire théoriquement et graphiquement des dessins descriptifs et analytiques de Camillo Sitte. Celui-ci travaille sur la typologie urbaine des places européennes. Le jeune Jeanneret a précisément porté son travail dans une pensée urbanistique, en vue de la publication de l'œuvre historique et théorique, *La Construction des villes*. Il utilise la manière du XIX^e siècle de représenter la ville. La ligne est droite, retenue ; chaque acte graphique est fixé dans un cadre « invisible », que la ligne fabrique – interruption commune de toutes les lignes ; le dessin léché s'inscrit dans une culture du résultat et du rendu graphique. Le dessin est en nuance de gris, forçant la recherche sur la simplicité et l'évidence signifié/signifiant. L'îlot est montré en bloc, par des hachures de lignes fines. Dans le dessin, ses limites (murs de façade) sont exprimées par un contour en ligne plus épaisse ; un contour concept parce qu'il est la limite. Il fait trait. Le contour s'arrête au cadre du dessin. L'îlot n'a pas de limite inventée au moment du cadre. Son signifié continue au-delà de sa représentation. Le fond blanc du support devient également conceptuel parce qu'il est utilisé, en contraste avec le contour et les hachures du bâti, pour signifier les rues et les places, les espaces ouverts et libres, dans la ville. Lorsque l'attention porte sur un édifice particulier, celui-ci est montré parcellairement, distingué dans l'îlot, entièrement noirci. Un système de légendes et renvois alphabétiques est mis en place afin que les informations écrites, précisant souvent la nature et la fonction d'un espace édifié (mairie, église, place du marché, école, etc.), ne viennent pas embrouiller et abscondre le dessin. Jeanneret souvent laisse sa main formuler son regard selon les modes intellectuels et graphique de Camillo Sitte.

En complément de ces carnets de note et de la photographie, Jeanneret utilise des cartes postales illustrées, comme support de son regard. Grâce à cet outil exposant une représentation de la ville et ses spécificités, il réalise principalement des analyses urbaines. Avec la carte postale et avec la manière graphique de Camillo Sitte, l'apprenti aide son œil et sa main à noter en dessin. À cet effet, il utilise peut-être également, des plans de villes présentés dans des guides touristiques, comme ceux des guides Baedeker.

¹⁰ ...* : ville proposant une École d'art décoratif ; (...*) : ville proposant une École d'art décoratif explorée par Jeanneret, mais non relevée dans *L'Art de bâtir les villes*.

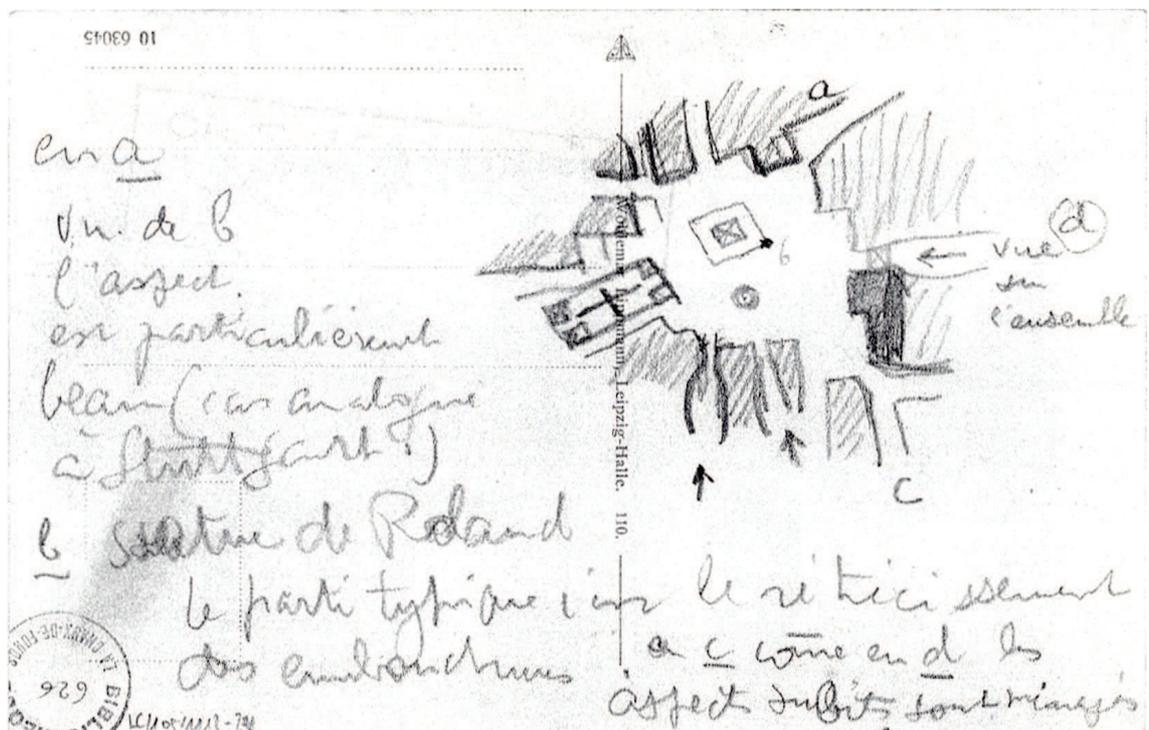
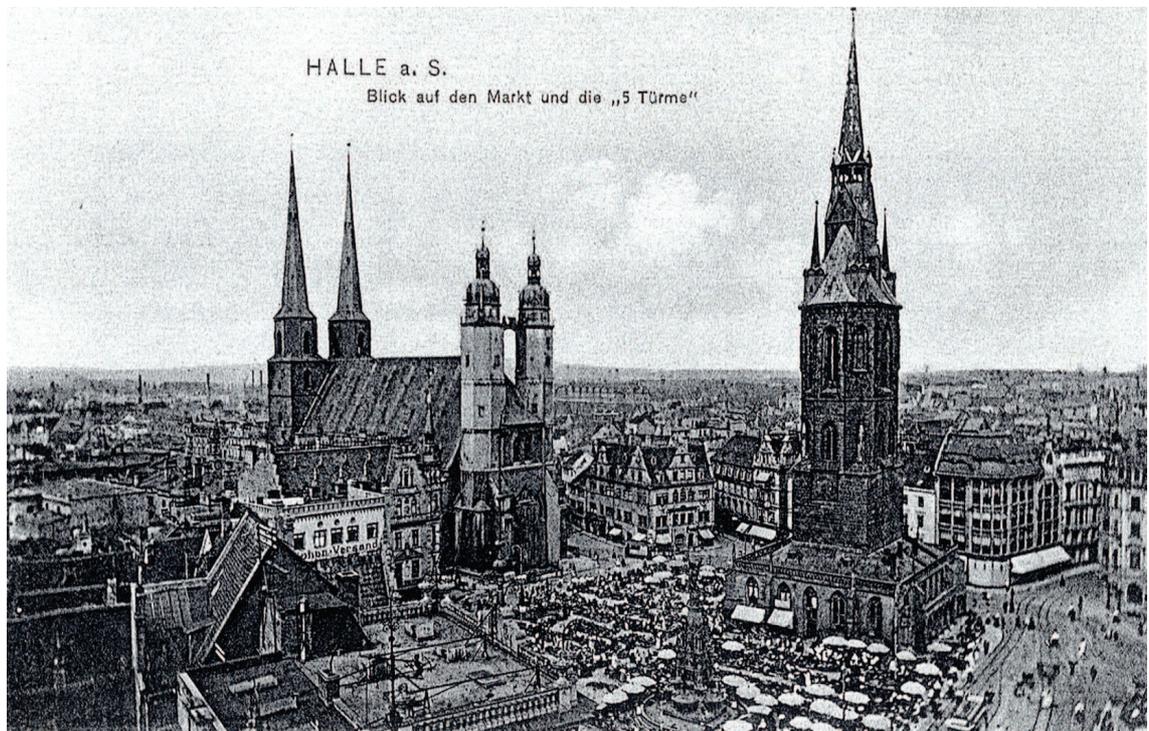
Les notes en dessin de Jeanneret sur carte postale correspondent à la représentation urbaine proposée par l'objet et choisie par l'apprenti. Il peut étudier *in situ* le lieu présenté sur la carte postale, ou bien après coup, pour rendre-compte ou résumer ses visites. La carte postale offre une représentation assez neutre, objective d'une réalité. L'étudiant peut gagner du temps en ne se confrontant pas à l'exercice de la représentation de cette réalité telle qu'elle est. Il réfléchit et se concentre plutôt sur sa perception de l'existant et sa formulation, comment l'exprimer. La carte postale permet alors une mémorisation précise et directe du site. Jeanneret travaille directement avec l'existant, ou son souvenir et son rappel. Il cherche à voir le monde habité avec une représentation conçue *a priori* de celui-ci. Avec la carte postale il veut en rendre visible sa pensée. Il joint parfois le texte au dessin. Il apprend à dessiner et à écrire, il apprend à composer. Il travaille avec une représentation publique de l'existant pour en noter son regard et formuler un dessin spécifique, subjectif.



MODENA:
I. Piazza delle Legna.
II. Piazza Grande.
III. Piazza Torre.

1. Camillo Sitte, plan et morphologie de places urbaines européennes, « Les groupes de places »

Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889. Édition consultée, Daniel Wieczorek pour la traduction française, *L'Art de bâtir les villes*, Paris, Édition du Seuil, 1996, pp. 62.



2 et 3. Charles-Édouard Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Halle, juin 1910. Bibliothèque de la ville de la Chaux-de-Fonds (BV.CDF), LC/105/1112-24.

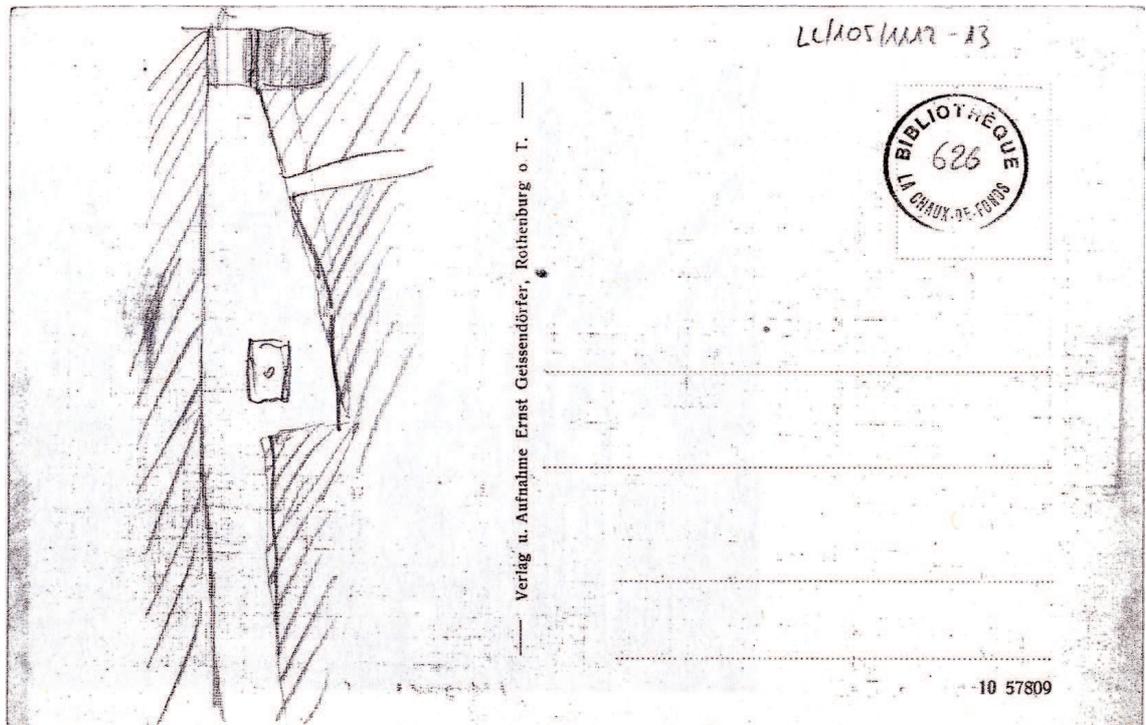
B. COLLECTION D'IDÉES, COLLECTION VISUELLE.

La collecte de la carte postale n'est qu'une première étape dans le processus de la note en dessin, puisqu'elle devient l'intellection du regard de l'architecte.

Nous ne pouvons affirmer si le dessin noté en carte postale est inscrit sur le vif ou « hors-coup » – hors du lieu et du moment de la survenue de l'étonnement –, certains sujets apparaissant en carte et carnet ; mais la carte postale annotée, rapportée, semble devenir un véritable outil architectural d'analyse et de projet. La collection de Jeanneret est complétée peu à peu. Les documents sont archivés dans l'agence de l'architecte – grâce à quoi nous pouvons les consulter aujourd'hui, après avoir été retrouvés classés chronologiquement dans l'agence de Le Corbusier à sa mort – comme en témoigne le timbre professionnel d'appropriation du document, apposé sur la face destinée à la correspondance. « Sans doute les relations intimes entre la collection et le collectionneur en sont-elles la finalité dernière »¹¹.

Ce qui retient également l'attention pour la formation du regard de l'architecte, dans l'utilisation de la carte postale comme support de la note en dessin, n'est pas l'instantanéité de son utilisation et ses conditions, mais le phénomène de retournement. La carte présente une image. On la retourne ; l'image cesse d'apparaître au regard et devient mentale. L'architecte a le réel devant les yeux mais aussi son cliché sur carte postale. Puis physiquement, en un tour de main, en un tour de carte, c'est l'envers et l'image disparaît. Mais elle existe encore dans l'esprit de l'architecte. Elle est visible pour son œil mental. La vrille volontaire et réfléchi du poignet laisse place à la page blanche, à l'étonnement, à la pensée. C'est le moment d'exprimer son impression de la réalité, à partir de celle-ci et de son image mémorisée – double opération visuelle mentale lorsque l'architecte rend visible « hors-coup » son idée de la réalité.

¹¹ Henri Cueco, *Le Collectionneur de collections*, Paris, Édition du Seuil, 1995, p. 20.



4 et 5. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Rothenburg ob der Tauber, juin 1910.
BV.CDF, LC/105/1112-13.

Tout se rejoint dans l'esprit : réel, représentation, perception. Cet exercice mène à voir mentalement – photographie du réel en tête – mais aussi à se concentrer sur sa propre perception des choses, la définir, la comprendre et la connaître, la voir puis la faire travailler. Tel Henri Cueco collectionneur de collections et de cartes postales, Jeanneret est un « rectocartophile ».

Par un second retournement, on regarde à nouveau l'image objective. On peut conforter, corriger, rassurer son dessin, sa pensée. C'est réversible. « Regarde de l'autre côté »¹².

Dans les travaux de Jeanneret, il semble à chaque fois y avoir correspondance entre l'image en recto et la note en verso. La carte postale n'est pas le support quelconque d'une pensée notée sans rien à voir avec celui-ci. Il est choisi pour le sujet qu'il propose et donne à voir, fondant la pensée et le dessin de l'architecte. « Mais en règle générale, les collectionneurs se sont laissés guider par l'objet lui-même »¹³. L'intérêt de Jeanneret pour la carte postale semble venir du système d'information qu'il met en place à partir du croisement particulier entre carnet et photographie. Ce n'est pas un outil de secours, si les instruments habituels venaient à manquer ; ses carnets comportent des notes référant aux sites et sujets étudiés en carte postale. L'étudiant s'intéresse à « la carte elle-même, la manière dont elle représente les choses »¹⁴. C'est un « collectionneur artistique »¹⁵ parce qu'il sélectionne judicieusement, catégoriquement sa carte et, par le dessin, détourne l'objet, se l'approprie dans un but *a priori* constitué : dire et voir pour former son regard. « La transfiguration des choses, il [le collectionneur] en fait son affaire. La tâche qui lui incombe est digne de Sisyphe : il doit, en possédant les choses, les dépouiller de leur caractère de marchandise »¹⁶.

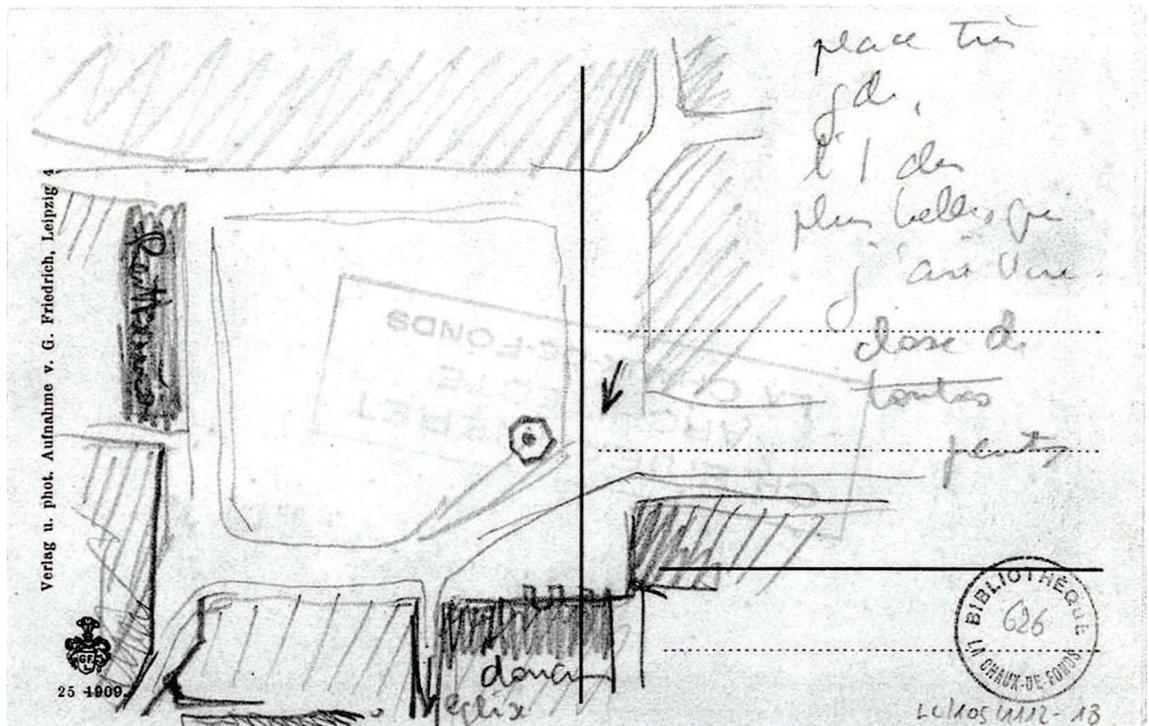
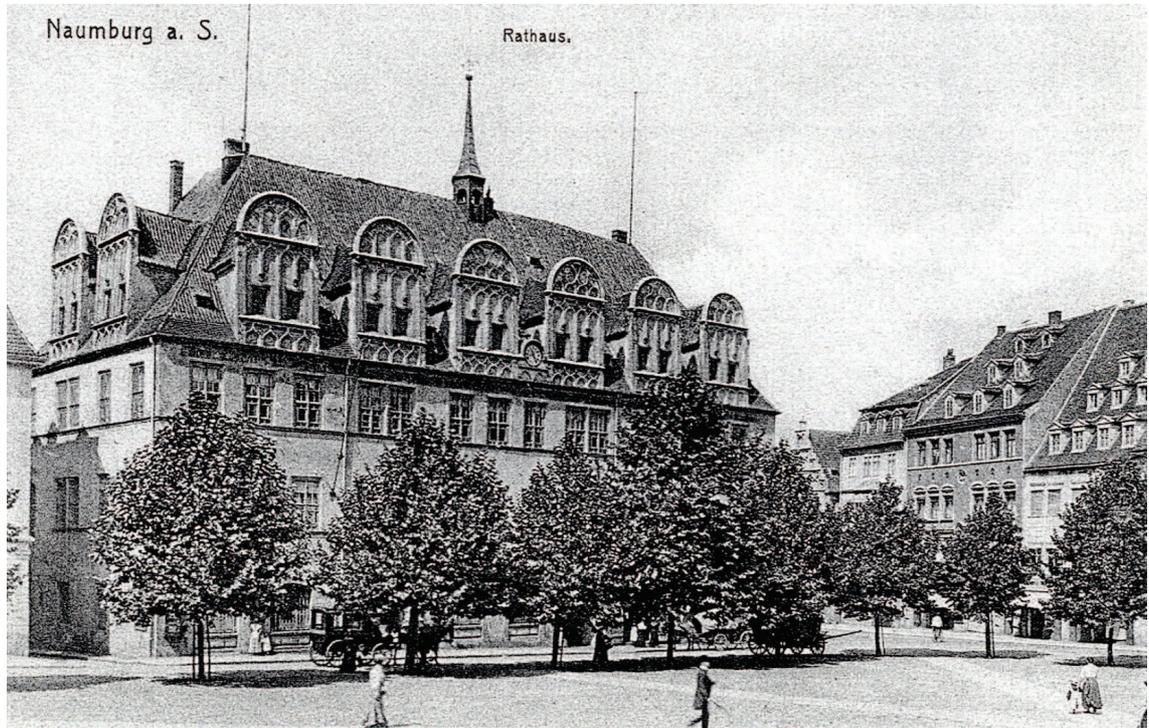
¹² Jacques Derrida, *La Carte postale, op. cit.*, 2001, p. 17.

¹³ Walter Benjamin, « Edward Fuchs. *Der Sammler und der Historiker* », *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1937. Édition consultée, Maurice Gondillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch pour la traduction française de l'Allemand, « Eduard Fuchs. Le collectionneur et l'historien », *Œuvre III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 221.

¹⁴ Alain Ripert, Claude Frère, *La Carte postale. Son histoire, sa fonction sociale*, Paris, Édition du CNRS, 1983. Édition consultée, Paris, CNRS ÉDITIONS, 2001, p. 161.

¹⁵ Marcel Noyer, « Simples réflexions d'un collectionneur », *Revue illustrée de la carte postale*, n°5, 1900, p. 33.

¹⁶ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Das Passagen-Werk*, 1939. *Écrits français*, Frankfurt, Suhrkamp, 1971. Édition consultée, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 57.



6 et 7. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Naumburg, juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-18.

De l'utilisation de la carte postale, on peut supposer :

- À ce moment-là le futur architecte n'a pas la possibilité d'utiliser son appareil photographique, instrument encombrant du voyageur et dont la manipulation soumise à la mécanique, exige un certain temps, un certain coût.
- Parfois, il n'y a pas trace dans ses carnets de l'évènement noté en carte postale: peut-être n'en dispose-t-il pas à ce moment-là, il n'a plus de pages ?
- Il peut s'agir de l'inaccessibilité spatiale ou administrative d'un point de vue, d'un cadrage, de la défaillance d'une luminosité, des couleurs, comme par exemple pour une vue aérienne ou dans un musée. « La galerie Lichtenstein // splendide entretien, // gratuite ainsi que le // Parc. De plus les // cartes postales éditées avec // luxe ne sont pas // cher, et le bénéfice est // attribué à une société de secours // Hilfssorge für Lungen- // -kranheit ainsi que // l'atteste le signe au verso // de la carte »¹⁷.
- L'alliance de la photographie proposée de la carte, comme tuteur au dessin, exerce le regard à penser dans un jeu d'échelles multiples du projet d'architecture, confronte le regard à la justesse des lignes et la proportion juste.
- L'impression amère du dessin « raté »¹⁸, accompagnée du perfectionnisme heuristique de l'étudiant et l'angoisse du regret de passer à côté des choses.
- La disposition immédiate mais extérieure d'une représentation de l'existant – par rapport à la représentation rétroactive mais personnelle de la photographie de Jeanneret.
- L'empressement de disposer sans détour d'un produit nouveau, très en vogue, que tout le monde adore et utilise. « Plus que l'intérêt pour une nouveauté aussi pratique que plaisante, le lancement de la carte postale illustrée déchaînera un enthousiasme difficilement concevable aujourd'hui »¹⁹. Snobisme (effet et attitude sociale résultant d'une production) et universalité (but de la production) sont directement liés. Michel Baridon introduit son ouvrage sur *Les Jardins*, en

¹⁷ Charles-Édouard Jeanneret, « Carnet 1 », *Voyage d'Orient. Carnets, op. cit.*, p. 45.

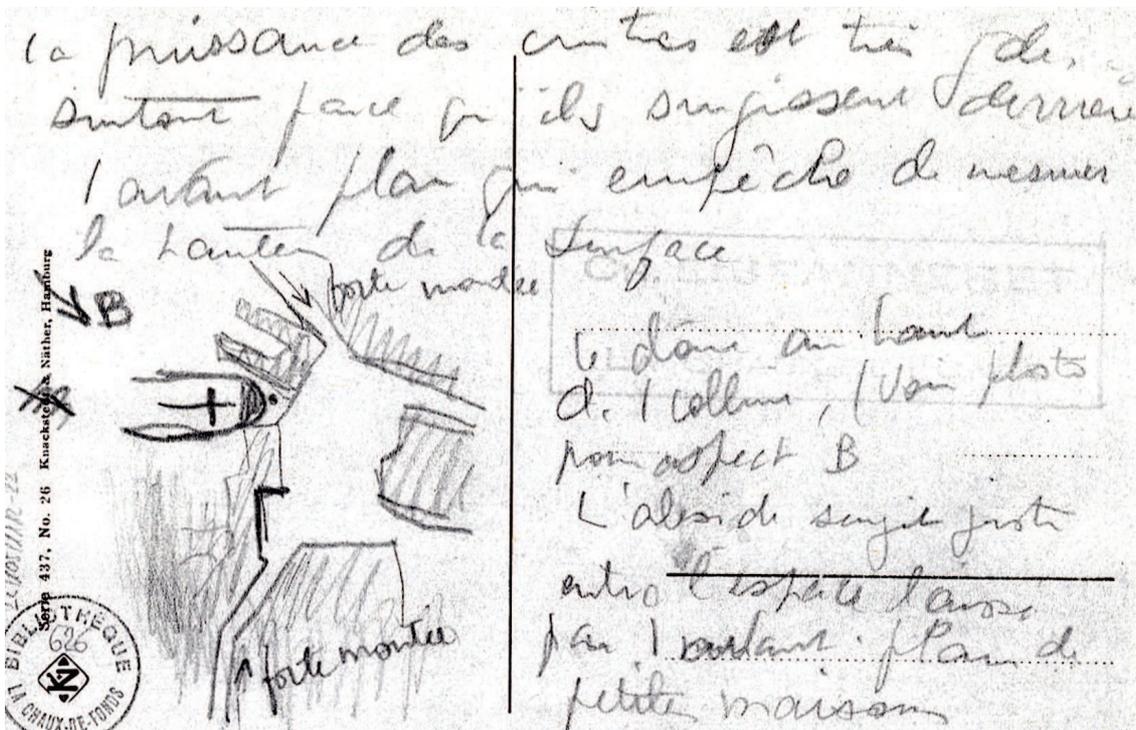
¹⁸ « mauvais », « je dessine comme un cochon », « ceci n'est jamais assez allongé », etc. Charles-Édouard Jeanneret, in Le Corbusier (Ch. -É. Jeanneret), « *Voyage d'Orient* ». *Carnets*, « Carnet 4 », *op. cit.*, pp. 17, 132 et 133. Une vingtaine d'année plus tard et en Afrique : « [...] il les dessina nues et, à ma grande stupéfaction, sur un cahier d'écolier à papier quadrillé avec des crayons de couleur, dessins très appliqués, très réalistes qu'il disait mauvais et qu'il ne voulait pas montrer [...] »²⁵ Le guide de Le Corbusier se souvient encore qu'à son grand étonnement l'architecte acheta dans un kiosque de la place du Gouvernement des cartes postales de couleurs criardes représentant des « Indigènes nues » dans un décor de bazar oriental ». Note 25. Lettre de Jean de Maisonneuve à Samir rafi, en date du 5 janvier 1968. Stanislas Von Moos, *Le Corbusier. L'architecte et son mythe*, Paris, Horizons France, 1971, p. 260.

¹⁹ Alain Ripert, Claude Frère, *La Carte postale, op. cit.*, 2001, p. 12.

décrivant cette attitude. « Passade, dira-t-on, snobisme. Soit. Mais les passades et les snobismes sont d'utiles girouettes, très sensibles aux mouvements de l'air du temps. Le snob qui les prend pour boussoles est un bon détecteur de changements parfois profonds. Certes, il est futile, mais c'est un suiviste léger qui se distingue avantageusement des suivistes lourds, ceux qui sont revenus de tout sans être allés nulle part. // Si snobisme il y a, tant mieux, à condition de voir pourquoi »²⁰. « Le snob est à l'art ce que le dandy est à la mode »²¹. Jeanneret semble attiré par les inventions de son temps et les choses actuelles.

²⁰ Michel Baridon, *Les Jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Laffont, 1998, p. 3.

²¹ Walter Benjamin. « Paris, capitale du XIX^e siècle », *op. cit.*, 2000, p. 61.



8 et 9. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Halle, juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-22.

C. LA DIMENSION DU VOYAGE.

« Ça date de quand, la carte postale « proprement dite », tu sais ? Dix-neuvième forcément, avec la photographie et le timbre, à moins que... »²².

Ce moyen informatif, à l'origine administratif puis artistique, de la Révolution Industrielle, destiné à la libre circulation des idées, est inventé et mis en place en Autriche dans les années 1860. L'ère contemporaine et le grand essor populaire de l'outil, transforment sa fabrication artisanale en production industrielle. « Du jour où la carte postale eut son matériel à elle, un matériel de production qui augmentait le rendement et spécialisait la formule de fabrication, une nouvelle industrie était née »²³. L'Allemagne très rapidement reconnaît de l'intérêt à ce support, dont l'utilisation s'étend bientôt à toute l'Europe industrialisée, trouvant son âge d'or de 1910 à 1920. « Destinées à l'envoi d'un message court et sans enveloppe, la carte postale apparaît d'abord sous forme de « feuille-poste »²⁴. Son tarif administratif inférieur à celui de la lettre habituelle explique en partie son invention, son essor et sa prospérité, son acceptation et son utilisation populaire . La carte postale est d'abord sans image, entièrement dédié à la correspondance, avec une face pour le message de l'expéditeur et l'autre pour la destination. « On s'accorde à reconnaître la "Tour Eiffel", carte illustrée en vignette, par le dessinateur Libonis, comme la première carte postale illustrée commerciale. Elle fut émise à l'occasion de l'inauguration de la tour, lors de l'exposition universelle de 1889 »²⁵. Son succès est immédiat. Les gares sont ensuite largement éditées : représentation de chaque expansion contemporaine. C'est d'ailleurs près des gares qu'on s'attend, en ville, le plus particulièrement à en trouver. « Derrière la gare, sur une petite place verdoyante, nous trouvons un banc. Nous posons les bagages, Simon s'éloigne avec le manuel Meyer de conversation pour acheter du pain. Je cherche des cartes postales »²⁶. De ville en ville, de quartier en quartier, la carte postale fait circuler les images et les idées, d'autant plus informatives sur le monde que les journaux

²² Jacques Derrida, *La Carte postale*, op. cit., 1980, p. 32.

²³ Anonyme, *Le Figaro illustré*, « La carte postale », octobre 1904, n°175, in Alain Ripert, Claude Frère, *La carte postale*, op. cit., p. 41.

²⁴ Aline Ripert, Claude Frère, *La Carte postale*, op. cit., 2001, p. 17.

²⁵ Aline Ripert, Claude Frère, *La Carte postale*, op. cit., 2001, p. 23.

²⁶ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band VI : « Fragmente. Autobiographische Schriften », « Aufzeichnungen 1906-1932 ». Édition consultée Christophe Jouanlanne, Jean-François Poirier pour la traduction française de l'Allemand, *Gesammelte Schriften*, Tome VI, « Fragments divers. Écrits autobiographiques », « 1906-1932 », « Mon voyage en Italie. 1912 », Paris, Christian Bourgois éditeur, 1994, p. 94.

contemporains ne comportent pas de photographies de l'existant. Mario Carpo déclare notamment que la carte postale est un moyen de donner à voir et à connaître l'architecture. « C'est l'illustration imprimée (au sens large, de la xylographie à la carte postale en passant par les revues sur papier glacé) qui a continué de garantir, jusqu'à une date très récente, la *communication* de l'expérience architecturale »²⁷. La carte postale est d'ailleurs un objet très disponible pour tous et très répandu, à portée de main. « Où que vous soyez, à deux cents lieux de France, à cent mille lieues de Paris, au Pôle Nord, près du désert, sur un glacier, au sommet d'une roche prétendue inaccessible, dans la crique la plus abandonnée, vous ne trouverez peut-être pas un morceau de pain si vous avez faim, ni un verre d'eau si vous avez soif, mais vous trouverez sûrement des cartes postales... et les cartes postales partent dans toutes les directions. On rencontre, à cet effet, des marchands au coin de tous les bois, au milieu des cols les plus difficilement atteints, au fond des fjords les plus étroits »²⁸.

« "Document" à transmettre, support et message »²⁹.

Objet dynamique et industriel la carte postale porte la dimension du voyage et du déplacement. Parce que l'étonnement puis la pensée sont activés par le mouvement, le renouveau, la carte postale intervient bientôt dans la boîte à outils de nombreux aventuriers flâneurs ou scientifiques ; un matériau pour artiste.

²⁷ Mario Carpo, *L'Architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milano, Jaca Book, 1998. Édition consultée, Ginette Morel pour la traduction française de l'Italien, *L'Architecture à l'âge de l'imprimerie*, Paris, Éditions de la Villette, 2008, p. 24. C'est nous qui soulignons.

²⁸ « Chronique », *Revue illustrée de la carte postale*, septembre 1905, n°69, p. 644.

²⁹ Jacques Derrida, *La Carte postale, op. cit.*, 1980, p. 115.

D. RETOURNER LA CARTE POSTALE ET TROUVER LA PAGE BLANCHE.

« Faut-il les voir de face ou de dos ? »³⁰.

De proportions variables selon les époques et les cultures mais toujours modestes, l'« aire »³¹ visuelle instaurée par le « cadre » de la carte postale illustrée, fonctionne en double face et retournement cadrés : le cadre de la page blanche et le cadre de la page investie. Une « histoire »³² à lire au recto, une « histoire » à raconter en verso. « Dès son origine, la carte postale fait appel soit à la tradition de l'estampe, soit à celle de la photographie »³³. La surface narrative standardisée, à partir de laquelle l'utilisateur peut s'exprimer, détient sa propre identité et signification d'objet autonome. Elle a d'autant plus de « valeur comme fond »³⁴ que celui-ci est indépendant des faits et pensées de l'utilisateur ; hormis son choix bien sûr, compris dans une série de fond extérieurement pré-établie. La page blanche de la carte postale apparaît d'autant plus libre et pure, de tout signifiant et de tout signifié, qu'elle a en son dos un fond plein unique et lourd, en signe et signification.

Mais lorsque l'architecte regardant commence à noter son regard en dessin et inscrire son histoire du monde habité, la portée de la signifiante et la possibilité de narrativité entre la page blanche – « vide » – et la page illustrée – « pleine » – se renversent. La page illustrée impose une histoire claire et définie ; signifiant et signifié sont arrêtés. Elle contient tous ses signes³⁵ et permet à peu d'autres de s'y constituer. Elle conditionne déjà la perception qu'elle peut susciter. Celle-ci sera directement liée à l'illustration racontant, racontée. La page blanche, vierge d'histoire physique, laisse l'idée du regardant se créer et se formuler. Le contenu qui viendra s'installer librement dans la page blanche et depuis la page blanche, rendra visible une perception intellectuelle ou sensible, intrinsèque de l'architecte. Il sera directement lié à son regard, à sa culture et sa pensée, à son esprit, vers l'origine des choses. La page blanche élargit et concentre en même temps : elle permet le déploiement et le fondement, la multiplicité et la spécificité. La page

³⁰ Henri Cueco, *Le Collectionneur de cartes postales*, op. cit., p. 88.

³¹ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435. Édition consultée : traduction française Thomas Golsenne et Bertrand Prévoist, revue par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2004.

³² Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435. Édition consultée, op. cit., 2004, p. 83.

³³ Alain Ripert, Claude Frère, *La carte postale*, op. cit., 2000, p. 29.

³⁴ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, op. cit., 1990, p. 8.

³⁵ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., 1966.

vierge est pleine d'histoires et bourré de signes. De la page illustrée à la page blanche, le vide et le plein narratifs s'inversent dans la fabrication d'impressions et d'idées. La monochromie a donc d'abord une présentation théorique. Poussée et poussant vers l'abstraction elle abolit la distance entre le signifiant et le signifié, le contenu et le contenant, les mots et les choses³⁶. Elle est l'histoire projetée et le *medium* projetant.

Dans une abstraction jusqu'au plus simple, jusqu'à l'essentiel, la liberté de la page blanche, admettant une infinie possibilité d'histoires, peut-elle activer la pensée ? La page blanche, retournée au dos d'une image, est-elle générateur d'étonnement ?

C'est grâce à Meyer Schapiro et à son insistance à nous faire comprendre l'invention bouleversante du « champ lisse préparé »³⁷, fermé, que nous pouvons saisir et voir toute la culture plurimillénaire inscrite dans le rectangle blanc.

Dans l'oscillation matérielle et l'inversion mentale entre le libre et l'imposé narratif, l'architecte note en dessin son regard. Comme support d'une pensée dessinée, notée sous forme essentielle, la carte postale de format retenu, imposé, et ne se multipliant pas autant pour l'architecte dessinant que les pages d'un carnet, pousse à la synthèse gestuelle et intellectuelle. Pour l'architecte qui s'instruit, le mécanisme en interversion de fond de la carte postale semble convoquer trois exercices de formation de son regard :

- appréhender une réalité d'un espace existant édifié,
- appréhender une représentation anonyme et cadrée de cette réalité observée,
- formuler son idée du réel construit à travers la réinterprétation puis appropriation de la représentation initiale.

Ce système pédagogique – étude de l'existant, carte postale et note en dessin – procède en trois étapes :

- le choix du site observé,
- le choix de sa représentation *carteline*,
- le choix de la perception générée du partenariat et son mode de monstration.

Deux perceptions se confrontent : la perception de l'existant, la perception de la représentation « touristique » de cet existant.

³⁶ Michel Foucault, *op. cit*, 1966.

³⁷ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société, op. cit.*, p. 8.

Walter Benjamin précise que la carte postale rend étonnant, extraordinaire le lieu proposé en illustration. Elle porte à l'explorer. Elle porte à être explorée elle-même. « Et parce que le désir que nous éprouvons pour un lieu le détermine tout autant que son image extérieure, il faut parler de ces cartes. À vrai dire – était-ce du désir qu'elles éveillaient alors en moi ? N'exerçaient-elles pas sur moi une attraction beaucoup trop magnétique pour laisser place au souhait de voyager vers le lieu qu'elles montraient ? »³⁸.

Les cartes postales sélectionnées et annotées par Jeanneret sont illustrées de photographies pittoresques des sites qu'il visite pour sa formation. « "Pays", "Régions", "Départements", "Villes", "Types folkloriques", "Scènes de genre"... La ville est bien dans la région mais la région n'est pas la ville. La ville à elle seule fait une collection »³⁹.

La prise de vue présentée en série et pour un grand public est différente de la prise de vue de l'architecte. En cela la carte postale ne remplace pas l'appareil photographique, mais le complète. L'image existe déjà, le processus d'élaboration de la représentation de la réalité n'est pas à déclencher. L'étudiant Jeanneret ne se soumet pas à l'exercice de prise de vue, mais à celui du détournement d'images. Il se sert d'une figuration prédéfinie pour annoter graphiquement sa pensée. D'un œil critique, il étudie une réalité de l'existant dont il a la représentation directe et immédiate. Pour l'apprenti, la trace conforme de l'existant est assurée. Il peut se concentrer sur la monstration de son regard de l'existant. Cette pensée dessinée doit s'inscrire dans un cadre fixe et non décidé par l'utilisateur. Ce cadre fabrique, propose, impose un objet recueil et fondement de l'idée, participant au passage de la forme à sa mise en forme ; une surface (9x14 cm) « quadrilatère à angles droits [...], comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée »⁴⁰. Lorsqu'il théorise l'invention de la perspective en 1435, Alberti développe la notion de support cadré « aussi grand qu'il [...] plaît » au peintre, selon « *l'istoria* » à raconter⁴¹. Dans le cas de la carte postale, le dessinateur adapte son « histoire » au subjectile, un subjectile vierge ou narratif. Si l'architecte étudiant s'interroge sur la manière de dessiner juste et par là même voir juste, il proportionne également *a priori*, la trace graphique (mise à l'échelle,

³⁸ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit. Édition consultée, op. cit., « Chronique berlinoise », 1994, p. 305-306.

³⁹ Henri Cuoco, *Le Collectionneur de collections*, op. cit., 1995, p. 89.

⁴⁰ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435. Édition consultée, op. cit., 2004, page 83.

⁴¹ *Ibidem*.

redimensionnement). Cet exercice de mise en page mentale est d'autant plus essentiel qu'il mène à la bonne composition, l'échelle de représentation judicieuse et la proportion juste. Selon la surface à investir, il considère la mise en forme de son « histoire » afin d'optimiser le support (la carte postale est un document moins économique que le carnet pour le jeune étudiant travaillant avec en tant qu'outil de démonstration et de réflexion).

La note en dessin existe avant d'apparaître sur la feuille ; l'architecte *voit* mentalement avant de tracer. L'œil anticipe et l'architecte approfondit son regard dans l'énergie de la main. La page ne reste blanche que pour celui qui ne *voit* rien, qui n'a rien à dire. La note en dessin conçue et formée à partir d'un vide et d'une proposition figurative, permet de dire tout de suite ce que l'on regarde, ce que l'on pense, ce que l'on questionne. La page investie aide à faire sortir sa pensée. La page blanche aide à la signifier (multiplication, décomposition conceptuelles), puis instruire son regard et qualifier son geste.

Les dimensions réservées de la carte postale invitent à l'abstraction graphique et intellectuelle. On ne peut pas tout raconter sur ce support, qui plus est relativement restreint quantitativement pour l'usage individuel privé. Il faut choisir. Cette modération du matériel peut entraîner l'architecte étudiant dans un exercice de clarification, de définition et de synthétisation de ses notes. Par la carte postale ne pouvant tout recueillir, il précise et concentre chaque impression, puis s'engage à ne représenter qu'une idée par dessin. En outre par ce principe de réduction, l'apprenti peut exercer son œil à ne *voir* que l'essentiel, sa main à ne tracer que le fondamental et le fondement : une perception abstraite en dessin. C'est une initiation au purisme.

« Pourquoi préférez écrire sur des cartes [interroge-t-on Derrida]? D'abord à cause du support, sans doute, il est plus rigide, le carton tient mieux il garde, il résiste aux manipulations ; et puis ça limite et ça justifie, du dehors, par les bords, l'indigence du propos, l'insignifiance ou l'aléa de l'anecdote [*sic*] »⁴².

⁴² Jacques Derrida, *La Carte postale, op. cit.*, 1990, p. 27.

Aux archives de la Fondation Le Corbusier, nous avons consulté la collection de cartes postales rapportées de l'architecte. Une dizaine de cartes postales illustrées est graphiquement exploitée par l'architecte pour noter ses idées. Elles sont de Paris, exceptée celle reproduisant le *Trionfo della Morte*⁴³, d'un auteur inconnu et conservée à la galerie des Beaux-Arts de Sienne. Certaines cartes postales, dont l'image est recadrée, ont servi à la publication scientifique par un travail de schématisation (schéma théorique constitué à partir des images de Notre-Dame de Paris ou du Petit Trianon : rhétorique et démonstration graphique de *Vers une architecture*⁴⁴), d'autres sont issues du Musée des Arts Décoratifs de Paris.

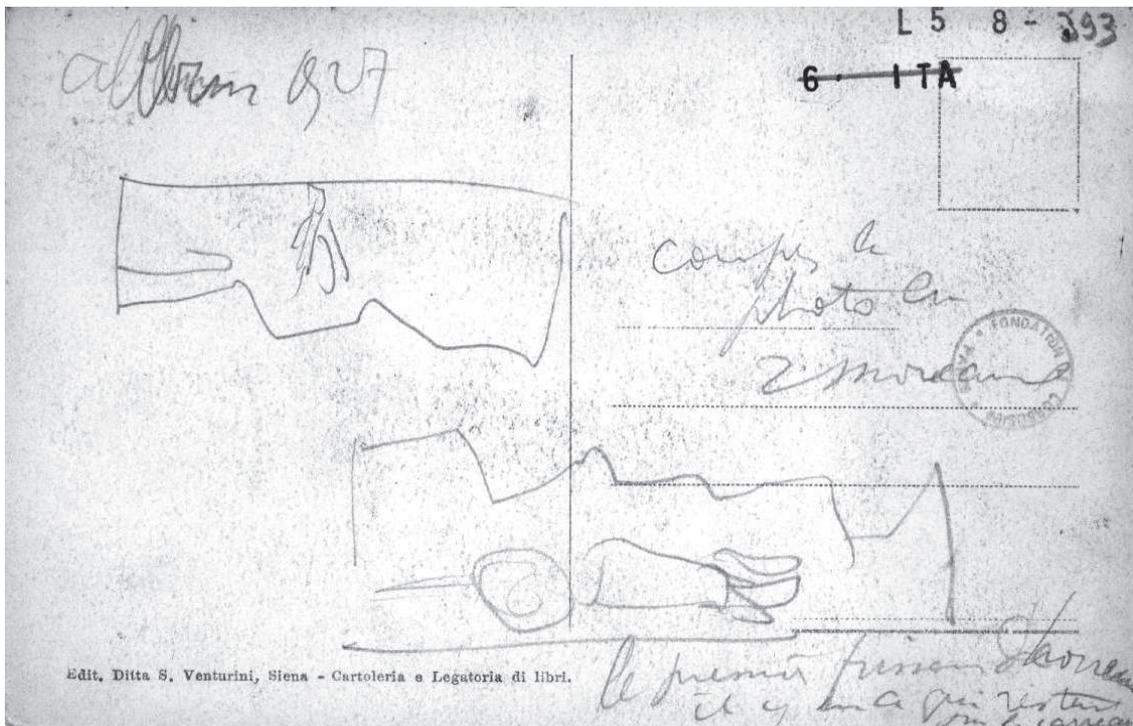
Ces documents-ci nous intéressent en ce qu'ils sont exploités et caractérisés, par un architecte, d'une culture, d'idées, de principes architecturaux. Les cartes postales présentent des photographies de pièces de mobilier du musée, remarquées par Charles-Edouard Jeanneret. Nous ne connaissons pas précisément la date de ces acquisitions, mais nous pouvons formuler deux hypothèses. En 1909 Jeanneret travaille chez les Frères Perret rue Franklin à Paris. Patrons pédagogues et attentionnés, ils offrent à Jeanneret ses matins afin que celui-ci profite pour sa formation, des œuvres parisiennes, particulièrement les bibliothèques et musées dont celui des Arts décoratifs. Sinon, de 1913 à 1916 le jeune architecte fait de nombreux allers-retours entre la Chaux-de-Fonds et Paris. Paul V. Turner rappelle qu'à cette époque « l'une de[s ...] activités [de Jeanneret] consistait à acheter des meubles anciens pour des clients ; ses carnets sont remplis de dessins de chaises ou d'autres objets, avec l'indication de leur style (« Louis XIII », « Directoire », etc.), de leur état (« bonne paille », etc.), de leur prix et du non d'acheteurs et vendeurs éventuels »⁴⁵. Dans les archives de la Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds, nous avons étudié l'un de ses carnets comportant de nombreux dessins d'accessoire et de mobilier, effectués à Paris à l'automne 1913. Les cartes postales du Musée des Arts décoratif pourraient appartenir à ce moment d'épanouissement intellectuel de Charles-Édouard Jeanneret. Quatre cartes postales sont graphiquement annotées et conservés par l'architecte⁴⁶ étudiant des assises:

⁴³ Archives FLC, documents L5-8-393-001 et L5-8-393-002.

⁴⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Crès & Cie, 1923. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1995, pp. 49, 59, 61.

⁴⁵ Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme et Mouvement moderne*, traduction par Pauline Choay, Paris, Macula, 1987, p. 128.

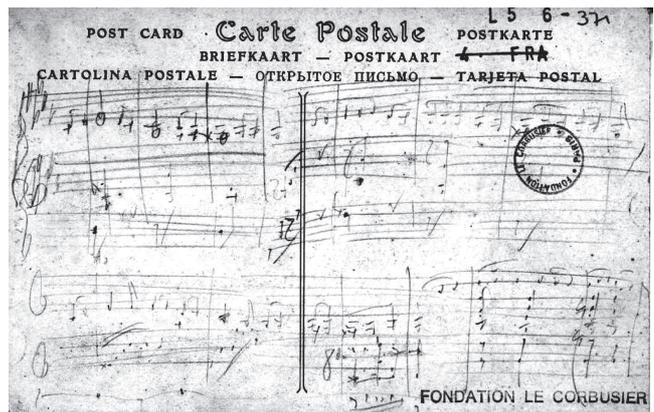
⁴⁶ À son retour d'Orient fin 1911, Charles-Édouard s'établit comme « architecte-conseil pour toutes question de décoration », ouvrant une agence à la Chaux-de-Fonds. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier. La planète comme chantier*, Paris, Textuel, 2005, p. 47.



10 et 11. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, 1917?
Fondation Le Corbusier (FLC) L5-8-393-001 et 002.

Fauteuil, époque Louis XVI⁴⁷ ; Fauteuil, commencement du XVIII^e siècle⁴⁸ ; Tapissierie d'Aubusson, fin du XVIII^e siècle⁴⁹, et une cheminée : Cheminée : marbre blanc et chenets bronze. Époque Louis XVI⁵⁰.

Le verso d'une carte postale de l'Eglise Saint-Etienne-du-Mont, à Paris, reçoit le souvenir ému d'une mélodie trottant dans la tête du jeune architecte, peut-être entendue ou composée à l'occasion de cette visite. Jeanneret transcrit deux systèmes de trois puis deux portées. La photographie au recto présente la façade de l'église à partir de laquelle se lient distinctement les différents plans conceptuels ⁵¹. Nous pouvons imaginer tracer, par la géométrisation des strates successives en façade, un schéma racontant alors le passage de la Renaissance au classicisme (stabilité et mouvement).



12 et 13. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Paris, 1917?
FLC L5-6-371-001 et 002.

⁴⁷ Archives FLC, document L5-6-274-001.

⁴⁸ Archives FLC, documents L5-6-373-001 et L5-6-373-002.

⁴⁹ Archives FLC, documents L5-6-374-001 et L5-6-374-002.

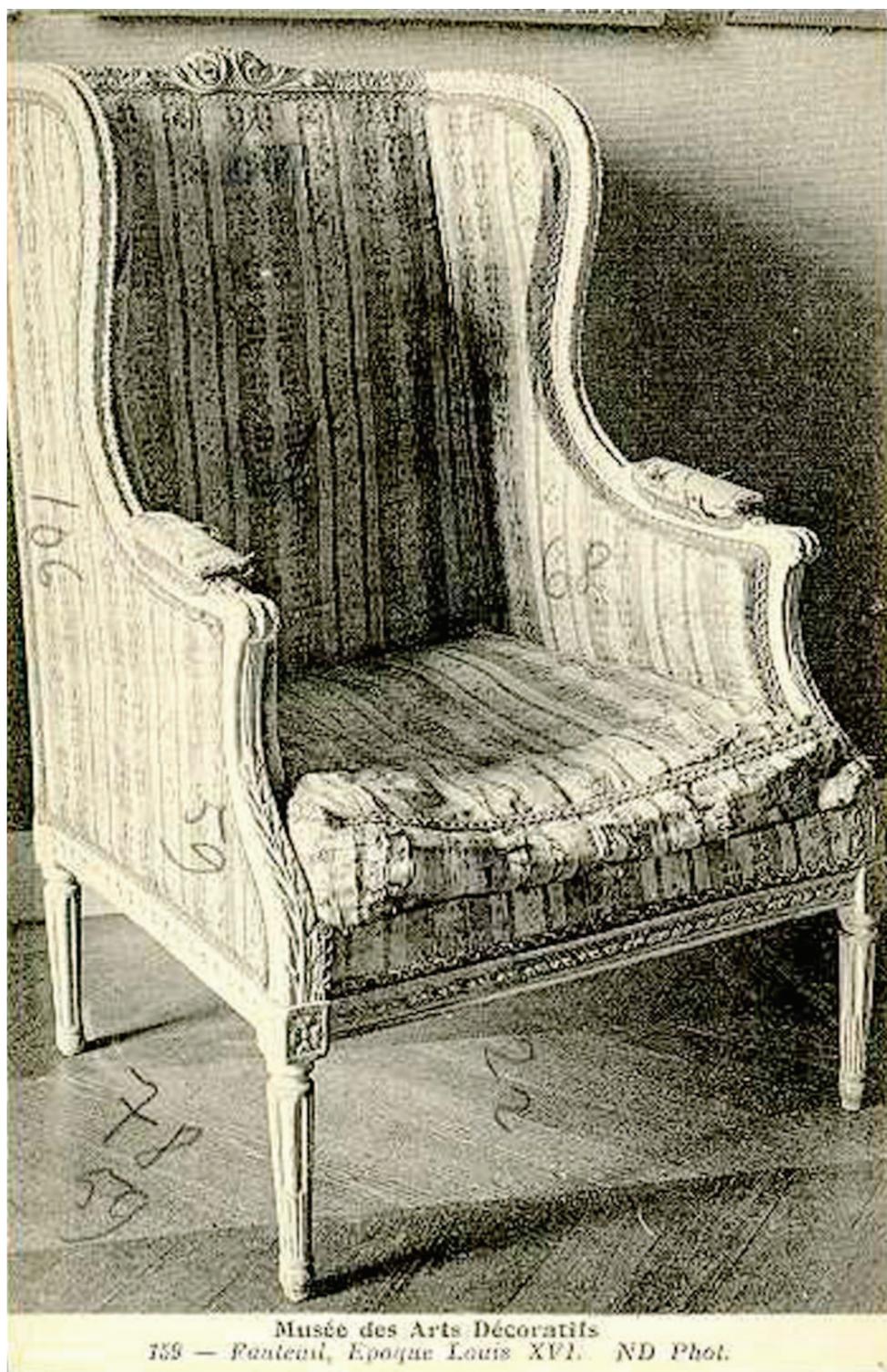
⁵⁰ Archives FLC, documents L5-6-375-001 et L5-6-375-002.

⁵¹ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York, Norton Library, 1962. Édition consultée, New York, London, Norton Library, 1971.

Parmi les quatre documents du musée des Arts décoratifs, cités précédemment car utilisés comme support de la note dessinée, un seul n'est annoté par Jeanneret seulement sur une seule face. Il s'agit de la carte postale présentant un *Fauteuil, Epoque Louis XVI*⁵², bergère à oreilles en structure bois, dont la garniture semble recouverte de soie brodée. Jeanneret regarde cet ouvrage historique des arts décoratifs avec un œil d'architecte, recueillant directement son analyse sur la photographie de la carte postale (page illustrée). La photographie de la carte postale devient une axonométrie, un dessin d'architecture coté et mis à l'échelle. Il s'agit d'un relevé précisant les hauteur, profondeur, largeur de l'assise, du dossier, des accoudoirs. L'architecte prend la mesure les différentes parties du meuble et les reporte sur la photographie. Le relevé est un acte architectural spécifique de compréhension et d'appréhension de l'espace édifié, de l'harmonie du rapport des parties et du tout. Sur le document graphique Jeanneret dispose les cotes de chaque élément selon leur orientation. Encore une fois il n'y a pas besoin de ligne de rappel ; le dessin est manifeste pour une lecture future et prépare au projet. Les chiffres notés dans le dessin définissent un espace par la mesure. La note rend visible la mise en place et le comportement de l'objet dans l'espace en même temps qu'une intention de projet. Annotée, l'image devient théorique. La note en dessin mémorise une perception au moment de sa survenue, une instantanéité. Cet ancrage graphique est destiné à penser le devenir. Le signifié et le signifiant de l'image sont transformés. La représentation n'appartient plus à son auteur originel mais à l'architecte qui l'utilise comme fond conceptuel de son dessin. Elle change d'artiste, d'art et de statut : du photographe à l'architecte, de la photographie au dessin, de l'objet à l'idée.

Avec les trois autres cartes postales illustrées du musée des Arts décoratifs, Jeanneret travaille en double face et retournement cadré. Il s'intéresse à deux autres modalités d'assises et utilise, pour leur relevé, la même méthode courte et efficace, de cotes orientées sur image. Il utilise le principe de retournement, de l'image réelle à l'image mentale, pour noter son étonnement. Recto en tête et visible dans son esprit, Jeanneret peut librement noter sa perception de la réalité. La réalité c'est peut-être l'objet concret ou sa seule représentation sur carte postale. L'étudiant joue avec l'œil sensible et l'œil mental pour faire travailler son regard.

⁵² Archives FLC, document L5-6-274-001.



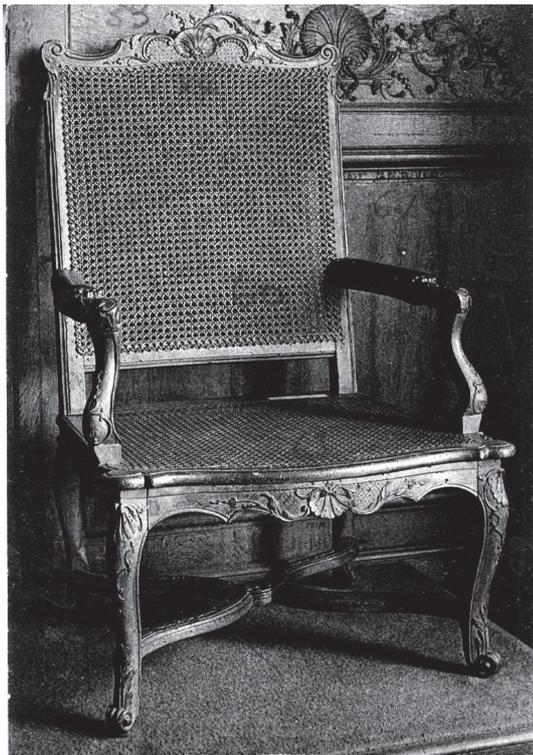
14. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1917?
FLC L5-6-274-001.

L'architecte s'intéresse à un *Fauteuil, commencement du XVIII^e siècle*⁵³, dont la structure est en bois et dont l'assise et le dossier sont cannés. Sur la page blanche, afin de compléter le relevé, il trace l'axonométrie cavalière du siège, orientée inversement par rapport à la prise de vue photographique. Graphiquement et selon l'angle de vue, la perspective déforme ou cache des éléments de l'objet. L'architecte cherchant à être explicite, scientifique et efficace dans son relevé, ne note pas sur la photographie, la cote d'un élément non concrètement représenté. Ceci brouillerait le travail et le rendrait difficile une lecture future. Jeanneret montre l'objet pivoté à 90°, selon un axe vertical. Il utilise verticalement la page blanche de la carte et sa mise en page en deux parties égales (la section « adresse » à droite devient en haut, la section « message » à gauche devient en bas) pour éclaircir, en haut, la dimension de toutes les parties de l'objet. Il est important de comprendre les parties pour appréhender le tout. L'architecte note les cotes manquantes en recto et termine de concrétiser son étude et l'élément mesuré. Par le relevé, la note en dessin donne une idée spatiale de l'objet.

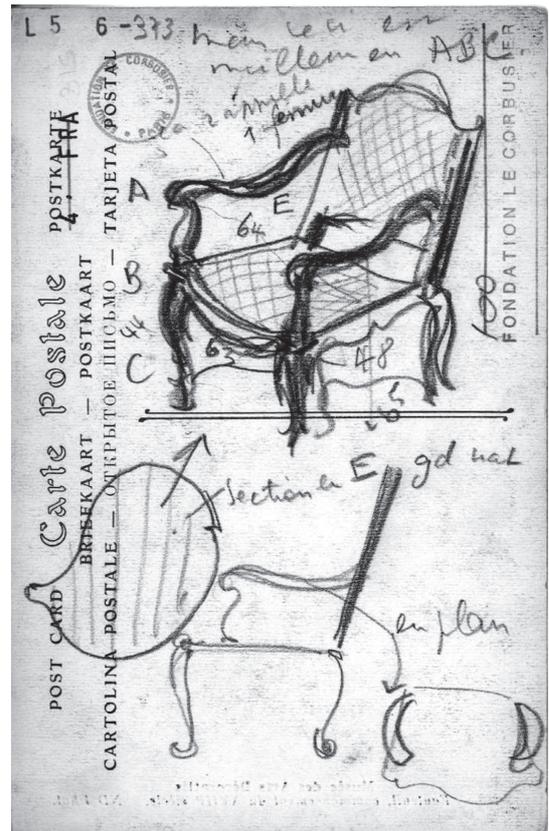
Graphiquement Jeanneret explicite la distinction structurelle et matérielle entre l'ossature porteuse – geste marqué, appuyé, ligne épaisse et sombre – et le remplissage – hachure fine. Il va plus loin dans la décomposition du siège, afin de mieux le voir, signalant les différents moments de la structure avec un système de lettre correspondant apposée et révélant chacun. Ceci lui permet d'intellectualiser efficacement et rapidement sa pensée puis de l'utiliser, grâce au système de renvoi raccourci de la lettre à sa partie. Il rentre ainsi dans son dessin. Pour le voir, l'architecte explore ce qu'il observe dans un jeu d'échelles multiples. Il travaille ainsi sur la mise en forme matérielle de l'accoudoir du fauteuil et note en coupe sa perception à l'échelle 1. « Section en E gd [grandeur] nat [nature] ».

L'accompagnement alphabétique donne à voir sans ambiguïté ce qui est étudié, après avoir réduit le temps d'exécution du dessin, alors concis, intelligent. En tant qu'indication explicative, le texte intervient graphiquement dans le dessin. Il participe et entre dans la composition de la note, attentif aux traces déjà là. L'inscription écrite semble venir après la monstration du profil de l'objet, suggérée en partie inférieure de la page, parce qu'elle passe de part et d'autre de ses lignes. Le bas de la page était peut-être réservé aux reproductions orthogonales du siège, en plan – assise vue de dessus – et élévation – structure de profil présentant le

⁵³ Archives FLC, documents L5-6-373-001 et L5-6-373-002.



Musée des Arts Décoratifs
269 — Fauteuil, commencement du XVIII^e siècle. ND Phot.

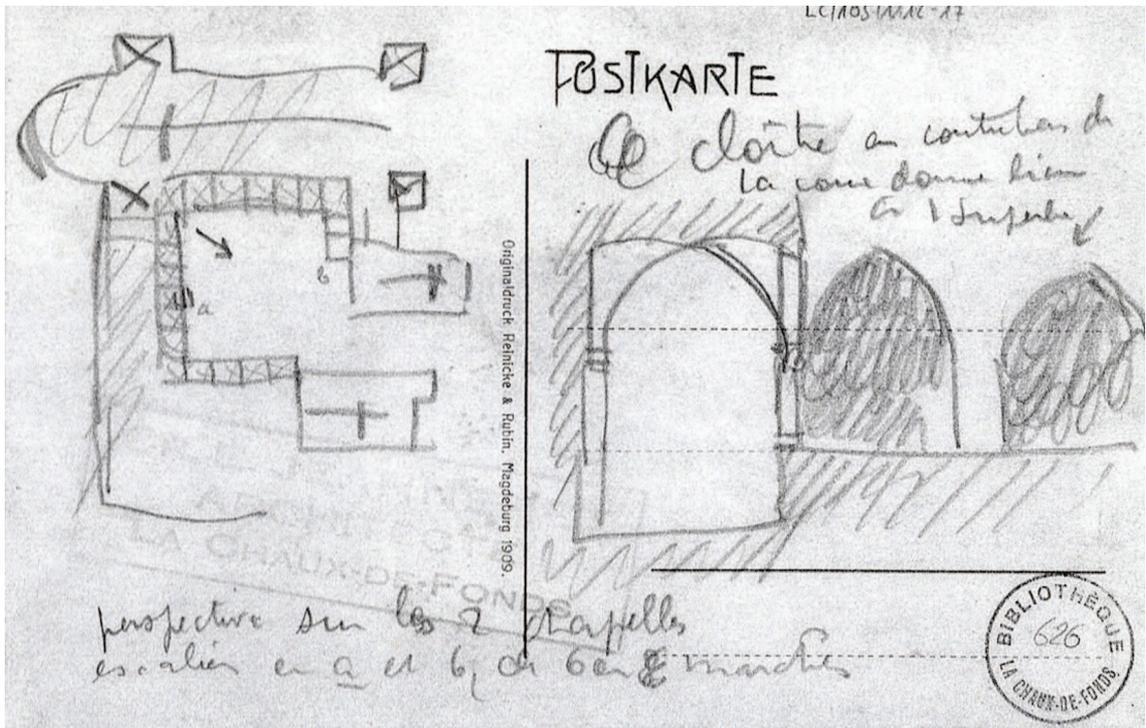
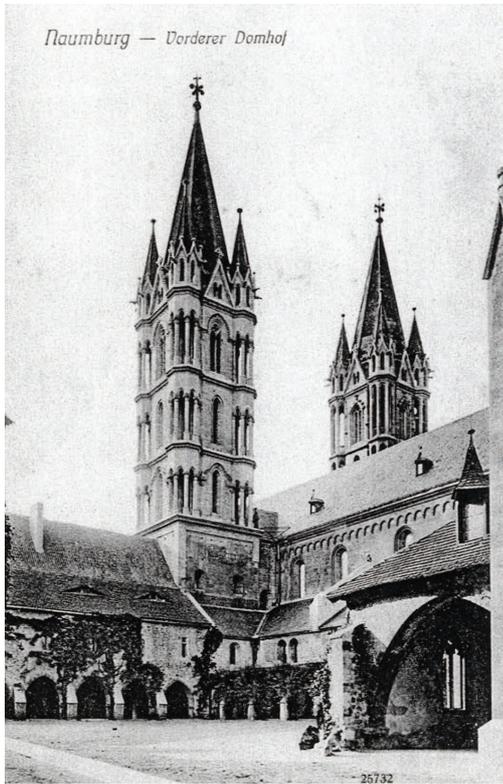


15 et 16. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1917 ?
FLC L5-6-373-001 et 002.

concept, la forme, le comportement spatial de l'objet. Le travail graphique est centré dans sa partie ; par rapport au dessin partie haute, le dessin de la « Section en E » néglige la composition et les caractères imprimés, intrinsèques de la page blanche de la carte postale, tracé par dessus ces derniers, jusqu'à s'appuyer contre le dessin du profil – la direction du tracé du dossier (surface) entraîne celui de la section (contour), dans une mise en tension parallèle.

Jeanneret utilise, en interaction, différents modes de représentations de l'architecture décomposant l'étude pour mieux voir. La déconstruction mène à la compréhension. En outre et grâce au relevé, la déconstruction rend l'objet d'étude préhensible et raisonné. Pour le projet, elle prépare une œuvre artisanale unique, témoin d'un lieu, d'un temps à série et sa re-fabrication. La note en dessin permet de présenter et d'assembler, de jouer didactiquement vite et juste, avec les parties d'un tout. C'est une sorte de collage conceptuel par lequel et dans lequel il donne à voir et instruit son regard. La page blanche, vierge d'« histoires » et possible de multiplicité d'« histoires », sert à la subjectivité. L'architecte y exprime, en vue d'une utilisation future, son impression personnelle, sa pensée de l'existant observé. S'il s'intéresse aux courbes propres et spécifiques du mobilier Louis XV, c'est parce que « ça rappelle une femme »⁵⁴. Grâce au procédé de retournement matériel et visuel, physique et intellectuel, de la carte postale, présentant l'examen objectif et l'examen critique d'un objet, l'objet devient « à réaction poétique ». Les deux faces cadrées fonctionnant en recto-verso, proposent cette particularité, pour l'architecte qui se forme par le dessin, de fuseler et d'activer le passage de l'analyse à la synthèse, jusqu'à penser en projet. L'architecte raconte l'« histoire » des choses observées et l'« histoire » qu'elles lui suggèrent et qu'il s'en fabrique. C'est une manière de donner à voir son regard et le voir soi-même.

⁵⁴ Charles-Édouard Jeanneret, carte postale illustrée annotée, FLC L5-6-373-002.



17 et 18. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Naumburg, juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-17.

La carte postale devient une double « fenêtre »⁵⁵ sur le monde dans laquelle l'architecte regarde, à chaque face, une histoire de la réalité puis son regard de la réalité en train de se formuler.

Par le « trait »⁵⁶ et le re-trait, Charles-Édouard Jeanneret construit sa note et sa pensée. Le dessin dans la page blanche reste synthétique, minimal rendant visible un regard juste, parce qu'il a en verso un développement, duquel il garde par ailleurs son autonomie. L'architecte semble abstraire son regard dans son dessin, cherchant à en connaître l'essence, ce en quoi et pourquoi le regard s'est conçu. Chaque expression graphique agit en tant que proposition visuelle intellectuelle. Le dessin devient texte si son discours va au-delà de la représentation. Sur la carte postale LC/107/1112-17 par exemple, Jeanneret, grâce à la photographie de la carte postale étudie le cloître de la cathédrale de Naumburg. Il note les changements de niveaux entre les différents espaces de l'édifice et leur différente fonction. À partir de la vue perspective de la photographie de la carte, Jeanneret dessine en plan et en coupe. Il analyse l'organisation spatiale de l'architecture classique et ses modes de conception. La note dessinée du cloître donne à voir une dimension du langage classique architectural classique. Jeanneret note en dessin sa perception du cloître, portant sur les changements de niveaux entre les pièces d'un édifice. Il approfondit par là-même son apprentissage de la composition classique du plan. Si un même site peut susciter chez l'étudiant plusieurs étonnements, la note en dessin les distingue et les définit. Elle exprime une perception sur l'existant.

Ce n'est plus la représentation sensible de l'œil mais la pensée qui s'énonce. Le dessin semble apparaître comme l'essence du regard de l'architecte, installé sous forme visible. Le dessin est lié à la description, de la description il passe au discours et fait texte. Le dessin-texte révèle et constitue l'authenticité de la pensée. Il n'a plus rien à voir avec le simulacre référentiel des images, maintenant l'original à distance par la *mimesis*. L'efficacité du dessin-texte tient de ce qu'il cherche à atteindre l'universalité d'un discours édifié dans le divers. L'intellection graphique diffuse et objective généralise une pensée singulière, personnelle et subjective. Le dessin-texte vient de la culture et de l'intuition, il est rendu par l'entendement. C'est une véritable proposition théorique à vocation scientifique, énoncée dans le visible et par le visible. La perception visuelle se précise et se définit à mesure du dessin. La note en dessin sur carte postale manifeste d'une

⁵⁵ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, op. cit., 2004. Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.

⁵⁶ Hubert Damisch, *Traité du trait*, op. cit., 1995.

pensée en train de se constituer et de se signifier. Signifiant et signifié viennent s'unifier, ou se confondre. Chaque ligne est pensée comme matérialisée. La ligne prend sens et devient « trait »⁵⁷ jusqu'à faire mot. L'entrelacs de tracés conceptuels indépendants, fabrique une signification nouvelle, celle du dessin, comme un tissu de mots fait texte⁵⁸.

Jusqu'à quel point la ligne admet-elle une autonomie de sens et d'intelligibilité, fabriquant un langage sans le son, sans culture établie *a priori* ?

Le dessin-texte est théorique mais relatif d'une réalité, elle-même relative d'une pensée. En carte postale, un fond par dessin, une idée par fond.

Les deux pages, blanches et illustrées, destinées à ne jamais se faire face, se rencontrent par le dessin et dans le dessin. La pensée dessinée à partir de chaque surface recomposée graphiquement, sémantiquement et théoriquement renvoie à celle en son dos. Chaque dessin-texte redistribue l'énoncé provenant de l'autre. Une situation de dialogue s'instaure entre les deux fonds dans un processus de renvoi visuel et culturel. Comme dans l'espace d'un texte où différents exposés peuvent être pris à d'autres pour se croiser et se rejoindre par intertextualité, la présence effective d'un dessin dans un autre peut prendre valeur d'« interdessin ». Un dessin vient mentalement ou concrètement aider et constituer un nouveau dessin. L'architecte, sous forme graphique, introduit un dessin dans son dessin. Une représentation ou une partie d'une représentation peuvent être remaniées pour penser un nouveau dessin. Ces fragments visuels se lisent explicitement ou implicitement dans le nouveau dessin. De la page illustrée de la carte postale, lorsque l'architecte reprend l'image pour exprimer en re-dessin son regard plus efficacement, plus synthétiquement, il semble que l'image et le dessin s'unissent par « interdessin ». L'architecte travaille directement sur la photographie cartonnée pour tracer sa pensée de la réalité existante observée. Il transforme l'image standard en idée visuelle, présentant son regard, en dessin sur image. Le croisement image/texte, texte et dessin fabrique un nouvel espace visuel théorique. L'image peut-elle faire texte par « interdessin » ?

⁵⁷ Hubert Damisch, *ibidem*.

⁵⁸ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », 1973, *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 22, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002, pp.461-465.

E. DESSIN EN *READY-MADE*, LE VITE ET LE JUSTE ?

Pour dire et voir scientifiquement, l'architecte renouvelle et brouille le statut du signifiant et du signifié de la carte postale. À la manière des protagonistes Dada, il détourne un objet courant de grande série. Jeanneret choisit un objet manufacturé, banal, répandu pour le *designer* en instrument personnel scientifique et heuristique. L'« objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste »⁵⁹, devient *ready-made*.

Paul Éluard suit la voie de l'action artistique engagée grâce à Dada et la remise en question du monde par l'absurde, le non-sens et la drôlerie, jusqu'au surréalisme qui en donne le contenu. « Le surréalisme, qui est instrument de connaissance et par cela même un instrument aussi bien de conquête que de défense, travaille à mettre au jour la conscience profonde de l'homme, à réduire les différences qui existent entre les hommes »⁶⁰. Il travaille avec des cartes postales pour composer des planches poétiques constituées en unité formelle de six cartes postales généralement juxtaposées sur trois colonnes et deux rangées. Les contrastes et les rapprochements des éléments semblent dépendre du signifiant et du signifié, du contenu et du contenant, du message graphique et de son effet plastique. Le poète se réapproprie un objet banal et quotidien devenant un véritable matériau artistique, pour créer l'insolite. La composition fabrique un nouveau discours et peut être lue comme un poème plastique, un collage poétique. Le photographe et peintre, Richard Prince, « bibliophile et collectionneur de la culture pop et des contres-cultures américaines des années 1950 à 1980 »⁶¹, parle de « recyclage d'images préexistantes »⁶² s'il pense en *appropriation art*.

Sous l'œil et la main de Jeanneret, la carte postale subit un double changement d'états entre banal et extraordinaire, unique et série, industrie et artisanat, parce qu'elle a pour origine conceptuelle et matérielle, l'unicité du cliché photographique. Elle connaît un retour à l'unique après l'expérience quantitative de la diffusion, suivant immédiatement son statut d'œuvre originale. Les cartes postales sont « à la fois identiques et différentes »⁶³. « Et par une reproduction elle-

⁵⁹ André Breton, Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1938. Édition consultée, Paris, José Corti, 2005, p. 23.

⁶⁰ Paul Éluard in André Breton, Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit., 2005, p. 27.

⁶¹ Richard Prince. American prayer, exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France François-Mitterrand, 29 mars 2011 - 26 juin 2011.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Henri Cueco, *Le collectionneur de collections*, op. cit., 1995, p. 86.

même reproduite en série, toujours la même image sur un autre support, mais un support identique, ne différant que *numero* »⁶⁴.

Un passage du banal au sublime ? L'objet industrialisé est retransformé en « *unicum* » par le dessin. Un retour à la main, à l'artisanat. Le produit banal, populaire et « touristique » devient un véritable outil de travail scientifique et personnel. Ce glissement de la série à l'unique, de l'image publique à l'image spécifique semble exercer l'œil de l'étudiant à voir comme un architecte et constituer son propre regard, parce qu'il fabrique un outil de pensée qui lui est personnel. À travers le travail du jeune architecte, l'art de la reproduction, de la réplique et la prolifération sérielle du XIX^e croise la culture énoncée dès le début du XX^e siècle, du « *hic et nunc* »⁶⁵, de l'authenticité et du vrai en art. À l'ère de la reproductibilité technique, l'original seul, détient sa juste existence, la « pleine autorité » de l'« aura »benjaminienne. « On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche »⁶⁶. La carte postale illustrée, graphiquement annotée c'est-à-dire intellectualisée par l'architecte en exploration, est re-transcendée d'une « aura » nouvelle. Elle retrouve un original, une instantanéité, elle-même issue de l'instantanéité d'une perception du monde habité et de sa présentation cadrée *carteline*. L'architecte rend son regard et l'instrument de son intellection « *spatialement et humainement "plus proche"* »⁶⁷ de lui. « L'aura est lié à son *hic et nunc*. Il n'en existe aucune reproduction »⁶⁸. Qu'en est-il de l'authenticité, de l'aura d'une œuvre artistique mais aussi scientifique ?

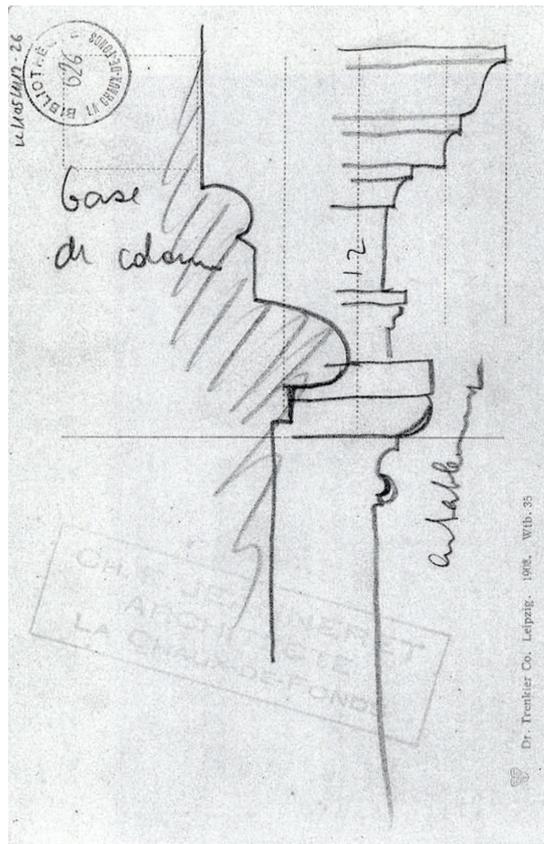
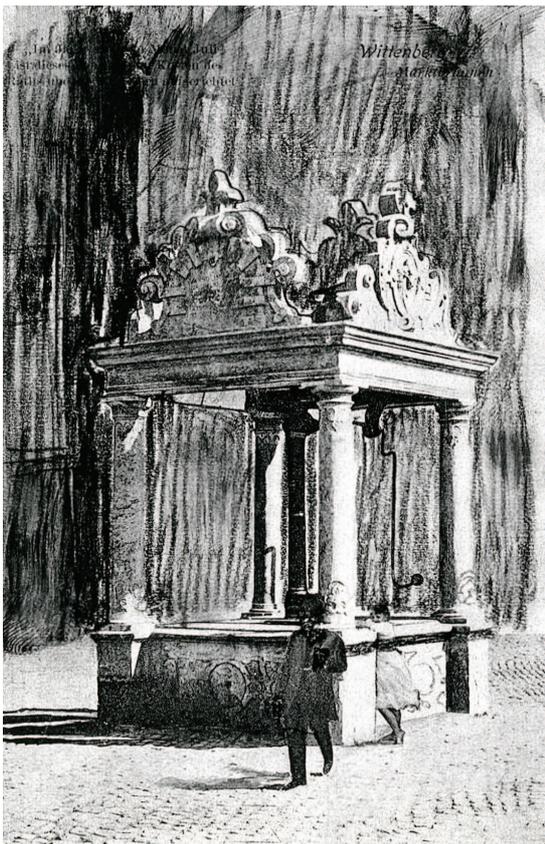
⁶⁴ Jacques Derrida, « Carte postale », *La contre-allée*, Paris, Voyager avec..., La Quinzaine littéraire, Louis Vuitton, 1999, p. 176.

⁶⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard pour la traduction française et la présentation, 2000. Édition consultée, Paris, Allia, 2003, p. 13.

⁶⁶ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, 2003, pp. 19 et 20.

⁶⁷ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, 2003, p. 20.

⁶⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, 2003, p. 40.



19 et 20. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Wittenberg, 20 juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-26.

La carte postale illustrée de série, puis annotée, redistribuée par le dessin dans un jeu dadaïste est une double manière d'accomplir sur les choses du monde, un retour à l'essentiel : l'« *unicum* » inédit transporte l'« abstraction sensible »⁶⁹ d'un regard en pensée dessinée. Le jeu simultané de l'œil et de la main, qui reproduit le voir sous forme visible, transforme l'œil sensible en regard instruit. Par là même l'architecte invente une écriture spécifique de son « regard déjà codé »⁷⁰, qui ne se contente pas de relever les sons comme les écritures alphabétiques et musicales, mais représente des « signes »⁷¹ du monde habité. L'expression graphique a valeur de texte parce qu'elle rend visible une idée, une idée en train de se préciser. Le dessin contient un discours. Ce n'est pas la seule description des choses observées. Sous cette forme d'art qu'est l'abstraction et qui donne à voir la spécificité d'un regard instruit, l'architecte apprend à dessiner juste et par là même à voir juste. L'architecte regarde son regard. Le dessin minimal d'une pensée discernée sous forme essentielle induit, subsumée dans un savoir spécifique, une culture de l'architecture et du projet. Le croisement entre mots et dessins, note et photographie, brouillent le statut des énoncés et force peut-être au « schéma »⁷². L'apparente banalité de la carte postale laisse chaque utilisateur s'approprier l'objet selon son métier, son but, sa pensée. L'outil devient savant s'il offre à tout savoir la liberté de se dévoiler, de s'exprimer, de se mettre à jour. Le matériau populaire détourné à profit scientifique rapporte ce qui a été manipulé dans la connaissance pour mieux savoir, pour mieux voir. Art scientifique et art populaire se rencontrent et se font valoir ; le détournement, le croisement, la mise en analogie et confrontation matériels et conceptuels révèlent, rendent extraordinaire et donnent à voir.

La carte postale comme support de la note en dessin porte à minimaliser et spécifier son geste. C'est un moyen d'inventer sa propre manière de dessiner et synthétiser ses idées. C'est un moyen de découvrir un site puis d'en noter rapidement, radicalement les perceptions suscitées. La carte postale propose un statut heuristique pour l'architecte qui cherche à voir et constituer son propre regard.

⁶⁹ Konrad Fiedler, *op. cit.*, 2004.

⁷⁰ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p.12.

⁷¹ Michel Foucault, *op. cit.*, 1966, pp. 72 à 77.

⁷² Emmanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781. *Critique de la raison pure*, édition consultée établie par Ferdinand Alquié, pour la traduction française d'Alexandre J. -L. Delamarre et François Marty à partir de la traduction de Jules Barni, Paris, Flammarion, 1980.

« Ce que je préfère, dans la carte postale, c'est qu'on ne sait ce qui est devant ou ce qui est derrière, ici où là, près ou loin, le Platon ou le Socrate, recto ou verso. Ni ce qui importe le plus, l'image ou le texte, et dans le texte, le message ou la légende, ou l'adresse »⁷³.

⁷³ Jacques Derrida, *La carte postale, op. cit.*, p. 17.

CONCLUSION.

La note en dessin de la Suisse à Rome, des Arts décoratifs au langage classique ?

Durant « sa vie d'étude » en architecture, Charles-Édouard Jeanneret explore le monde habité des cultures. Il dessine pour noter ce qui l'étonne et ce qu'il interroge, ce qui lui semble essentiel. Le dessin de note lui permet de retenir et compiler des informations mais aussi de discerner ses pensées et les thématiques de sa connaissance – folklore et industrie (histoire et modernité populaires et architecturales de la fin du XIX^e siècle). Jeanneret réutilise les idées dessinées pour la suite de sa formation.

À la Chaux-de-Fonds, il apprend à dessiner pour les Arts décoratifs avec un peintre. Il reçoit un savoir industriel et ornemental. Grâce aux voyages et par le dessin, il précise et particularise son regard d'architecte. Il observe les civilisations européennes à partir de la production de leurs objets quotidiens ou architecturaux.

Grâce aux dessins notés lors de ses deux visites à la Chartreuse de Galluzzo (1907 et 1911), nous pouvons constater l'évolution de son œil et de sa main. En 1911 son geste semble plus précis et plus souple, plus confiant. La main suit le regard. La qualité plastique du dessin vient seulement de l'idée à transmettre. Rapidement, il synthétise sa pensée. Avec son œil Jeanneret extrait ; il note en dessin cette réduction qui devient abstraction. Grâce au dessin de note à la Chartreuse, Jeanneret prend conscience de l'importance, en architecture, des dimensions et des bonnes proportions pour générer des espaces modestes et confortables.

Petit à petit grâce au dessin de note, le jeune apprenti met en place son propre langage plastique. Il peut alors adapter son geste à chaque état d'esprit, à chaque situation où dessiner, à chaque matériau disponible pour dessiner. Lorsqu'il prend des notes, il est en déplacement. Ceci renouvelle savoir et acquis. La pensée est réactivée par le mouvement. Avec la carte postale, Jeanneret invente ainsi un système graphique efficace pour être plus rapide et plus synthétique. Il utilise la représentation donnée et travaille en re-dessin. Il peut y inscrire directement son regard. Le recto-verso permet de décomposer l'objet étudié en offrant, dans un même dessin, une multiplicité de points de vue, d'observation et d'expression. Jeanneret peut préciser son regard et mieux exploiter ensuite, les références de ses notes en dessin.

Le dessin de note manifeste d'une formation personnelle et autonome en architecture – on voyage pour soi, on regarde ce qui intéresse personnellement, on

s'arrête pour noter son propre étonnement, etc. Forçant à l'abrégé, la synthèse et la rapidité, à la monstration d'une pensée, le dessin de note est un moyen de constituer sa manière de dessiner.

Chapitre 2. Apprendre à composer et posséder la science classique du plan grâce au dessin de note.

I. Paul Tournon et la modernité constructive de la tradition visuelle.

Afin de préparer les élèves au métier d'architecte, son fonctionnement intellectuel, pratique, administratif, et à l'exercice du projet d'architecture, l'École des Beaux arts organise un enseignement basé sur l'émulation. Le système pédagogique orienté vers la préparation du projet aux concours, prix et médailles, forme l'étudiant à la conception d'édifices publics, et le prépare à gérer sa carrière à partir des concours publics¹.

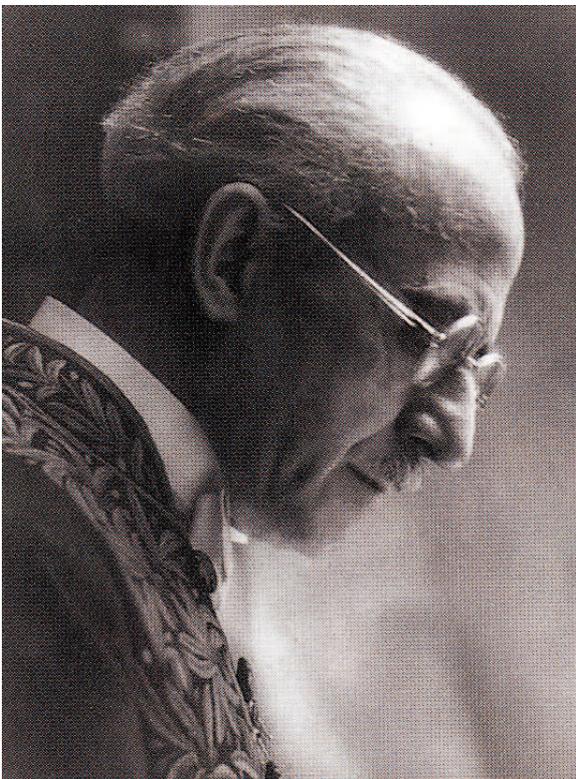
Individuellement chaque élève cherche à construire sa culture pour le projet d'architecture. À partir de l'observation, dans les livres ou *in situ, in concreto*, de l'architecture et de l'histoire de l'architecture, l'élève approfondit sa connaissance et acquiert des matériaux pour penser l'architecture et le projet. Grâce au travail par le dessin, l'étudiant sauvegarde chaque perception formulée au contact de l'existant. Retenant graphiquement ses idées visuelles, l'architecte fabrique un répertoire de références devant bientôt soutenir, embrayer, par automatisme, le mécanisme de conception et de création. La diversité des objets et sujets-sources, puis des idées vient d'une curiosité didactique menant à parcourir l'espace et les livres. Dans des carnets, devenant de véritables petites archives graphiques et intellectuelles personnelles, l'élève-architecte note et recueille son regard sur le monde en dessin. Cette note en dessin qui s'installe dans une relation au temps, force à la concision théorique et temporelle de son exécution : abrégée la position incommode du dessinateur en voyage, suivre la fugacité d'apparition, de disparition d'une émotion, d'une idée, synthétiser l'histoire et la recherche bibliographique, etc.

Dans la rigueur graphique et académique des Beaux-arts, quel procédé d'expression scientifique et laconique le jeune architecte parvient-il à inventer pour signifier son regard, définir et formuler l'essence d'une idée ? Cette forme d'intellection visuelle offre-t-elle à l'architecte le moyen de fonder, à partir du savoir de la tradition classique et dans l'ère contemporaine de la mise en place des avant-gardes, sa culture de l'architecture ?

Nous suggérons d'étudier le travail visuel et graphique d'un étudiant en architecture au début du XX^e siècle, lorsqu'il se détourne de l'exigence représentative du « beau rendu » vers un dessin essentiel et minimal. De 1903 (?) à 1912 Paul Tournon suit le parcours académique de l'École des beaux-arts de Paris. Pour sa formation il voyage à travers l'Europe et dans les livres, puis note en dessin son regard du monde vécu et du monde habité.

¹ Bertrand Lemoine, *Architecture et technique, op. cit.*, 1987.

Avant d'explorer la question du dessin essentiel et d'un essentiel comme outil scientifique de monstration et de formation du regard, à travers l'œuvre étudiante de Paul Tournon, nous souhaitons développer certains événements biographiques précisant ce en quoi cet architecte nous intéresse.



1. Paul Tournon, académicien des beaux-arts (1942).

Cliché anonyme, n. d. Document Ifa AR-21-02-10-35.

2. Paul Tournon, assis au centre premier rang, à l'École nationale supérieure des beaux-arts.

Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *Tournon architecte (1881-1954). Le « Moderniste sage »*, Bruxelles, Mardaga, 2004, p. 33.



A. UNE FORMATION CLASSIQUE EN ARCHITECTURE, BRILLANTE ET ASSIDUE.

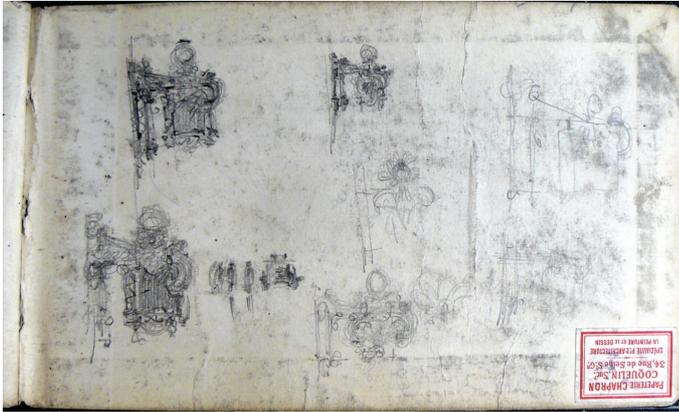
Paul Tournon naît à Marseille en 1881. Après un baccalauréat en Lettres et Mathématiques, il débute ses études supérieures en tant que dessinateur à l'École régionale d'architecture de Marseille. L'étudiant suit l'atelier de Stanilas Gaudensi-Allard, architecte toulonnais et chef d'agence d'Henri-Jacques Espérandieu.

Gaudensi-Allard (Toulon, 1841-1904) participe aux grands travaux de restructuration et dynamisation urbaines et sociales de la seconde moitié du XIXe siècle, engagés pour Toulon dès 1852 (tout-à-l'égout, approvisionnement en eau potable, logements populaires, nouveaux faubourgs, percement de nouvelles et larges avenues, installation d'un tramway). Gaudensi-Allard conçoit le Musée des Arts, plaçant l'architecture à l'échelle et au service de la ville, de ses usagers.

Henri-Jacques Espérandieu (Marseille, 1829-1874) construit sa carrière d'architecte à Marseille, en devenant architecte en chef, dès 1867. Il se forme à l'École nationale des Beaux arts de Paris, et, travaillant pour financer ses études, au sein des agences de Charles-Auguste Questel² et de Léon Vaudoyer³. Celui-ci lance la carrière régionale de son disciple, lui proposant de poursuivre l'édification de la Cathédrale de la Major. Espérandieu réalise ensuite quelques-uns des plus célèbres monuments marseillais : le Palais de Longchamps (1869), le Palais des Beaux arts (1874) dont les travaux sont conduits par Gaudensi-Allard, la Basilique Notre-Dame-de-la-Garde (1898), le monument de la Vierge dorée (1857).

² Paris, 1807-1888 : architecte français membre de la Commission des monuments historiques de 1848 à 1879 ; architecte des bâtiments civils de Versailles en 1849, il devient inspecteur général en 1862 ; chevalier de la légion d'honneur en 1864 ; élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1871 ; architecte diocésien d'Ajaccio, Nîmes, Marseille ; architecte de l'église Saint-Paul de Nîmes, de la restauration de l'abbaye Saint-Gilles-du-Gard, de l'hôpital Sainte-Anne, Paris XIV, la Banque de France, Paris I, du Musée-bibliothèque de Grenoble.

³ Paris, 1803-1872 : architecte français influencé des idées de Saint-Simon et d'Auguste Comte ; inspecteur général en 1853, des édifices diocésiens avec Léonce Reynaud et Viollet-le-Duc ; élu à l'Académie des beaux-arts au fauteuil n°1 de la section Architecture en 1868, enseignant à l'École nationale supérieure des beaux-arts ; Grand prix de Rome en 1826, premier prix au concours pour l'Hôtel de ville d'Avignon en 1838, conçoit en 1845 l'extension des bâtiments du prieuré de Saint-Martin-des-Champs occupé par le Conservatoire des arts et métiers, en 1852 les plans d'une cathédrale pour la ville de Marseille, la Cathédrale de la Major, ainsi que l'agrandissement de la Sorbonne.



3. Paul Tournon, travail graphique de recherche conceptuelle, carnet d'étude $\approx 10 \times 15$ cm.
Document Ifa, PT.DES.35-6.



4. Paul Tournon, projet d'école, enseigne.
Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroilli, *op. cit.*, p. 54.

Encouragé par ses bons résultats à l'École régionale, Paul Tournon poursuit ses études en architecture à l'École nationale supérieure des Beaux arts de Paris (1903 (?)-1912). Il est reçu à l'admission, deuxième candidat sur cinq cents. L'élève suit l'enseignement du projet de Louis Scellier de Gisors avant de rejoindre l'atelier de Bernier.

Le très sérieux et très bon élève-architecte, reçoit une bourse d'étude lui permettant de former son regard à l'école du voyage. À travers l'Europe et l'Afrique du Nord, l'étudiant s'instruit de la réalité édifiée, redécouvrant les œuvres enseignées théoriquement. Durant son parcours, il dessine au crayon et à l'aquarelle. Il mémorise graphiquement ce qui l'étonne comme ce qu'il interroge, ce qu'il estime devant être retenu pour sa culture architecturale et sa pensée du projet.

Par un jeu de touches et de couleurs, l'aquarelle assouplit le geste, libère la ligne, abstrait le regard et le dessin : les matériaux sont identifiés par des touches de couleurs, les ombres projetées ajustées en à plat, l'architecture aisément présentée dans son contexte, face à la nature. Le format généreux du support aquarellable, offre un champ étendu à l'histoire aquarellée. L'architecte observe et peut ainsi montrer en dessin l'architecture installée dans son territoire. Hors des livres et des murs Beaux arts, Tournon complète et spécifie son apprentissage et par là même sa culture de l'architecture. À partir de nouveaux registres culturels, physiques, théoriques, graphiques, etc., et toujours intellectuellement en recherche et en projet, il exerce son œil et sa main.

Paul Tournon fait partie des élèves de première classe. L'École est alors divisée en deux classes. La première classe accueille élèves récompensés. Elle est complétée « continuellement par des étudiants (de 2^e classe) choisis par concours parmi ceux qui ont obtenu des mentions dans la 2^e classe (illimitée) »⁴. Liant à ses aptitudes une rigueur de travail et de curiosité enthousiaste, Tournon participe, dans le cadre de la formation dispensée, à de nombreux concours et prix d'architecture. Ses résultats régulièrement très élevés témoignent de qualités conceptuelles et projectives « extraordinaires »⁵. Jacques Sarrabezolles, sculpteur et équipier de l'architecte pour de multiples projets, en témoigne dans un « Hommage à Paul Tournon ». « Il fait preuve d'une science et d'une habileté tellement extraordinaire

⁴ Edmond Delaire, *Architectes élèves de l'école des Beaux-Arts*, Préface de Annie Jacques, Paris, Construction moderne, 1907. Édition consultée Paris, Phénix édition, 2004, p. 93.

⁵ Jacques Sarrabezolles, *Académie d'architecture*, « Hommage à Paul Tournon », Bulletin n°49, 1966, p. 45, in Giorgio Pigafetta, Antonella Mastrorilli, *Tournon architecte (1881-1954). Le « Moderniste sage »*, Bruxelles, Mardaga, 2004, p. 29.



5 et 6. Paul Tournon, aquarelles en voyage d'étude, 50,5x33,5 cm. Nuremberg, 1910, Tolède, 1906.

Documents Ifa PT.DES.5-12.

que nombre de ses concours sont devenus légendes. En bref, il fait partie de l'équipe d'élèves architectes de cette époque que l'on appela depuis : "les Géants" »⁶.

Parmi les prix d'architecture décernés aux élèves de première classe, certains sont institués par une Commission spéciale, dite des Concours de fondation, chargée de donner les programmes : ainsi les concours Rougevin, Godeboeuf, Labarre. Le prix de la fondation Chenavard a ceci d'intéressant dans l'observation de la formation du regard de l'architecte, qu'il laisse libre cours à l'élève-architecte de définir son propre programme de projet, son sujet. Le choix de celui-ci fait partie de l'évaluation, au même titre que la proposition architecturale y répondant. « On sait que le Programme de ces travaux est laissé au choix des concurrents ; nous sommes donc ici en présence d'une série de conceptions – dont quelques-unes sont exécutées par des artistes consommés – où la personnalité des élèves, leurs préférences, comme l'esprit de leur inspiration, se manifestent plus clairement parfois que dans les Concours d'École, dont le Programme est nécessairement imposé »⁷. Le prix Chenavard témoigne du savoir, de la culture architecturale du futur architecte. « Au commencement de chaque année scolaire, les élèves admis dans la section architecture, anciens logistes ou ayant obtenu toutes les valeurs exigées pour le diplôme "Pauvre", et présentés par leur professeur comme capables de produire ou d'exécuter une composition, soumettent à la commission spéciale [...] une esquisse ou un avant-projet de composition sur un programme de leur choix, ainsi que ce programme »⁸, stipule le « Règlement » de l'École des beaux-arts de 1907.

⁶ Jacques Sarrabezolles, *op. cit.*, p. 29.

⁷ *Les Concours Chenavard (section d'architecture) à l'École nationale des beaux-arts. 1894-1907*, Paris, Auguste Vincent, Vincent Fréal, planches 33, 34, 35, 36, 37.

⁸ Edmond Delaire, « Réglages » *Architectes élèves des Beaux-Arts*, Paris, Construction moderne, 1907. Édition consultée, Paris, Phénix Édition, 2004, p. 7.



7. Fiesole. Paul Tournon, aquarelles en voyage d'étude, ≈30x40 cm.

Document Ifa PT.DES.5-12.

Lorsqu'il travaille pour recevoir le prix Chenavard en 1907, Paul Tournon choisit de dessiner « la décoration et [le] mobilier d'une église paroissiale »⁹. Fervent catholique, très tôt l'architecte s'intéresse à l'architecture religieuse ; et toute sa vie il proposera de mettre sa foi au service du projet.

Dans les carnets d'étude consacrés à l'exercice du projet Chenavard, Tournon note en dessin ses idées et intentions, analytiques et conceptuelles. Il note ses idées de projet fondées à partir d'un principe d'unification architecturale organisée autour d'un jeu d'oppositions entre les « différents objets nécessaires au culte »¹⁰ et la spatialité de l'édifice. La composition d'ensemble allie les dentelles précieuses du décor à la rudesse et sobriété du vaisseau qui, « devant servir de cadre à des cérémonies de joie, de triomphe, de deuil ne doit avoir aucune de ces expressions »¹¹. L'élève architecte cherche à lier les trois arts du dessin – peinture, sculpture, architecture¹² – autour d'un projet d'architecture modeste.

L'exercice du Prix Chenavard annonce la thématique de l'architecture sacrée de la carrière de Paul Tournon, par laquelle il peut mettre en projet sa culture de l'architecture fondée dans une pensée classique du plan, mais avec les techniques et matériaux contemporains de la modernité. Il travaille en collaboration avec de nombreux artistes graphiques et des Arts décoratifs, afin de penser le projet à partir de la réunion des trois arts du dessin¹³.

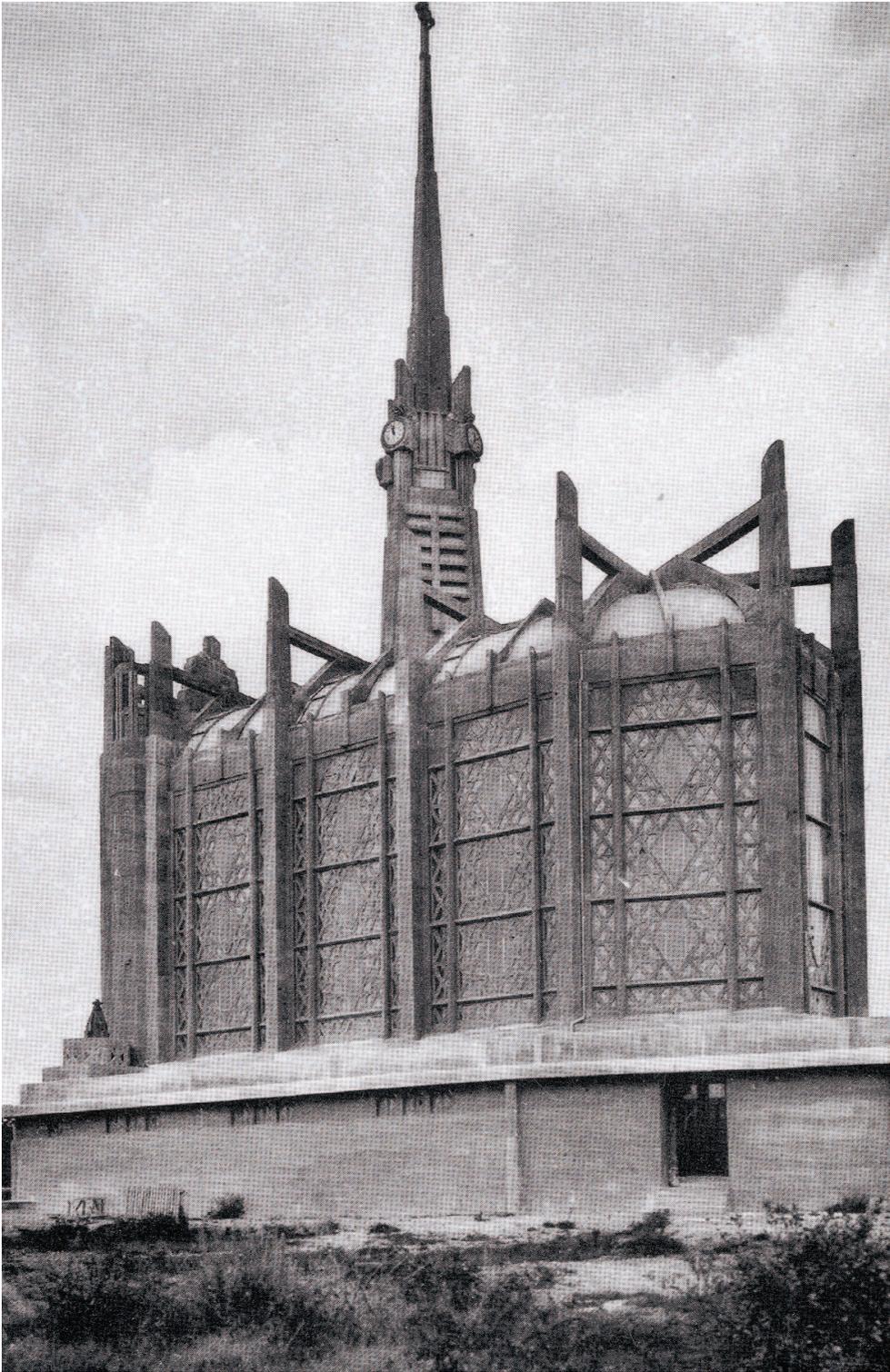
⁹ Paul Tournon, Carnet de notes à l'École des Beaux arts, « Chenavard. Église », document IFA, PT.DES.35-2.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Paul Tournon, Carnet de note et d'école, document Ifa PT.DES.35-2.

¹² Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, *op. cit.*

¹³ Paul Tournon, *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, « L'Interdépendance des trois arts du dessin », Tome XLII, 5-9, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1961.



8. Église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, Elisabethville (78).
Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroilli, *op. cit.*, p. 131.

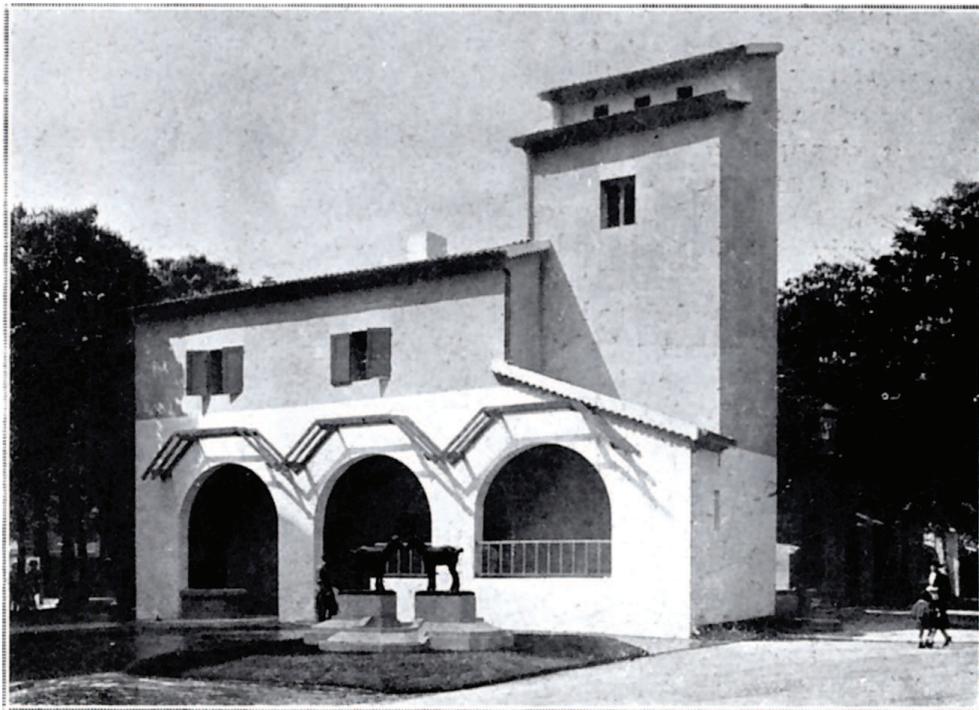
B. ÉVOLUTION SANS RÉVOLUTION.

Paul Tournon obtient son diplôme d'architecte en 1912. Deux ans plus tard à la veille de la guerre, il ouvre une agence avec un confrère et camarade d'école, depuis l'époque marseillaise, Gaston Castel (1886-1971). Cette agence est installée dans un atelier voisin de celui des artistes Augustin Carrera (1878-1952), peintre, et Antoine Sartorio (1885-1988), sculpteur. L'architecte est appelé à servir dans l'armée qui salue son courage en le décorant de la Croix de guerre. Après les quatre années de conflit, Tournon participe à de nombreux concours d'architecture publique, qui consolident le lancement de sa carrière. Face à la pénurie de logements et d'équipements, Tournon s'intéresse à l'architecture de l'urgence, rapidement mise en œuvre, économique, et garantissant un confort pour tous. Il travaille avec l'architecte Chapon à la reconstruction de la ville de Compiègne, où il réalise de nombreux édifices publics et privés.

C'est dans la période de l'entre-deux guerres que l'œuvre construite et théorique de Paul Tournon se développe le plus intensément.

Il fait partie des architectes de la modernité modérée, convoquant les avancées scientifiques et techniques dans une évolution culturelle et conceptuelle classique. À la manière d'Auguste Perret, l'architecte refuse la rupture et la turbulence révolutionnaire des Avant-gardes tout en rejetant le conservatisme régressif de l'Académie. Il conçoit le présent, son idée de la modernité, comme un tissu en train de se constituer faisant interagir, pour le projet, futur et passé. Tournon est attentif aux innovations ; il cherche à épurer le dessin de l'architecture dans une volonté d'universalité, expérimentant la matière en vue de solutions architecturales modernes, économiques, simplifiantes d'un projet complexe, mais dans une culture de la tradition. « La tradition ici, ne s'entend pas comme conservation mais, plutôt comme la perception d'une communion spirituelle avec les "constructeurs" qui ont précédé, et qui a conduit à une discipline : "une discipline suppose des sacrifices, le sens du choix, de la hiérarchie des valeurs" »¹⁴.

¹⁴ Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroilli, *op. cit.*, 2004, p. 35.



9 et 10. Paul Tournon, Dallest et Castel, architectes. Pavillon de Provence, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925.

L'Illustration, « Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes », hors série, 4286, Juin 1925.

1. L'architecture éphémère.

Cette attitude d'architecte-inventeur le mène naturellement à participer et considérer les grandes expositions des années 1920-1930, comme des laboratoires expérimentaux du progrès. L'exercice conceptuel de l'édifice éphémère est un moyen pour passer d'une pensée de l'architecture à une pensée du projet, de transformer le plus fidèlement l'idée en projet. L'architecture éphémère offre plus de liberté à l'architecte. Le travail est alors parfois plus conceptuel. L'édifice éphémère joue le rôle de prototype, de test, et prend valeur d'évaluation pédagogique autonome, dans lequel et par lequel, à l'épreuve de l'édification, l'architecte vérifie sa culture. Tournon participe à :

- L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 pour laquelle il présente le *Pavillon de la Société des architectes diplômés par le gouvernement* ou « Club des architectes », et le *Pavillon de Provence* ou « Mas de Provence ».
- L'Exposition coloniale, Paris, 1931 en édifiant le *Pavillon des Missions catholiques*. Ce projet sera repensé afin d'être construit durablement, un an plus tard, en l'église Notre-Dame-des-Missions à Epinay-sur-Seine, et semblera servir de base conceptuelle.
- L'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Paris, 1937 où il travaille sur le *Palais de l'Union corporative des arts français* (UCAF), *des Arts du théâtre, des Tissus et de la manufacture des Gobelins*, décliné en trois pavillons, le *Pavillon pontifical* ou *Pavillon des artisans d'art et de foi* qui deviendra également une construction permanente à Saint-Honoré d'Amiens.

« Elles [les revues] citent la capacité de Tournon à conférer un caractère durable à des constructions par définition “éphémères” »¹⁵.

Pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925, Tournon réalise le *Pavillon de la SADG*. Il est chargé de concevoir un « Club des architectes » recevant, dans un plan triangulaire dont la base est organisée à partir de la plus grande longueur d'une terrasse extérieure rectangulaire, cinq galeries et salles d'exposition. Chacune présente une expérience lumineuse différente, de la plus naturelle à l'intégralement électrique, signifiant autant de manières de voir et de montrer. La sobriété de l'édifice avec ses formes

¹⁵ Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroianni, *op. cit.*, 2004, p. 57.

« sages », cherchant à « représenter » la discipline architecturale et la diversité de ses acteurs, répond au principe de lecture et de compréhension universelle où l'œuvre doit pouvoir être saisie et adoptée par chaque usager.

C'est par cette simplicité de conception extrême et mesurée que Tournon cherche à répondre au programme de l'Exposition, énoncé par les organisateurs, basé sur l'innovation et l'audace de la modernité, invitant à « s'engager dans des voies nouvelles avec l'interdiction de copier les styles anciens »¹⁶. Les architectes profitant de la démocratisation et de l'intégration publique de ce concept architectural fondé sur l'inédit, la spécificité et bannissant le recopiage, seront peu nombreux et les moins salués : Robert Mallet-Stevens, Melnikov, Francis Jourdain ou Le Corbusier auquel on attribue, au sein du site de la manifestation, étendu sur vingt-sept hectares au cœur de Paris, le terrain le plus ingrat pour exposer le Pavillon de l'Esprit Nouveau¹⁷.

Par ce projet, Tournon met en œuvre sa pensée architecturale de la tradition renouvelée, de laquelle fait partie l'idée d'une intégration conceptuelle entre les arts graphiques. Les travaux des sculpteurs Sarrabezolles, Silvestres ou Raymond Subes – travaillant chacun avec des matériaux divers –, édifient harmonieusement le « Club des architectes ». Ceci diffuse les limites entre l'architecture et l'œuvre d'art.



11. Paul Tournon, Dalles et Castel, architectes. Pavillon du Club des architectes, 1925.

L'Illustration, op. cit., 1925.

¹⁶ *L'Architecture*, « L'Architecture française à l'Exposition des Arts décoratifs modernes de 1925 », Vol. XXXVIII, n°14, p. 193.

¹⁷ Françoise Very, « L'Esprit Nouveau : le purisme à Paris de 1918 à 1925 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°337, novembre/décembre 2001.

2. « Les trois arts du dessin », théorie.

La culture de l'architecture, issue des théories « naturalistes » et industrielles de l'art, énoncée par William Morris, John Ruskin ou Viollet-le-Duc au XIX^e siècle, dans le contexte de la Révolution industrielle, mène à penser le projet en collaboration entre les artisans, les artistes et les architectes. « Et c'est à l'architecte que revient la difficile mission d'obtenir ce miracle de ses collaborateurs : peintres, sculpteurs, décorateurs de toutes sortes, pour qu'il lui soit possible de faire, de leurs œuvres et de la sienne, un tout, où le passage des unes aux autres ne se distingue plus »¹⁸. Dès 1926, dans le cadre académique et pédagogique de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paul Tournon se concentre sur son œuvre théorique. Son enseignement en tant que professeur chef d'atelier d'architecture, puis professeur de *Théorie de l'architecture*, construit un savoir transversal entre les trois arts du dessin. Chaque discipline découvre et fabrique un « éventail de possibilités plastiques que des Artistes isolés peuvent difficilement proposer »¹⁹. L'interdisciplinarité graphique entre *ab ovo* dans le processus de conception du projet d'architecture. Afin que les étudiants assimilent au mieux cette théorie du procédé créatif, et dès sa nomination en tant que directeur de l'École des beaux-arts, après la direction de celle des Arts décoratifs, Tournon poursuit l'œuvre de son prédécesseur Paul Landowski, en organisant des concours faisant travailler les trois arts pour une œuvre commune. La diversité précise et spécifique la culture de l'architecte pour libérer la pensée du projet, en passant par le travail du dessin. Dénominateur commun de chaque discipline, et activité expressive conceptuelle, le dessin est l'outil premier permettant la maîtrise de chacune. Le dessin organise différents exercices « d'observation, d'étude des proportions, de recherche du caractère, de fidélité, de dépouillement, style »²⁰, permettant ainsi à l'étudiant de commencer à fonder et connaître sa propre pensée de l'architecture et du projet. De plus « il appartient à un enseignant, quand bien même [la] vision [de l'élève architecte] serait déjà faussée, de la suivre, de l'aider à se dégager, de lui ouvrir des horizons nouveaux, de lui montrer de vastes champs d'action »²¹. Paul Tournon tente, d'amener l'étudiant à penser par lui-même et à constituer sa pensée, l'exerçant à voir sans jamais formater son œil à travers celui du maître.

¹⁸ Paul Tournon, « L'Interdépendance des trois arts dans l'œuvre d'architecture », *op. cit.*, p. 134.

¹⁹ *Ibidem*, p. 136.

²⁰ *Ibidem*, p. 129.

²¹ *Ibidem*.

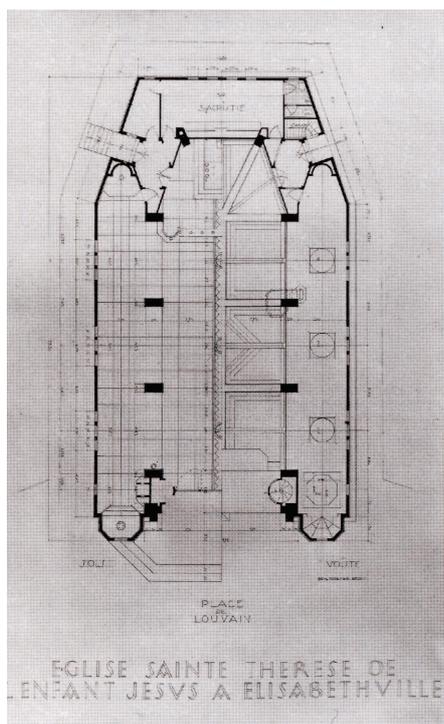


13. Façade est de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus d'Élisabethville, sculpture à fresque de béton frais décoffré de Jacques Sarrabezolles.
Giorgio Pigafetta, Antonella Mastrorilli, *op. cit.*, p. 130.

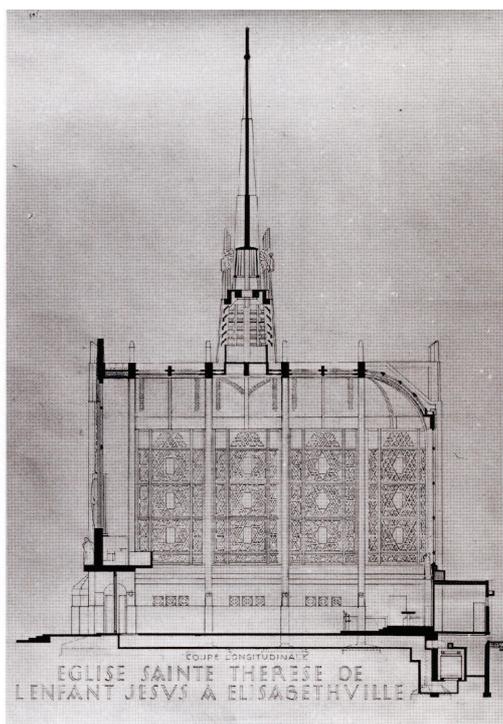
3. « Les trois arts du dessin » : mise en œuvre et architecture culturelle.

L'architecte lui-même explore les enjeux d'un travail en commun entre sculpteur, peintre et architecte. Nous l'avons énoncé précédemment, avec le projet collaboratif pour le *Pavillon de la SADG* en 1925, œuvre installant un véritable système *projetatif*, théorique et pratique. Il sera tenté à travers la réflexion et l'édification de nombreux bâtiments publics et religieux, à l'occasion desquelles Tournon rencontre de nouveau le sculpteur Carlo Sarrabezolles. Ils conçoivent ensemble le clocher pour une église à Villemomble (93) ou l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus d'Élizabethville (78).

Ces deux édifices sont conçus dans le cadre d'un plan d'urbanisation de l'Église, lancé en 1931 par l'archevêque de Paris, le Cardinal Verdier, et prévoyant la construction de cent églises, dont soixante dans le cadre d'un plan d'urgence. Le Cardinal cherche à répondre à l'accroissement géographique de la ville de Paris et de sa région, dispersant de plus en plus la communauté catholique. Elle s'éloigne des centres religieux existants. Ces chantiers aident également à surmonter la crise



14. Plan.



15. Coupe.

Giorgio Pigafetta, Antonella Mastrorilli, *op. cit.*, p. 132.

économique, partie des États-Unis en 1929, garantissant un travail dans le temps, pour plusieurs milliers d'ouvriers, artistes et artisans.

L'Église fait appel aux architectes des « différentes modernités » pour augmenter et renouveler son patrimoine bâti. Lorsqu'il conçoit l'église Notre-Dame-de-la-Consolation à Raincy (1923), quelques années avant l'ouverture du programme épiscopal, Auguste Perret utilise un béton armé laissé à nu dans toutes les parties de la construction. L'édifice précurseur et novateur par rapport à l'espace et à la structure, devient le projet initiateur d'une typologie : celle des églises urbaines des années 1920 et 1930. Elles disposent d'une à trois nefs voûtées. Le clocher est situé à l'entrée au-dessus du narthex. Une coupole surplombe l'intersection des transepts. Les architectes « modernes » concourent vers le plus haut clocher. Ils défient le pari gothique dans une intention, une culture, une idée contemporaine : porter l'édifice à l'échelle de la « Grande Ville ».

À partir de ce type, Tournon réalise avec différents artistes, l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus à Élizabethville, consacrée en 1928. Ils exploitent les possibilités économiques, architecturales, artistiques du béton armé. Ce matériau, même employé par les artistes travaillant sur cette église, répond au principe du commanditaire, de construire pour tous, rapidement, à faible coût, en utilisant les logiques et techniques contemporaines. Tournon met en place une logique structurelle, que la pierre n'aurait pas permis : un socle massif, une voûte ogivale en béton armé couvrant le portique et l'abside, constitués d'une série d'arcs en ciment de vingt mètres de hauteur et dont la poussée est neutralisée par des fermes sous tendues sur l'extrados de la voûte. La flèche soutenue par les nervures de la voûte est une masse de quarante tonnes de béton armé, s'élevant à quarante-quatre mètres depuis le sol. Les vitraux sont dessinés sur des cartons du peintre Marcel Imbs (1882-1935), mis en verre par Marguerite Huré (1895-1967)²². Une structure extérieure en béton vient reprendre et surligner un motif pur et géométrique, introduisant l'abstraction dans le vitrail, à partir d'une déclinaison rhomboïdale. Un double cadre de béton organise également cette mise en appui, distinguant la composition verticale tripartite. Le peintre et épouse de l'architecte, Élisabeth Branly, conçoit le décor mural de la fresque au Stic B, ou peinture fraîche sur béton. Sarrabezolles sculpte les hauts-reliefs en béton de la façade d'entrée. Le portail ouvrant sur toute la largeur de la nef, pour permettre aux fidèles de suivre le culte depuis l'extérieur, est réalisé par le ferronnier Raymond Subes.

²² Maître verrier français travaillant avec de nombreux artistes et architectes tels Maurice Denis, les frères Perret, souvent dans le cadre des Ateliers d'art sacré.

Avec le projet de Villemomble, Sarrabezolles « tenta pour la première fois au monde la sculpture à fresque du béton armé décoffré après douze heures de prise »²³. Il approfondit cette spécificité de penser et de faire, avec Sainte-Thérèse. Il sculpte directement le ciment frais. Le décor n'est plus apposé à l'architecture par addition consécutive ; il en fait partie intégrante et se développe en même temps que la construction. « Il ne s'agit que de décor, – écrit Paul Tournon pour la revue *Ciment* –, mais d'un décor, il est vrai à tel point tributaire de la structure qu'il ne fait qu'un avec elle »²⁴. Cette forme accélérée de l'art part d'une pensée d'édification du monde faisant une seule discipline des arts décoratifs et de l'architecture. Le projet est entièrement conceptualisé, de l'échelle de l'ornement à l'échelle de la ville.

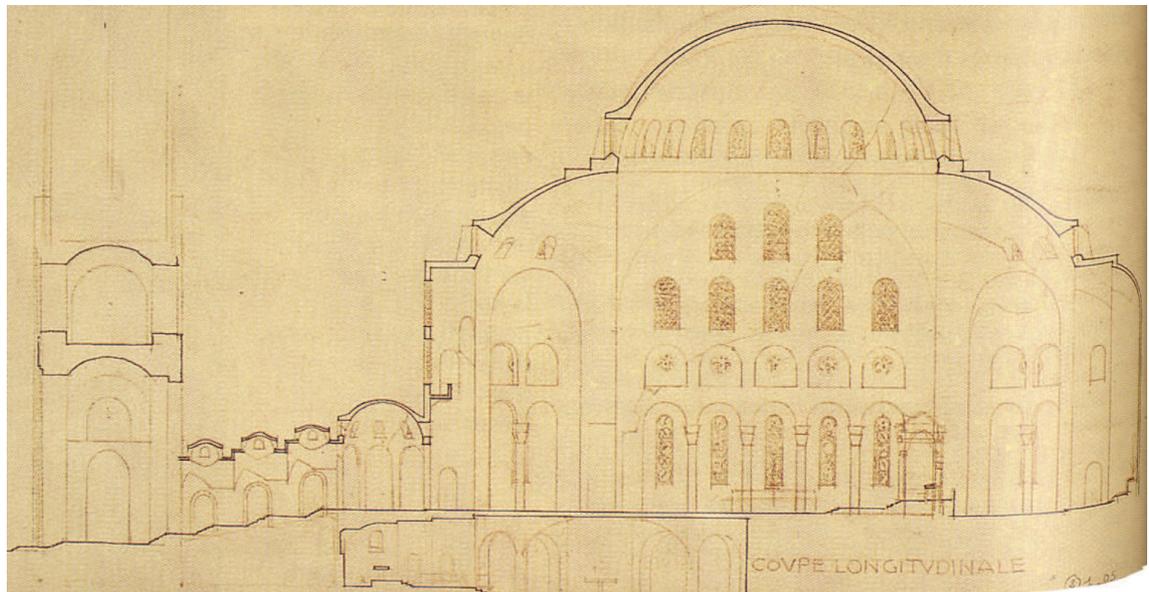
L'Église du Saint-Esprit consacrée à Paris en 1934, est également conçue grâce à la réunion intellectuelle et pratique de presque soixante-dix artistes différents²⁵ autour de l'architecte, dont Sarrabezolles. Ils réfléchissent à partir d'un jeu conceptuel diffusant le passé dans le présent. Ainsi qu'à Élizabethville, la sobriété classique de l'ordonnancement spatial et architectural engage une structure audacieuse, libérée par le béton armé. Le projet regarde les traditions architecturales de l'architecture sacrée, tout en proposant des innovations. Selon la typologie des lieux de culte byzantins, telle Sainte-Sophie d'Istanbul, l'église à plan longitudinal est surmontée d'une coupole en béton armé, portée par quatre pendentifs d'ossature métallique, encadrée à sa base de quatre demi-coupoles, dont l'*extrados* correspond à la base de l'arc de la grande coupole. Chaque poussée des demi-coupoles vient se neutraliser en trois plus petites organisant le demi-cylindre de retombée de sa demi-coupole. Grâce aux matériaux de la modernité Tournon n'utilise pas Sainte-Sophie comme un modèle à recopier, mais comme un type énonçant autant de solutions et résolutions pour le projet. En outre la coupole, d'un diamètre de vingt-deux mètres, dont l'*intrados* atteint trente-trois mètres du sol à la clef, se construit en seulement vingt-sept jours, grâce au béton. Afin d'être toujours le plus efficace et économe, Tournon renouvelle l'emploi du béton au service de l'ornement. « Les mosaïques qui ornent les coupoles sont directement mises dans les coffrages et prises dans la coulée du béton, de façon à ce qu'elles soient pratiquement terminées lors du décoffrage »²⁶.

²³ Paul Tournon, *Ciment*, « La sculpture à fresques du clocher de Villemomble », n°3, mars 1927, p. 86, in Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroianni, *op. cit.*, p. 156.

²⁴ *Ibidem*.

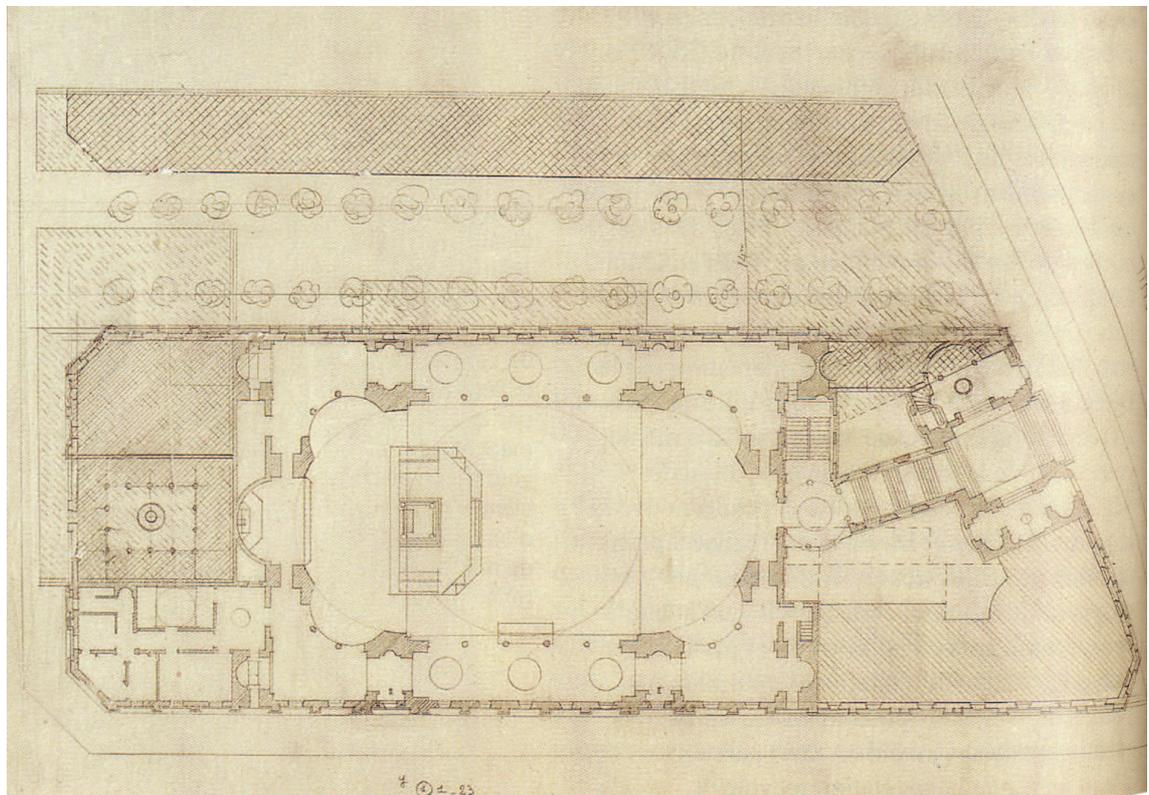
²⁵ Micheline Tissot-Gaucher, *Byzance à Paris. L'église du Saint-Esprit et les quelque 70 artistes qui l'ont décorée*, Paris, Lys Éditions Amatteis, 2005.

²⁶ Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroianni, *op. cit.*, p. 141.



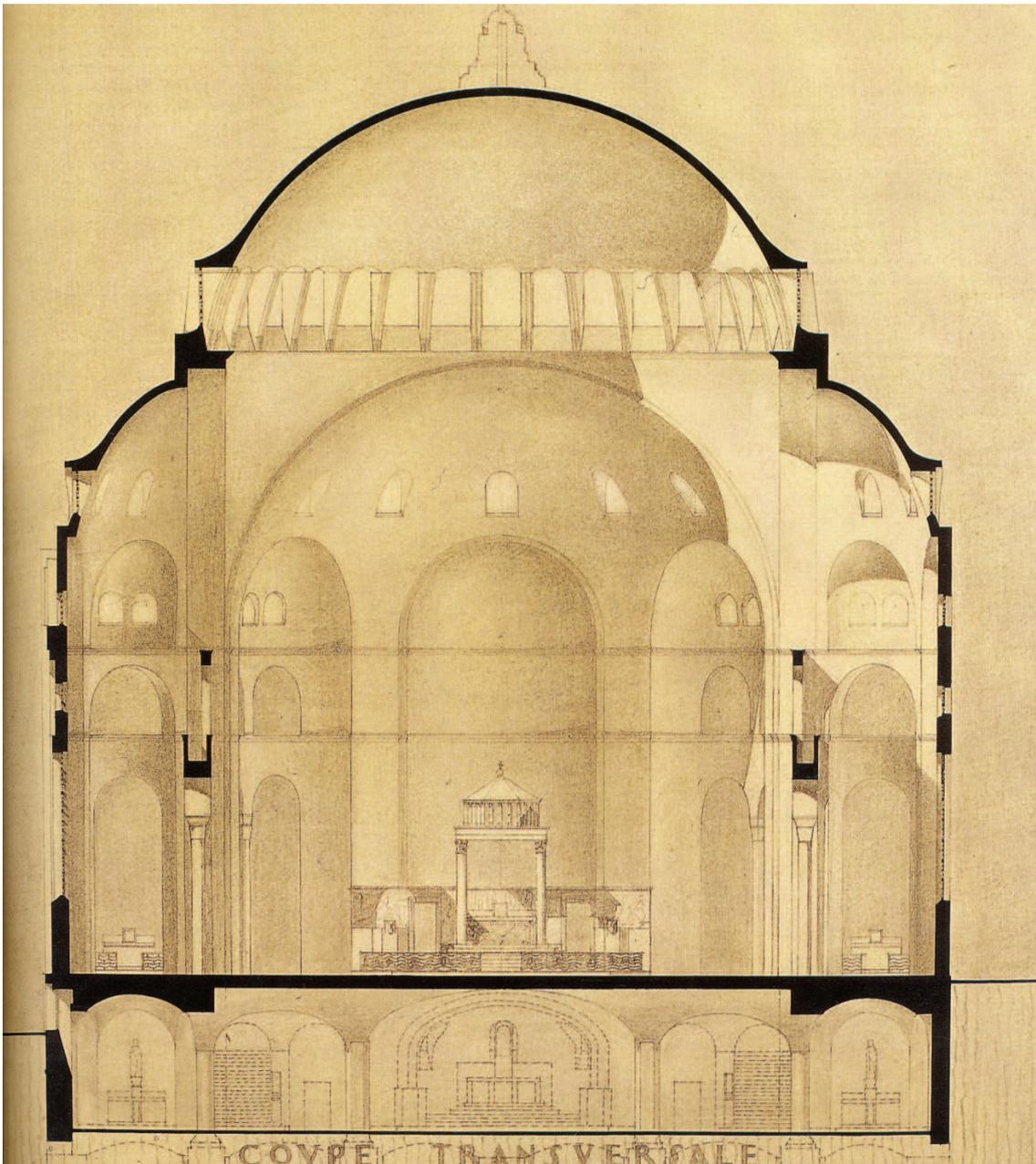
16. Coupe longitudinale de l'église du Saint-Esprit, Paris XII, 1934.

Dessin de Paul Tournon, in Vivier Thomas, « Le sacerdoce du béton armé », *Le Moniteur architecture, AMC*, n°73, septembre 1996, p. 48.



17. Plan.

Dessin de Paul Tournon, in Vivier Thomas, « Le sacerdoce du béton armé », *Le Moniteur architecture, AMC*, n°73, septembre 1996, p. 48.



18. Coupe transversale.

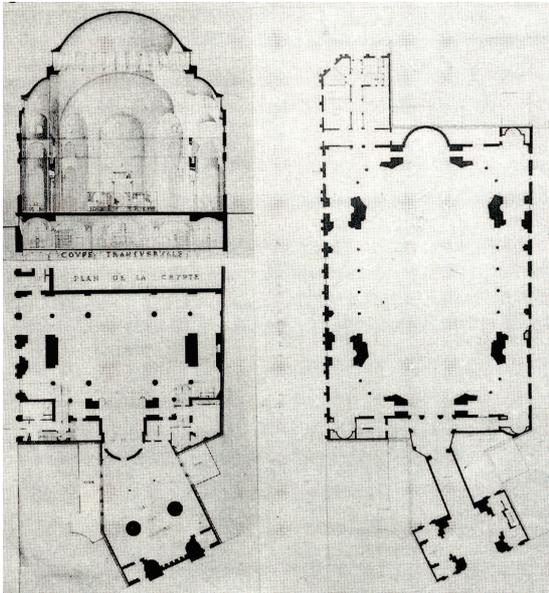
Dessin de Paul Tournon, in Vivier Thomas, « Le sacerdoce du béton armé », *Le Moniteur architecture, AMC*, n°73, septembre 1996, p. 52.

Tournon articule, dans la conception, les contraintes architecturales d'un site encasté, tortueux. « Situé entre la rue Claude-Decaen [à l'Est] et l'avenue Daumesnil [à l'Ouest], et délimité par la présence de hauts immeubles de rapport, le terrain rectangulaire ne permet que le déploiement d'une grande façade de 70 mètres sur la rue secondaire (rue Cannebière) et d'une façade [Sud] de seulement 16 mètres sur l'avenue principale (avenue Daumesnil) »²⁷. Par un jeu de désaxement du plan, Tournon parvient à édifier le sanctuaire avec toute l'ampleur possible du site. L'orientation du narthex et de la circulation principale qu'il propose, est perpendiculaire à la rue Daumesnil. Cette orientation diffère de celle du vaisseau et de sa circulation principale, dirigée le long la rue Cannebière. Le vaisseau est incliné à soixante-cinq degrés du narthex. Un espace circulatoire et circulaire, homogénéise le plan, articule deux parties, et les fait appartenir l'une à l'autre, dans un même projet. Le passage est composé de deux volées d'escalier. Elles sont organisées à soixante-dix degrés autour d'un palier circulaire. C'est comme s'il *vissait* la crypte et le narthex au vaisseau. Une première oblique horizontale et verticale, perpendiculaire à la rue Daumesnil, emmène du porche au vaisseau. À ce niveau on peut se laisser dévier sur le disque déambulatoire et descendre jusqu'au sous-sol, dans la crypte. Tournon l'établit en utilisant la pente naturelle du terrain. D'Est en Ouest il y a quatre mètres de dénivelé.

L'architecte travaille avec les données du site afin de penser le projet à l'échelle de la rue, de l'îlot, de la ville. Son insertion est d'autant plus efficace et juste par rapport au contexte. La prestance du rythme vertical très dense et très serré des piliers qui courent le long de la façade nord, révèle la structure en béton armée. Ces piliers s'accordent à ceux des immeubles haussmanniens existants. Un enchaînement harmonieux existe entre les bâtiments. Il est question de *symmetria* à l'échelle de la rue, entre l'édifice et la rue. Grâce la façade Nord imposante, ordonnancée de piliers terminés de pinacles qui s'élèvent sur plusieurs mètres (un étage du même bâtiment mitoyen) pour encadrer et présenter une sculpture de ciment, grâce au clocher surmontant le narthex jusqu'à quatre-vingt-cinq mètres de hauteur depuis le sol, ou grâce à la coupole colossale, haute et large, l'édifice peut donner à voir et se donner à voir au-delà de l'espace et des temps du quartier, depuis la physique et la vitesse de la ville. Le béton se prend dans le système urbain.

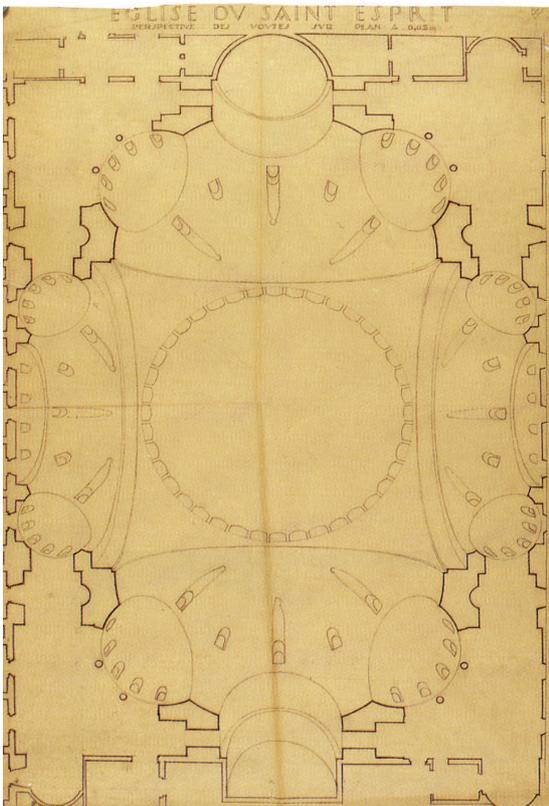
La contrainte est un outil pour générer des solutions ingénieuses et particulières du projet, à toutes les échelles de l'architecture, quand l'art du plan optimise l'intégralité de l'espace interrogé.

²⁷ Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroilli, *op. cit.*, p. 137.



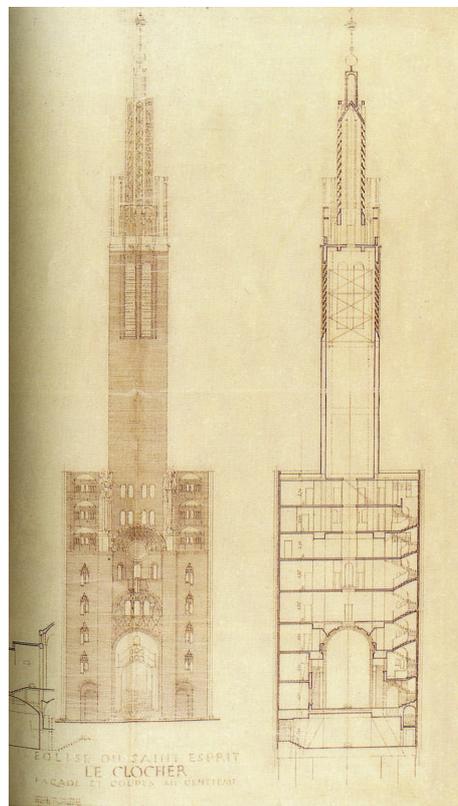
19. Plan et coupe.

Giorgio Pigafetta, Antonella Mastrorilli, *op. cit.*, p. 138.



20. Système des coupoles vu de dessus.

Dessins de Paul Tournon, *in* Vivier Thomas, « Le sacerdoce du béton armé », *Le Moniteur architecture, AMC*, n°73, septembre 1996, pp. 52 et 49.



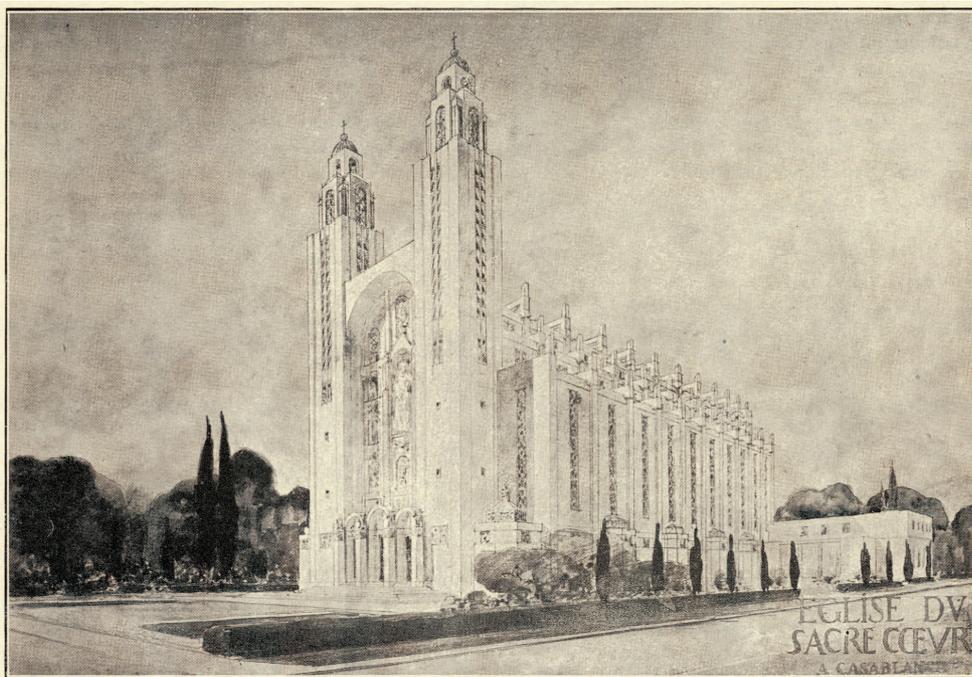
21. Dessin d'étude du clocher.

Lorsqu'il conçoit la cathédrale du Sacré-Cœur à Casablanca (1930-1931/1952 : deux temps du chantier), Tournon part du site pour penser le projet. Ce travail, toujours en commun avec les artistes et artisans modernes modérés du monde visuel, fait partie d'un programme d'expansion territoriale des villes nouvelles et grandes villes des colonies françaises²⁸. Le projet de la cathédrale entre dans le cadre du « plan d'aménagement et d'extension de Casablanca » de l'architecte Henri Prost, proposé en 1917 au commanditaire de l'État, le maréchal Lyautey, résident général « expanseur » du Maroc. « Dès le projet de Prost, [nous dit Bruno Queysanne], Casablanca se présente comme une grille souple dont l'emprise au sol dépasse les besoins du moment. La ville est en avance sur elle-même. [...] Le tracé urbain devance toujours l'actualité du bâti »²⁹. Quinze ans plus tard Lyautey lance la construction d'un sanctuaire chrétien en marge d'un très grand parc urbain, au départ des grandes voies de circulation et de la grille nouvelle. « Il fallait faire grand, il fallait construire économiquement et rapidement, il fallait bien construire »³⁰. L'édifice répond à la politique de « métropolisation » d'une ville sans cesse en croissance. Il entre dans ce processus en respectant harmonieusement les qualités et proportions du cadre urbain dans lequel il s'insère. Tournon recherche, typologiquement et morphologiquement, la bonne proportion à l'échelle de la ville. L'église, dont la nef principale s'élève à trente mètres de hauteur et les deux clochers à 56 mètres, a un plan de soixante-quinze mètres de longueur et trente-six mètres de largeur. Son ampleur lui permet d'être visible depuis l'extérieur de la ville, à l'échelle métropolitaine. Elle n'étouffe cependant pas son environnement. Le bâtiment s'impose dans la sobriété, celle de la composition animée des lignes pures de la verticalité.

²⁸ Paul Tournon réalise les églises au Maroc, Notre-Dame-de-l'Océan (1933), et l'église Notre-Dame-des-Cèdres à Ifrane (1939), après l'église du Laos (1932).

²⁹ Bruno Queysanne, « Casablanca : la ville en avance sur elle-même », *La poétique du détour. Rencontre autour d'André Corboz*, sous la direction de Catherine Maumi, Paris, Éditions de la Villette, 2010.

³⁰ Charles Imbert, « L'Église du Sacré-Cœur à Casablanca », *La Technique des travaux*, n°5, mai 1932, pp. 259-263.



P. TOURNON, ARCHITECTE. — ÉGLISE DU SACRÉ-CŒUR A CASABLANCA

22. « Église du Sacré-Cœur de Casablanca ».
L'Architecture, n°9, 1913, p. 296.



23. Sacré-Cœur de Casablanca, tranche 1.
Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroianni, *op. cit.*, p. 149.

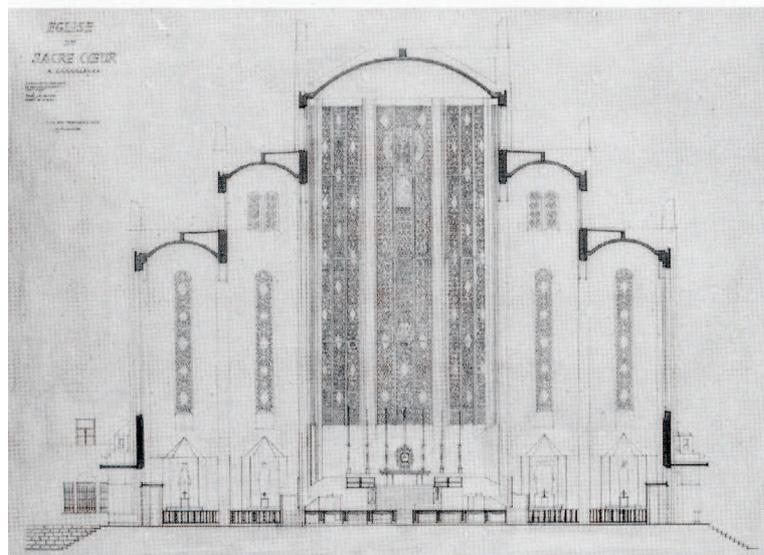
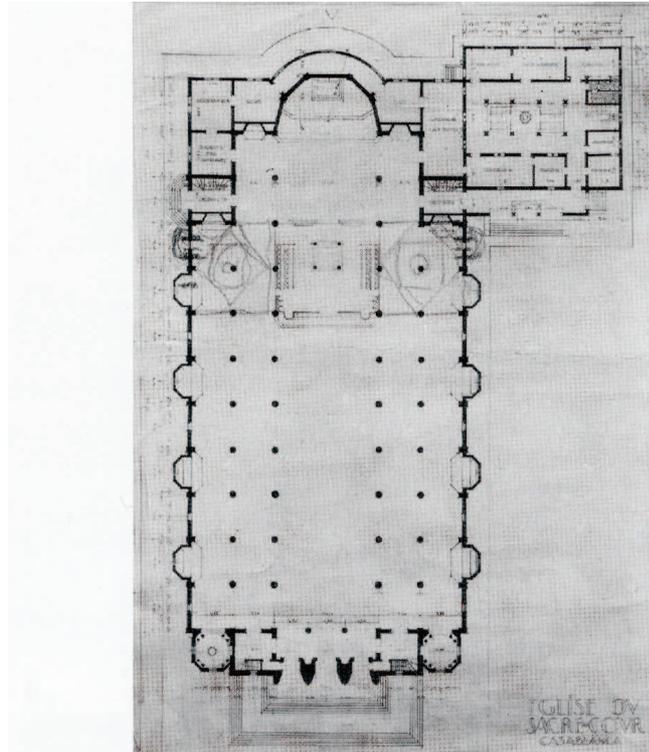
Une forêt rationnelle de piliers, pilastres, colonnes et contreforts, organise l'édifice. L'architecte reprend le système architectural de l'église d'Élizabethville. Du narthex flanqué des clochers jusqu'au chœur éclairant, un déploiement longitudinal d'une série de neufs travées, compose l'espace du vaisseau de l'église. Le système constructif en travée « poteaux-poutres » de béton armé, permet de construire par tranche, vite et rigoureusement. Chaque travée est surmontée de voûtes en berceau, et terminée transversalement au nord et au sud d'une petite chapelle. Les travées hiérarchisent les cinq nefs d'église. La nef centrale se conclut par le chœur. Les deux nefs secondaires, de part et d'autre de la nef centrale, s'arrêtent où démarrent le chœur ; le déambulatoire à la croisée des transepts. Chaque terminaison propose un éclairage longitudinal spécifique. La nef centrale profite des parois du chœur, lumineuses jusqu'à l'arc de la voûte. Le déambulatoire dispose de deux vitraux sur ses façades Est, système repris pour éclairer les nefs secondaires. Leur hauteur supérieure permet d'installer deux autres fenêtres plus petites. La terminaison en gradin du vaisseau, où chaque niveau définit une nef, permet d'éclairer chacune selon sa fonction. « La nef majeure comporte en effet trois ouvertures de chaque côté d'une travée. Les nefs suivantes, en possèdent deux, et celles externes une seule »³¹. Cette hiérarchie lumineuse et spatiale rend dans l'expérience, l'idéologie catholique : les fidèles écoutent en retrait, passifs dans la pénombre, tandis que le Saint-Esprit et son clergé circulent dans la lumière et la centralité.

L'abstraction des motifs géométriques des vitraux, repris en façade d'une dentelle de béton, se lit et se saisit de tous, aussi bien des fidèles catholiques que des visiteurs musulmans. Florence Tournon-Branly, artiste et fille de l'architecte, les réalise. Elle semble regarder, pour projeter, dans l'histoire du lieu ; « l'art de l'Islam, [est] considéré comme éminemment abstrait du fait qu'il est le seul où il y ait abandon de la réalité imposé par la religion »³². Souvent les vitraux des églises servent à rendre sensible, sous une figure humaine, les saints catholiques ou la Passion du Christ. L'ornement géométrique, universel allie subtilement la modernité internationale universelle et la tradition locale vernaculaire. Il n'est pas conçu à partir des codes ornementaux très spécifiques d'une culture particulière. Il fait partie des deux cultures de l'architecture : moderne et traditionnelle.

Les fenêtres de l'église du Sacré-Cœur évoquent respectueusement le système d'ouverture des moucharabiés arabes. Ceux-ci sont pensés depuis l'intérieur : voir sans être vu, protéger de la chaleur par un éclairage diffus, ventiler sans éventer.

³¹ Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroianni, *op. cit.*, p. 148.

³² Dora Vallier, « Introduction », *L'Art abstrait*, Paris, Librairie générale de France, 1980, p. 8.



24. Paul Tournon, cathédrale du Sacré-Cœur, Casablanca, perspective intérieure, 1930.

Jean-Louis Cohen, Monique Eleb, *Casablanca*, Paris, Institut française d'architecture, 1999, p. 102.

25 et 26. Plan et coupe transversale.

Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroilli, *op. cit.*, p. 138.

Avec le vitrail, Florence Tournon-Branly fabrique des *jeux d'images*. La forme installée en double face dans une relation à la transparence, propose des signes différents aux observations intérieures et extérieures. La verrière ornementée du côté central et majeur du chœur, en plan semi-décagonal, comporte trois châssis de verre, maintenus par deux menuiseries de béton. Juste au bas du linteau, trois arcs ciselés identiques et successifs dessinent sur les trois pans de verre, un cercle ouvert et tronqué par le bas, lu depuis l'église comme l'auréole couronnant le visage du Christ, depuis la ville comme le linteau cintré d'une porte marocaine et vernaculaire.

Tournon blanchit également à la chaux les façades de béton de l'église ; la ville recouvre entièrement ses édifices : Casablanca, la « maison blanche ». L'édifice du Sacré-Cœur est conçu avec une attention à l'esprit du lieu, à toutes les échelles du projet d'architecture. Son ampleur peut interpeller les usagers depuis l'extérieur de la ville, sans écraser son environnement intrinsèque, le site et ses particularités tout de suite environnant. Celui-ci existant évolue et se dynamise sans être perturbé. « Cette œuvre collective³³ conclut la campagne menée pour confirmer la centralité de Casablanca en lui donnant, à tout le moins aux yeux de Laprade [(1883-1978)], “une allure grandiose de capitale”³⁴»³⁵.

L'interdépendance des arts est un moyen pour Tournon de penser l'harmonie de l'architecture dans un jeu d'échelles multiples. L'harmonie se perçoit à l'échelle de la ville et du territoire quand l'architecte adapte la composition aux spécificités architecturales, culturelles de son environnement. Il développe un concept du décor qui organise entre-eux et indépendamment, chaque détail intérieur et extérieur, architectural, constructif, décoratif. Le décor, pensé à partir d'une lecture du site, utilise les caractéristiques géographiques, topographiques, historiques, sociales, de celui-ci pour organiser l'intérieur, offrant une vision du grand territoire depuis l'intérieur. Également le décor extérieur, non plus entièrement relatif et dépendant de chaque élément mais composant l'édifice par grandes parties investies dans chaque dimension (façade, toiture, flèche, etc.), signale l'édifice, et invite depuis la grande échelle. Paul Tournon met en œuvre ce que le décor permet à l'architecture. Le décor devient module de projets. Il est pensé pour faire le passage de la géométrie à l'espace.

³³ Raymond Subes, Élisabeth Tournon-Branly, Florence Tournon-Branly, Jean Mamez, peintre (1922), Louis Barillet, verrier (1880-1948), autour de Paul Tournon.

³⁴ Albert Laprade, « Lyautey urbaniste », p. 226. Note de Jean-Louis Cohen.

³⁵ Jean-Louis Cohen, Monique Eleb, *Casablanca*, Paris, Institut Français d'Urbanisme, 1999, p. 102.

4. L'architecture et le site : les sanatoriums médicaux, collectifs.

Depuis l'Exposition de 1925, où il travaille avec les jardins et pavillons voisins pour concevoir son projet, Paul Tournon pense avec le site. La construction de trois sanatoriums est engagée dans le programme hygiéniste de la modernité. De 1930 à 1935, Tournon collabore avec l'architecte Louis Feine (1868-1949) pour construire le sanatorium de Magnanville (1932, Yvelines), celui de Hauteville (1900, Ain) et celui de Bodiffé-en-Plémet (1933, Côte d'Armor). On peut supposer qu'ils disposent en référence de l'expérience d'Henry Jacques Le Même (1897-1997) et de Pol Abraham (1891-1966).

Dans le processus de conception d'une architecture thérapeutique, tel à Bodiffé, Tournon joint aux spécificités topographiques du lieu, ses réflexions sur la cellule. Dans une pensée de la rationalité, chaque espace médical ou résidentiel engendre un ensemble collectif hospitalier répondant juste aux besoins du patient, du médecin, des soins à communiquer, de la convivialité à fabriquer, etc. Mais la fonction ne donne pas une forme. L'architecte trouve dans le terrain des idées pour le projet, des solutions pour l'organisation et la distribution. Le site est choisi pour que le sanatorium de Bodiffé-en-Plémet soit exposé au soleil et aux vents de la forêt de Paimpont³⁶. Deux collines sont séparées d'Est en Ouest par une route qui longe une rivière. Tournon profite des limites naturelles et de la déclivité des deux promontoires pour installer, sur la colline Nord, un pavillon médical pour femme, et à huit cents mètres au Sud, un pavillon pour hommes. L'inclinaison prononcée du terrain est particulièrement intéressante pour la mise en œuvre du pavillon des femmes (bâtiment de cent dix mètres de longueur sur douze mètres de profondeur). Les quatre étages de l'édifice s'organisent en gradins avec la pente du terrain. La pente permet aussi de déterminer la hauteur sous-plafond de chaque pièce. La hauteur de la pièce déterminera entre autre, son usage. Chaque étage expose au Sud des chambres collectives en enfilade. Chacune bénéficie d'une ventilation et d'un éclairage diffus continu, grâce à un système d'auvents en béton armé. Ces systèmes lumineux organisent une série d'ouvertures pour chaque chambre à un mètre sous plafond. De cinq mètres par dix, les chambres proposent un confort minimal, sain et décent, au plus grand nombre et pour tous les patients. Tel qu'il considère le site, l'architecte conceptualise et rend dans l'expérience la politique vitaliste de la recherche médicale. Il utilise les exigences de cette dernière, comme outil et pensée du projet.

³⁶ Il s'agit de la forêt de Brocéliande, site enchanté des aventures du Roi Arthur.



Photo Chevojon

P. TOURNON, ARCHITECTE. — FAÇADE DE LA MAISON DES ÉTUDIANTES

27. « Façade de la maison des étudiants », Paris, 1930.
L'Architecture, n°9, 1913, p. 297.

Tournon étudie et allie pour concevoir, les actualités géographique, sociale et médicale, vers l'efficacité d'une architecture essentielle et rationnelle. Dans les projets contemporains ou suivant ceux des sanatoriums, l'architecte revient vers une modernité plus modérée intégrant les matériaux nouveaux à une pensée classique du projet d'architecture. L'architecte exploite les techniques constructives modernes mais ne les utilisent pas pour inventer de nouvelles formes architecturales. Depuis les Beaux arts, il maîtrise l'art classique du plan.

5. L'individuel lié au collectif.

Dans les années 1930, Paul Tournon explore différents programmes de bâtiments collectifs lui permettant de jouer avec les degrés de la rationalité. En 1930, dans le cadre du plan de la Cité universitaire, il réalise une maison pour étudiantes, au cœur du V^e arrondissement de Paris, dans l'animation des rues Mouffetard à l'Est, Lhomond à l'Ouest et Abbé-de-l'Épée – tout près des grandes institutions culturelles, universitaires et scientifiques : l'Université (la Sorbonne, Université Pierre et Marie Curie, bibliothèque Sainte-Geneviève, etc.). Ce programme social et humaniste engagé par Yvonne de Coubertin dans une époque où l'internat des grands lycées était réservé aux garçons, propose cent vingt-cinq chambres individuelles, autour de différents services communs : réfectoire, salles communes, salle de gymnastique, bibliothèque. L'architecte pense l'individuel lié au collectif. Encore une fois la contrainte guide l'architecte. Avec sa culture classique en architecture et sa pensée classique du plan, il parvient à trouver des solutions rationalisantes pour penser le projet. Tournon tire profit d'une parcelle spatialement difficile, étroite et polygonale, entre les rues citées et deux murs mitoyens en R+6 et R+0³⁷. La caractéristique urbaine d'une maison mitoyenne d'un seul niveau permet d'obtenir l'édification d'une façade ouverte et libre au Nord pour organiser, à partir du troisième étage, l'éclairage et l'aération de six niveaux. Le rez-de-chaussée et les sous-sols sont destinés aux services. L'ossature en béton armé aidant à satisfaire les exigences économiques des normes d'un programme HBM, libère le plan pour concevoir et composer le maximum de logements décents. Dans cet objectif de projet, l'architecte élève la maison sur huit niveaux, alignant sur la façade Ouest principale rue Lhomond, le plancher du septième avec la toiture du bâtiment contigu. Par une astuce constructive et décorative en façade, il dissimule

³⁷ Rez-de-chaussée et n niveau au-dessus.

les deux derniers étages hiérarchisés derrière un fronton triangulaire circonscrit à un carré, de même hauteur que les immeubles mitoyens et venant signaler une terminaison à l'édifice. Celui-ci est alors perçu depuis la rue, à l'échelle du quartier. Le tympan simulant également une toiture à deux pentes, *dissimule* le toit plat, le toit-terrasse, un des « cinq points d'une architecture moderne »³⁸ que Tournon choisit d'appliquer pour concevoir une façade ouverte supplémentaire, et pallier celle perdue au Sud, par l'obstruction des murs mitoyens. Par là même il crée un espace de vie collective en plein air. L'utilisateur peut vivre et appréhender sur le toit-terrasse, l'interaction des échelles, de l'édifice au grand territoire.

Rue Lhomond, Paul Tournon tend vers une architecture de la modernité modérée, en croisant culture classique et traditions théoriques, avec les progrès et les innovations techniques du monde contemporain. L'architecture est rationnelle et minimale.

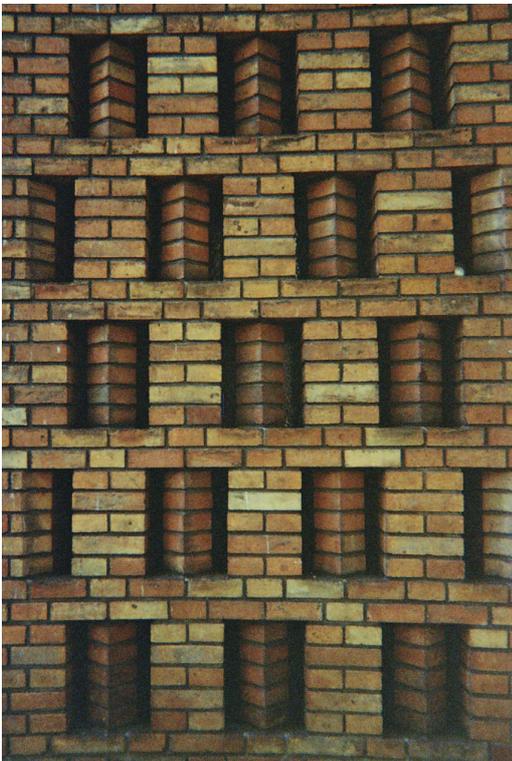
« Se souvenant, mais sans en être tyrannisé, de ses études de monuments classiques, de ses voyages, et tout vibrant encore au rappel des splendeurs de la collaboration byzantine, des richesses fines ou éclatantes de constructions du vieux Maroc, dont il ravive si librement l'esprit, il s'attacha dans cette maison vouée à la jeunesse, de placer autant que possible, la parure simple et, il fallait aussi, économique, de la couleur jeune, fraîche, pure »³⁹.

Avec les nouveaux matériaux Tournon invente des solutions constructives et décoratives, mais n'engendre pas des formes spatiales et typologies nouvelles. Il exploite les systèmes constructifs modernes à partir d'un regard classique. Il intègre le béton armé dans une pensée classique du plan.

Ce savoir classique, cette maîtrise du plan, Paul Tournon l'acquiert aux Beaux arts. Il travaille avec le dessin pour saisir l'art classique de bâtir et construire sa pensée de l'architecture. L'étudiant tient des carnets de recherches analytiques et projectives dans lesquels il note ses perceptions éminentes.

³⁸ Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Les cinq points d'une nouvelle architecture*, 1927.

³⁹ Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroianni, *op. cit.*, p. 148.



28, 29, 30, 31. L'église du Saint-Esprit (Paris XII) et l'intelligence du plan : tradition et modernité. Photographies personnelles, 2010.

Chp. 2. II. Les règles graphiques académiques et la note en dessin.

Les dessins que nous avons choisi d'étudier, afin de comprendre comment l'architecte apprend à rendre essentiel, son regard et son dessin, son regard par le dessin, sont les notes qu'il prend lorsqu'il se déplace à travers les livres et l'histoire. C'est ce qui l'étonne et qu'il relève comme intéressant, au moment où il travaille, avec les recherches et les questions qui le préoccupent. Nous souhaitons regarder une étape de la formation d'un architecte par le dessin, suivant l'enseignement toujours classique de l'École nationale des beaux-arts de Paris, dans le contexte des grands bouleversements intellectuels, industriels, mondiaux. Paul Tournon se forme puis travaille en interaction, dans le présent avec le passé, pour le futur.

Aux archives de l'Institut français d'architecture, parmi les œuvres graphiques d'architectes en formation ou transformation, nous avons choisi d'étudier les travaux d'école de Paul Tournon, lorsqu'il note en dessin ce qui l'étonne, ce qu'il considère important, pour le retenir. L'élève architecte s'applique à retenir en le dessinant synthétiquement, ce qu'il admet comme instructif et pertinent à la spécification de sa culture de l'architecture et pour le projet. Dans des petits carnets de croquis (10x15 cm) il relève en plan, coupe, élévation, tout ou une partie de différents bâtiments publics des Grand Prix d'architecture et concours d'École : musée, bibliothèque, théâtre, école, gymnase, gare, bourses, etc.

Pour ce faire, Tournon semble explorer la bibliothèque de l'École des Beaux arts. Nous ne pouvons préciser néanmoins, si certaines références ne sont pas étudiées *in concreto*, sur le site. En même temps qu'il répertorie et décompose la typologie, les systèmes constructifs, décoratifs, l'étudiant apprend à lire l'architecture classique de l'histoire et contemporaine : hôtel particulier Amelot de Jacques François Blondel (vers 1752), Casino de Monte Carlo de Charles Garnier (vers 1870), champ de courses (1902), Palais de Justice de Paris, etc. Il profite de ce circuit analytique pour apprendre le vocabulaire scientifique du langage architectural classique. Grâce au dessin, Tournon enrichit et spécifie sa culture et son savoir, afin d'être plus efficace, inventif, pertinent pour l'exercice du projet. Lorsqu'il choisit un édifice et note en dessin ce qui l'étonne, le jeune architecte inscrit en même temps, sa perception dans l'entendement. Référence et pensée reviennent à l'esprit, fonctionnent par automatisme, déclenchent et développent le processus de conception architecturale.

À l'École des Beaux arts, Tournon est initié au *modus operandi* du métier d'architecte, fondé sur le système des concours pour le marché public. Enthousiaste et ambitieux, sans cesse, l'élève architecte cherche à acquérir des connaissances afin d'être plus spécifique, perspicace et logique pour penser le projet. Lors de l'exercice émulateur de projet, très souvent installé dans une relation au temps, des idées projectives, des concepts originaux, pertinentes, judicieuses, doivent se constituer rapidement. Formé à penser en projet, Tournon se constitue un véritable répertoire visuel et intellectuel.

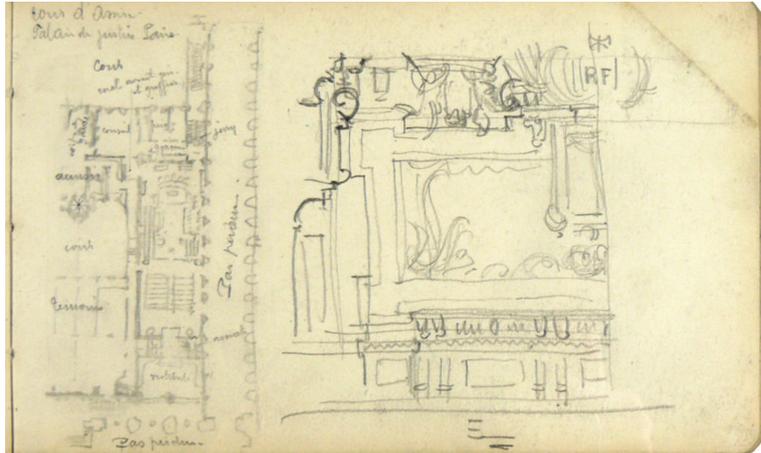
Il regarde rigoureusement les grands édifices publics semblant déjà vouloir, par-delà la préparation des concours d'école, donner les axes et les formes de sa carrière professionnelle. Il regarde avec une culture de l'architecture curieuse et attentive du présent, de l'actualité, des innovations contemporaines. Pour cela, il ausculte aussi les strates historiques et théoriques, des mondes habités précédents. Ses carnets sont organisés selon chaque type d'édifices appréhendés, résumé en première page qui tient lieu de sommaire. La manière dont les termes s'enchaînent dans la mise en page, signale le contenu du carnet et son ordonnancement. Les mots sont disposés par translation horizontale et verticale. Lorsqu'il avance dans son travail et dans son carnet, à chaque nouvelle thématique typologique, Tournon marque la page en cornant le coin supérieur extérieur de celle-ci, pour constituer comme un intercalaire. Afin de compiler quantitativement et qualitativement ses idées des choses observées, l'élève architecte fabrique des astuces intellectuelles et graphiques pour aller vite et juste dans le dessin, dans la pensée.



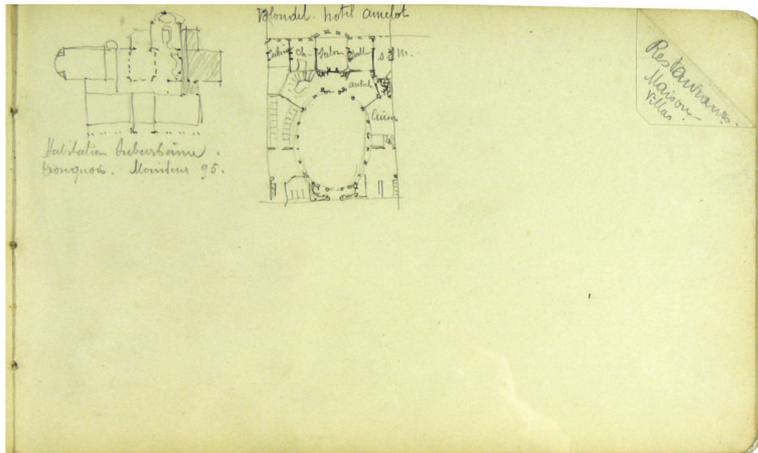
1. Un répertoire pour le projet.

Carnet de note de Paul Tournon, 10x15 cm, 1902-07. Document Ifa, PT.DES.35/4.

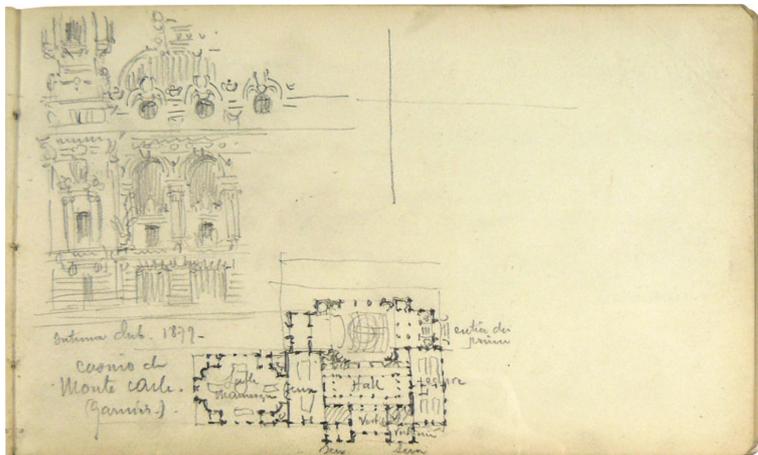
2, 3 et 4. Science et habileté du plan, un regard classique.



2. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm, 1902-07. Document Ifa PT.DES.35/4.



3. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm, 1902-07. Document Ifa PT.DES.35/5.



4. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm, 1902-07. Document Ifa PT.DES.35/5.

A. L'HABILETÉ DE LA NOTE ET DU PLAN GRÂCE À LA SYMÉTRIE MATHÉMATIQUE ET SPATIALE ?

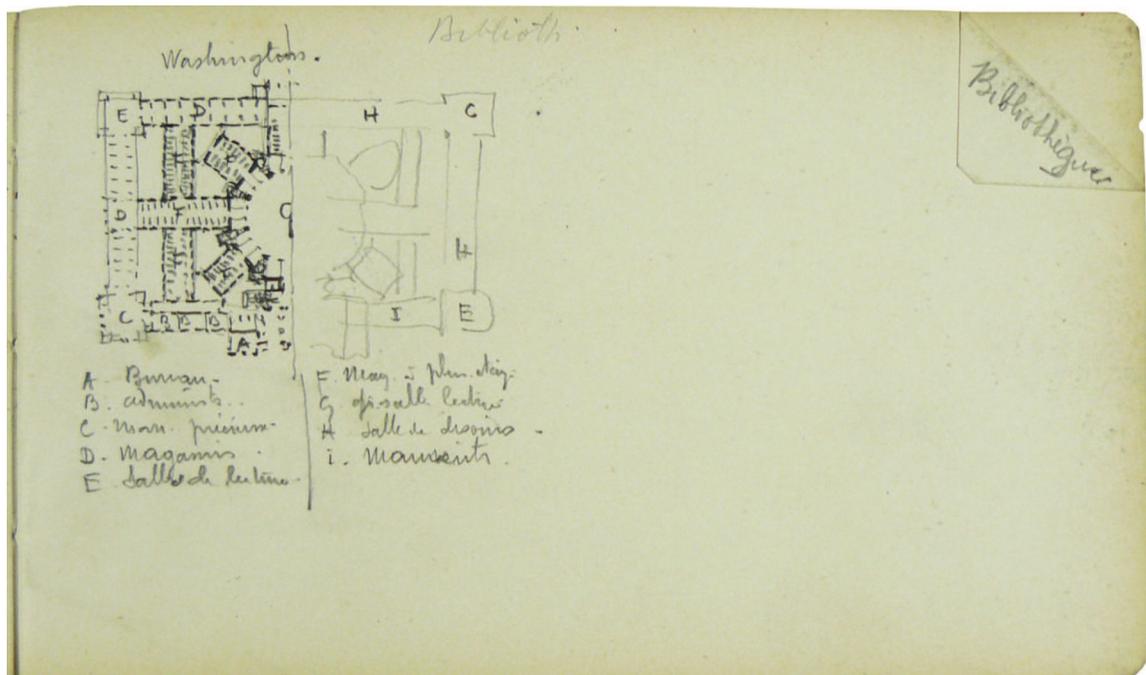
À l'École des beaux-arts, Tournon apprend à lire et écrire l'architecture classique selon les différents modes de représentation. Grâce à la représentation en plan, traduite ou recopiée, grâce à l'ordonnement même de l'édifice classique, Tournon utilise la symétrie axiale pour spatialiser son regard. Il s'intéresse à la fonction et à l'usage, généraux et partiels, de l'édifice. Chaque pièce dispose d'un usage conférant son organisation spatiale. Il suffit à l'élève de dresser au trait léger, le squelette typologique d'un bâtiment conçu selon une symétrie verticale et/ou horizontale, d'afficher l'axe rendant visible cet équilibre géométrique, et de détailler en marque sombre la structure secondaire d'un seul « demi architectural » : murs, parois, pilier, etc. Tournon analyse le bâtiment conçu par Thomas Jefferson pour la bibliothèque de Washington, *Library of Congress*. L'architecte américain pense l'édifice comme une succession de « coursives » circulant le long des limites d'un plan rectangulaire. Ceci donne à vivre le dessin du plan. Des coursives intérieures érigées selon les axes de symétries verticaux et horizontaux traversent la bibliothèque du Nord au Sud dans la grande longueur et d'Est en Ouest perpendiculairement. Au centre se dresse une coupole définissant la grande salle de lecture. Tournon ne renseigne en dessin que l'agencement intérieur de la partie Nord du bâtiment. En revanche le système explicatif de notations et renvois alphabétiques, mis en place dans le dessin pour désigner et mémoriser chaque usage des salles, s'applique à la moitié ponctuée et la moitié filaire. Intégrant le texte au dessin l'architecte synthétise son regard, donnant à voir le fonctionnement architectural et social de l'édifice.

Tournon procède de même pour de nombreux travaux graphiques de compilation et d'analyse. Par exemple l'étude de complexes sanitaires et sportifs. L'élève regarde l'architecture médicale et la typologie thérapeutique classique, à partir de l'observation des bains hospitaliers. Le dessin synthétisé, minimalisé grâce au procédé de monstration symétrique, permet de passer du concept à la composition, de la géométrie à l'espace. L'architecte passe d'une représentation en plan des pleins et des vides intérieurs au bâtiment, coupes et vues de dessus représentées par des marques plus ou moins sombres et appuyées, à une représentation filaire en plan, des contours et grandes lignes de l'édifice. Par ce système, l'architecte déchiffre et analyse l'édifice : organisation spatiale et des usages, équilibre plein/ vide, surface et volume, salle et circulation, etc., tout en dégagant la synthèse

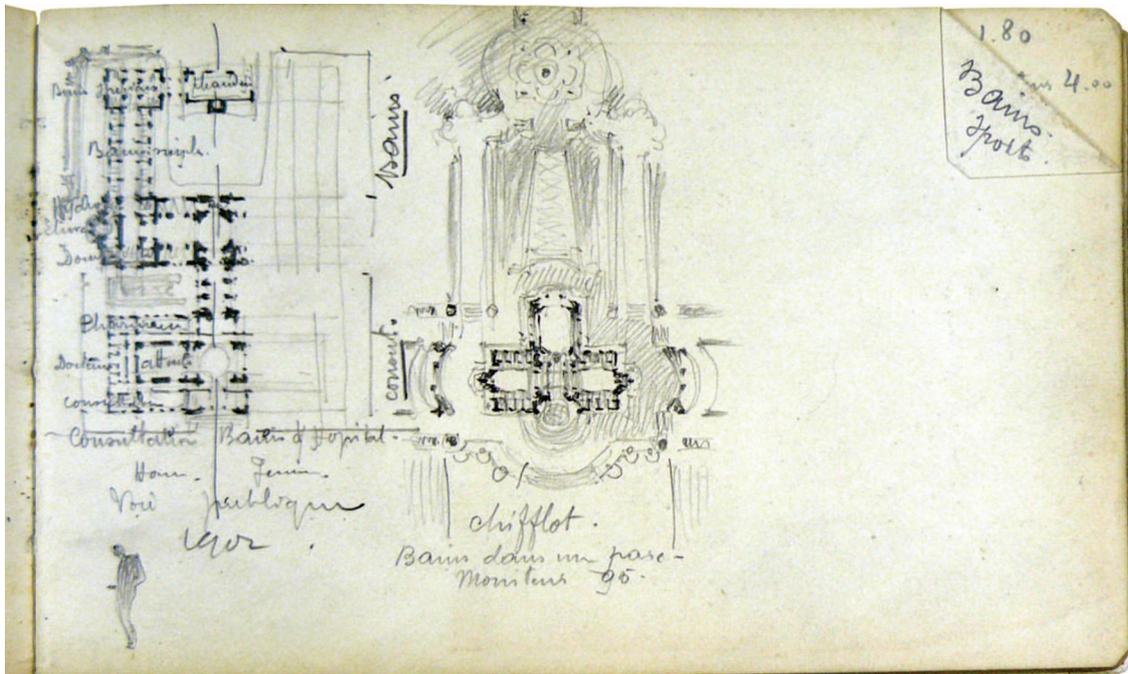
conceptuelle. Dans le croisement plan masse et disposition intérieure, Tournon joue avec les échelles de l'architecture. Son dessin énonce le projet à l'échelle de l'édifice, section horizontale donnant à voir ce qu'il se passe à l'intérieur, à l'échelle de la ville, grandes lignes d'une vue de dessus, ainsi en toiture.

Le geste graphique minimal permet de se concentrer davantage sur la justesse de la ligne et de l'énoncé, jusqu'à l'essence de l'idée. C'est une méthode pour la précision intellectuelle. Il s'agit d'inventer, en amont souvent – voir le trait avant de le dire –, des astuces graphiques simplifiant, écourtant l'exécution.. Les indices du dessin poussent à la synthèse gestuelle et intellectuelle, défiant et saisissant la spontanéité du regard.

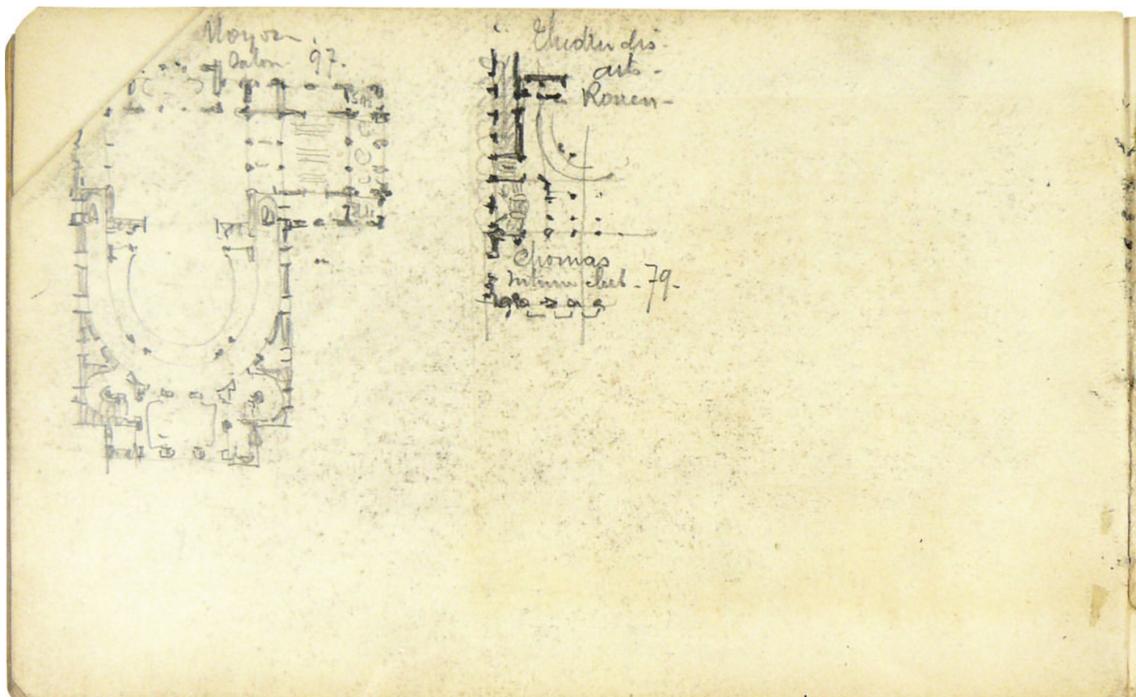
5, 6 et 7. Croisement de niveaux: plan masse et rez de chaussée, croisement d'échelle : ville, édifice.



5. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa PT.DES.35/4.



6. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa PT.DES.35/4.



7. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa PT.DES.35/4.

B. L'HABILETÉ DE LA NOTE ET DU PLAN SELON LA GÉOMÉTRIE ?

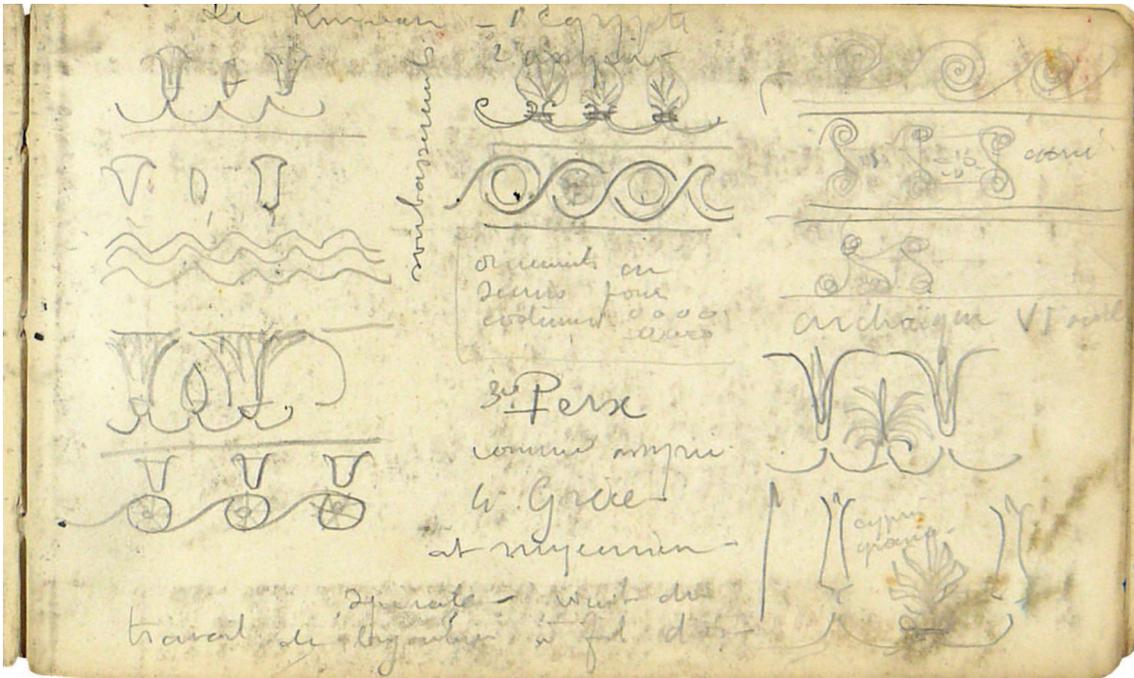
Les règles et techniques mathématiques du dessin deviennent des méthodes conceptuelles et constructives de la réduction à l'essentiel. L'élève architecte utilise la géométrie pour fabriquer en dessin des petites machines à penser. Le stratagème géométrique élabore une forme de synecdoque graphique. Montrer le général par le particulier, la partie pour le tout : réduire le trait au regard juste.

Tournon met ce système en place lorsqu'il apprend et fait des recherches sur l'ornement. L'ornement est pensé par abstraction et l'élève s'initie à cette forme d'art.

Il s'applique à lire et voir les décors antiques de Grèce, d'Égypte ou de Perse. Il peut montrer seulement un fragment de ce qu'il regarde en ce que le motif géométrique de l'ornement se déroule en chaîne, ici observé, le long d'un « soubassement ». Sous la déclinaison brève de plusieurs exemples, rendue possible grâce à la mécanique géométrique, l'élève note en dessin l'efficacité visible des concepts fondés dans l'étude de la nature, parce qu'ils traversent les siècles et les cultures. Il utilise la mathématique et la géométrie de l'objet en même temps qu'il les révèle.

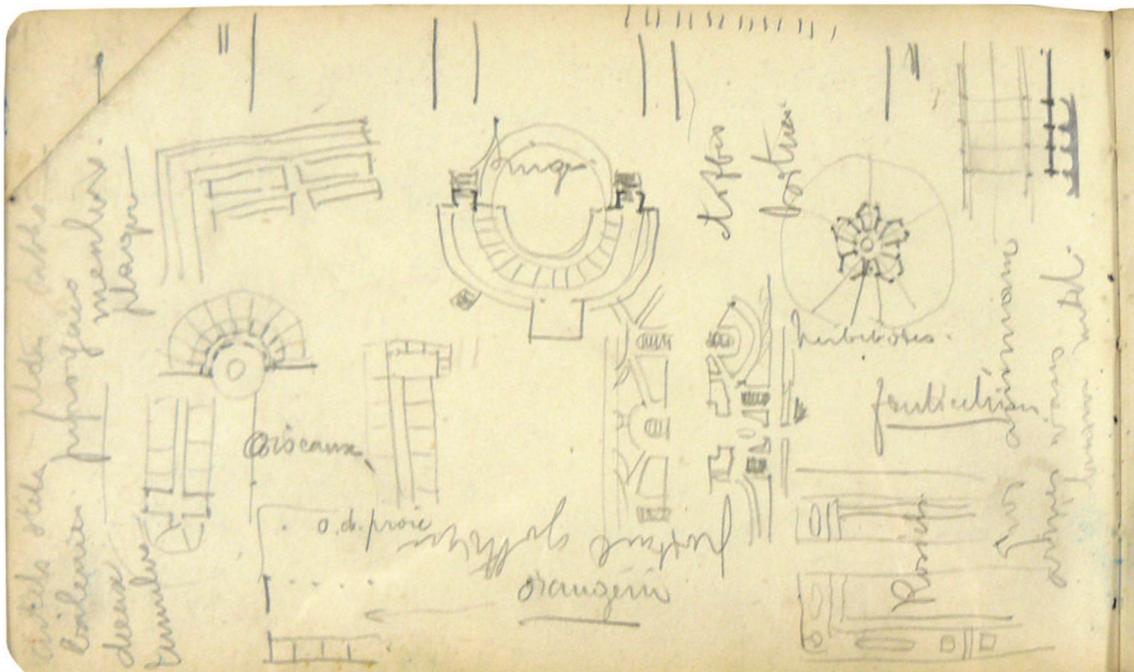
L'élève utilise ce procédé de synthèse graphique et visuelle par la géométrie pour formuler son apprentissage du passage de la géométrie à l'espace : mécanismes et principes architecturaux fondamentaux. Lorsqu'il regarde les voûtes, les berceaux, les coupes, afin d'apprendre à voir en trois dimensions, Tournon vérifie très vite ce qu'un plan géométrique produit spatialement, en volume. De même la rationalisation par le plan, des choses observées, offre le moyen de comprendre succinctement, en un dessin, le fonctionnement de différents systèmes de conception architecturale.

La géométrie thématise les pages du carnet : plusieurs exemples fondateurs d'un regard. Écourter le temps de l'exécution graphique, installer son dessin dans un support dont la surface est modeste, forcent à donner à voir le plus important. La géométrie aide à résumer graphiquement et intellectuellement. L'étudiant hiérarchise les éléments regardés ainsi que ses analyses graphiques. Il note seulement les édifices qui l'intéressent et l'instruisent le plus, ses examens les plus pertinents. La note fait synthèse. Elle rend visible l'idée de l'architecte de l'édifice étudié. Le futur architecte apprend à théoriser son dessin.



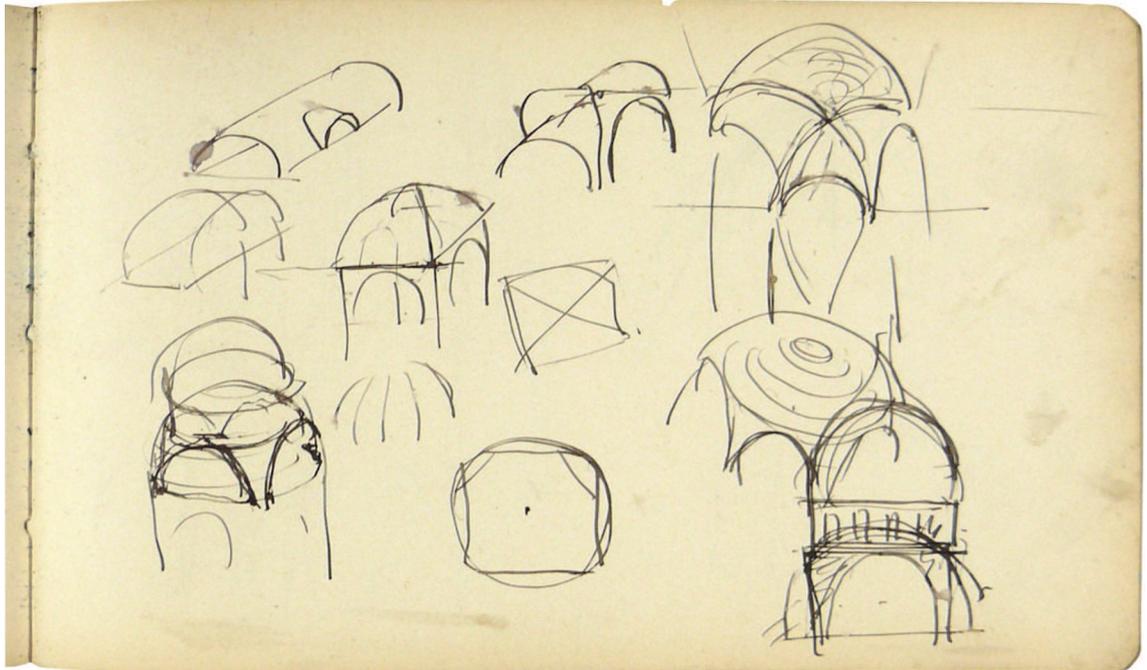
8. Analyse thématique de soubassements antiques.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. « Le R[...] - 1^{er} Égypte // 2^e Assyrie // soubassements // ornements ou // décors [...] pour // costumes [...] archaïque VI siècle // 3^e Perse // comme empire // 4^e Grèce // art mycénien // spirale vient? du // travail de bijouterie à fil d'or // cyprès // granit ». Document Ifa, PT.DES.35/4.



9. Motif géométrique.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/4.



10. Analyse de voûte et coupole par la géométrie.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/4.



11. Arc, sphères et cubes.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/9.

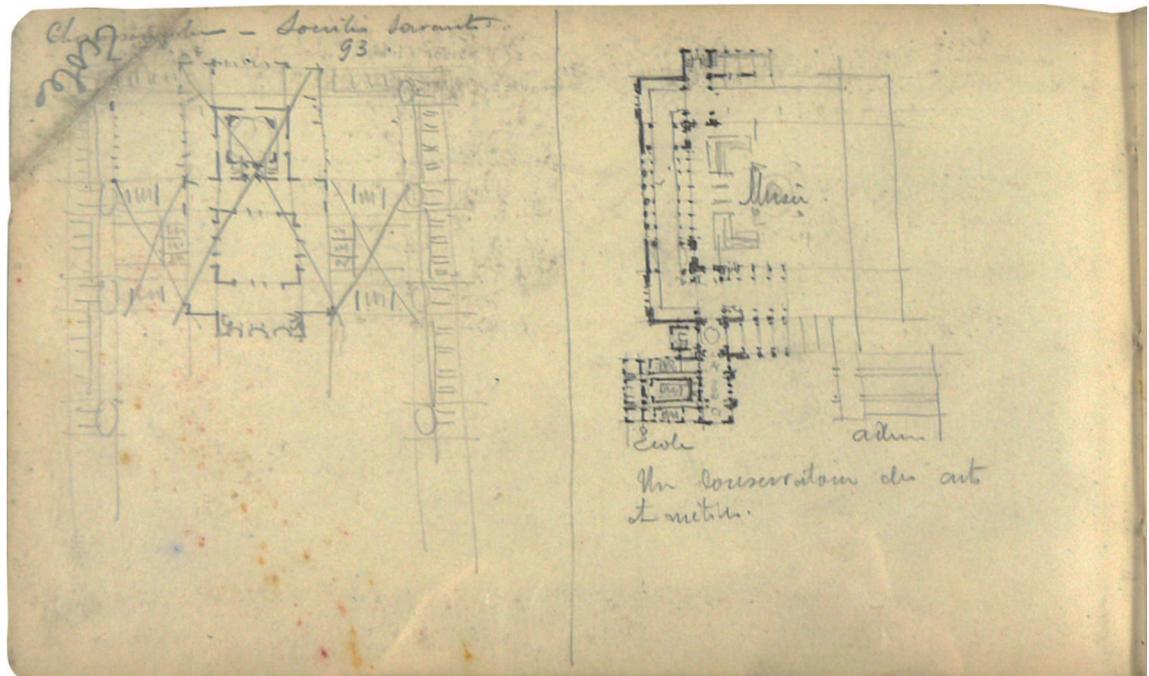
C. L'HABILETÉ DE LA NOTE ET DU PLAN PAR L'ANALYSE DE LA STRUCTURE DES CHOSES ?

Nous avons interrogé les dessins de note de Paul Tournon lorsqu'il recherche l'essentiel de ce qu'il observe et veut retenir, grâce aux procédés graphiques exploitant la symétrie architecturale. L'édifice présente également, par une section horizontale, la division cellulaire de son organisation intérieure ; et par une vue en toiture, ses proportions morphologiques pour l'emprise au sol bâti. De part et d'autre d'un axe de symétrie, l'édifice est signifié d'une manière détaillée grâce à sa représentation en plan coupé, et d'une manière globale par des lignes simples qui donnent à voir la trame, l'organisation générale et la structure spatiale principale du bâtiment. L'architecte semble d'autant plus chercher à définir et formuler l'essence de son regard sur l'architecture, qu'il le donne à voir dans un dessin de l'édifice réduit à la composition principale d'ordonnement spatial général.

La composition classique du plan, pensée selon les proportions des tracés régulateurs, aide à rationaliser l'édifice en dessin. Afin de compléter et spécifier son savoir, l'élève architecte étudie un bâtiment pour les « Sociétés savantes » de « 93 ». Le chiffre pourrait signifier en abrégé, l'année d'édification, 1893.

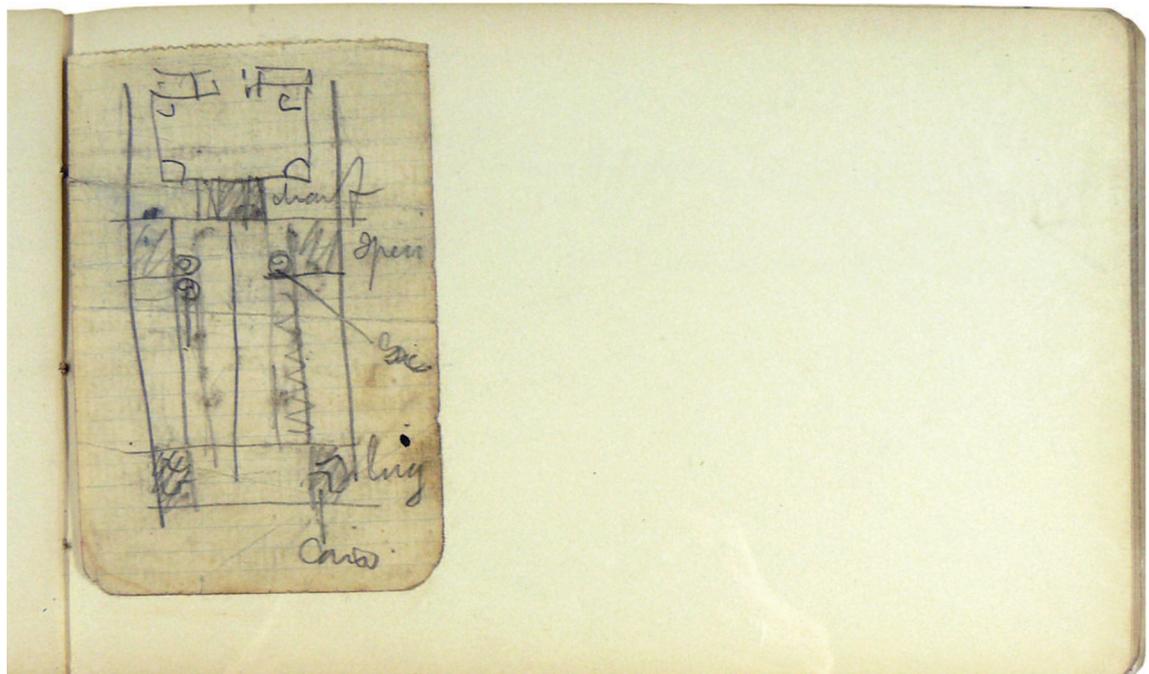
Le regard se concentre sur la composition générale de l'édifice. Celui-ci est inscrit comme dans une enceinte quadrangulaire habitée, fonctionnant par coursive. La note en dessin, minimale, semble indiquer que l'étudiant voit comment le projet étudié a été pensé, organisé à partir du module conceptuel du carré : apprendre à passer de la géométrie à l'espace. Deux modules contigus constituent la surface rectangulaire de la partie centrale, d'où s'étend de manière transversale, de part et d'autre de la grande longueur selon une proportion un sur deux, et en prolongement de la petite, deux surfaces régulières carrées conçues par le module. Par un procédé conceptuel et graphique architectural efficace, Tournon donne à voir son intelligibilité des idées concevant le projet regardé : l'élève trace chaque diagonale des surfaces, croix de Saint-André énonçant le module carré.

Dans ses notes en dessins, afin de toujours saisir au plus précis l'idée, la spécificité de l'instant – l'« aura » benjaminienne –, Paul Tournon se détache davantage des formes graphiques académiques des beaux-arts. Le geste s'assouplit, la ligne s'économise et se détend, suivant un objectif de synthèse et de clarté. Certains carnets de note sont complétés par des petits feuillets mobiles, insérés entre les pages annotées.



12. « Sociétés savantes // 93 ». Organisation et fonctionnement généraux du plan, l'idée du plan.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/4.



13. Le concept de l'édifice et l'idée du plan.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/5.

L'architecte n'avait peut-être pas à disposition son carnet mais il y avait quelque chose à retenir dans ce qu'il observait, à un moment donné. Il note en dessin rapide, sa question, son étonnement, son regard. Il n'avait peut-être pas prévu d'être interrogé, intéressé par l'existant et de noter une analyse graphique.

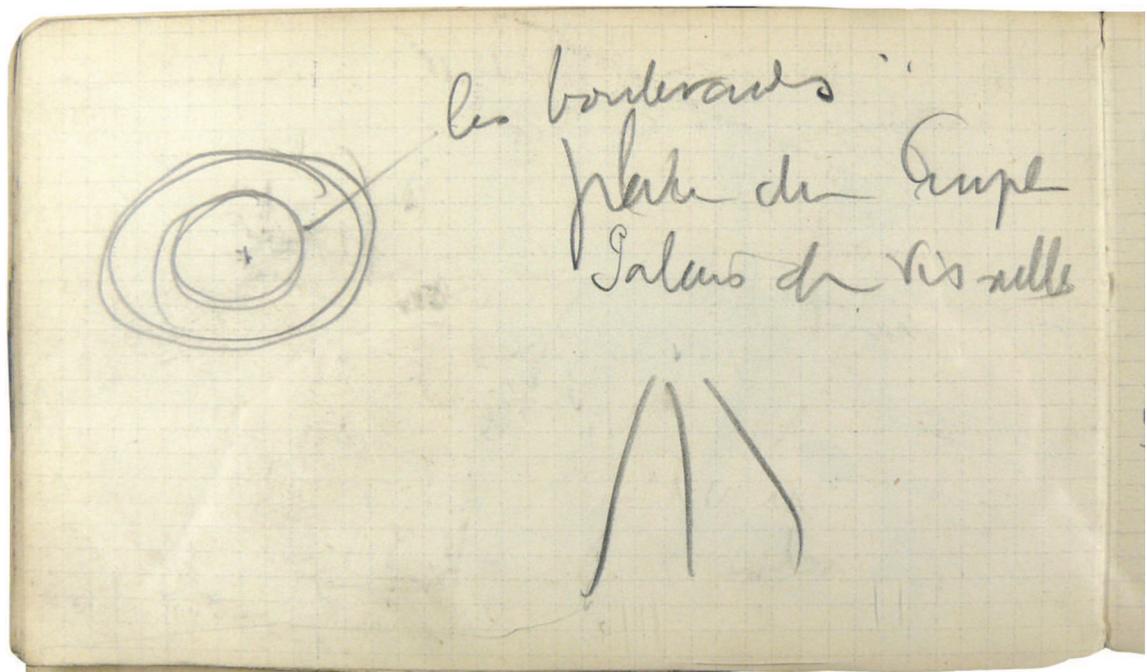
Tournon fabrique par le plan, un résumé visuel de l'édifice étudié. Dans le dessin, il abstrait son regard regardant les qualités architecturales liées à l'usage. La composition en symétrie du bâtiment aide à réduire encore le dessin à l'essentiel. Tournon précise la fonction des pièces qui lui semble important de retenir, seulement d'un côté de l'axe de l'édifice. Celui-ci est dégagé de ses propriétés constructives, décoratives du détail des pièces. Son époque se discerne mal parce que ce n'est pas ce qui intéresse, ce qui est regardé. Le plan masse suffit au dessin pour définir la trame du bâtiment, formulant l'essence de l'idée sur la fonctionnalité.

Le dessin minimal permet à l'architecte d'appréhender les différentes échelles de l'architecture : édifice, ville, territoire. La grande échelle réunissant et générant, constituée de données multiples, semble demander à être précisée sous une forme globalisante du dessin.

« Perspective » : Tournon travaille sur les cadrages et les percées que l'architecture crée dans la ville. Dans une note en dessin sur carnet, il montre un plan en fermeture et dégagement, ainsi une porte urbaine. Sur la même page est inscrit un plan issu de lignes fuyantes. Le dessin évoque un concept architectural, urbain, territorial de la ville baroque, mis en place pour construire l'expansion urbaine, loger l'expansion démographique : la figure du trident. D'une place urbaine imposante partent trois très longues et larges voies, *trivium*, connectant directement deux sites, à l'échelle de la ville et du territoire. La performance de la diagonale baroque semble être regardée par l'architecte. Trois traits convenablement orientés suffisent à le montrer. Il s'agit d'un dessin minimal d'architecture. Essentialisant son regard et son geste, Tournon se rapproche du diagramme. Ainsi la formulation efficace du système concentrique des grands boulevards de circulations urbaines périphériques : un noyau circulaire entouré d'un cercle définissant ce noyau comme centre, selon un certain rayon, ce cercle lui-même entouré d'un plus grand reprenant le noyau comme centre selon un rayon de deux fois le premier. La liaison du texte au dessin permet la synthèse et chaque trait existe au-delà de la

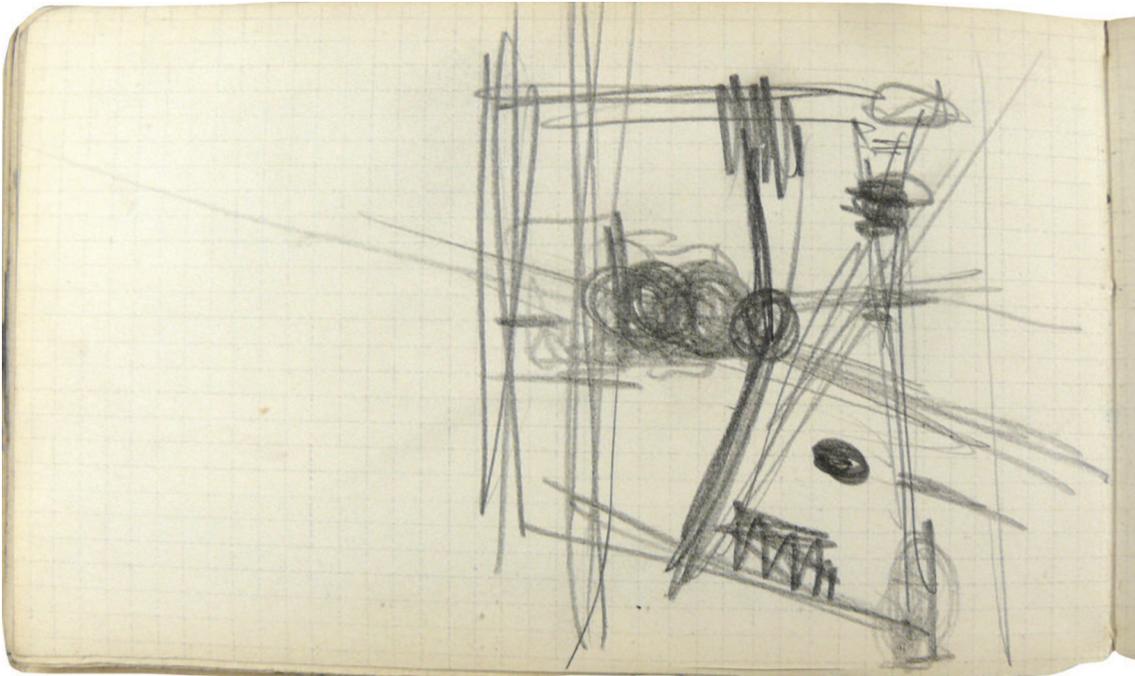
représentation : une ligne est une voie, un cercle est un boulevard, un point est un centre urbain, etc.

Par un dessin sommaire et filaire, Tournon forme aussi son regard à réduire à l'essentiel, définir en la dessinant son idée de ce qu'il regarde ainsi que le concept architectural du projet regardé.



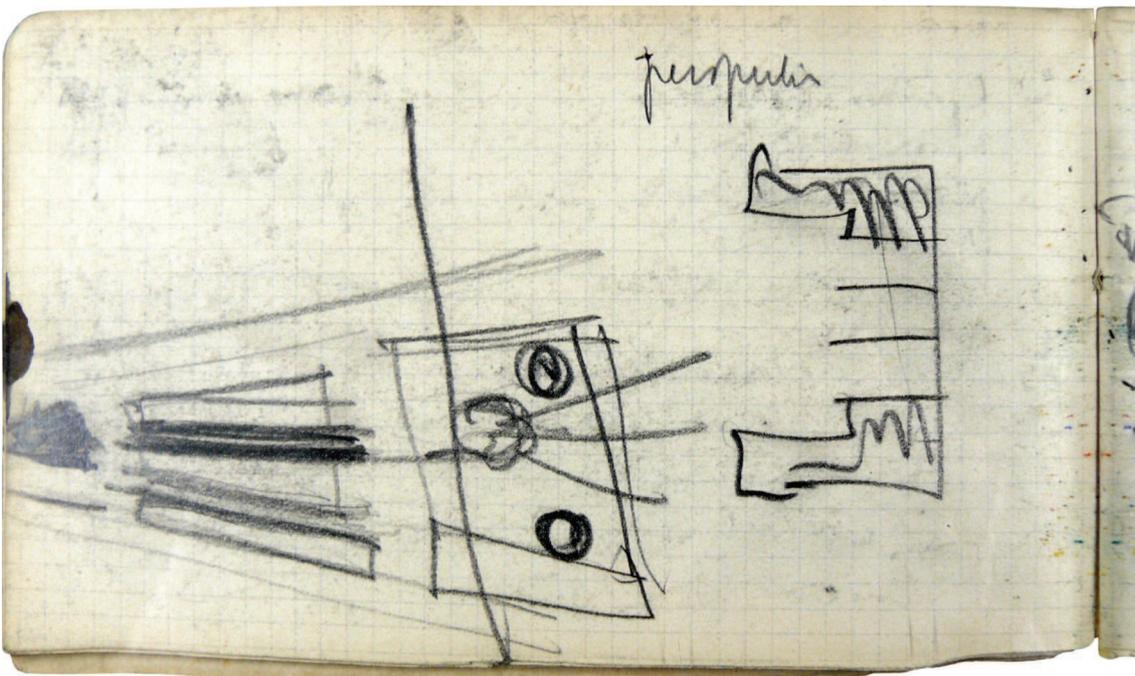
14. Structure urbaine essentialisée.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.



15. Traits directeurs d'une spatialité urbaine.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.



16. Traits directeurs d'une spatialité urbaine.

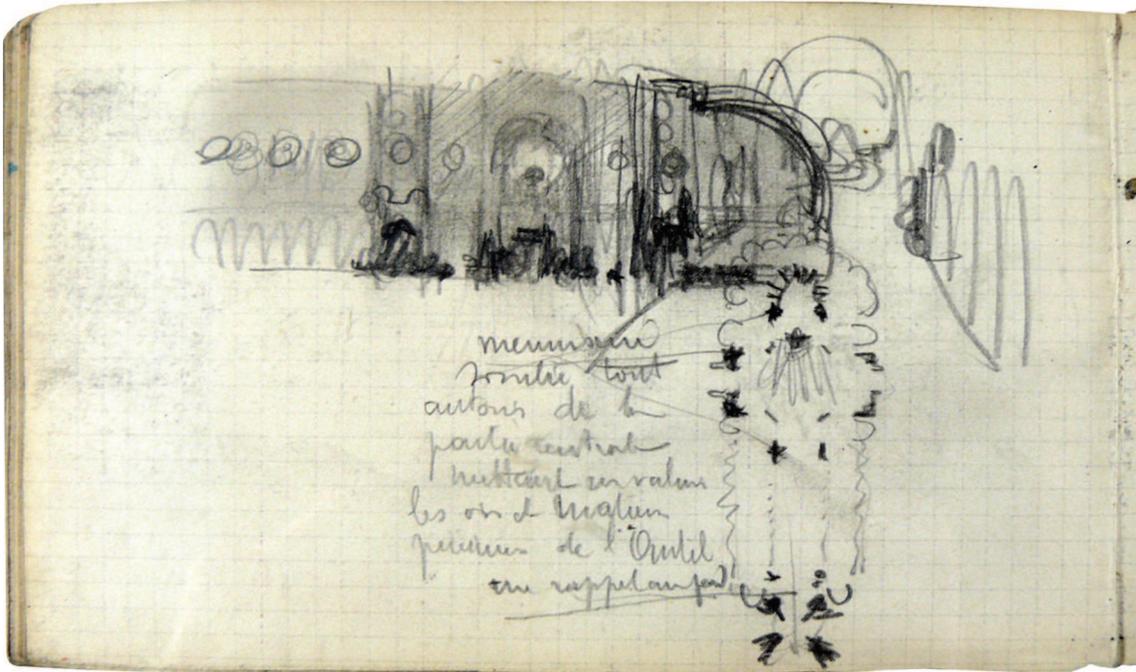
Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.

D. L'HABILETÉ DE LA NOTE ET DU PLAN EN CROISANT DES MÉTHODES ARCHITECTURALES GRAPHIQUES ?

Pour montrer scientifiquement ce qu'il perçoit des choses observées l'élève-architecte note son idée en croisant différentes méthodes du dessin d'architecture. Il utilise les règles de la géométrie et de l'arithmétique pour passer de l'idée au dessin, dans un glissement visuel entre le plan, la coupe, l'élévation ou la perspective. Ce système permet de dire et formuler précisément, rapidement son regard, énonçant plusieurs vues dans un seul dessin, des caractéristiques architecturales retenues de l'édifice étudié.

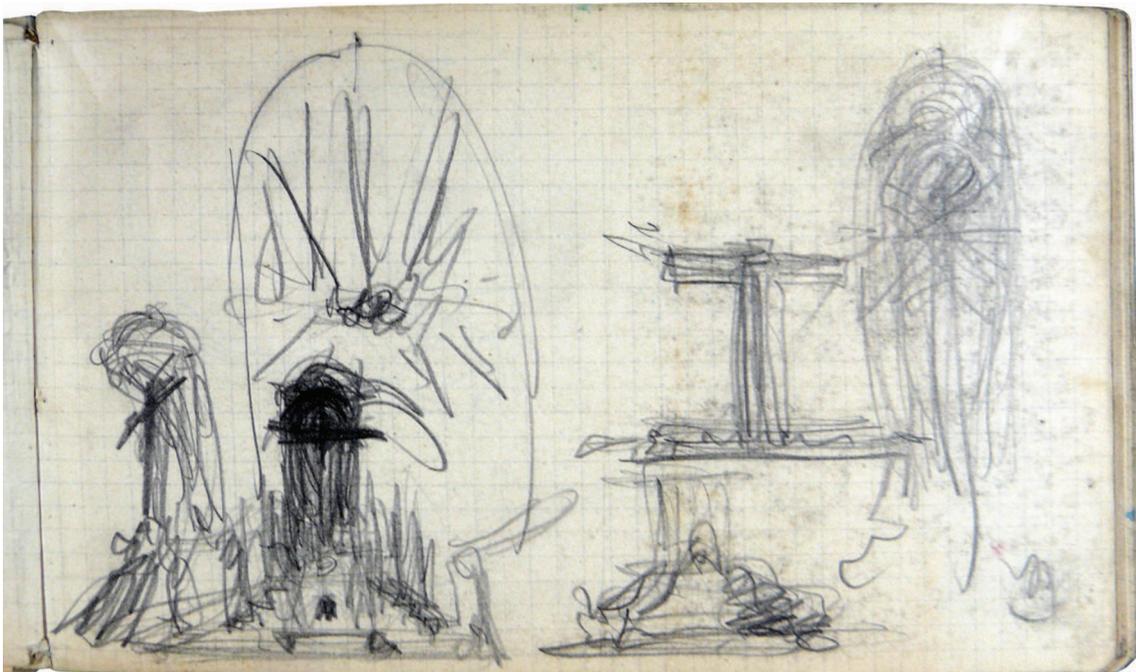
L'étudiant des Beaux arts de Paris s'intéresse à la culture architecturale de sa ville natale ; dans un carnet intitulé « Marseille », il note en dessin ses perceptions d'élève-architecte. Sur une des pages du carnet, Tournon étudie un bâtiment déclinant pour sa conception, l'association du cercle et du carré. La qualité de la ligne telle qu'elle se développe dans la note suggère une certaine vivacité du geste. Selon ce qui est noté en dessin, nous supposons que l'étudiant a choisi de se concentrer sur un édifice religieux local, flanqué d'une coupole. Il est figuré en façade tripartite et perspective intérieure. Les lignes fuyantes dessinées renseignent sur l'emploi de la perspective comme méthode de monstration visuelle. Les méthodes graphiques s'entremêlent, comme si un plan se glissait au fond de la perspective pour multiplier les vues dans un seul dessin et parvenir à suivre la spontanéité de l'apparition d'une idée. La rapidité pressentie du geste graphique soulève l'hypothèse d'un dessin de note exécuté sur le lieu même. L'architecte peut être sur place, entraîné de se déplacer pour découvrir le lieu. La note en dessin s'installe dans une relation à l'espace et au temps.

Aussi procède l'étudiant lorsqu'il travaille à l'examen critique des lieux de culte catholiques. Il observe particulièrement les églises organisées en plan cruciforme et longitudinal, notamment dans la préparation du concours Chenavard de 1907. Dans un carnet réservé à « L'Étude de la décoration et du mobilier d'une église paroissiale », suivant l'enseignement dispensé, Paul Tournon note ses idées des choses observées. Croisant les modes de représentations de l'architecture – plan, coupe, élévation, perspective –, l'élève cherche à montrer chaque côté, chaque dimension de ce qu'il voit. Il travaille dans un jeu d'échelles multiples. S'il étudie un détail de boiserie d'église, il donne à voir sa pensée de l'objet situé, spatialisé. Tournon regarde le statut des « menuiseries » devant être plaquées sur les parois du



17. Croisement de vues pour une idée : la grande perspective.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. « menuiserie // moulée tout // autour de la // partie centrale // mettant en valeur // les ors et matières // précieuses de l'Autel // un rappel au fond ». Document Ifa, PT.DES.35/2.



18. Croisement d'échelles et de vues.

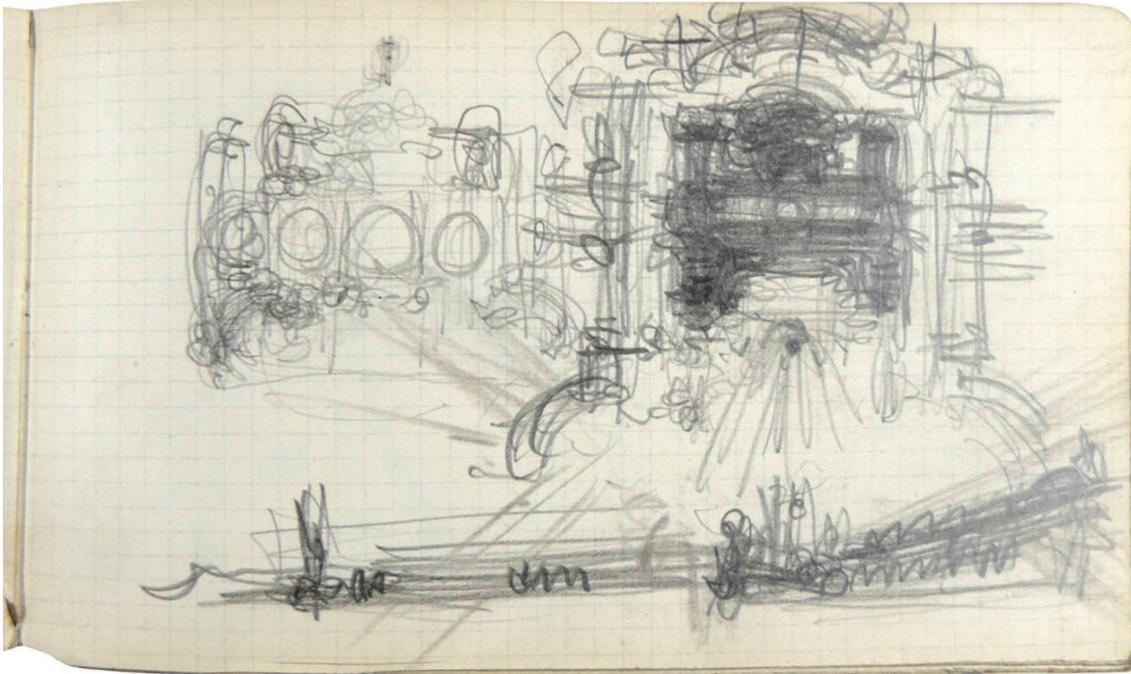
Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/2.

chœur. Une note écrite exprime ce regard sur l'effet produit. « menuiserie // moulée tout // autour de la partie centrale // mettent en valeur // les ors [?] et matières // précieuses/premières [?] de l'Autel // un rappel au fond ». Cette réflexion mise en texte se rattache au dessin sans lequel il n'aurait pas d'intelligibilité spécifique. L'étudiant situe son regard dans une coupe longitudinale ombrée. Il s'agit de donner un statut graphique au texte. Le texte entre dans la composition de la page. Il constitue un bloc graphique sombre. Tournon n'écrit pas en ligne mais en bloc pour que le texte ait un effet plastique en plus de sa valeur intellectuelle. Le texte fait partie de l'harmonie graphique de la note, de la page.

D'après les tracés, la vue de la nef de l'église apparaît en superposition d'une observation plus large de l'édifice, mise en ordre par la perspective et le plan. Celui-ci s'étend à la plus grande échelle renseignant sur la globalité de composition, proportions et propositions d'usage du bâtiment. Par le volume et la profondeur, la perspective depuis le narthex vers le chœur indique le sens et l'intérêt de l'exploration. Les trois vues construisent des zooms dans le dessin vers une monstration essentielle et scientifique du regard.

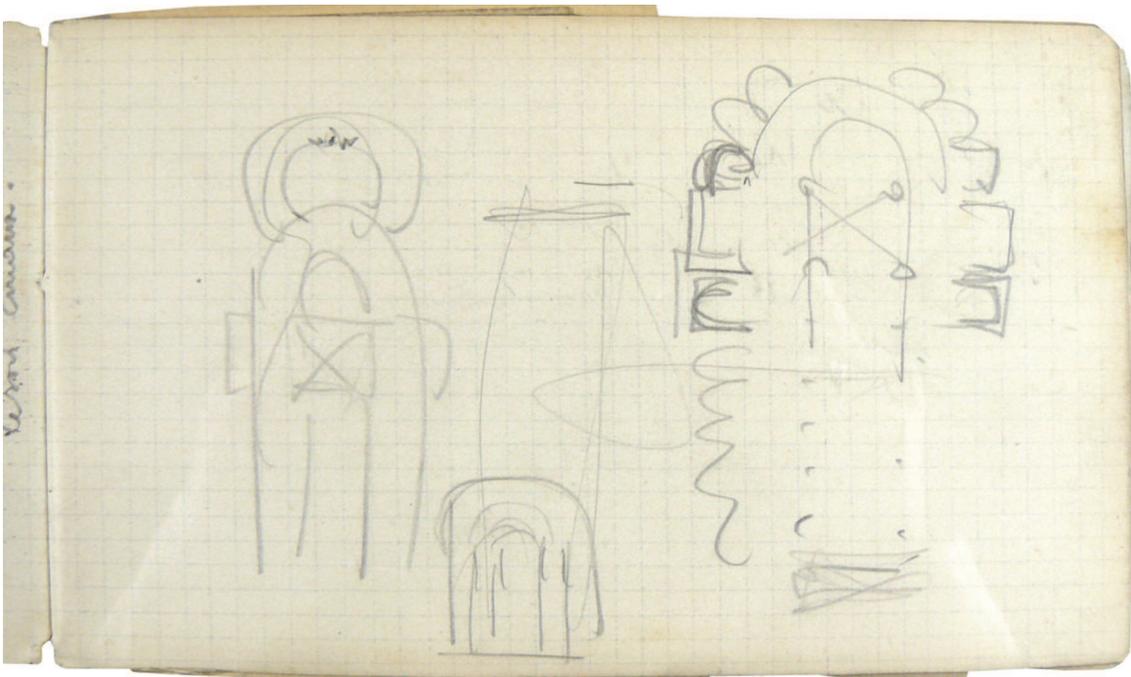
Sous cette forme de synthèse graphique en interaction d'échelles Tournon approfondit ses recherches de décorations d'église. Il prend des notes en dessin ; ses connaissances s'accroissent, sa culture de l'architecture se précise. Dans la recherche, l'élève appréhende l'objet d'étude selon son autonomie de forme et d'usage. Le contexte religieux suggère un *design* thématique ; la conception reste à penser. Engagé dans une attitude de projet, Tournon étudie les manières de voir un mobilier d'église. En dessin il note son regard sur l'arc plein cintre des fenêtres, voûtes, arcs, ou chœur d'église comme fondement conceptuel et plastique. L'idée est explicitée selon différentes situations perceptives : la ligne simple et souple d'un arc couronnant la composition graphique, l'objet magnifié sur son socle, la description du socle, l'appareillage de l'arc et de la croix.

Superposer les modes de représentations de l'architecture permet à l'architecte de superposer les espaces et comprendre leur fonctionnement, de la partie au tout. C'est aussi un moyen de superposition et/ou de mise à la même échelle. Grâce à la visualisation et la superposition graphique de différentes couches d'un projet, on peut travailler par thématique et comprendre comment un édifice a été pensé, quel en est l'idée principale de projet.



19. Échelle mentale et adaptation des modes de représentation.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.



20. Comparaison spatiale.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.

CONCLUSION.

Apprendre à composer et posséder la science classique du plan par le dessin de note.

Tourmon dessine pour enregistrer ce qu'il explore. Il travaille pour être ensuite plus efficace et juste, précis, lors de l'exercice du projet d'architecture.

Les références mémorisées grâce au dessin sont des aides à la conception. Les astuces graphiques qu'il met en place pour noter vite et juste, lui permettent de retenir l'essentiel d'un projet étudié. Tournon apprend ainsi la science du plan. Il s'exerce à posséder une habileté et l'intelligence du plan. Par le dessin de note, il a appris à composer l'espace. Afin d'harmoniser des situations spatiales délicates, d'optimiser l'espace, de générer du confort dans un espace modeste, Tournon exploite l'art du plan. Il a acquis ce savoir-faire des Beaux arts. Avec les avancées et les inventions techniques, il ne cherche pas de solutions spatiales nouvelles ; il en reste à une maîtrise classique de l'espace par le plan.

Tournon apprend en dessinant l'habileté du plan. Il utilise l'organisation classique du plan, pour apprendre à dessiner et apprendre à dessiner sa pensée. Il apprend à aller à l'essentiel, à noter vite et juste. Il invente un mécanisme de promenade dans le plan, par analyse et déconstruction graphique. Avec le dessin de note, il apprend la culture du regard classique et apprend à composer l'espace. Il représente de manière vive et synthétique les grandes lignes caractéristiques d'un plan, ce qui en fait sa particularité. Il note ainsi une grande variété de plans pour comprendre les possibilités de modulations spatiales. Il forme son œil à voir la bonne solution architecturale, les proportions justes qui permettront d'optimiser l'espace. La science du plan l'aidera par exemple à gérer et tirer profit d'une parcelle irrégulière et difficile, de construire avec la pente, d'organiser un maximum de logements confortables dans un immeuble, etc. Ce savoir-faire architectural, Tournon le mettra à profit avec les progrès de la modernité constructive en architecture. L'architecte trouvera pour ses projets, des solutions architecturales, grâce à la maîtrise de l'espace et du plan, enseignée aux Beaux arts à partir du travail du dessin et de travail personnel du dessin de note. La note en dessin fonctionne selon la pensée propre de l'architecte, pour chaque recherche et pour exprimer chaque perception.

Chapitre 3. La note et l'« œil juste » à toutes les « échelles » de l'architecture ?

I. Jean-Charles Moreux, de Le Corbusier à Claude Nicolas Ledoux¹.

1

Jean-Charles Moreux fonde sa culture de l'architecture et du projet à partir du croisement de différentes disciplines artistiques et scientifiques : les arts du dessin (peinture, sculpture, mobilier, décoration, paysage), les arts de la nature (arithmétique, mathématique, astronomie, biologie, paysage). Toute sa vie il travaille avec le dessin comme outil de monstration et de réflexion, édifiant sa pensée de la modernité par une attention au sol et au site entre nature et traditions savantes.

« Il a recherché les solutions rares et personnelles qui l'ont orienté dans la construction de demeures individuelles, dans la résurrection de châteaux, le tracé des jardins, la décoration intérieure »².



1. Jean-Charles Moreux vers 1930, dans son bureau parisien.

Document Institut français d'architecture, MORJE-A-1.

¹ Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Vienne-Liepzig, 1933-1934. Édition consultée, *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, L'Équerre, Paris, 1981.

² Anonyme, « Les carnets de Jean-Charles Moreux », Revue non identifiée, 1954/1955?, document Ifa, 171-Ifa-1/4.



2. Jean-Charles Moreux, Dessin crayon, carnet (15x20).
Document Ifa, 171.If.4/1.

A. TENTER LES ARTS, TROUVER SON REGARD.

1. Les Beaux-arts en dilettante.

Jean-Charles Moreux naît et grandit en Bourgogne du Sud, au sein d'une famille rurale aisée. Très tôt très érudit, il s'intéresse aux langues anciennes, à l'astronomie, aux mathématiques, à la biologie. Son père lui transmet son intérêt pour la nature et les sciences, qu'il mettra ensuite, en tant qu'architecte, au service des arts décoratifs et paysagers.

Il suit premièrement, après le baccalauréat, une formation d'ingénieur civil à l'École spéciale des travaux publics de Paris, où il apprend la nécessité de l'ingénierie dans la construction. Appliquées, les sciences fabriquent le passage de la matière au matériau (nature, fonction). Il obtient son diplôme en 1910. Ce métier ne semble pas le satisfaire. Il veut devenir architecte. Il a une certaine maturité lorsqu'il s'engage dans l'architecture. Il étudie la discipline et approfondit ses connaissances dans une liberté de travail, et par l'exercice des arts visuels et du dessin.

« Entre le 25 septembre 1912 et le jour où il s'inscrit à l'École des beaux-arts, dix-huit mois plus tard, il semble qu'il ait fait un apprentissage chez un architecte, comme le suggère l'étude d'une villa-atelier dessinée en 1913 »³ selon les idées projectives de Tony Garnier. C'est peut-être au sein de l'agence lyonnaise que Moreux s'exerce premièrement au métier d'architecte. Il prépare en même temps son entrée sur concours à l'École des beaux-arts de Paris. Il est admis en 1914. À son entrée, il est élève dans l'atelier de Joseph Eugène Armand Duquesne et Alfred Henry Recoura⁴.

Affecté au département de la Protection des monuments et œuvres d'art du front est, Moreux est tout de suite mobilisé par l'armée, part au front, mais parvient à poursuivre sa formation. La première guerre mondiale endigue le travail civil et le jeune homme profite de cet arrêt forcé pour progresser dans l'exercice du relevé, notamment à partir de l'analyse du monde architectural local. À l'automne 1919, il reprend ses études à Paris sous l'enseignement de Jean-Louis Pascal, chef d'atelier de projet de la tradition académique, aspirant à recopier, mélanger, plaquer pour

³ Susan Dray, *Jean-Charles Moreux. Architecte-décorateur-paysagiste*, Paris, Norma, 1999, p. 25.

⁴ Architecte diplômé de l'École des beaux-arts de Paris, Prix de Rome en 1894, pensionnaire de la Villa Medici de 1895 à 1898, architecte en chef de la Bibliothèque nationale entre 1912 et 1932, exerce principalement son métier d'architecte dans son enseignement à l'École des beaux-arts de Paris, empreint de la culture classique académique et des traditions.

concevoir, les types antérieurs. Recoura succède au poste de Pascal durant le parcours de Moreux, perpétuant sa pensée de l'architecture et du projet.

Bientôt l'étudiant trouve les limites d'un enseignement superficiel, lorsqu'il est consacré, aux dépens de la culture architecturale, au rendu graphique et léché du projet. Grâce au dessin, Moreux travaille étape par étape dans l'analyse et la conception. Le dessin admet différent statut, non pas seulement de l'exécution finale : recherche conceptuelle, aide à penser, analyse, note, compilation d'informations, connaissance. « Au lieu d'aller directement aux sources, déclare-t-il, au lieu d'étudier Blondel, Perrault, Philibert Delorme, Vitruve, qui nous ont laissé de magnifiques et salutaires ouvrages, on apprend à faire des petits projets d'après des manuels qui copient des copies »⁵. Moreux se détache petit à petit du système des Beaux arts ; sa participation aux concours d'émulation est peu empressée. Il ne semble pas prévoir l'exercice de son métier selon ce principe pour réaliser de grands édifices publics. En candidat libre, avec son camarade André Lurçat⁶, il suit les cours d'histoire de l'art de l'École du Louvre, les cours d'archéologie française de l'École nationale des Chartes. Durant sa formation en voyageant, Moreux découvre aussi l'architecture classique régionale et rurale. Il construit ainsi ce qui lui permettra de fonder sa culture et de se positionner intellectuellement parmi ses contemporains. Il pense la modernité à partir des savoirs régionaux conceptuels et constructifs, à partir de la nature particulière locale, intelligible de manière universelle.

Il obtient son diplôme en 1922.

⁵ Propos cités par Bernard Champigneulle, *Le Courrier royal*, « Témoignage sur l'art contemporain IV. Jean-Charles Moreux », 30 mai 1936, p. 7.

⁶ Jean-Louis Cohen, *André Lurçat (1894-1970). Autocritique d'un moderne*, Paris, Institut français d'architecture, Liège, Mardaga, 1995.



3. Architecture antique et régionaliste. Folklore, mœurs et culture par l'architecture. Jean-Charles Moreux, dessin encre et aquarelle, carnet (10x15). Document Ifa, Ifa.171.4/1.

2. Les Avant-gardes visuelles et industrielles.

Moreux quitte l'École des beaux-arts et rejoint la scène artistique parisienne. À la manière des protagonistes, architectes et décorateurs, des Arts décoratifs français – Louis Süe, André Mare, André et Paul Véra, Émile-Jacques Ruhlmann, etc. –, Moreux regarde plastiquement et intellectuellement, le monde habité hérité. Les artistes se réunissent au Salon d'automne de 1910. Ils sont très influencés et encouragés par les ateliers allemands ou autrichiens également présents : les *Werkstätte* de Vienne conduit par Joseph Hoffman et Koloman Moser, l'association d'industriels et artistes allemands dont Peter Behrens, formant le *Deutsches Werkbund*. Il s'agit d'édifier le présent, l'avenir proche. L'architecte assimile et croise avec sa culture classique, les idées mises en place par les Avant-gardes internationales. Il partage avec eux une pensée de projet rationnel, par la mathématique : réflexion sur les règles de composition harmonique jusqu'à la proportion juste, application des lois numériques, des tracés géométriques et régulateurs à toutes les échelles du projet d'architecture : mobilier, édifice, ville, territoire.

Moreux rencontre les frères Véra – André, jardinier et Paul, peintre – qui travaillent ensemble des projets de jardins, de décorations intérieures. L'architecte utilise les sciences naturelles et son savoir en matière de botanique pour penser le projet, favorisant le savoir-faire des mains de l'artiste et de l'artisan. Première affaire de l'équipe : les « frères cubistes » collaborent avec l'architecte en 1924 à la réalisation de leur hôtel particulier, La Thébaïde, à Saint-Germain-en-Laye. « Exprimant les constantes du style français »⁷ Moreux dessine les dispositifs décoratifs et d'ameublement intérieur ainsi que l'organisation du jardin. Il est attentif et travaille avec les spécificités architecturales, décoratives, mobilières de chaque région, particulièrement pour ses ouvrages d'ensemblier : bahut, buffet, chaise, table, fauteuil, salon, bureau, bibliothèque. L'architecte organise une continuité directe entre l'œuvre particulière à venir et les caractéristiques des savoirs et savants antérieurs. Il organise aussi bien des cadres de vie luxueux, pensés selon la tradition d'un artisanat national, régional et de la belle ébénisterie française – ensemblier, et réfléchit aussi sur les enjeux et les possibilités d'un mobilier conçu industriellement, de série – équipement.

⁷ Jean-Charles Moreux, *Curriculum vitae*, 1945 ?, document Ifa, 171-Ifa-1/1.

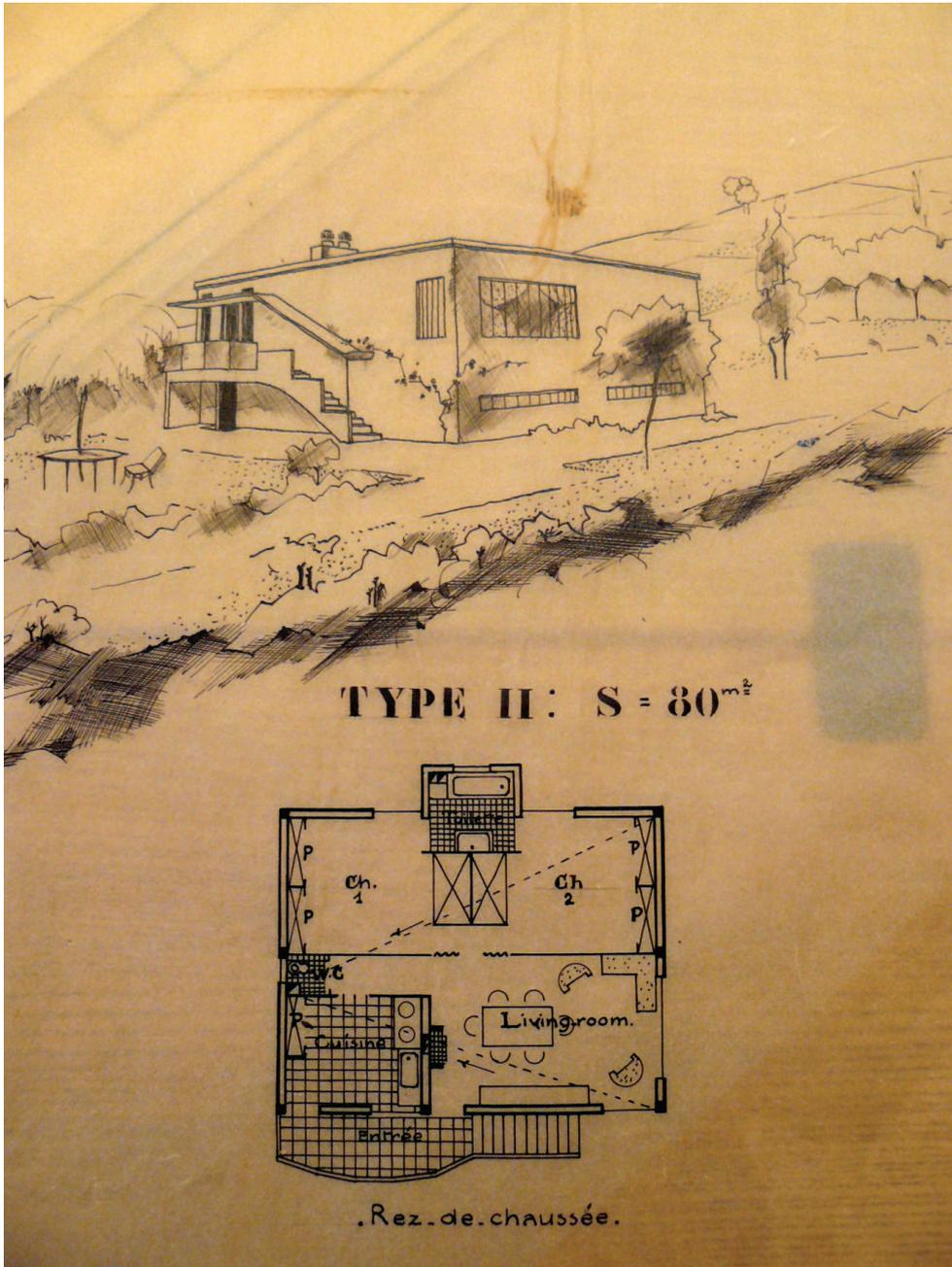
Grâce à son camarade d'école et d'atelier, André Lurçat, Moreux rejoint le groupement français des architectes de l'avant-garde. Il cherche à rationaliser spatialement, économiquement l'architecture notamment à partir des mathématiques, du savoir de l'ingénieur et de la production industrielle ; une réflexion à l'échelle de la ville. Il intègre le discours de Le Corbusier sur l'urgence de la reconstruction, après la première guerre mondiale. À travers une nouvelle forme d'art appliquée et théorisée, « le purisme », Le Corbusier donne à voir sa philosophie du « visible », particulièrement en architecture, à propos de l'urgence de la reconstruction après-guerre : *Après le cubisme*⁸ 1918, *L'Esprit nouveau* 1920, « Ville contemporaine de plus de trois millions d'habitants » au Salon d'Automne de 1922, *Vers une architecture* 1923.

Grâce au béton, Jean-Charles Moreux est l'un des premiers architectes à répondre au défi de la construction de logements bon marché en série suggérant un confort pour tous. Entre 1920 et 1929 l'architecte élabore différents projets d'habitations « dites fonctionnelles en réaction contre l'académisme »⁹. Ce travail engagé dans l'intensité de la crise du logement propose à tous les usagers un logement aéré, fonctionnel, et bon marché parce que standardisé, individuel ou collectif. L'architecte cherche à fabriquer l'harmonie esthétique et sociale, depuis la rue jusqu'au cœur du logis. Le béton, dit Moreux, offre à concevoir « un style sobre, fait de volumes purs, de grandes surfaces, de pleins et de vides bien équilibrés, un style d'une beauté géométrique, mais à l'échelle humaine, un style bien conforme à l'esprit de notre époque qui triomphe déjà, admis par tous sans discussion, lorsqu'il s'agit d'un paquebot, d'une automobile ou d'un avion »¹⁰.

⁸ Charles-Édouard Jeanneret, Amédée Ozenfant, *Après le cubisme*, Paris, Éditions des commentaires, 1918. *L'Esprit nouveau*, 1920, « Ville contemporaine de plus de trois millions d'habitants » au Salon d'Automne de 1922, *Vers une architecture*, 1923.

⁹ Jean-Charles Moreux, *Curriculum vitae*, 1945, *op. cit.*

¹⁰ Jean-Charles Moreux in Gaston Varenne, « La Maison d'aujourd'hui », *La Demeure française*, été 1926, p. 2.



4. Projet théorique de maison en série Type II, perspective et plan.

Jean-Charles Moreux, encre sur calque, extrait de planche, 1924-25. Document Ifa, 171.If, MORJE-C-24-3.

Suite à la loi Ribot instituant la Société de Crédit Immobilier, puis une aide de l'État permettant de favoriser l'accès de tous à la propriété, Moreux théorise graphiquement son idée de la maison en série. Quatre modèles se déclinent selon leur organisation, leur superficie, le nombre d'habitants à loger, du type I pour la plus grande, habitations jumelées de quatre-vingt-quinze mètres carrés, au type IV proposant soixante mètres carrés. L'architecte soutient l'invention de Le Corbusier d'une architecture séquentielle et normalisée, où l'empreinte au sol est minimale et l'espace libéré grâce au béton armé¹¹. En 1924 au Salon d'Automne, Moreux présente une maquette d'une maison de type III (soixante-quatre mètres carrés), exposant également la maquette d'une « maison d'ingénieur » nettement plus luxueuse que le logement standard. André Véra décrit cet hôtel particulier comme une « machine à loger, du modèle de luxe »¹², prévue avec des dépendances, pouvant faire vivre une grande famille et son personnel domestique. Le premier projet de Moreux mené jusqu'au chantier, est une habitation minimum sur pilotis, organisée selon les plans d'une maison de type II. Il s'agit d'une maison individuelle construite entre 1925 et 1927 à Groslay dans l'Oise.

Jean-Charles Moreux et l'architecte Roger Ginsburger¹³, associés depuis 1926, entament une recherche sur le thème de l'« Immeuble-villa » corbuséen de 1922. « Toute la surface surbâtie est pleinement aérée : tous les appartements ont une vue directe sur le parc »¹⁴. L'étude consiste à spécifier les équipements d'un immeuble à loyer modéré, fabriquant confort et bien-être.

¹¹ Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Les cinq points d'une nouvelle architecture*, 1927.

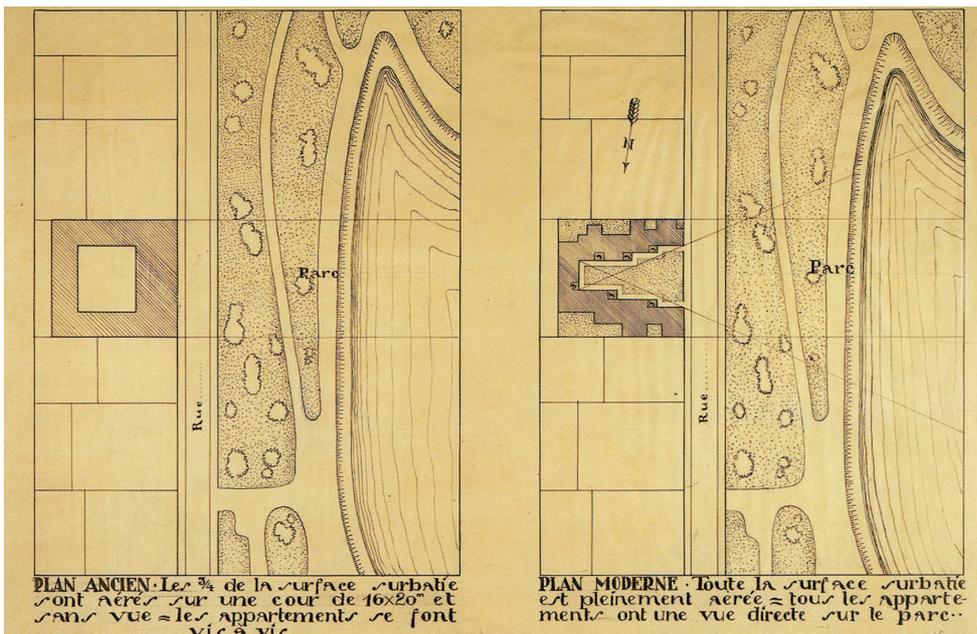
¹² André Véra in Susan Day, *op. cit.*, p. 127.

¹³ Roger Ginsburger (1901, Soultz, Haut-Rhin – 1980, Vallauris, Alpes-Maritimes), in Jean-Louis Cohen, *Architectures modernes, influences internationales. Les relations entre la France et l'Allemagne, 1918-1939*, Ministère de l'équipement et du logement, Bureau de la Recherche Architecturale, École d'architecture de Paris-Villemin, Département de la recherche, Paris, 1988

¹⁴ Jean-Louis Cohen, *Architectures modernes, influences internationales. Les relations entre la France et l'Allemagne, 1918-1939*, *op. cit.*, p. 42.



5. Jean-Charles Moreux, Roger Ginsburger. Projet immeuble d'ateliers, Paris, 1925-27.
 Jean-Louis Cohen, *Architectures modernes, influences internationales. Les relations entre la France et l'Allemagne, 1918-1939, op. cit., 1988, p. 43.*



6. Jean-Charles Moreux, Roger Ginsburger. Projet Immeuble d'ateliers, Paris, 1925-27.
 Document Ifa, 171.If.a, MORJE-C-25-1.

« Les installations sanitaires, les grandes terrasses sont autant d'éléments sédatifs pour l'habitant de la grande ville. [...] Le restaurant pourrait préparer des plats destinés aux habitants de l'immeuble et livrés par monte-charges »¹⁵. Logements et ateliers d'artiste sont déployés sur six étages. Ils investissent toute la parcelle urbaine prévue rue Gazan qui longe le parc Montsouris dans le XIV^e arrondissement de Paris. Le plan en soufflet, ouvert sur le parc de l'immeuble à redans, offre un jeu de perspectives multiples pour les habitants vers la rue, un jeu de cadrages et d'inversion depuis la rue. Les deux architectes utilisent ce principe lorsqu'ils soumettent en 1926, à la ville de Villeneuve-Saint-Georges (94), leur projet de concours d'une habitation bon marché. La pensée de l'architecture et du projet, à l'échelle de la ville, part d'une réflexion sur la « cellule » et l'habitat rationnel liant l'individuel au collectif. Moreux propose un plan d'extension pour la ville de Paris organisant diversement les périphéries nord, sud et est, d'immeubles coopératifs collectifs et de petits pavillons modestes et standardisés. Une maquette est exposée au Salon d'Automne de 1928.

Lors du deuxième Congrès international d'architecture moderne réuni à Francfort en 1929, Moreux expose, avec ceux de Pierre Jeanneret et Le Corbusier, un projet d'habitations ouvrières conçues dans un bâtiment entourant un grand jardin collectif et privé. Chaque appartement dispose en outre de son propre petit jardin grâce à l'intégration d'une loggia végétalisée dans la façade sur rue. Afin de réduire l'ombrage de la rue par l'immeuble, de mieux faire entrer l'air et la lumière dans l'immeuble, les deux derniers étages en gradins sont en retrait par rapport aux autres niveaux de l'édifice. Ce projet est pensé dans le cadre de la loi Loucheur du 13 juillet 1928, fixant une intervention financière de l'État pour favoriser l'habitat modeste. Le développement des HBM résultait jusqu'alors d'initiatives communales ou privées.

¹⁵ « Voir le rapport de présentation et les dessins concernant ce projet dans le Fonds Moreux, École nationale supérieure des beaux-arts. Le plan de l'étage courant est cosigné par Moreux et Ginsburger ». Note de Jean-Louis Cohen, *Architectures modernes, influences internationales. Les relations entre la France et l'Allemagne 1918-1939, op. cit.*, p. 42.

3. Des corporations au travail solitaire.

Travaillant fidèlement avec les protagonistes et l'idéologie des avant-gardes architecturales internationales, Jean-Charles Moreux participe à la fondation des CIAM (Congrès international d'architecture moderne), en 1928, à la Maison des artistes, château de la Sarraz (dans le canton de Vaud en Suisse). Grâce à la châtelaine et aristocrate Hélène de Mandrot¹⁶, de nombreux architectes se réunissent. Ils se révoltent contre l'académisme et la non sélection du projet de Le Corbusier au concours organisé pour un Palais des nations à Genève. « Je veux rassembler dans mon château les architectes d'avant-garde de vingt pays. — Pour quoi faire ? — Pour causer »¹⁷.

Dès le deuxième congrès à Francfort, Jean-Charles Moreux se détache du groupe, déplorant le peu d'enthousiasme et le peu de considération de ses confrères pour son travail. Il identifie des limites esthétiques et spatiales de l'architecture industrielle de série, « sans pittoresque ». L'architecte comprend intellectuellement l'efficacité et la nécessité du travail industriel dans l'édification d'un monde égalitaire, mais il considère des manques de qualité formelle. Il retrouve dans la production sérielle l'effet de copie dénoncé lors de ses études aux Beaux arts. Outre l'analyse strictement plastique d'une œuvre sans exploration culturelle et théorique, l'étudiant rejetait la re-production comme processus de projet. Ce qui marche en pratique, c'est l'artisanat, pense de plus en plus l'architecte. « On use, on abuse des mots barbares de constructivisme, machinisme, fonctionnalisme. La beauté de la machine est une découverte récente, qui a contribué – dans une certaine mesure – à l'enrichissement de notre art poétique. Mais déclarer que désormais l'œuvre d'art doit procéder de la mécanique est une erreur fondamentale »¹⁸. Ses projets, conçus dans une vision historique et esthétique de l'histoire architecturale, parallèlement à ceux des travaux menés suivant l'idéologie de l'Avant-garde architecturale, peu réalisés, sont davantage compris ou acceptés par le public et ses confrères. Il y a plus de constructions de ces projets.

¹⁶ « Si c'est une femme qui provoquait toute cette affaire, cela ne veut pas dire que cela ne vaut rien. Elle a réussi à intéresser les meilleurs [...] Vous savez que les femmes seules réussissent là où les hommes échouent ». Le Corbusier, Lettre à Siegfried Giedion, 24 avril 1928, in Antoine Baudin, « Le Corbusier et Hélène de Mandrot, une relation problématique », *Le Corbusier, la Suisse, les Suisses*, Paris, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, 2006, p. 152.

¹⁷ Hélène de Mandrot, 1928, in Antoine Baudin, *op. cit.*, 2006, p. 152.

¹⁸ Jean-Charles Moreux, *Jean-Charles Moreux*, Genève, Biblos, 1932.

Un an après avoir quitté les CIAM, Moreux rejoint l'Union des artistes modernes reconsidérant le travail artisanal des matériaux précieux en ce qu'il laisse à voir le regard et la main du concepteur. En 1934 il en rédige le manifeste. Ce document prépare l'organisation de l'Exposition internationale de 1937. Très vite, l'architecte diverge des théories et pensées de la pratique du congrès. Il s'éloigne du mouvement l'année de l'exposition, pour devenir dix ans plus tard, membre de la Société des artistes décorateurs. Au fil de sa carrière Moreux se détache des groupements d'architectes et refuse de fonctionner professionnellement selon les principes de l'agence d'architecture, « souhaitant maîtriser son œuvre de bout en bout »¹⁹. Pour lui, l'architecte est un artiste-ingénieur au service de l'homme. Au contact des artistes et de la nature il cherche à humaniser l'architecture pour humaniser l'homme moderne.

4. L'inter-collaboration des intellectuels et artistes.

Après sa rencontre amicale et professionnelle avec les frères Véra au début des années 1920, le travail commun démarré pour le projet de la Thébaïde à Saint-Germain-en-Laye, progresse et aide à penser. Très tôt, et toute sa vie, l'architecte échange pour concevoir, avec de nombreux artistes et intellectuels français œuvrant à renouveler l'art par l'intégrité de la tradition. C'est une manière de former, renouveler sans cesse son regard et sa culture.

« [...] De ses mains longues, il forge, scie, rabote, modèle et sculpte »²⁰. Habile à façonner la matière avec ou sans outil, Moreux dessine et construit de nombreux meubles indépendants, par ensemble, ou destinés plus particulièrement à une pièce d'un logement. L'architecte-artisan recherche l'accident de la main de l'homme dans le matériau. Ceci devient un outil pour penser le projet, dans une forme de plus grande transcription du producteur dans son produit. En 1925 à Paris, pour l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, il organise l'intérieur du pavillon des éditions Albert Lévy (Librairie centrale des beaux-arts), conçu par Auguste Perret. L'œuvre est conçue avec les lois de la raison géométrique, d'un plan radical et simple.

¹⁹ Gilles Ragot, Éric Furlan, sous la direction de Gilles Ragot et David Peyceré, « Notice biographique », *Fonds Moreux, Jean-Charles (1889-1956)*, mis à jour le 2000-12-30.

²⁰ Anonyme, « Les carnets de Jean-Charles Moreux », Revue non identifiée, 1954/1955?, p. 59, document Ifa, document Ifa, 171-Ifa-1/4.



7. Jean-Charles Moreux, salon de jardin, meubles en vannerie présentés à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925.

Susan Day, *op. cit.*, 1999, p. 82.



8. Auguste Perret, Pavillon des Éditions Albert Levy, Exposition internationale, Paris, 1925.

Susan Day, *op. cit.*, 1999, p. 82.

Il présente également, avec Sonia Delaunay, un salon de jardin en vannerie venant équiper un stand conçu selon la typologie romantique des gloriettes du XVIII^e siècle. Entre Arts décoratifs et Avant-garde, Moreux croise l'ornement et la rationalité fonctionnalisante, les cultures internationales et régionales, l'unique et la série, l'uniformité et la diversité. Ceci permet d'organiser pour tous, l'hygiène et le confort moderne. Il conçoit par exemple en 1926 avec André Véra, l'espace utilitaire et sain d'une salle de bain idéale, richement équipée : baignoire encastrée à jets de massage hydrothérapique, revêtements minéraux, mobilier simple et rectiligne, ouverture, espace réservé à la culture physique, etc. Pour un client aisé, Moreux propose des chaises gondoles exécutées sur mesure par un ébéniste, à partir d'une réflexion dessinée sur le meuble en série. L'architecte intègre les inventions modernes aux leçons du passé lorsqu'il réalise une salle d'audition pour la claveciniste Wanda Landowska en 1926. La même année il conçoit la maison individuelle Brugier à Saint-Cloud, l'extension de l'hôtel particulier du baron de Rothschild à Paris en 1927, l'hôtel particulier du comte de Divonne à Neuilly-sur-Seine en 1928, l'hôtel particulier Reichenbach près de la porte Muette à Paris en 1929 (pour ces deux derniers il reçoit le prix de l'architecture privée décernée par la Société centrale des architectes) ou la rénovation de l'hôtel particulier du directeur de la *Grande Revue* et du Théâtre national de l'Opéra de Paris Jacques Rouché, etc.

Moreux part du détail pour penser le général. Il pense les objets selon la façon artisanale, destinés spécifiquement à un usager particulier. Il explore plastiquement et intellectuellement, les mondes passés pour projeter. Ces principes le conduisent vers la restauration et la restitution de nombreux châteaux, villas et appartements parisiens, Ainsi le château de la Chênaie à Eaubonne (95), conçu par Claude-Nicolas Ledoux. En 1926, il conçoit un appartement sous les combles d'un immeuble parisien proche de la butte Montmartre, pour son amie la décoratrice Bolette Natanson. Elle est la fille d'Alexandre Natanson, fondateur, avec ses deux frères, de *La Revue blanche* littéraire et artistique (1889-1903). Moreux et Bolette Natanson côtoient les mêmes artistes et intellectuels français, de groupements divers, et opèrent selon les traditions françaises classiques, nationales et régionales, les savoir-faire manuels et artisanaux ; ainsi la revue *Le Mot*, éditée par le décorateur Paul Iribe (1883-1935) et Léon Bakst (1866-1924), Fernand Léger (1881-1955), André Gide (1869-1951) et Jean Cocteau (1889-1963). Natanson et Moreux partagent un intérêt pour la nature et les sciences naturelles, utilisées

comme données pour projeter. Ensemble ils voyagent à travers la France et l'Europe occidentale. Moreux continue de former son regard d'architecte. « [...] On vous retrouve dans les Flandres, aux Pays-Bas, aux bords du Rhin, en Alsace, et puis descendant le Rhône, vous installant en Ardèche »²¹.

5. En réactualisant son regard.

Du fait des années de guerre venant interrompre son parcours à l'École des beaux-arts, Moreux n'avait pu suivre l'une des étapes majeures de l'enseignement, le *Grand Tour*. Il veut rattraper son retard sur la culture architecturale. À l'école du voyage, il se forme de manière autonome, apprenant à voir la culture classique européenne. Dans de petits carnets de poche, il note en dessin ce qui l'étonne et ce qu'il voit, du détail d'ornement au grand paysage. Il s'intéresse au lieu et regarde les spécificités d'un territoire, celles de la nature, celles forgées par l'homme. Aussi ses carnets mémorisent l'étude d'une corne de chèvre, d'un petit pétale, d'un vêtement de femme. « Un album de cent aquarelles extraites de ces carnets est ainsi paru aux éditions des Presses Universitaires de France en 1954, préfacé par ses amis Henry Spitzmüller et André Chastel »²². Moreux raconte dans une interview écrite : « un ami avait feuilleté par hasard mes carnets. Il les a trouvés bons, il les a édités »²³. La première destination de l'architecte est l'Italie du Nord. Il part 1926 en compagnie de son amie Bolette Natanson. Redécouvrant en Vénétie, l'œuvre construite et théorique d'Andrea Palladio, Moreux réactualise son regard et sa pensée de l'architecture et du projet. Il travaillera toujours, ensuite, avec une pensée classique.

Dès son retour en France, l'architecte se plonge dans l'étude des traités des maîtres anciens dont il ne se séparera plus, dans lesquels et par lesquels il fonde sa culture. Peu à peu il complète sa bibliothèque d'ouvrages classiques : Sebastiano Serlio (1475-1554), Andrea Palladio (1508-1580), Philibert Delorme (1510-1570), Jacques Androuet du Cerceau (1515-1585), Jacques-François Blondel (1705-1774) ou Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806).

²¹ Anonyme, « Les carnets de Jean-Charles Moreux », Revue non identifiée, 1954/1955?, p. 60, document Ifa, 171.If-a.1/4.

²² Susan Day, *Jean-Charles Moreux. Architecte-décorateur-paysagiste*, Paris, Norma, 1999, p. 34.

²³ Jean-Charles Moreux in Anonyme, « Les carnets de Jean-Charles Moreux », Revue non identifiée, 1954/1955, p. 60, document Ifa, 171-If-a-1/4.



9. Architecture antique et régionaliste. Folklore, mœurs et culture par l'architecture.
Jean-Charles Moreux, dessin encre et aquarelle, carnet (10x15). Document Ifa, Ifa.171.4/1.

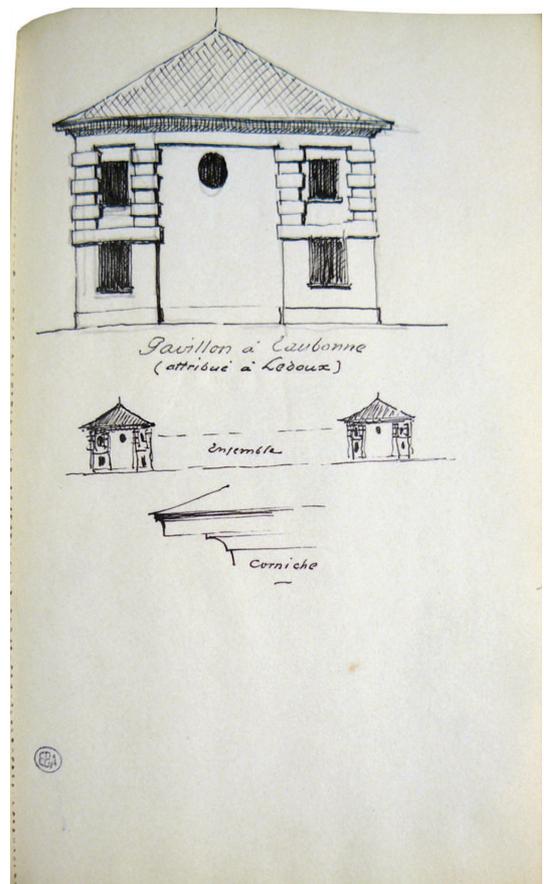
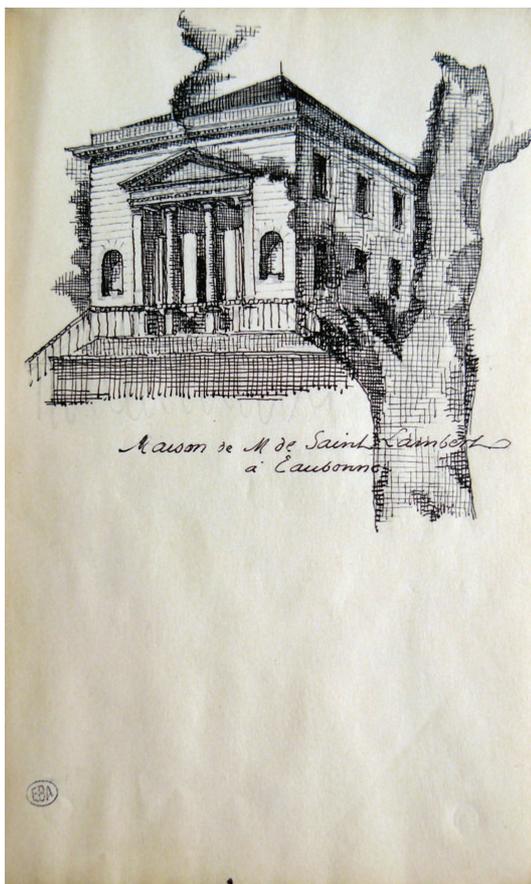
Cet architecte humaniste du XVIII^e siècle devient l'un des principaux maîtres et modèles de Jean-Charles Moreux. Avec Marcel Raval, historien et directeur de la revue d'art et de lettres *Les Feuilles libres*, Moreux consacre à Ledoux, la publication d'une monographie²⁴. Du fait de ce travail, l'architecte comprend d'autant mieux l'œuvre de Tony Garnier, Auguste Perret ou Frank Lloyd Wright. Moreux considère ces architectes comme ceux bâtissant, à cette époque, un monde le plus juste entre les hommes, les lieux, les cultures et les temps. Parce qu'ils parviennent à relier le passé au présent, le béton aux ordres, l'édification aux raisons du site et du sol, le progrès technique à la typologie.

« Ils révolutionneront les errements de l'académisme »²⁵ grâce à la réforme du béton. Moreux suivra le conseil d'Auguste Perret : « Ah mon ami, pensez béton »²⁶. Il s'appliquera à concevoir des projets articulant les technologies modernes et le langage classique, dans toutes les dimensions : objets décoratifs, objets fonctionnels, mobilier, appartement, maison, château, jardin, parc, etc.

²⁴ Jean-Charles Moreux, Marcel Raval, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecte du Roi*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1945.

²⁵ Jean-Charles Moreux, « La Maison et le jardin autrefois et aujourd'hui », *Médecine de France*, XLIV, 1953, p. 26.

²⁶ Auguste Perret, 1924, in Marie-Laure Gobin, *Jean-Charles Moreux : architecte, décorateur, jardinier, paysagiste*, mémoire de maîtrise sous la direction du professeur Jullian, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1969, p. 32.



10. Études de l'architecture classique. Le pavillon comme module de projet à l'échelle du territoire.

Jean-Charles Moreux, dessins de note à l'encre sur papier canson de deux pages de carnet 10x15. Documents Ifa, 171.If4.4/1.

B. L'ARCHITECTURE DE L'HOMME INDIVIDUEL ET DE LA NATURE : LE ROMANTISME EN PROJET ?



11. Union de la nature et de l'architecture. Entre chimère et réalité, harmonie de l'ordre et du chaos.

Jean-Charles Moreux, aquarelle de poche, page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.a.4/1.

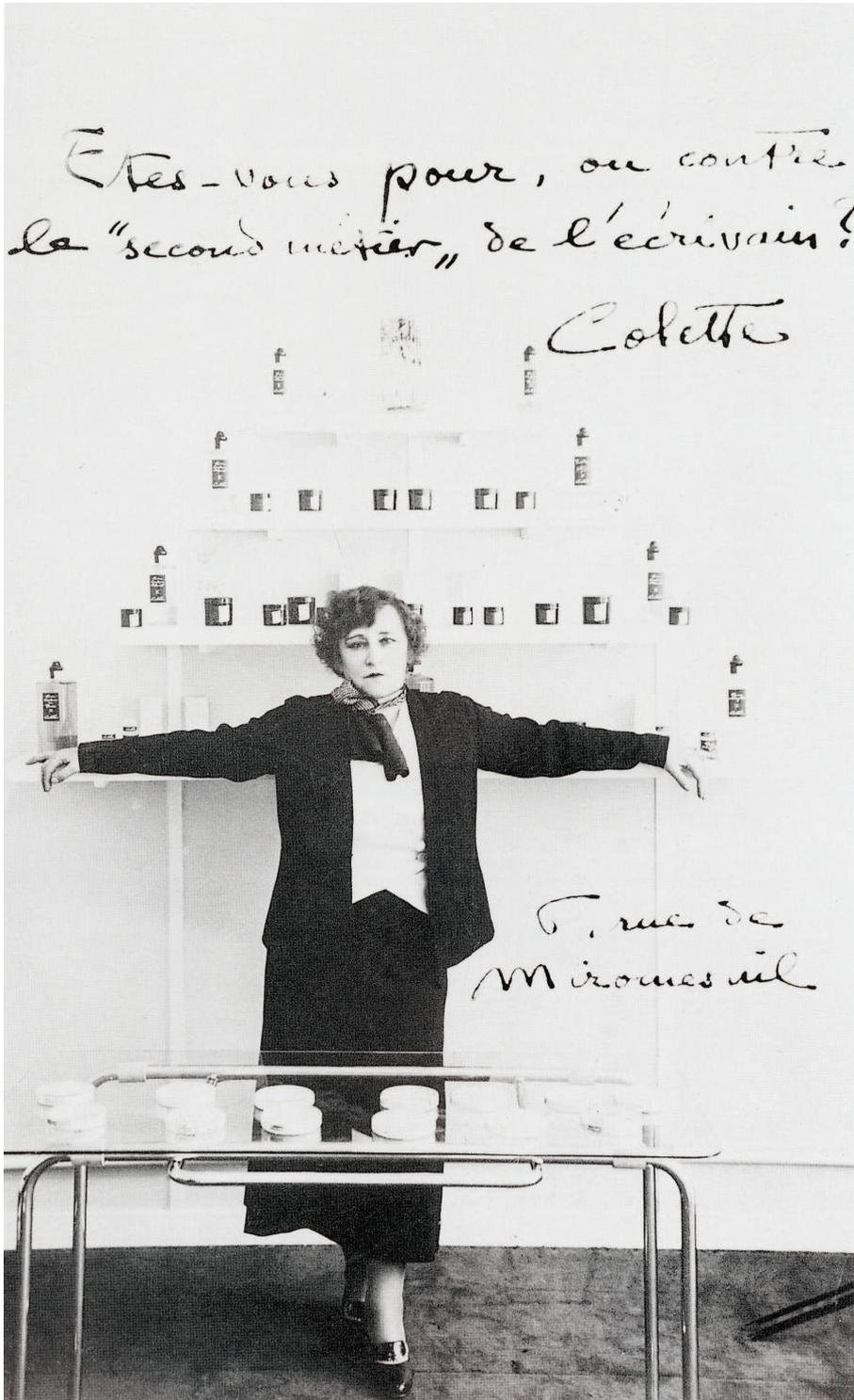
1. Des sciences naturelles au paysage.

La décoratrice Bolette Natanson et l'architecte entament, peu après leur rencontre au début des années 1920 dans les milieux artistiques et intellectuels de la scène parisienne « nationaliste » et le climat de l'après-guerre, une collaboration fondée sur l'étude de l'homme et de la nature. Selon le bel artisanat français, ils réalisent, avec les matériaux nobles de la nature et les progrès techniques, de nombreux cadres de vie rationnels, épurés. Ils intronisent le type naturaliste dans la composition d'objets. Les objets sont constitués d'animaux et végétaux naturalisés, séchés. Bolette Natanson inaugure en 1930 sa boutique de décoration d'intérieur, *Les Cadres*. Moreux compose la spatialité intérieure et réalise le mobilier. Le dernier projet de Moreux et Natanson, sera une boutique de produits de beauté pour l'écrivain Colette, dans le VIII^e arrondissement de Paris, en 1936 – la décoratrice décède cette année.

Les constructions de la nature sont pour Moreux, une source d'inspiration esthétique et théorique, alliant l'ordre, la raison géométrique et l'incident formel, de couleur. L'architecte recherche et archive toute bizarrerie et étrangeté de la nature, qu'il connaît ou qu'il découvre de manière scientifique, et les utilise pour concevoir et composer. Sa bibliothèque s'apparente aux cabinets de curiosité scientifiques tel qu'ils étaient en vogue dans toute l'Europe du XVI^e siècle. Ceci témoignait de l'esprit pionnier et aventurier du propriétaire du cabinet, et de sa participation aux grandes explorations. Pour Moreux, chaque *curiosa* active une idée de projet, une référence pour composer l'espace.

« [Les] objets de curiosité, écrit-il, constituent des systèmes complexes de formes, de lignes et de couleurs. Ils sont pétris d'intentions graphiques d'où rayonnent des faisceaux infiniment variés de la plus authentique poésie »²⁷. Les « objets de curiosité » semblent fonctionner, dans l'œuvre de Moreux, comme les « objets à réactions poétiques », aussi issus de la nature, de Le Corbusier.

²⁷ Jean-Charles Moreux, « L'objet de curiosité », *Maisons et jardins*, 1951, p. 84.



12. Colette dans son magasin de produits de beauté, Paris, VIII^e, 1936.
Photo annotée de sa main. Musée Colette.

Dès l'obtention de son diplôme, Moreux cherche à mettre en application ce savoir en sciences et sciences naturelles, constitué depuis l'enfance, à la campagne. « Il connaissait les champs, les saisons, les germinations »²⁸ précise Bruno Foucart en préface de la monographie de Susan Day, ajoutant qu'il savait « reconnaître les espèces animales les plus rares et les oiseaux à leurs œufs, à leur chant ou à leur vol »²⁹. Paul et André Véra initient l'architecte à l'art paysager. Ils travaillent tous les trois à la conception du jardin de la villa des frères, à Saint-Germain-en-Laye (1922). Des tracés régulateurs ordonnent les plans géométriques d'un terrain de contour irrégulier mais de surface quasi plane. Le jardin est pensé comme une pièce de l'édifice, un « trait d'union entre l'œuvre bâtie et la nature. Il [le jardin à la française] prolonge les ressauts, les volumes et les axes de l'architecture dans l'espace »³⁰. Une continuité intérieur/extérieur installe un jeu de pleins et de vides jusqu'à faire entrer le dehors en dedans, ou réciproquement. Le croisement des théories cubistes et des théories classiques des architectes et jardiniers du XVII^e siècle, mettent l'ordre arithmétique et géométrique au service du plan, tel que l'énonce Michel Baridon : « [...] chez les Mollet et surtout chez Mansart, les jardins tendent à s'allonger le long d'un axe central étirant les parterres vers l'horizon par l'effet d'une géométrie conquérante qui structure le paysage jusqu'au point de fuite »³¹. Moreux utilise la géométrie pour réguler la composition des jardins et créer des espaces ventilés, dégager, d'organisation simple et épurée, maîtrisant la nature.

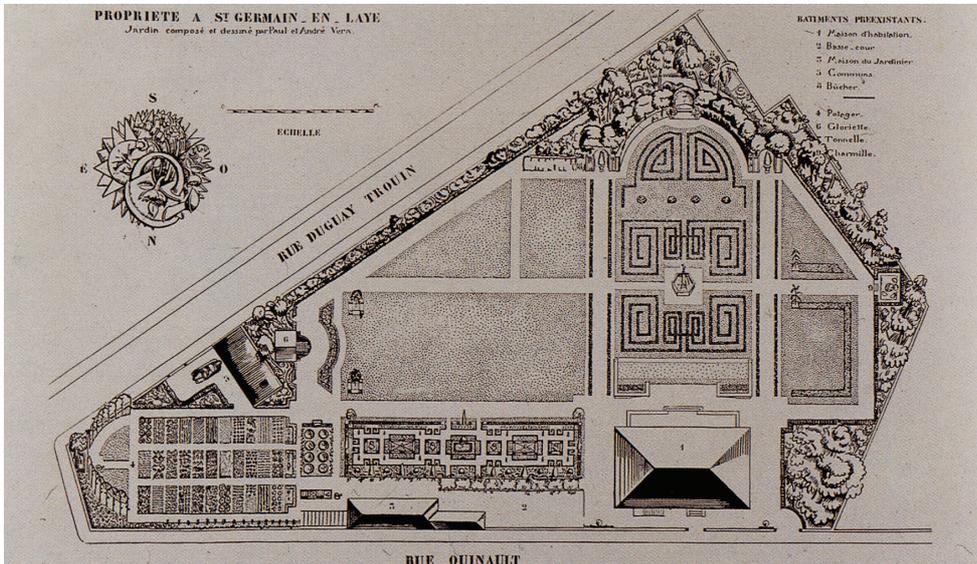
Le site est composé d'allées arborées et fleuries, bordées de haies taillées en parallélépipède. Les allées sont symétriques, parallèles ou orthogonales entre elles, éclairées, d'espaces polygonaux de pelouse. Ceci manifeste des idéaux hygiénistes du confort moderne. La géométrie a ceci d'efficace dans la conception paysagère qu'elle articule, en espace à habiter, différentes natures, différents terrains, pour différents édifices, de la création du petit jardin ceint dans la parcelle restreinte d'une maison de ville – le jardin pour l'hôtel particulier du mécène Rouché (1929-1931) –, à la restauration du parc d'un château de campagne – le château de Maulny sur les rives de la Sarthe (1929-1930).

²⁸ Bruno Foucart, « L'Excellent Architecte ou comment être moderne et de toujours », in Susan Day, *op. cit.*, 1999, p. 16.

²⁹ Susan Day, *op. cit.*, 1999, p. 23.

³⁰ Jean-Charles Moreux,

³¹ Michel Baridon, *Interfaces. Image, texte, langage*, « Naissance du jardin anglais : Géométrisation et dégéométrisation de l'images de la nature (1500-1800) », Cahier du centre de recherches *Image, texte, langage*, Département d'Anglais, Université de Bourgogne, Dijon, 1992, p. 67.



13. Jean-Charles Moreux, André et Paul Vera, plan des jardins de la villa la Thébaïde à Saint-Germain-en-Laye, 1921.
Susan Day, *op. cit.*, 54.



14. Jean-Charles Moreux, Parc du château de Maulny, 1929-30.
Document Ifa, 171.Ifa, MORJE-C-29-3.

L'allongement des profils, la démultiplication des plans et points de fuites, les surfaces géométriques fragmentées, renouvellent les lignes brèves et la multiplication des angles du jardin français. Ce dernier est pensé dans les limites propres du terrain. Le jardin « cubiste » va au-delà, depuis la maison vers la ville et le grand territoire. Il est ainsi dénommé parce que hiérarchisé, conçu à partir des systèmes théoriques et esthétiques contemporains. Moreux ne travaille pas selon les règles de composition d'une seule méthode paysagère. Il utilise aussi les principes artistiques et scientifiques du projet architectural pour le projet de jardin. Il tend à mieux concevoir avec et dans les spécificités du lieu.

Les connaissances de Moreux en botanique et sciences naturelles, assimilées dès sa jeunesse, l'aident à concevoir pertinemment et précisément. Il sait rapidement comment faire évoluer le projet grâce à la nature. Il connaît les essences locales, leurs matière et chaque rendu de couleur, leur jeux de lumières, les temps et les saisons de pousse et de floraison, l'espace au sol nécessaire à chaque plantation en masse ou isolée, le comportement des plantes, l'échelle des salissures et entretiens impliqués, etc. Ce savoir acquis permet une attitude projective particulière conduisant l'architecte à partir du site pour penser le projet. Les « plantations, arbres et arbustes dépendront du climat, de la nature du sol et de l'orientation »³². Jean-Charles Moreux associe des parterres de gazon, des arbres et buissons à feuilles persistantes, des essences de fleurs thématiques, des végétaux facilitant et conservant la taille géométrique, etc.

Lorsqu'il étudie la nature, il pense en projet. Il travaille sur l'hygiène et la bonne proportion ; ceci détermine l'usage du jardin. « Le jardin moderne s'inspire du jardin régulier mais avec plus de simplicité, plus de fantaisie, plus d'égard pour les matériaux et les plantes »³³.

Dès 1924, pour le projet de jardin attendant à une « maison d'ingénieur », présenté avec les frères Véra au Salon d'Automne, l'architecte ordonnance davantage une nature minérale. Le végétal sert simplement à ombrager ou décorer. Il garde ensuite cet objectif structurel et sensible par la matière, parce qu'il émane des fondements conceptuels architecturaux de l'Avant-garde : la démocratisation impérative de l'hygiène et du confort, l'assimilation des technologies contemporaines à la pensée du projet, la souplesse du béton, les tracés régulateurs jusqu'à l'espace harmonieux c'est-à-dire fonctionnel, apaisant, libérant. Moreux utilise le ciment, le béton

³² Jean-Charles Moreux, « Éloge du jardin français », *Élite française*, 1947, p. 64.

³³ Jean-Charles Moreux, « Jardins réguliers », *Art et industrie*, 1934, p. 20.

adaptant ainsi l'ornement à la structure dans la diversification permise des espaces et ambiances créés : parc et jardin, jardin en gradins, jardin suspendu, gloriette, salle en plein air : salle fraîche ou solarium, etc. Par exemple, l'ouvrage en briques et ciment organisant un embarcadère sur la Sarthe au bout du parc du château de Maulny, met en évidence et renforce la topographie du terrain. L'évidement de la face supérieure réserve un socle pour la plantation. La jardinière fait le remblais. Au sol, pour les allées de circulation ou les espaces de repos, l'architecte préfère généralement un revêtement de minéraux fixés, évitant l'engorgement d'eau, la poussière, le ratissage, etc.

À l'aide des matériaux de la modernité, Moreux trouve des astuces architecturales prolongeant l'espace du jardin pris dans les limites de la parcelle urbaine. Parfois il utilise l'illusion du trompe l'œil en décor dynamisant les contours du jardin, ainsi le spectacle escherien des perspectives fuyantes allongeant la « salle fraîche » de l'hôtel particulier du fabricant de textile Léon-Louis Weil (1939). Ou bien, il multiplie les perspectives par des jeux de lumière et de reflet. Pour de nombreux jardins, Moreux fabrique, objets utilitaires ou décors, des éléments de verre répercutant la lumière. Ceci accentue, nuance ou remplace le rôle éclairant de l'eau dans les jardins. En extérieur, l'architecte installe des pans miroitant orientés, fixes ou pivotant, selon la stratégie visuelle du lieu : aux extrémités de la grande longueur poursuivant l'espace aux angles du terrain par renfort ou élimination de ces derniers et faire se rencontrer les points de vue, aux points de fuite des axes perspectifs mis en œuvre par la constitution intérieure du jardin et approfondir ces perspectives, etc.

Dans l'espace dit « côté jardin », opposé au jardin « côté cour » conçu par les frères Véra, de l'hôtel particulier de Jacques Rouché dans le XIV^e arrondissement de Paris, l'architecte par exemple, amortit les deux angles du fond de la parcelle par deux portiques d'arceaux plein cintre en treillage de béton, encadrant des miroirs dressés. Par la réfraction, les panneaux pivotant, d'orientation diverses, entrecroisent et multiplient les perspectives, tout en évitant l'espace sombre et « perdu » des renforcements angulaires orthogonaux. La fontaine lumineuse en bris de verre au centre du jardin vient refléter ses lumières entre les écrans de glace, éclairant le site. Le long des murs minéraux, Moreux organise et façonne la végétation avec des treillis de bois tenant fonction de coffrage permanent. Il manipule et planifie la nature du jardin, tentant de connaître sa force, la contrôler, la diriger, la re-former.



15. Jean-Charles Moreux, *Le Jardin régulier* de l'hôtel particulier de J. Rouché, Paris, XVII^e, 1929-31.

Document Ifa, 171.Ifa, MORJA-C-29-4.



16. J.-Ch. Moreux, *Salle fraîche*, hôtel particulier de L.-L. Weil, Paris, XVI^e, 1934-35.

Document Ifa, 171.Ifa.31/38, MORJE-C-34-02.

« C'est peu à peu que les besoins instinctifs d'ordre, de clarté, de simplification amenèrent inconsciemment à modifier le jardin paysager et par conséquent à le dénaturer »³⁴.

Lorsque le projet paysager implique un changement d'échelle, Moreux conserve la même attitude projective, ainsi décrite par Jean-Claude Nicolas Forestier. « Deux éléments se partagent donc la préoccupation de l'artiste jardinier : la forme et les ornements plastiques d'une part ; la plante, la vie végétale et les fleurs de l'autre »³⁵. Pour penser le jardin public l'architecte part des spécificités naturelles mais aussi morphologiques du site urbain. Il regarde le contexte géographique, géologique, topographique, urbain. « C'est lui [Jean-Charles Moreux] qui a créé dans le lit de la Bièvre, entre l'actuelle tour d'Édouard Albert et le Mobilier national de Perret, un square extraordinaire où l'on retrouve cette condition de la Bièvre dans Paris, si soigneusement refoulée ailleurs »³⁶.

Le grand jardin des Gobelins « rebaptisé, après la Seconde Guerre mondiale, square René-Le-Gall »³⁷, installé dans le XIII^e arrondissement de Paris en contrebas des rues Corvisart au Sud, Emile Deslandres au Nord, Croulebarde à l'Est et des Cordelières à l'Ouest, semble être ordonnancé et articulé avec les caractéristiques morphologiques du lieu. Le square investit, sur trois hectares, le terrain libéré des anciennes dépendances du Mobilier national et de la Manufacture de Gobelins fondée par Louis XIV. Moreux travaille la pente et la différence de niveau entre le parc et la rue. À chaque angle de l'extrémité nord, le système de transition adossé qui emmène jusqu'à la rue, depuis la rue, joue avec plans horizontaux et verticaux. Le bâtiment du Mobilier national, conçu par Auguste Perret, surplombe le parc le long de la rue Emile Deslandres. Il s'agit du nouveau garde-meuble national édifié en béton de ciment armé pour conserver le mobilier à valeur patrimoniale de la République française.

³⁴ Jean-Claude Nicolas Forestier, *Bagatelle et ses jardins*, Paris, Librairie agricole de la Maison rustique, 1924, p. 106, in Michel Baridon, *Les Jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1998, p. 1118.

³⁵ Jean-Claude Nicolas Forestier, *op. cit.*, 1924, p. 107-108, in Michel Baridon, *op. cit.*, 1998, p. 1119.

³⁶ Jean-Louis Cohen in Alexandre Chemetoff, Henry Patrick, *Visites*, Paris, Archibooks, Sautereau Éditeurs, 2009, p. 151.

³⁷ Jean-Louis Cohen, *op. cit.*, 2009, p. 151.

Perret décrit :

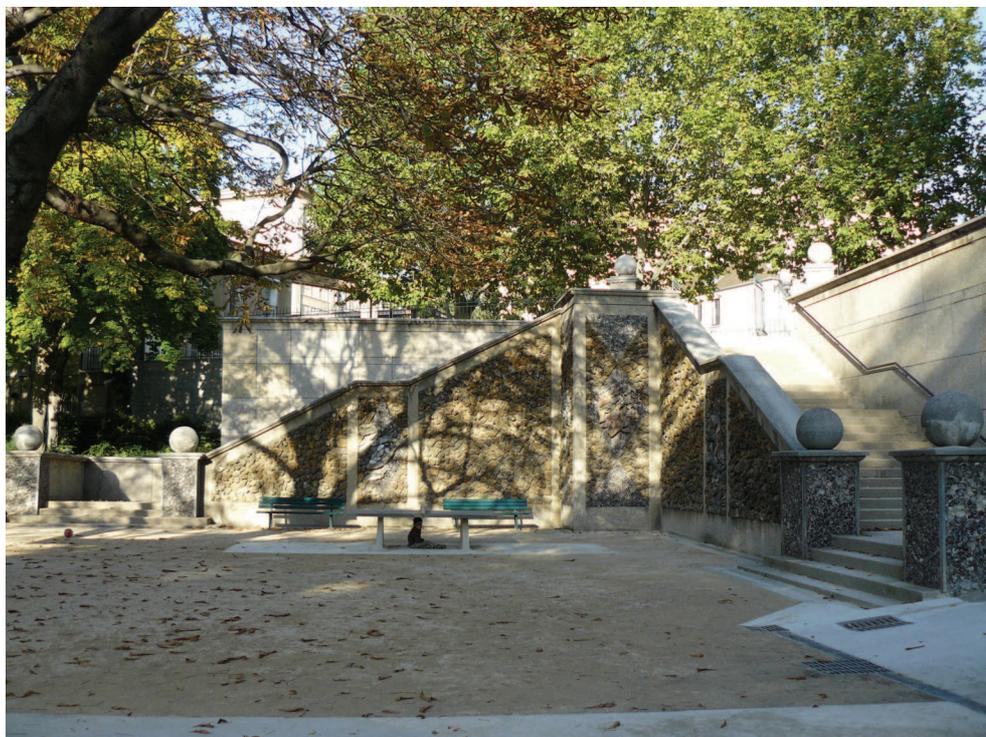
« Toute la construction a été conçue dans le même esprit [« la solution rationnelle »]. Aucun effet somptuaire. Rien pour le luxe. Une architecture stoïcienne qui, volontairement, laisse apparents tous ses moyens techniques, avoue toutes ses nécessités. Les canalisations, les tuyaux, les tubes, les gaines qui sont les artères et les tripes de la maison, n'ont pas été dissimulés : tout est visible, par conséquent, accessible : repérage rapide d'un trouble fonctionnel, économie et sécurité. Je n'ai pas voulu faire du laboratoire, mais du réel et du pratique. Au point de vue de la distribution, même rationalisme déterminé par un programme clair : larges accès, amples dégagements, circulations faciles. Les ateliers communiquent, pour conjurer les pertes de temps. Les opérations de nettoyage, d'épuration, d'entretien sont rendues aisées par un matériel moderne d'autoclaves, d'aspirateurs, et de ventilateurs. L'hygrométrie et le chauffage des différentes parties du bâtiment, selon leur destination, ont fait l'objet d'une étude attentive. Un garde-meuble moderne doit être aussi un garde-meuble modèle »³⁸.

Moreux travaille avec le « garde-meuble moderne » pour penser l'espace et l'accès nord du jardin. Deux escaliers-paliers recouverts d'un enduit à cailloutage, distribuent le passage ou la station. Ils prolongent le garde-meuble à travers la rue dans le jardin. Entre terrasse et circulation, on entre progressivement dans le site de manière libre horizontalement et dirigée verticalement. Nous proposons l'oxymore direction-libre pour illustrer la pensée projective de l'architecte. Il cherche à organiser le site entre élévation et surface, végétales et minérales. Autour d'un *continuum* minéral, Moreux coordonne trois spatialités végétales pour le jardin des Gobelins. Sous le garde-meuble, la rationalité permet l'alternative des allées le long de surfaces géométriques de gazon et d'haies taillées géométriquement, pensées en plan à partir de motifs grecques. C'est un jardin-salon meublé, où la végétation raisonnée développe un statut de mobilier statique accompagnant mentalement l'édifice d'Auguste Perret.

³⁸ Auguste Perret, in André Dezarrois, « Interview d'Auguste Perret. Le nouveau garde-meuble national », *La Revue de l'art*, février-juin 1936.



17 et 18. Travailler avec la pente. Champ, contrechamp. Square René Le Gall, Paris, XIII^e.
Photographies personnelles, 2010.



19. Travailler avec la pente et la géométrie pour penser les accès du square. Photographies personnelles, 2010.



20. Le jardin à la française du square. Photographie personnelle, 2010.

Plus au Sud, au centre du square, là où s'écoule souterrainement la Bièvre, l'architecte densifie la végétation dans les trois dimensions (longueur, profondeur, hauteur). Il s'y entrecroisent des essences à feuille caduques et persistantes, laissées libres de pousser et sans taille stricte. Les branchages de chaque entité se développent plus largement, demandant entre chacune un intervalle certain. L'effet de masse aléatoire fabriquée, suggérant la nature forte et autonome du jardin à l'anglaise, est une illusion. Par l'architecture, Moreux ordonne et donne forme au rayonnement hypothétique de la nature. Le plan de ce jardin plus vert, divise l'espace en huit pièces végétales. Il y a une hiérarchie des voies orthogonales, informant le visiteur sensible. D'une large allée centrale s'engagent trois chemins transversaux plus étroits, pour relier et disperser les pièces végétales. Chacune dispose d'une distribution intérieure orthogonale et raisonnée : quatre sentiers partant du centre de chaque côté de la pièce, se rejoignent pour tourner autour d'un motif à plan géométrique (rectangle, losange). Moreux cherche toujours à manipuler la vivacité de la nature comme un matériau de construction, pour la structurer selon la forme qu'il projette. Ce système permet au visiteur de vivre et connaître l'intérieur d'une masse végétale, « dans » la végétation. L'architecte pense le jardin comme l'édifice, mais selon une inversion de pleins et de vides fonctionnels. Les circulations sont les cloisons de pièces expérimentables, vivables par l'extérieur, par la paroi. Par le jardin Moreux fait vivre l'espace transitoire inconnu entre les parties de la maison. Le square même est pensé comme un édifice grâce à la diversité des usages qu'il propose.

Après la densification végétale, un espace minéral est créé au sud, comme extrémité du parc. C'est le « jardin d'enfants et de jeux » dédié à la culture physique et la dépense intense. Selon le concept hygiéniste des avant-gardes, Moreux dégage et libère l'espace au sol. L'utilisateur peut avoir un déplacement plus multidirectionnel et spontané ; le jardin minéral, ensoleillé, aéré convient à l'activité sportive. Le terrain sablé est naturellement rafraîchi par les plantations environnantes (ombre et humidité). Le jardin des sports continue dans la rue Corvisart grâce à une rampe courbe minérale jouant avec les courbes de niveaux afin d'élargir le public. Moreux continue de suivre l'idéologie sociale des Avant-gardes, construisant un logement pour tous, le logement pour tous, mais aussi la rue pour tous. L'architecte souhaite qu'un maximum de personnes diverses puissent éprouver le parc. Il donne un vrai sens au lieu public extérieur. C'est ainsi qu'est également pensé l'accès est, le long de la rue Croulebarbe.



21. Le jardin dense et végétal du square. Photographies personnelles, 2010.



22. Le jardin minéral du square. Photographie personnelle, 2010.

Une rampe parallèle mais en pente inverse emmène naturellement depuis la rue. Elle s'effourche et encadre trois escaliers parallèles mais à hauteurs différentes selon la déclivité du terrain. La rampe en s'effilant fabrique un palier pour chaque escalier, mais un palier incliné. Il n'y a pas d'arrêt plan dans ce système intégralement dédié à la transition et au mouvement vertical. Moreux tire parti de l'espace sous-pente créé par les escaliers, en y aménageant des cabanes de jardin, pour le rangement des instruments et le repos des jardiniers. Le revêtement de cailloux de la façade, accueille les mosaïques minérales de Maurice Garnier. Assemblant galets, silex et coquillages, le peintre sculpteur joue avec la variété des teintes et l'intensité des reflets. Il compose des fresques figuratives divertissant le visiteur et lui rappelant sa situation entre artifice et nature, entre ville et nature. Garnier travaille avec des matériaux inertes pour créer des phénomènes anthropomorphes et animés ; Moreux travaille avec des matériaux vivants naturalisés pour retrouver l'abstraction.

Lorsqu'il conçoit le grand jardin des Gobelins, Jean-Charles Moreux pense en paysagiste, en architecte, en ensemblier-décorateur. Grâce aux tracés régulateurs et à l'ordonnement géométrique permettant l'unité et la diversité, le jardin est une maison à partager où l'individu, seul ou en groupe, trouve intimité et accompagnement, activité et repos, déambulation et station. L'architecte recrée l'harmonie et l'homogénéité de la nature par la multiformité artificielle. La nature s'insère dans la ville de manière pertinente et proportionnée.

Avec le square des Gobelins d'autres projets de restaurations de parcs de grandes demeures³⁹, enrichissent son langage du paysage, pour le conduire vers une pensée néo-classique du jardin, de plus en plus rigoureuse et régulée. À Paris et en province, du Caire à Londres, entre commande publique et commande privée, du petit jardin de ville au square hôtelier, Moreux tend à appliquer les théories de Le Nôtre, Delorme ou Ledoux⁴⁰. Grâce à l'arithmétique et la géométrie, Moreux contrôle la nature et la compose. Il la rend accessible à l'homme. Attentif aux spécificités de ce qui est déjà là l'architecte fabrique un art de vivre la nature.

³⁹ Dont la restauration des jardins de Villandry, site laboratoire et expérimental de Jean-Charles Moreux.

⁴⁰ Jardin d'encadrement du Pavillon de l'UAM présenté lors de l'Exposition internationale des arts et technique de la vie moderne, 1937 ; jardin d'une maison de ville à Lons-le-Saunier (39), 1937 ; jardins du manoir Saint-Paterne à Pontpoint (60), 1941 ; jardin de la villa de César et Marge de Hauke aux Vignières (84), 1943 ; jardins du grand hôtel Shepheard's au Caire, 1947 ; Grosvenor gardens (square Maréchal Foch), jardin public à Londres, 1948 ; etc.



23 et 24. Mosaïques minérales. Maurice Garnier. Photographies personnelles, 2010.

C'est avec la minéralité artificielle et régulée que l'architecte harmonise l'organisation spatiale et sensible des jardins. Il semble composer avec la théorie de Forestier. « [...] La nature libre est la matière première, le jardin doit être une œuvre d'art ; et régulier, commode, comme le jardin français, il est, près de la maison, raisonnable et logique »⁴¹.

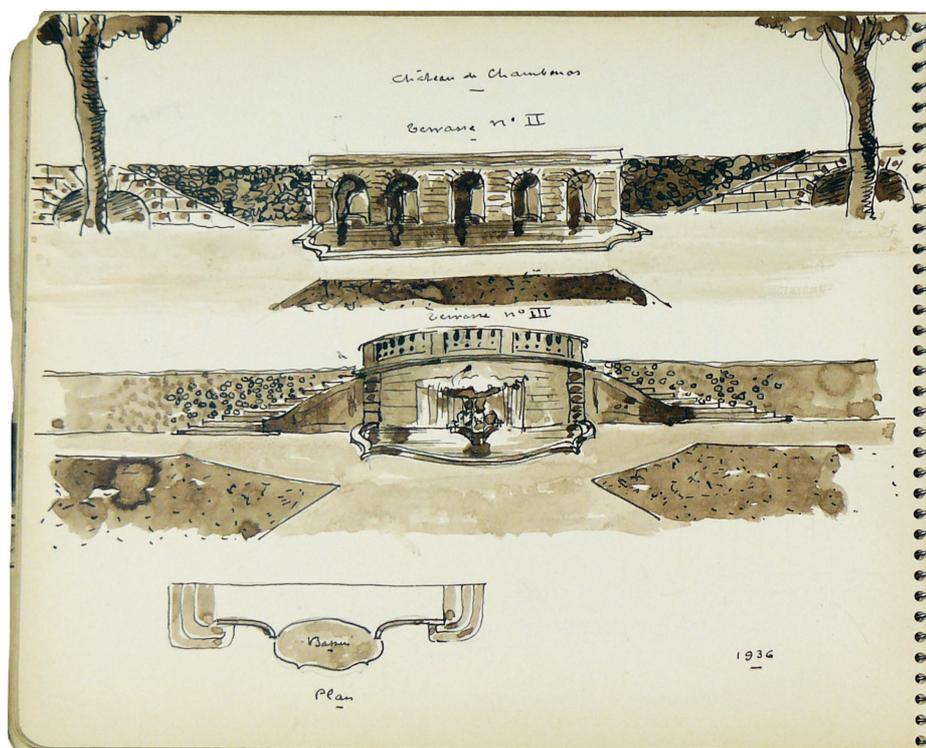
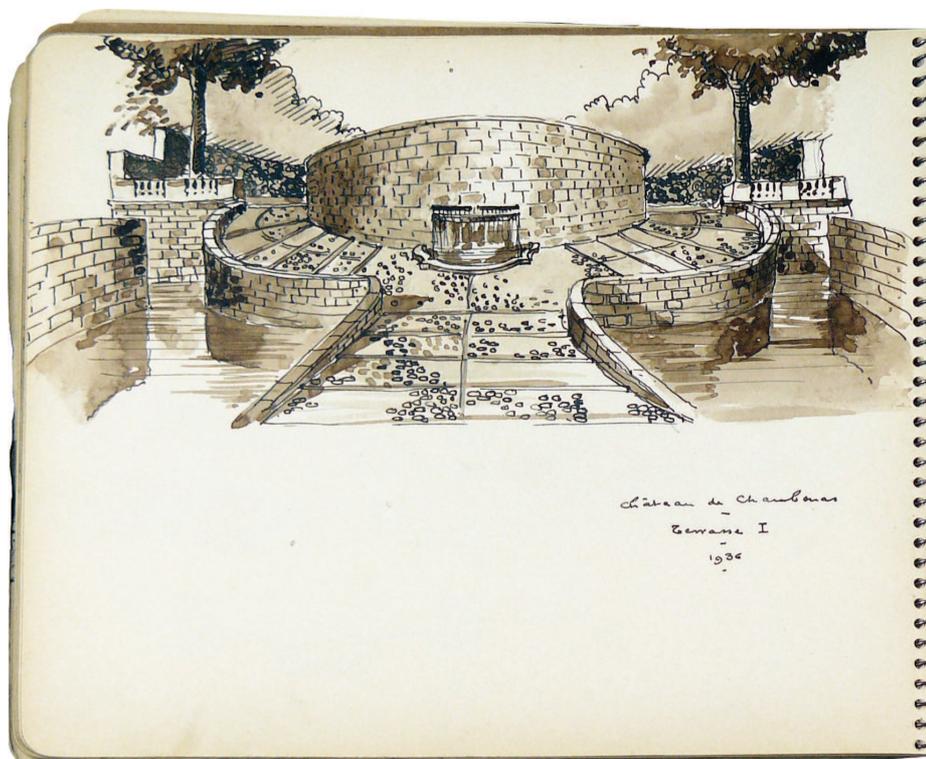
L'architecte joue avec les couleurs de roches pour mettre le végétal en honneur et ordonnance un espace régulier cherchant la *symmetria*. Les constructions végétales raisonnées de Jean-Charles Moreux partagent les leçons du passé et de la modernité. Par des matières et des assemblages de matériaux insolites, la composition du plan respecte les principes conceptuels des jardins français et italiens. Ces typologies sont considérées de « l'intelligence »⁴² ou « jardin de la raison »⁴³ parce qu'elles exploitent l'arithmétique et la géométrie pour distribuer les masses et les circulations. « Jardin accordé avec l'architecture, jardin où les proportions des parties plantées et des allées seront issues de rapports simples ayant *pour module* ou *commune mesure* : le pouce, le pied ou le pas humain »⁴⁴. Le béton offre le moyen de penser le jardin verticalement et horizontalement par différenciation topographique de plans horizontaux. La dalle étanche en béton armé permet la proposition d'un jardin suspendu même pour des petits appartements et maisons de ville. Moreux ne semble pas reporter dans le projet d'édifice, la libération structurelle des nouveaux matériaux en libération spatiale. Suivant Ledoux et Palladio il a une pensée classique du plan.

⁴¹ Jean-Claude Nicolas Forestier, *La Renaissance du jardin français*, p. 47, in Michel Baridon, *Les Jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes, op. cit.*, pp. 1114-1115.

⁴² Jean-Charles Moreux, « Jardins d'Orient. Jardins d'Espagne. Jardins d'Italie. Jardins d'Extrême-Orient. Jardins français. Dix-huitième siècle. Dix-neuvième et vingtième siècles. Jardins publics », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°4, avril 1937, p. 8, in Susan Day, *op. cit.*, p. 276. « Pour *L'Art et l'homme* de René Huyghe, il prépare une histoire de l'art des jardins où il distingue les catégories suivantes : ↯ les jardins de la sensualité (Orient), ↯ les jardins de l'intelligence (Rome, France), ↯ les jardins de la sensibilité (époque romantique), ↯ les jardins de la curiosité et de la connaissance (jardins botaniques, zoologiques, hollandais, modernes), ↯ les jardins de l'utilité (jardins potagers, vergers) ». Marie-Laure Gobin, *Jean-Charles Moreux : architecte, décorateur, jardinier, paysagiste*, Mémoire de maîtrise, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 1969, p. 72.

⁴³ Jean-Charles Moreux, « Jardin régulier », *op. cit.*, p. 64.

⁴⁴ *Ibidem*.



25 et 26. Le jardin horizontal, le jardin vertical. Analyse de jardins châtelains. Jean-Chales Moreux, Dessin encre et lavis, carnet (15x20). Documents Ifa, Ifa.171.4/1.

2. Œuvre théorique, éphémère, ou didactique.

Outre les nombreux projets de jardins construits, l'architecte établit les relevés de jardins anciens afin de promouvoir leur conservation⁴⁵. Ce travail l'aide à saisir, en analysant par époque et par le dessin, les pensées de l'architecture au cours de l'Histoire. Ce travail l'aide à comprendre le monde contemporain et penser le futur. Il se constitue, pour le projet, une base de donnée constructive et théorique fondée sur le jardin régulier à la française. Il produit également des projets de jardins qui ne seront pas réalisés mais nourrissent sa réflexion sur l'architecture et l'architecture des jardins. Jean-Charles Moreux énonce sa pensée dans son enseignement, dans sa participation ou à l'organisation d'expositions, des interventions à la radio, lors de la publication d'articles et de livres. Pour édifier l'avenir, l'architecte regarde l'histoire et la géographie du lieu. La composition typologique raisonnée des matériaux économiques et hygiéniques modernes, conserve les constantes architecturales classiques. C'est ce qu'il communique à l'École des Beaux arts de Dijon, en tant que professeur d'architecture puis en tant que maître de conférence à l'École des hautes études d'architecture à l'École des beaux-arts de Paris, sous le secrétariat général de Louis Hautecœur⁴⁶. Entre les années 1920 et 1960, Moreux étudie les publications du mathématicien et politique roumain Matila Ghyka⁴⁷. Ces ouvrages l'aident à construire sa pensée, puis à rédiger son ouvrage *Histoire de l'architecture* et préparer ses cours « De la proportion »⁴⁸. Ceux-ci racontent le rôle des nombres et de la géométrie en architecture. Ces sciences permettent à l'architecte de découvrir par le projet et dans le projet, l'harmonie de la nature. L'architecture rend visible la beauté de l'universel et de l'abstraction mathématique. Il pense l'architecture comme « une

⁴⁵ Jardin du Touvet (38), jardin botanique de Padoue (Italie), jardin de Moutiers Saint-Jean (21), etc.

⁴⁶ Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard, 1957.

⁴⁷ *Esthétique de la proportion dans la nature et dans les arts*, 1927, édition consultée, Paris, Éditions du Rocher, 1998 ; *Le Nombre d'or*, 1931, édition consultée, Paris, Gallimard, 1976 ; *La géométrie de l'art et de la vie*, 1946 ; *Philosophie et mystique du nombre*, 1952, édition consultée, Paris, Payot, 1989, etc.

⁴⁸ « Pythagore avait déjà remarqué que non seulement tout concept, tout "fait" géométrique avait comme correspondance un "fait", une loi arithmétique parallèle, mais que toute harmonie (à commencer par l'harmonie musicale) dépendait d'une proportion, d'une relation numérique. L'ordre et la beauté de l'univers ayant leur origine ou leur explication dans les nombres, la philosophie de son école se résumait dans l'Idée de nombre comme essence ou symbole de toutes choses ; ce n'était pas dans la substance des phénomènes, mais dans leur "structure" que ses disciples, et plus tard Platon, situaient et cherchaient la réalité ». Matila Ghyka, in Jean-Charles Moreux, *Histoire de l'architecture*, Paris, PUF, 1941. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1999, p. 66.

poésie qui se voit »⁴⁹ et qui se tente à toutes les échelles du projet. Depuis 1925 lors de l'Exposition des arts décoratifs et durant toute sa carrière, Moreux présente sa pensée de l'architecture en organisant ou participant à de très nombreuses expositions⁵⁰. Il utilise l'éphémère comme test et expérience publics, du nouveau en architecture. Car l'architecture est une science sensible qui mène à l'universalité ; c'est le « modèle de tout art : [...] elle [l'architecture] peut mieux qu'aucune autre espèce s'ordonner à une norme à la fois universelle et cachée. L'édifice de pierre n'est que la matérialisation plus ou moins parfaite d'un solide invisible et pur : une figure, toute mathématique et transparente, l'exalte et la justifie aux yeux de cet observateur idéal dont Platon, Léonard et Valéry ont, tour à tour, évoqué la sévérité et l'admirable exigence »⁵¹.

À la manière de Le Corbusier, Moreux utilise l'arithmétique et la géométrie en tant que méthodes d'optimisation spatiale, mais selon un enjeu différent. Le Corbusier économise le sol de la terre lorsque par exemple il restreint l'emprise au sol notamment grâce au système des pilotis et de la structure poteau-poutre. Il construit pour le plus grand nombre et la masse collective. Il pense à l'échelle de l'humanité. Jean-Charles Moreux pense à l'échelle de l'homme et construit pour un individu particulier. Son architecture est sur-mesure et adaptée. Il investit davantage le terrain d'implantation, utilisant ses particularités physiques pour concevoir. Dans chaque édifice il n'y a pas d'espace à perdre. Tout est optimisé grâce à la rationalité. C'est un autre fonctionnalisme que celui des Avant-Gardes. Chaque espace existe au-delà de l'édifice et chaque espace construit l'édifice : le module humain, la proportion juste pousse à la synthèse économique, écologique, harmonique. L'architecture individualisée est pensée grâce au croisement des échelles, du grand paysage à l'ornement décoratif. « C'est par la convenance qu'un bâtiment peut avoir toute la perfection et qu'on y trouvera une agréable correspondance des parties avec leur tout »⁵². Moreux assimile les théories

⁴⁹ Jean-Charles Moreux, *Histoire de l'architecture*, op. cit., 1999, p. 20.

⁵⁰ De 1925 à 1957, Moreux participe en proposant une œuvre architecturale ou organise une quinzaine d'expositions : 1925, 1933, 1934, 1935, 1937, 1940, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1952, 1955, 1957.

⁵¹ Paul Valéry, *Eupalinos : l'âme et la danse ; dialogue de l'arbre*, 1921. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1964, p. 34.

⁵² Jean-Charles Moreux, « Consullus d'Olivier de Serres, de Philibert Delorme et de JF. Blondel présenté par Jean-Charles Moreux », *L'architecture française*, Paris, 1941.

vitruviennes et serliennes de l'architecture. « L'architecture digne et noble contraint l'individu. Il faut humaniser l'architecture pour humaniser l'homme moderne »⁵³. Son histoire de l'architecture suggère d'affirmer les spécificités de chaque lieu, de chaque espace. Sa pensée de la modernité passe par un regard sur le territoire, sa culture et son folklore. C'est par le voyage et dans le dessin qu'il appréhende ces notions et principes architecturaux.



27. « Ciste de bronze à figures gravées. Palestrina. (Villa Giulia) ».

Jean-Charles Moreux, aquarelle de poche, page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.

⁵³ Jean-Charles Moreux, in Bernard Champigneulle, « Témoignage sur l'art contemporain », *Courrier royal*, Paris, 1936, p. 30.

II. La condition de l'architecte et son dessin de note.

Jean-Charles Moreux considère le dessin comme outil et pensée. Selon ce qu'il cherche à dire et cherche à voir, il invente une forme de monstration particulière. La situation dans laquelle l'architecte dessine induit des modalités du dessin, celles-ci devant être pertinentes, adaptées à la situation. « Donner à remarquer ce que l'on dessine à l'aide de ce avec quoi l'on dessine »¹. C'est revenir à l'essentiel que d'abstraire, dans un dessin de note, sa pensée des choses observées. À vocation scientifique, la note en dessin offre à l'architecte en voyage le moyen de formuler ses idées. Chaque ouvrage réduit à l'essentiel graphique et l'essentiel intellectuel, approfondit le regard de l'architecte qui se forme grâce au déplacement, par l'étonnement mis en dessin, par ce dessin.

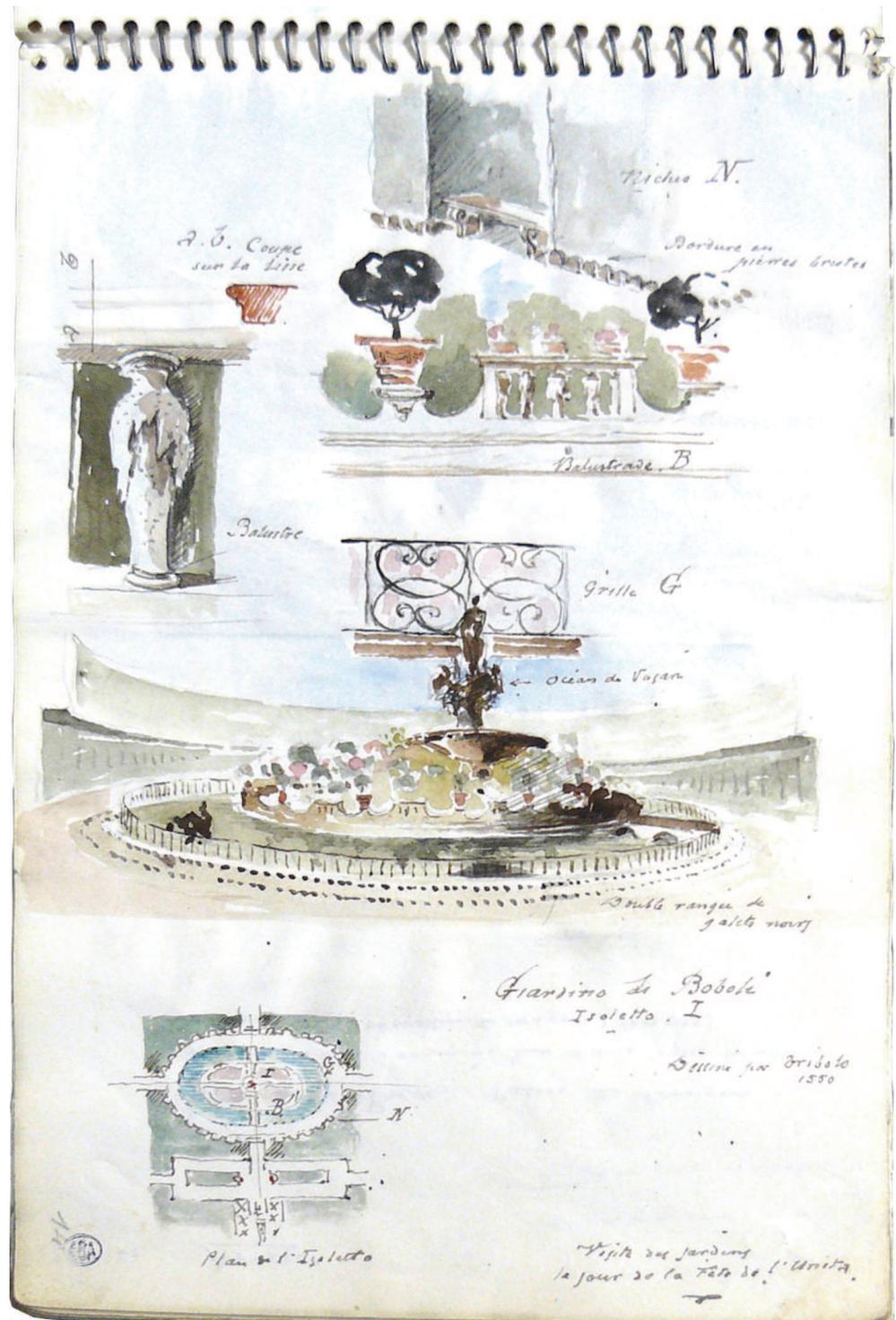
Comme soutien à notre réflexion, nous proposons de travailler sur les dessins que Moreux exécute en voyage, explorant l'Italie du Nord en 1926. Reconnaisant le déplacement comme l'une des méthodes pédagogiques les plus efficaces pour l'autonomie de la pensée et la constitution de sa pensée, il souhaite approfondir et préciser sa culture à l'école de l'Europe. C'est également pour lui un moyen de revenir à l'essence des choses, un retour aux sources considéré fondamentalement formateur et instructif, particulièrement lorsque l'architecte démarre sa carrière et sa vie professionnelle. Après avoir rejeté les principes et les théories de l'Académie, Moreux rejoint l'Avant-garde architecturale. En 1926, en même temps qu'il élabore sa manière de voir l'architecture et le projet, il commence à se détacher intellectuellement du mouvement. Il cherche à découvrir de lui-même la culture classique italienne et française.

Pour ce faire, durant son parcours, Jean-Charles Moreux semble exploiter la note en dessin sous différentes formes intellectuelles et graphiques. Nous avons constaté ceci après des études aux archives de l'Institut français d'architecture, puis une analyse des carnets de notes et de travail, personnels de l'architecte (objet MORJE.A.7 ; dossiers 171.If.a.4/1, 171.If.a.104, 171.If.a.105). De cet examen nous relevons trois manières d'aller à l'essentiel par le dessin : la page du carnet comme fiche thématique d'analyse-synthèse ; donner à voir par extraction d'une chose et sa focalisation ; l'essentiel grâce au mouvement. À chaque situation, Moreux cherche à dire rapidement ce qu'il pense de ce qu'il observe, ce qui l'étonne le plus, ce qu'il considère important à retenir.

¹ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 12.

A. APPRENDRE À ÉLARGIR ET THÉMATISER.

Jean-Charles Moreux utilise la page de carnet comme une « fiche de lecture » critique du monde habité et du monde vécu. Il joue avec les échelles, les points de vue et les modes de représentation de l'architecture, pour faire correspondre différents éléments se rapportant à un sujet d'étude choisi. Le sujet choisi, devant préciser et développer une culture spécifique ou bien donner une aide au projet, semble issu de l'étonnement à constater la concordance d'objets disparates. Moreux s'intéresse à l'harmonie esthétique mais aussi intellectuelle, architecturale. L'architecte est à Florence et relate en dessin sa « visite des jardins [Boboli]/le jour de la fête de l'Unità » (1). Très souvent Moreux précise dans son dessin la situation, l'ambiance, la position surtout, dans lesquelles il dessine. C'est une manière de préparer le dessin à être relu, retravaillé : justifier le geste graphique, retrouver la pensée énoncée. Les carnets de note recueillent des dessins sur lesquels l'architecte revient. Son attrait pour les sciences naturelles et la nature, son expérience d'architecte de l'art des jardins, notamment avec les frères Véra, le porte à regarder la conception des jardins classiques italiens. Le jardin de Boboli « dessiné par Tribolo [1500-1550]/1550 » sur une colline, place le palais Pitti à l'échelle de la ville. L'architecte s'intéresse au lac du jardin et son *Isolotto*, pensé comme un moyen de changement, un palier, une pause dans la circulation et le système d'observation du territoire qu'ordonnance la grande allée centrale. Le plan du lac est perpendiculaire et centré par rapport à cette perspective urbaine et paysagère. Moreux regarde les systèmes de délimitations plans ou verticaux, entre les différents éléments faisant exister le lac au sein du jardin, entre le lac et l'usager. Ces limites contraignent la circulation du visiteur, l'empêchant de progresser dans son parcours, lui proposant ou lui imposant d'autres solutions de déambulation. « Balustrade », « balustre », « lisse », « grille », « double rangée de galets noirs », « bordure en pierres brutes », « niche » : les informations écrites développent le champ lexical de la limite et de la protection d'un lieu, la manière selon laquelle un usager peut ou non accéder dans un lieu. Le texte se joint au dessin en tant que titre ou légende situant, contextualisant. La page est composée entre écriture et dessin. L'écriture de la note est horizontale et prend valeur graphique. Elle intervient dans le dessin de manière informative et pour nommer les choses. L'écriture apporte des données historiques et géographiques, non significatives précisément par le dessin.



1. Les vues croisées d'un étonnement.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.

Considérée dans la verticalité, la page est pensée comme une planche. Elle est composée de vignettes graphiques aquarellées. Ce système graphique et souple d'interaction entre la substance et le support, procède par aplat infiltrant et coloré, comme petit espace de couleur différente tranchant sur un fond d'une autre couleur. L'aplat est signifiant ; c'est une marque distinctive lumineuse et colorée comme la tache dans un tableau. Sa nature physique est directement liée à la texture du support. L'aquarelle instaure une relation à la transparence qui permet d'aller vite dans le dessin. La mesure de l'eau dans la couleur, établie selon l'idée à formuler, cherche, avec le fond du support, pour suggérer le positif et le négatif, le plein et le vide, l'intensité des ombres et des lumières, les limites et la matière, l'enveloppe ou la coupe, les trois dimensions, le volume et la planéité, la nature et la fonction des éléments, etc. La tache existe pour elle-même, au-delà de la représentation. Nous proposons de parler de tache théorique. Avec la souplesse et la rapidité d'exécution gestuelle, la valeur intellectuelle de la tache, pousse à montrer vite et juste. L'aquarelle est une méthode et un instrument graphiques judicieux pour l'architecte qui se forme et cherche à spécifier, par la monstration, son regard du monde habité.

Sur la page de son carnet, Moreux note synthétiquement à l'aquarelle un plan résumant l'ordonnancement du site observé. Il sert de base à la légende. Ceci permet ensuite de libérer le dessin du contexte pour ne montrer que ce qui est regardé. La fiche thématique présente ici une compilation d'abstractions faisant sens par hyperlien – l'idée de limite. Grâce à l'aquarelle n'admettant pas la superposition, les vignettes analytiques, peuvent se chevaucher sans s'altérer. L'architecte va jusqu'au bout du dessin.

La couleur sert également à faire lien entre les objets autour d'un sujet. Par exemple, en fiche synthétique, une seule teinte qualifie différents éléments extraits, d'usage et de fonctionnalité très diversifiés. Moreux voit et donne à voir ici l'harmonie matérielle : un même matériau pour édifier un décor sculptural, un ornement, une « bouche d'évacuation des eaux de pluies », la « bordure en pierre de tous les massifs et bosquets », etc. (2). Par l'aquarelle, la variété est utilisée pour affirmer l'unité. Lors d'une visite de l'église *Santa Maria in Cosmedin* à Rome, fondée au VIII^e siècle par Hadrien I, l'architecte s'intéresse à l'ornement (3). Il regarde la manière dont il est pensé, adapté à la construction et à sa composition harmonique.



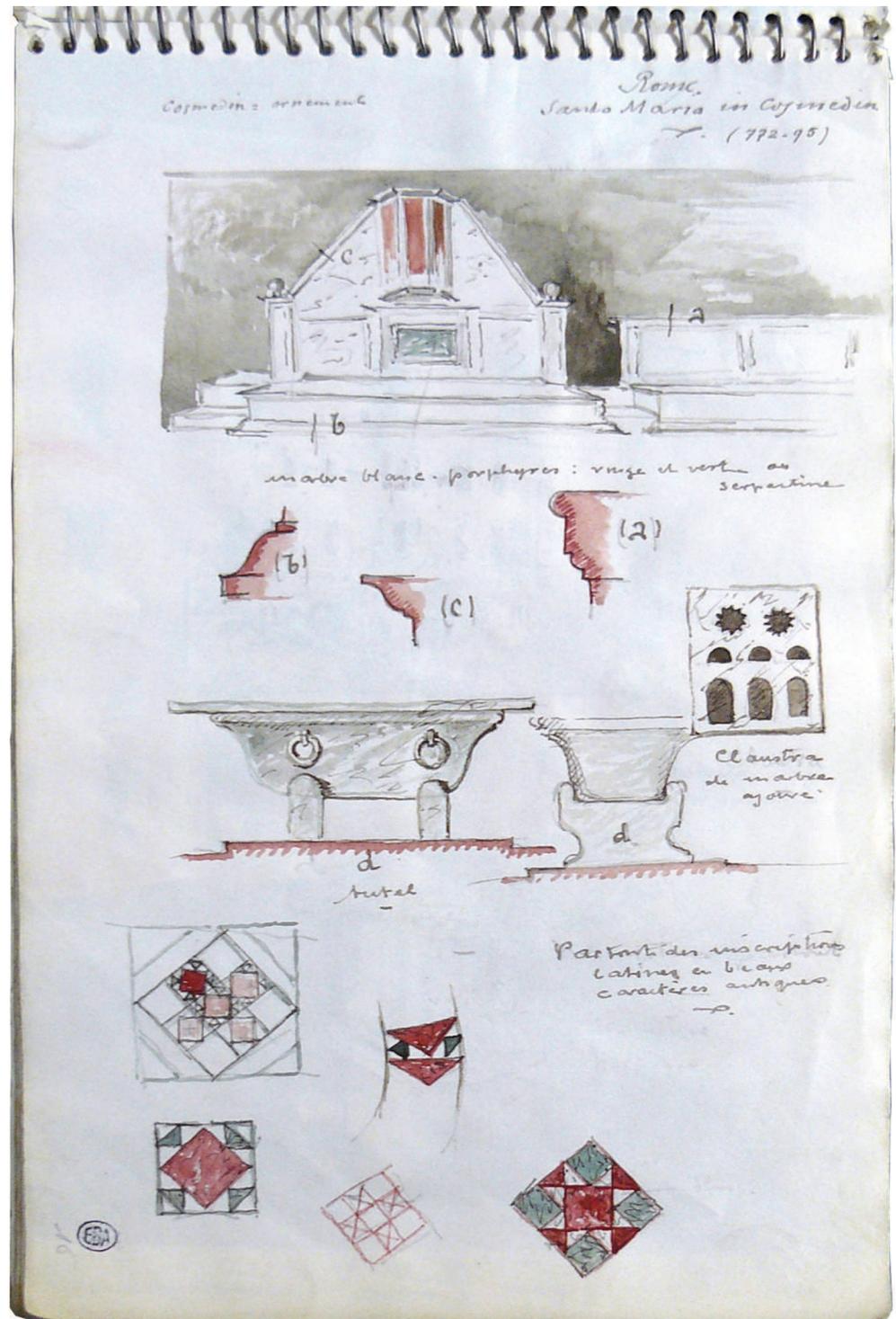
2. Monochrome intellectuel.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.

L'ornement révèle un principe constructif, dans une intention esthétique. Moreux utilise une même couleur – le rouge, peut-être pour mémoriser plastiquement l'ambiance que les matériaux proposent (brique, bois, marbre, peinture murale, etc.) –, pour énoncer la nature d'un matériau, amplifier un relief, comprendre une organisation constructive, une organisation décorative, distinguer le sens de lecture (haut, bas), affirmer un mode de représentation architecturale, etc. On ne montre pas la même chose selon que l'on dessine en plan, en coupe, en élévation. Moreux étudie le langage architectural du mobilier religieux composant l'édifice (autel, chaire, etc.) et pour ce faire regarde les profils d'une rampe, d'une estrade, d'un garde-corps. C'est avec la coupe qu'il peut par abstraction, dire au mieux ce qu'il voit : les courbes positives ou négatives des moulures. L'architecte trace une note rapide de la chaire dans son ensemble et en élévation, afin de situer sa recherche en dessin. Le geste ondulé et la direction du trait de coupe annonce déjà, schématiquement, ce à quoi il se rapporte, ce qui est regardé. Il n'y a pas besoin de marquer les extrémités, là où l'on s'arrête dans l'étude et dans la section. Les lettres mentionnées situent et renvoient au profil particularisé. Selon ce procédé Moreux indique en même temps plusieurs orientations visuelles : on passe d'une vue de face générale à une vue de côté détaillée. L'architecte joue avec les angles et les échelles pour signifier son regard ; son regard sur le fonctionnement ornemental de l'église.

C'est une manière de synthétiser sa pensée en une page de carnet, comme le montre l'analyse graphique du grand : escalier « (*scalone grande*) » du « *palazzo della Somaglia* » de Piacenza, édifié par Borromini (4). Se référant à une représentation photographique en carte postale, l'architecte montre en perspective, le système de circulation horizontale et verticale. Deux volées arquées de « 17 marches » emmènent du rez-de-chaussée, se rejoignant en un palier de plan hexagonal. En tant que forme-fonction le polygone permet l'organisation des volées menant à l'étage supérieur et symétriques aux deux premières, mais aussi l'arrêt pour la contemplation. Comme depuis un balcon, en retrait et intérieur par rapport au système d'ouvertures de la façade longitudinale, l'utilisateur peut stationner observer le paysage à travers la grande fenêtre en arc plein cintre. Celle-ci, travaillant pour deux niveaux, est exploitée dans toute sa hauteur : elle éclaire et montre en même temps (les deux fenêtres albertaines² réunies). Cette pause dans le parcours offre aussi à l'utilisateur le moyen de se présenter au public, depuis le haut,

² Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, p.41.

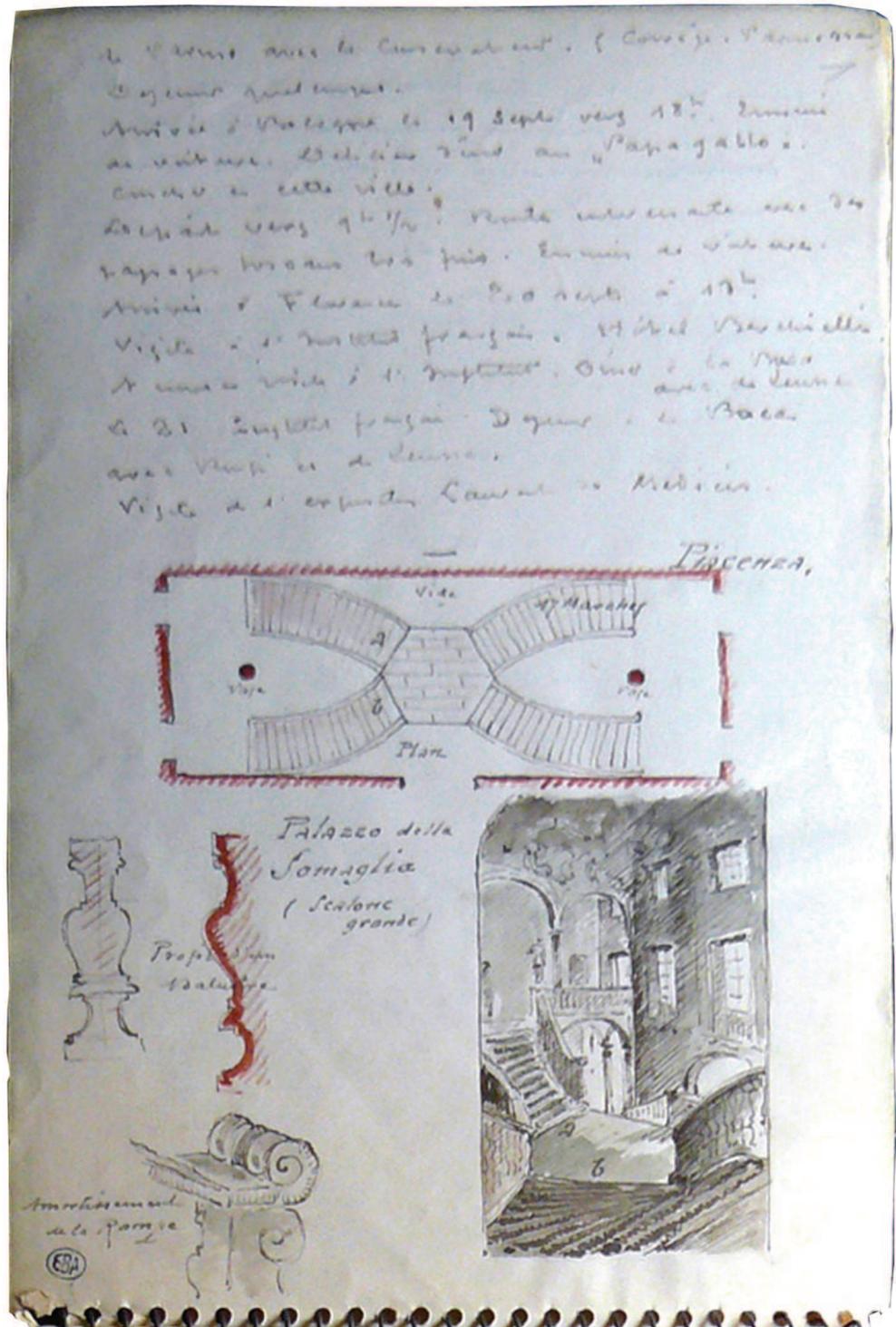


3. Couleur imitative, thématique et intellectuelle.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.

depuis le bas. Les diverses possibilités d'utilisation que le palier permet, donnent un statut à l'hôte et au visiteur, et les positionnent l'un par rapport à l'autre. La station-balcon entre les deux niveaux et les quatre volées d'escalier, agit comme un instrument d'optique pour mieux voir et se donner à voir. L'architecte signale également cette fonction dans un dessin en plan de la circulation installée dans l'édifice. Aquarellant de rouge les hachures entourant le palais, Moreux explicite le mode de représentation : ce qui est coupé, ce qui ne l'est pas, ce qui est au-dessus, ce qui est en dessous. Grâce au renfort des murs extérieurs enserrant seulement l'escalier, le dessin transcrit la situation aérienne, le vide horizontal et vertical que produit l'escalier au sein du bâtiment. En outre ce dessin en plan informe d'une autre interaction entre l'escalier et l'extérieur, montrant la continuité visuelle et constructive longitudinale des volées depuis les deux ouvertures en chaque façade transversale. De la perspective au plan Moreux réduit l'échelle ; il décrit autre chose pour énoncer sa pensée. L'architecte continue dans la réduction scalaire, pour réduire à l'essentiel. Il s'intéresse à l'interaction, la confusion parfois, entre le plein et le vide, le positif et le négatif, que fabriquent l'espace et la structure d'un escalier. Les balustres courant le long des rampes de l'escalier espacées d'intervalles réguliers et formées d'un enchaînement de bourrelets, de ventres et de creux symétriques, encadrent et donnent un statut au vide entre chacune. Il s'opère une ambiguïté, presque une inversion entre le plein et le vide, et qui pousse au mouvement. Moreux associe une vue de face à une vue en coupe pour signifier le jeu des courbes et contre-courbes du linéament. Le volume devient surface, qui devient contour. L'axe vertical fendant la balustre symétriquement, annonce efficacement la vue de face. La trait rouge à l'aquarelle suivant d'un geste la ligne de contour extérieur, avertit que la matière est sectionnée, montrant l'intérieur de l'objet. Également cette représentation non intégrale de la balustre, dessinée dans sa hauteur jusqu'à l'axe de symétrie verticale, aide à penser en coupe. L'architecte croise les échelles et les méthodes graphiques pour travailler son idée des choses observées ; le concept visuel et dynamique d'un système de circulation, énoncé par une page de carnet, selon une succession d'analyses graphiques.

La fiche thématique réunit différentes pensées dessinées autour d'un regard, à dire et à saisir.



4. Croisement de vues et d'échelles.

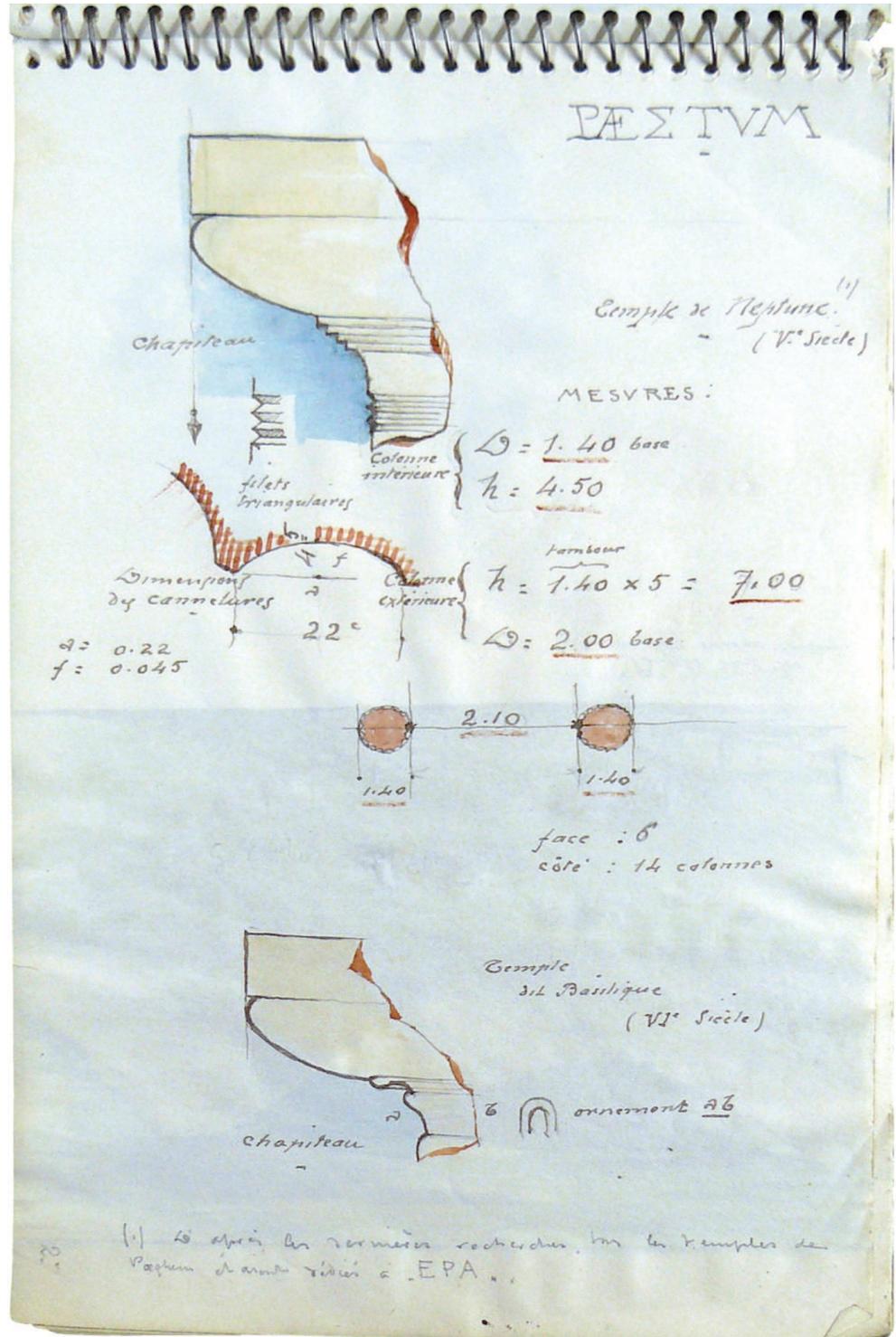
Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.

B. APPRENDRE À CONCENTRER SON ŒIL ET SA NOTE.

L'architecte réinvente à chaque fois le chemin vers l'essentiel graphique et intellectuel. Nous étudions les carnets de note en dessin de Jean-Charles Moreux et nous constatons qu'il met en place un procédé permettant de synthétiser son geste vers le dessin d'une idée. Il ne donne à voir que ce qu'il cherche à voir. C'est une forme de réduction à l'essentiel : trouver les raisons d'interpellation d'un objet du monde habité, définir la pensée générée, exclure graphiquement certains contextes de la chose observée. Se centrer sur un étonnement particulier aide, par attention spécifique et soutenue, à mieux le reconnaître et le connaître. On apprend mieux une chose à la fois, mais en approfondissant. Noter sa pensée, dans une certaine rapidité d'action, force à se concentrer sur ce qui est vrai, pour soi relativement. L'abstraction par la note en dessin semble participer à la formulation et peut-être à la formation du regard de l'architecte.

Jean-Charles Moreux parcourant l'Italie, traverse la Campagnie et la « région du Vésuve »³ (5). Il note à l'aquarelle quelques spécificités typologiques, morphologiques, géographiques d'un territoire rural. Sur une page il peut présenter, en compilant des données d'un œil résumant, différentes interactions entre l'architecture et le paysage. Ceci permet de relever différentes spécificités du site de manière efficace et claire – lecture future facile du carnet. Lorsqu'il visite le site antique de Paestum, l'architecte en estime l'installation d'un édifice sacré. Il cherche plus précisément à comprendre l'ordre et le module du temple, générant son édification et cette installation. Moreux saute les échelles. Il appréhende l'édifice en le déstructurant, et en focalisation graphiquement, par zooms optiques, sur certains points intéressants ou questionnants. L'examen des colonnes permet la compréhension de l'ordonnancement général. Il note en dessin le profil de chapiteau, accompagné d'une série de relevés relative aux deux types de colonnes (« colonne intérieure », « colonne extérieure » : deux rangées de colonnes composent l'édifice). Dans une intention scientifique, l'architecte associe le chiffre au dessin. Réflexions écrites et réflexions dessinées déconstruisent le bâtiment pour en saisir son organisation tridimensionnelle. L'architecte utilise la couleur de l'aquarelle pour distinguer d'une tache, d'un geste, le plein et le vide, le positif et le négatif, la coupe ou l'élévation, etc. La rapidité de l'exécution aide à ne

³ Jean-Charles Moreux, document Ifa/171/4-1.



5. Appréhension par mise en mesure.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If4/1.

pas perdre le fil de sa réflexion et rester concentré sur ce que l'on voit, sur ce que l'on montre. Concentrant son attention sur la colonne en cette page de carnet, Jean-Charles Moreux note sa compréhension de la pensée du plan de l'édifice étudié : un module fabrique l'architecture conceptuellement, constructivement, assurant l'harmonie entre les éléments et la justesse des proportions.

Avec l'aquarelle, l'architecte souvent trouve d'autres astuces graphiques permettant la synthèse de l'œil et l'agilité de la main. L'enjeu étant de noter son regard en dessin, avant que l'émotion, la pensée générées des choses observées, ne s'échappent. La tache aquarellée, l'aplat mental, en est, nous l'avons vu, un moyen. Moreux utilise cette méthode lorsqu'il exploite le fond du support comme intellection. Il donne au fond un rôle et un sens dans le dessin. Suggérer sans marquer, dessiner sans dessiner – par le négatif avec le fond vide du papier –, annule le décalage temporel entre la fabrication et la station d'une idée dans l'esprit, puis son intelligibilité. L'information risque moins d'être oubliée. Seul comptent le temps d'organisation du dessin et la recherche de dire clairement. Deux empreintes intellectuelles constituent le dessin : l'une positive par la tache aplat, l'autre négative par le détour du fond du papier. Elles sont complémentaires car l'une fait apparaître physiquement l'autre. L'une n'a plus de signification sans l'autre. La monstration par le fond est construite par la monstration de l'aquarelle. La réflexion du dessinateur sur ce qu'il va représenter paraît naturelle, succincte. L'exploitation du support comme fond conceptuel économise le temps de l'exécution. Le contraste volontairement marqué entre le tracé et le non tracé semble hiérarchiser les données du dessin, pour retenir juste, ce que l'on voit. C'est une forme d'abstraction. Par ce procédé scientifique qui aide à penser, qui aide la pensée, l'architecte approfondit son regard jusqu'à peut-être déceler la source de celui-ci, ce qui l'a généré et ce pourquoi il s'est généré. Jean-Charles Moreux lorsqu'il est à Florence, visite le Palazzo vecchio (6). Le bâtiment est de plan carré, développant quatre ailes autour d'un patio. L'architecte étudie le traitement des angles intérieurs et « l'intersection des châteaux » le long de la sablière. Pour préciser la tache furtive et abrégée des « aigles en tôle découpée à l'intersection [...] ». Le texte intervient comme un instrument d'optique zoomant sur ce qui est regardé. Moreux choisit de tracer une vue en perspective cavalière de la toiture pour montrer au mieux la solution architecturale articulant les jonctions de mur à mur, entre deux pentes de toit, le passage du mur au toit. L'architecte, dans son dessin, laisse libre la partie directement face au point de vue.

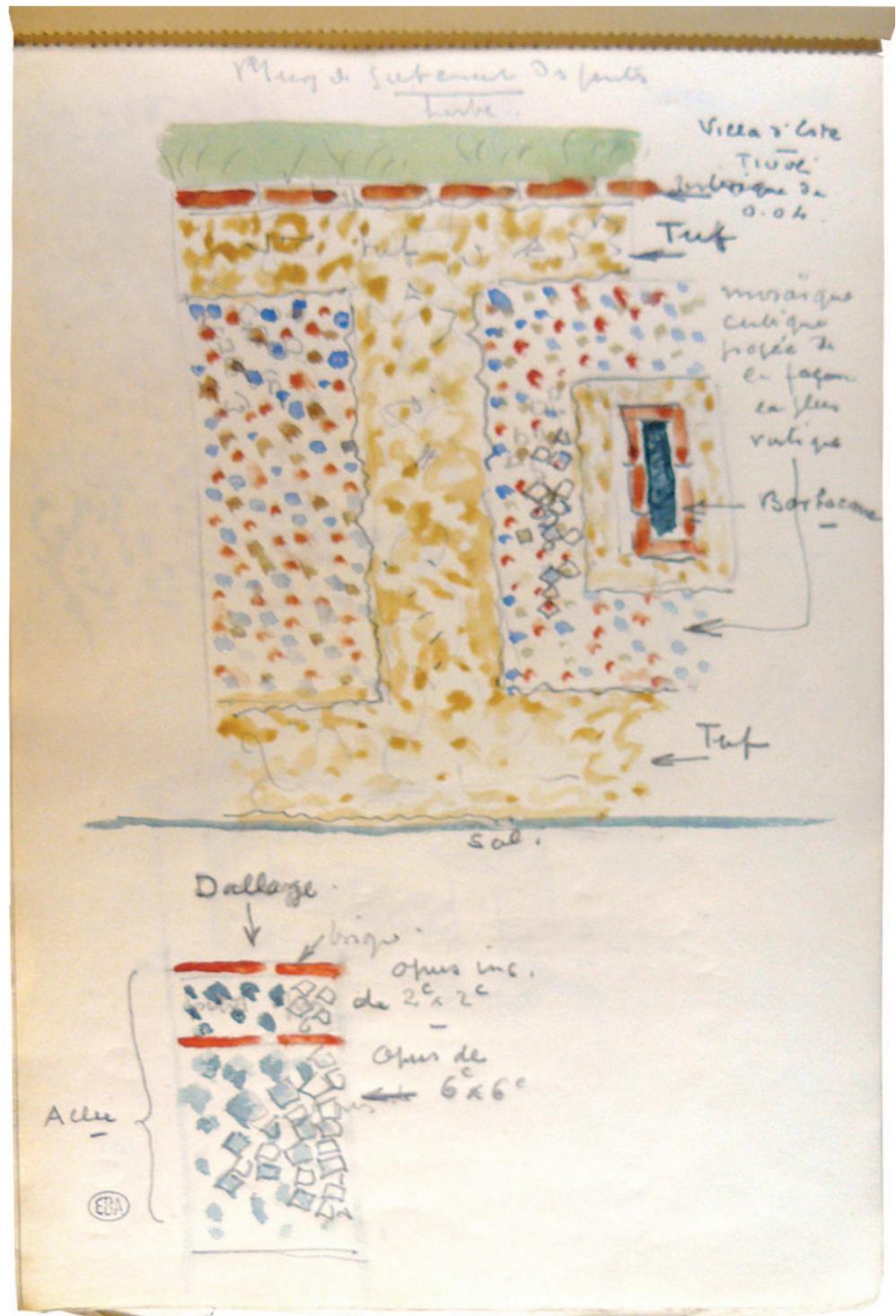


6. Le fond conceptuel.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If4/1.

Il utilise la représentation d'un chéneau mis en diagonale par la perspective comme ligne divisant la page entre le dessin matérialisé et le dessin mental. Le fond du support prend sens par rapport à la représentation. Nous pouvons mentalement reconstituer la pente du toit jusqu'à la façade. Sa représentation concrète troublerait, déformerait la pensée dessinée, concernant l'amplification des angles d'un édifice. Le reste de la page blanche semble, par gestaltisme, représenter le reste de l'édifice coupé. Le fond n'appartient plus au support, il fait partie du dessin et par là même il fait dessin. L'architecte passe de la forme à la mise en forme, sans matérialité graphique. De là le fond acquiert une signifiante et propose une histoire. Le vide devient plein ; un signifié sans signifiant. Le dessin semble pouvoir rendre visible par l'invisible, c'est-à-dire la non présentation plastique. Le sujet est montré, le sujet est dessiné sans trace, grâce à l'interaction entre le trait de sujets autres et le support. L'alternance dessin physique/dessin mental offre-t-elle à l'architecte un moyen d'abstraire sa pensée et advenir la révélation constituante de l'essence des choses ?

Parfois la représentation du particulier permet de penser le général. Dans ses carnets Moreux peut inscrire isolément un détail d'une architecture observée pour montrer uniquement ce qu'il regarde, pour montrer comment et pourquoi il le regarde. Dans la note en dessin, le moins pousse au juste. Ainsi d'une visite à la Villa d'Este, retient-il en dessin la nature et la combinaison des matériaux édifiant les « murs de soutènement [?] des ponts » (7). L'association du texte et du dessin indique que l'architecte pense l'architecture dans un jeu d'échelles multiples et jongle avec dans son dessin. En exploitant les couleurs proposées par l'aquarelle, il donne à voir une tranche de mur, là où est explicité l'assemblage et la disposition proportionnée des matériaux. La couleur est appliquée après et par dessus un premier dessin au crayon. La technique s'allie à la préoccupation pour dessiner le plus intègrement. Un jeu de touches et de couleurs définit chaque constituant minéraux ou végétaux, et chaque fonction des choses. La ligne du sol signalant une vue de face est accentuée, d'un trait large et foncé. L'indication écrite serait presque superflue mais elle fixe les choses pour aider le dessin. Ainsi la nature de chaque composant est notée à l'écrit : « tuf », « mosaïque », « brique », « herbe ». Parfois elle est nécessaire au dessin pour nommer, qualifier ce qui est présenté, pour signifier ce qui est difficile à représenter à une certaine échelle, dans un certain point de vue. La relation texte-dessin fait raccourci, pour donner à voir brièvement et simplement.



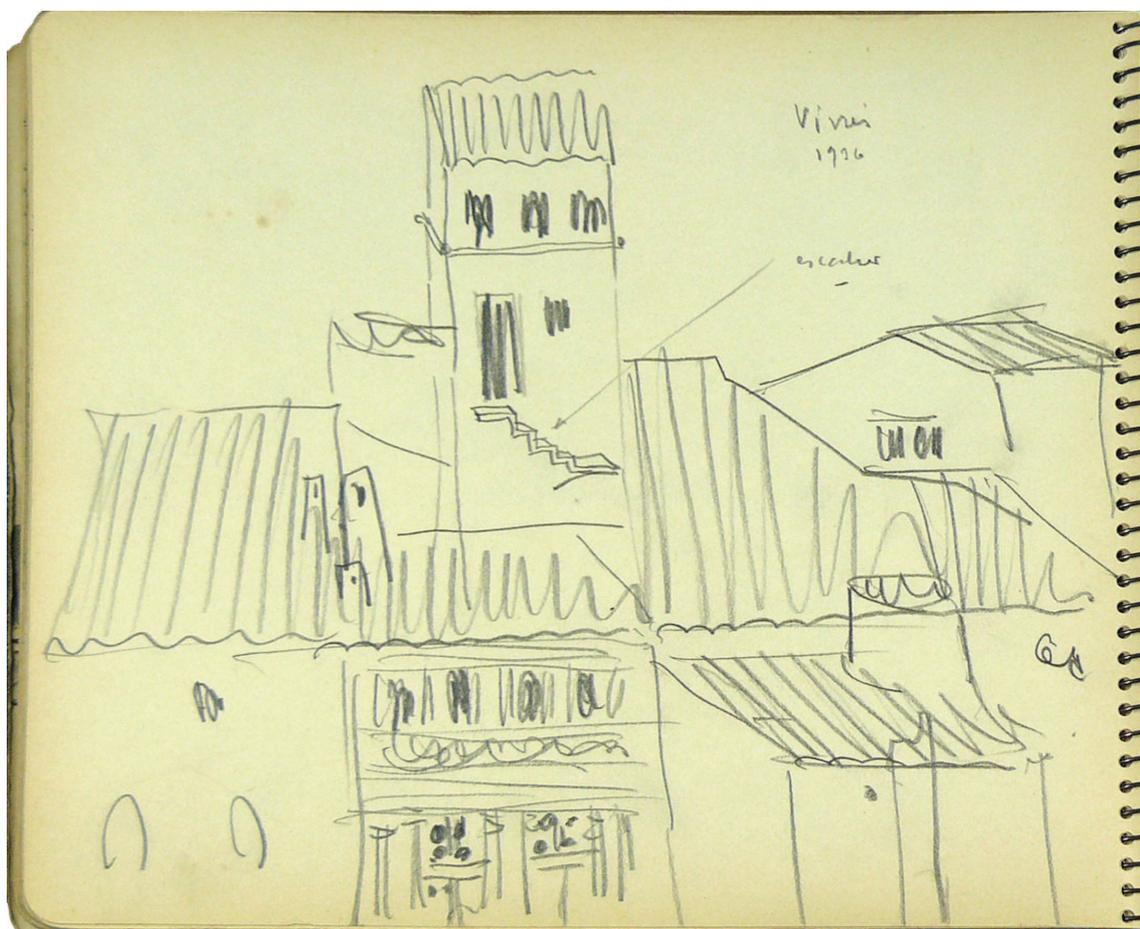
7. Le signe par la couleur.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.

L'architecte évoque par exemple le « tuf » dans une note graphique essentielle et efficace. L'indication textuelle dénomme l'élément analysé et dessiné. Il y a juste besoin de donner à voir et de comprendre que le tuf est un élément constitutif du « mur de soutènement » étudié ; il n'y a pas besoin de donner à voir toutes les spécificités intrinsèques du tuf. Pour signifier l'herbe et la brique, Moreux utilisent les codes visuels généraux – forme et couleur – : aplat vert, rectangle ocre. Parfois l'écriture permet d'accélérer l'exécution du dessin énoncé dans un registre du trait et appartenant au schéma. Un pointillisme tricolore et aéré montre directement l'installation de mosaïques au sein du mur étudié, comment l'ensemble est disposé. La nature même du matériel « mosaïque » est mentionnée par écrit, intéressant moins le regard de l'architecte. Ce qu'il regarde c'est la concordance entre les éléments, et non pas l'élément en lui-même. Croisant texte et couleur pour noter sa pensée, Moreux semble parvenir au schéma. Le dessin est réfléchi, succinct, efficace et direct dans la monstration du regard de l'architecte.

L'architecte donne une représentation mentale du principe étudié : les éléments sont réduits à l'essentiel. L'association texte et dessin force au schéma. La note est rendu théorique. Le procédé intellectuel et graphique de minimalisation du trait pose la question des limites : jusqu'où descendre dans le détail, jusqu'où agrandir l'échelle, quel degré de simplification, où, comment arrêter le dessin. Dans la note en dessin du mur de soutènement, la question des limites se pose d'autant plus que Moreux donne à voir une partie d'un élément linéaire et régulier : là où les matériaux d'un mur de soutènement se rencontrent. L'architecte choisit ce qu'il regarde, ce qu'il lit et ce qu'il donne à voir.

Un équilibre est à trouver entre l'idée de mur à signifier, en ne coupant pas trop tôt le dessin, et, sans aller trop loin dans le détail, sans trop zoomer, la mise en évidence de la particularité regardée, de la pensée advenue. Une définition trop sommaire, un zoom trop prononcé peuvent obscurcir le visible. Estimant une harmonie visuelle afin de distinguer le contexte de la spécificité, Moreux met en place un code graphique par la couleur (nuance et luminosité) et la ligne (pointillée et continue). Le dessin est également installé dans un cadre déterminé. Il doit contenir la trace de la pensée mais sans l'immobiliser. Ce double cadre par rapport au support ouvre et ferme la représentation en ce qu'il est formulé par la surface et non par la ligne. L'architecte note premièrement au crayon à mine fine. L'inscription légère est comme un tuteur à l'interruption régulière des différents sujets aquarellés.



8. Déconstruction visuelle des plans conceptuels.

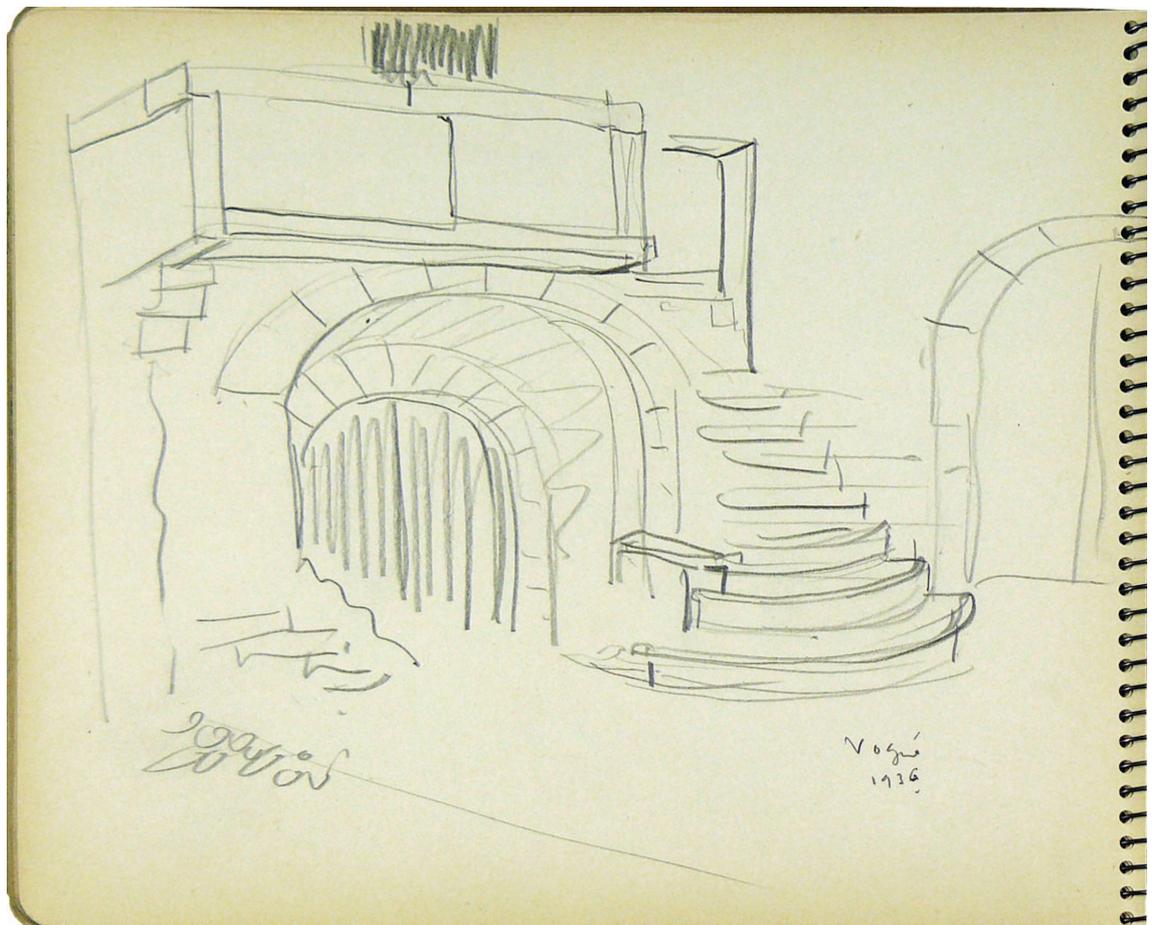
Jean-Charles Moreux, dessin à la mine de plomb sur une page de carnet à spirale (15x20). Document Ifa, 171.If.a.4/1.

Selon ce procédé de double cadre sans cadre, la pensée continue au-delà de la représentation. Le dessin devient imaginaire. On ne montre pas tout, mais on peut le voir. C'est une manière d'exécuter vite pour représenter juste.

Il semble que ce soit également en ne donnant à voir que ce qui est spécifiquement retenu de ce qu'il regarde, extrait du contexte, que l'architecte parvient à le saisir et l'assimiler. Focaliser pour mieux savoir. En 1936, Jean-Charles Moreux est installé en Ardèche et parcourt sa nouvelle région de résidence, accompagné d'un carnet à dessin. Sur plusieurs pages, l'architecte note en dessin son intérêt pour les systèmes d'accès verticaux et de transition privé/public de la maison rurale. Pour ce faire, l'architecte concentre son geste sur son regard. Il trace directement le sujet exploré. Moreux utilise la perspective pour représenter ses recherches sur les escaliers et les acheminements verticaux et horizontaux. Cette méthode de représentation de l'architecture permet une information dans les trois dimensions : longueur, largeur, profondeur. Une solution graphique pertinente pour la présentation d'un système architectural de circulation édifiant un espace vertical et horizontal.

L'escalier depuis la rue, emmène dans le bâtiment et vice-versa, selon un jeu d'empreintes ou de retraits par rapport à l'édifice (9), (10). L'entrée n'est pas directe sur la rue, mais au premier niveau. Un espace de transition prépare le visiteur à l'insertion dans l'intimité privée de la maison, à l'appréhension de son environnement extérieur partagé. L'édifice réserve une niche vers l'intérieur ou se prolonge sur l'extérieur dans un plan trapézoïdal isocèle, évasé vers l'extérieur (grande base), resserré vers l'intérieur (petite base). L'espace public rentre dans le bâtiment mais déjà dans une certaine intimité. L'édifice intervient sur l'espace public pour se signaler et le spécifier ponctuellement. La circulation est une empreinte de l'espace public dans l'édifice ; une empreinte de l'édifice sur l'espace public. Moreux en ne formulant graphiquement que cet espace de transition verticale, montre son regard sur la mise en forme architecturale de l'empreinte (enfouissement, extraction de l'architecture).

Par zoom et/ou cadrage du sujet étudié, l'architecte l'étudie au plus près grâce au dessin, jusqu'à l'assimiler; et le dessin formule directement l'idée que l'architecte établit. C'est un autre moyen de ne donner à voir que ce qu'y intéresse, approfondir son analyse et le comprendre.



9. Concentration sur un sujet architectural.

Jean-Charles Moreux, dessin à la mine de plomb sur une page de carnet à spirale (15x20). Document Ifa, 171.If.a.4/1.



10. Concentration sur un sujet architectural.

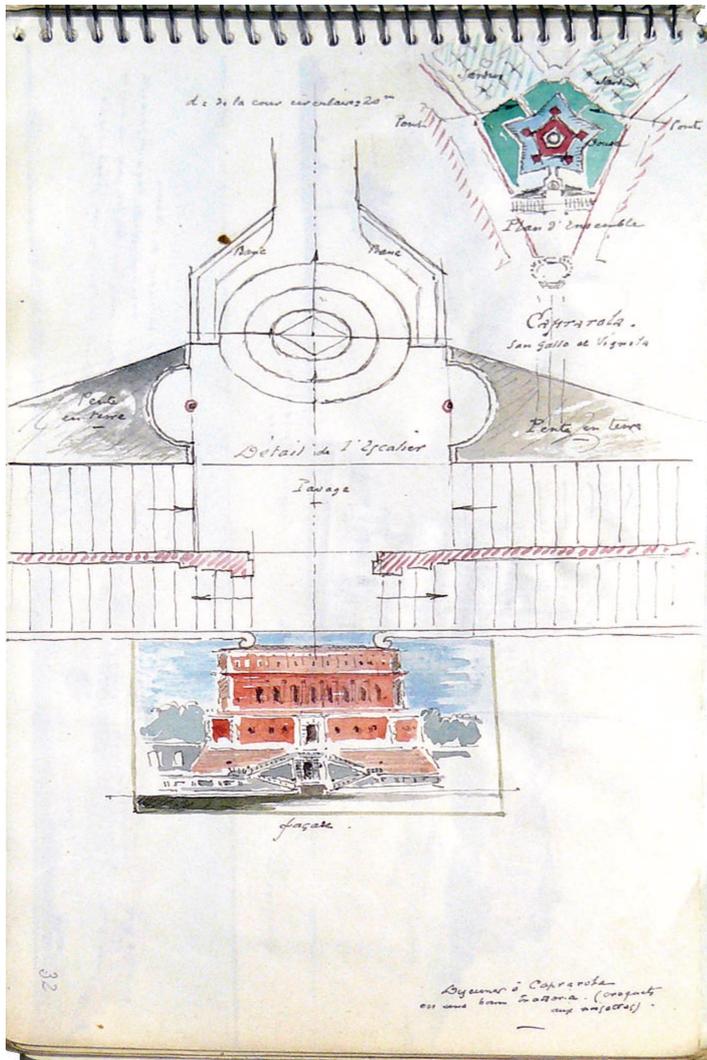
Jean-Charles Moreux, dessin à la mine de plomb sur une page de carnet à spirale (15x20). Document Ifa, 171.If.a.4/1.

C. APPRENDRE À LIRE PAR LA FENÊTRE.

Pour sa formation, Jean-Charles Moreux utilise ce qu'il y a autour de lui, à sa disposition et pouvant aider le regard. Voyageant par le train en Italie du Nord, l'architecte profite de la fenêtre en mouvement du véhicule pour observer le monde. Par le dessin il note ce qui l'interpelle. Il est dans un état d'esprit particulier où l'observation et l'expression de sa perception, s'installent dans une relation au temps. L'architecte est bousculé physiquement et intellectuellement, par le déplacement. Il est plus disposé à être étonné, interrogé, intéressé par l'existant si celui-ci change rapidement. La main énonçant le regard, doit suivre le rythme du paysage défilant et l'architecte s'exerce à dessiner vite et synthétiquement.

La fenêtre mouvante devient-elle pour l'architecte, un outil de formation du regard ? Elle semble provoquer et entrainer son attention, sa concentration. Nous relevons quatre notions relatives à la fenêtre du train, susceptibles d'éveiller et nourrir le regard de l'architecte : la translation, le lieu d'action, le cadre, le temps.

Souvent la pensée dessinée et sa mise en forme technique, ont à voir avec la position, la situation spatio-temporelle du dessinateur, son état d'humeur et d'esprit, la question qui l'anime. Afin de mémoriser son regard en dessin, dans un document exploitable ensuite, pour le projet. Moreux indique les conditions dans lesquelles il voit et donne à voir, il regarde et note en dessin. Elles justifient le geste, le procédé graphique, le degré de précision du regard et de l'idée. L'explicitation, dans la note en dessin des conditions de l'architecte dessinant, permet de retrouver plus tard, dans une lecture future, pourquoi et comment la pensée notée s'est générée et la manière dont elle est formulée. L'état d'esprit de l'architecte, l'atmosphère qui l'entoure, sont particuliers et il est intéressant de les préciser. Leur indication dans le dessin reste discrète, informant sur les conditions dans lesquelles la note a été dessinée, et ainsi sur la manière de la lire après coup. Moreux précise par exemple : « vue d'un petit café où nous nous//sommes rafraîchis » **(11)** (pour la note aquarellée de la basilique Santa Maria Novella), étude du palais Farnese lors d'un « déjeuner à Caprarola // en une bonne trattoria (croquets//aux noisettes) » **(11)**, « croquis pris du train » entre « Chiari, Brescia, Lac de Garde, Peschiera » **(12)**.



Dycomar à Caprarola
est une bonne maison. (croquis
aux aquarelles)

11. La situation du dessinateur.

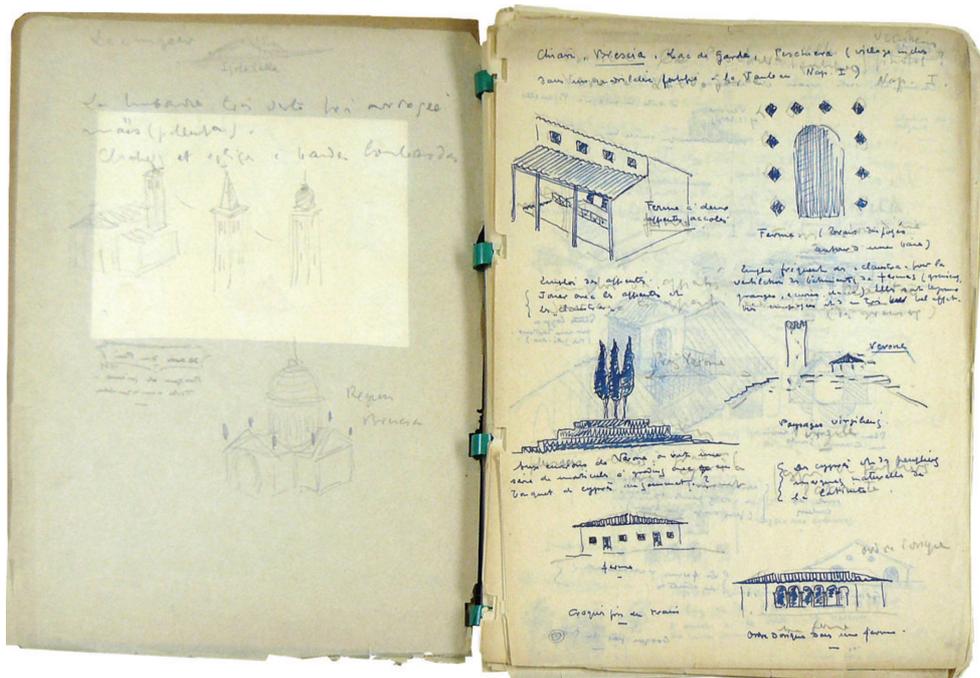
Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If4/1.



Tous d'un jete café ou non nous sommes rafraichis

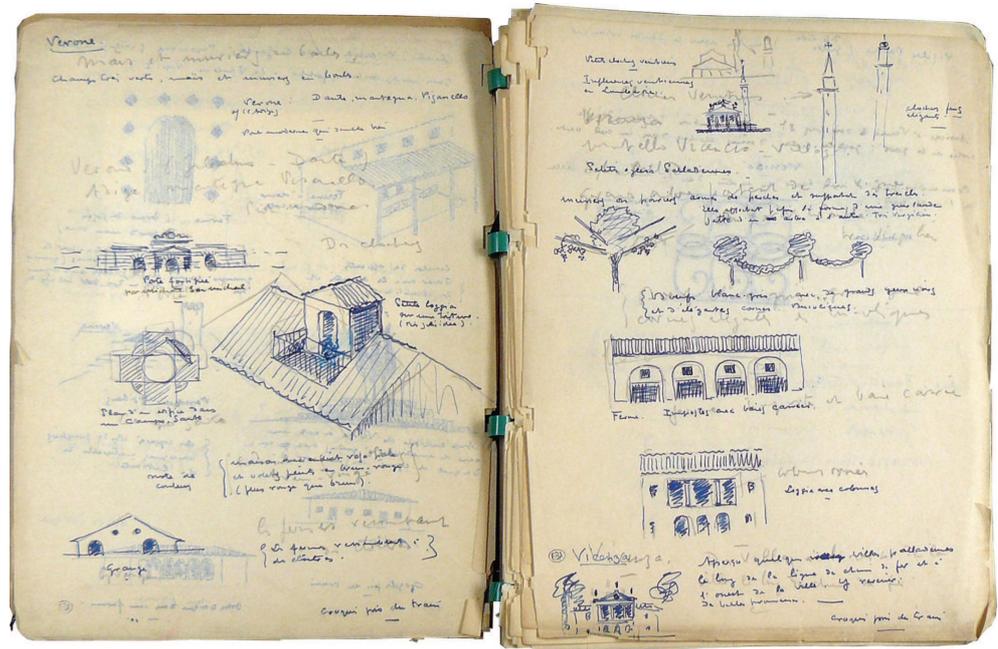
12. La situation intellectuelle et physique de l'architecte en prise de note en dessin.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.



Croquis fin de train

13. La situation intellectuelle et physique de l'architecte et sa note en dessin.
Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If4/1.



Croquis près du train

Croquis près du train

14. La situation intellectuelle et physique de l'architecte et sa note en dessin. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.Ifa.4/1.

Nous nous intéressons au dessin « pris du train » parce que l'observation de l'architecte est bousculée, placée dans une certaine situation d'inconfort. À travers le cadre de la fenêtre du train, l'architecte doit suivre le paysage défilant, et en noter d'autant plus rapidement et synthétiquement, son étonnement.

1. Machine à étonner, machine à voir.

La fenêtre ouvre sur un monde en déplacement. Elle le laisse à voir. C'est une machine à raconter des histoires. C'est une machine à fabriquer son histoire. Par la fenêtre ou dans la fenêtre, l'architecte construit sa pensée de la réalité observée. Celle-ci est mouvante et cadrée. La fenêtre est un percement de la matière opaque à vocation visuelle, une ouverture qui donne la lumière pour voir et présente le monde. Selon le recul du dessinateur dans le train, le fenêtre s'inscrit dans un cadre qui détoure et re-dessine la perforation de la paroi – la fenêtre du train est rectangulaire. Selon le recul du dessinateur et la vitesse du train, le lointain, quand on regarde, reste plus longtemps et moins nébuleux que le proche.

« La fenêtre [questionne Gérard Wajcman] ? Juste un trou »⁴. De la thèse du psychanalyste émane une réflexion sur la fenêtre de la maison, la fenêtre d'une architecture stable, pour l'intime. C'est « la fenêtre sur rue, fenêtre de kafka qui permet de promener le regard entre la terre et le ciel, de se plonger dans le concert des hommes »⁵. Il s'agit d'une fenêtre sociale et qui s'adresse aux hommes pour vivre bien ensemble physiquement et/ou mentalement, chacun à sa manière, « une ouverture optique sur une vie possible parmi les autres »⁶ ; un lien entre le plus privé et le tout public. La fenêtre du train fonctionne de manière différente sur le monde et sur le regardeur.

Qu'en est-il pour l'architecte qui s'instruit, des spécificités visuelles et pédagogiques de la « fenêtre Kafka »⁷, de la fenêtre en voyage ?

⁴ Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, p. 63.

⁵ Gérard Wajcman, *op. cit.*, 2004, p. 40.

⁶ Jean Starobinski, « Regard sur l'image », *Le siècle de Kafka*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre national d'art contemporain Georges Pompidou, 1984, p. 34.

⁷ Celle qui fait travailler Wajcman.

a. « Pyramide visuelle » et promenade.

Le déplacement ferroviaire a ceci d'intéressant dans la formation de l'architecte qu'il permet l'observation du paysage en mouvement, à différents plans, proches ou lointains. À travers la fenêtre du wagon, le plan varie selon la distance de l'objet étudié jusqu'à la voie ferrée, selon la distance de l'architecte par rapport à la fenêtre. Le champ d'étonnement défile parallèle au train dans lequel l'architecte est installé – celui-ci est immobile par rapport au train, en translation par rapport au territoire. Il regarde par la fenêtre, les fenêtres, du véhicule. L'observation alors est délimitée, perpendiculaire au déplacement ferroviaire. Elle se déploie en une « pyramide visuelle »⁸, telle que l'énonce Alberti, mais une pyramide contrainte par les caractéristiques architecturales du train (spatialité du wagon, dimension des fenêtres). Le volume mental dont le sommet se forme à l'intérieur de l'œil, dépend de l'intervalle entre le regardeur et la fenêtre ; la fenêtre comme « surface vue »⁹ qui détermine la base de la pyramide. Ainsi la pyramide dépend également des limites et du contour quadrangulaire de la fenêtre. Les lois de l'arithmétique et de la géométrie annoncent que la hauteur et les angles de la pyramide sont aussi, logiquement construits par l'écart regardeur/fenêtre et le rectangle de la fenêtre. La hauteur de la pyramide correspond au « rayon visuel central », « celui qui, seul, atteint la quantité de telle façon que, de part et d'autre, les angles qu'il forme sont égaux entre eux »¹⁰. La perception visuelle de l'architecte, depuis le train, à travers la fenêtre, dépend d'autant plus de ce rayon qu'il est défini (position et dimension) par l'environnement contraint dans lequel se trouve l'architecte, c'est-à-dire l'espace d'un wagon. Ce rayon est le recul que le regardeur organise pour voir, entre lui et le monde observé ; il détermine la précision de la vue. En se déplaçant au sein de l'espace restreint d'une édification publique à partager, espace lui-même en translation, l'architecte peut choisir selon ce qu'il cherche voir, selon l'échelle d'interrogation de l'architecture, l'éloignement entre son œil et la réalité cadrée. « Dès lors on comprend clairement pourquoi une quantité vue à grande distance semble diminuer jusqu'à n'être qu'un point »¹¹. Depuis le train, l'observation est à travers, à distance, cadrée et en mouvement – mouvement extraordinaire à celui naturel et constant de l'œil dans son orbite.

⁸ Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435, *op. cit.*, 2004. « Une pyramide, c'est la figure d'un corps oblong dont toutes les lignes droites tirées de la base vers le haut se terminent en une pointe unique. La base de la pyramide est la surface vue ; ses côtés sont formés des rayons visuels que nous avons appelés extérieurs ». p. 89.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Leon Battista Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 91.

¹¹ Leon Battista Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 87.

Notons qu'en translation continue, le cadre paraît ouvert. Linéaire et horizontal, le mouvement efface les lignes verticales du contour. L'histoire passe entre deux lignes parallèles horizontales. La fenêtre mouvante du train illustre le concept recherché par Le Corbusier lorsqu'il invente, parmi « les cinq points d'une architecture nouvelle »¹², la fenêtre en longueur qui fait remarquer et entrer le paysage dans la maison. « Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre. Les fenêtres peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade [...] sans être interrompues »¹³. Le paysage fait partie de la maison. Ainsi « dans cette maison minuscule, il y a une fenêtre de 11 m de longueur et la partie de réception offre une perspective de 14 m de longueur »¹⁴. Le Corbusier résume son expérimentation de la fenêtre en longueur grâce à la petite maison au bord du lac Léman, édifiée pour ses parents en 1923. C'est une fenêtre de la perception, qui ouvre la perception. Extrait, le paysage devient architecture. La nature cadrée est artificialisée ; la fenêtre crée le paysage et permet de s'y projeter en même temps. Depuis la maison, le paysage change en fonction de l'usager, de ses déplacements. Depuis le train, le paysage se présente directement en mouvement au regardeur immobile par rapport à lui-même. La fenêtre mouvante fabrique et raconte le paysage.

b. Instrument d'optique et d'« historia ».

La fenêtre présente un épisode d'une réalité. Elle extrait une partie du monde et limite l'étude entre quatre segments adjacents orthogonaux, parallèles et égaux deux à deux. Le cadre est établi *a priori* de l'observation mais l'architecte recadre aussi son regard dans le cadre. Celui-ci intervient après l'énoncé de l'histoire, ainsi les procédés picturaux avant l'invention du « champ lisse préparé ». Meyer Schapiro rappelle l'importance de l'invention du cadre dans le travail des peintres ; c'est l'invention du tableau. « Les peintures rupestres du paléolithique ont lieu sur un fond non préparé, la paroi rugueuse d'une grotte ; les irrégularités de la terre et du rocher se montrent à travers l'image. L'artiste travaillait alors sur un champ sans limites établies »¹⁵. Il a, depuis « le néolithique et l'âge de bronze »¹⁶, à penser le

¹² Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète*, Volume 1. 1910-29, Bâle, Birkhäuser, 1929. Édition consultée, Bâle, Birkhäuser, seizième édition, 2006, p. 128.

¹³ Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *op. cit.*, 1929, 2006, p. 128.

¹⁴ Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *op. cit.*, 1929, 2006, p. 74.

¹⁵ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, 1982. Édition consultée, traduction de Allan Blaise, Daniel Arasse, Guy Durand, Louis Évrard, Vincent de la Soudière, Jean-Claude Lebensztejn, Paris, Gallimard, 1982, p. 8.

¹⁶ Meyer Schapiro, *op. cit.*, 1982, p. 8.

support pour penser son histoire et rendre visible. Et vice-versa. Le contour détermine une surface devant recevoir une histoire. La surface fait partie de la signification de l'œuvre, elle prend valeur de « fond distinct » et signifiant. « On ne peut jamais saisir une forme qu'à partir d'un fond et la manière dont la forme est appréhendée découpe derrière elle ce fond en traits positifs »¹⁷.

Le tableau est objet et sujet en même temps : destinataire d'histoires et médiateur de pensée. La séquence du monde apparu à travers la fenêtre du train fait représentation en ce qu'elle est cadrée. Ce n'est pas un tableau car l'histoire est déjà là, édifiée par autrui. L'architecte dessine dans un support lui-même cadré (la page du carnet), son idée d'une présentation cadrée. Il y a la sélection de la forme et celle de la mise en forme ; la sélection extérieure et aléatoire pour celle de l'architecte. Ce double cadrage, fenêtre et dessin, mène peut-être à la synthèse si la fenêtre présente un monde dans le monde. Et le regard émanant a à se formuler dans le petit espace arrêté du carnet.

La fenêtre mouvante propose une séquence du « monde vécu »¹⁸ et du monde habité ; moins il y a à explorer, plus la curiosité peut se canaliser, dégager le plus important, ce « qui nous semble rare ou extraordinaire »¹⁹, dégager l'essentiel. Le cadre autour du paysage observé offre moins d'éléments à étudier ce qui permet de ne pas se disperser et d'étudier plus fondamentalement chacun sélectionné. On choisit un sujet et on l'explore jusqu'à en voir l'essence, la nature. Il prépare le travail du dessin par une introduction à la synthèse et la concentration. Le cadre est un révélateur. Il sort le paysage de sa banalité. « [...] Terre, ciel sont com-posés, assemblés. C'est l'ouverture de l'architecture cadrant la vision, qui fait d'un paysage [...] un lieu d'exception »²⁰. Le paysage devient inédit. Détouré, il n'est plus nature et devient culture. Le paysage bordé est une artificialité. Il est alors remarquable, captivant, plus en mesure d'étonner. « Le paysage omniprésent sur toutes les faces, omnipotent, devient lassant. Avez-vous observé qu'en de telles

¹⁷ Simone de Beauvoir, « Les Faits et les mythes », *Le Deuxième sexe, I*, Paris, Gallimard, 1949, *op. cit.*, 1976, p. 88.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, *op. cit.*, 1979, p. 260.

¹⁹ René Descartes, *Œuvres et lettres. Les passions de l'âme*, Seconde partie, 1649. *op. cit.*, 1952, pp. 723-795.

²⁰ Bruno Queysanne, « Promenade à Portbou », *Architecture inquiétée par l'œuvre d'art. Mémorial Walter Benjamin. Unheimlichkeit*, rapport de recherche sous la coordination de Bruno Queysanne, Laboratoire de recherche *Les métiers de l'histoire de l'architecture*, École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, programme de recherche *Art, architecture, paysage*, Bureau de la recherche architecturale et urbaine, Direction de l'architecture et du Patrimoine, Ministère de la culture et de la communication, 2008, p. 42.

conditions, "on" ne le "regarde" plus ? Pour que le paysage compte, il faut le limiter, le dimensionner par une décision radicale »²¹. Le cadre attire sur son contenu ; en limitant, il met en valeur et rend étonnant. Il a cette fonction de dévoiler et rendre singulier ce qu'il entoure. « L'image sans bordure existe comme si l'on devait y jeter un rapide coup d'œil plutôt que d'y arrêter le regard. Comparée à ce type, l'image encadrée a l'air présentée d'une manière plus solennelle ; elle semble complète et exister dans un monde à soi »²². Le cadre donne à voir. Il aide à percevoir clairement et rend plus évident ce qu'il faut voir. La réalité devient histoire dès lors qu'elle entre dans le cadre de la fenêtre. Le cadre est une machine à théorie, à rendre le monde subjectif, à se raconter à partir des choses observées.

La fenêtre mouvante et son cadre ouvert semblent déclencheur d'étonnement et concentrateur d'idée. C'est un outil visuel de réduction à l'essentiel qui mène à la connaissance. Mais aussi à utiliser la connaissance : constituer son regard à partir d'une spécificité du monde habité. Cibler, approfondir, assimiler, exporter. Une perception du monde à travers le cadre libre de la fenêtre du train, semble pouvoir devenir intellection, notée en dessin.

c. Passages.

Par la fenêtre, l'architecte observe des histoires passantes. Il développe sa pensée. Le spectacle est réel mais éphémère ; mouvance de la scène objet et/ou de la scène dramatique.

Du train, la fenêtre est mobile, en translation – elle fait partie d'un véhicule en activité. Doublement, l'observation s'installe dans une relation au temps. Il y a le temps intrinsèque de la séquence vue par la fenêtre, tel qu'il en est pour la « fenêtre Kafka » ; il y a le temps de présentation de l'histoire. Celui-ci dépend de la vitesse de déplacement du train. Sa fenêtre est confrontée à l'espace ; le paysage défile devant les yeux de l'architecte. La fenêtre sur rue reste à sa place. Le regardant est confronté au seul temps d'action de la rue, l'animation de l'histoire proposée. C'est un temps transversal qui se perçoit dans la profondeur. À travers la fenêtre mouvante, le spectacle s'échappe ; l'architecte doit être attentif pour la saisir, s'en constituer une idée. L'œil de l'architecte cherche à voir le monde par la fenêtre du

²¹ Le Corbusier, *Une petite maison*, Zurich, Aux éditions d'architecture, 1954. Édition consultée, Zurich, Aux éditions d'architecture, cinquième édition, 1991, p. 23.

²² Meyer Schapiro, *op. cit.*, 1982, p. 12-13.

train ; il y a déplacement. Le temps est exploré selon une spatialité transversale (profondeur dans le paysage) et longitudinale (parcours du train horizontal). L'histoire file devant l'architecte et contient ses propres mouvements intrinsèques. Elle apparaît dans le cadre de la fenêtre et reste le temps de passage du train. Brièvement l'histoire laisse place à une autre par un changement de sites, perpétuel, relativement rapide et constant (scène objet). Il y a double passage et double changement.

Depuis la maison l'histoire change mais toujours au sein du même lieu, du même décor. L'échelle de présentation du monde a à voir avec la fenêtre par laquelle on regarde. Depuis le train, on assiste au défilement paysager du monde habité ; on voit à la grande échelle, on explore l'histoire architecturale du site, des sites. Elle donne à voir l'architecture installée dans son territoire. Depuis la « fenêtre Kafka » on regarde la rue, on regarde dans la rue, l'histoire des hommes (scène dramatique). La rue est un mot du monde urbain. L'analyse est à l'échelle de l'édifice et de la ville, mais aussi à l'échelle de l'homme. Il est le protagoniste du monde observé. Une variation d'échelles visuelles s'installe en fonction des étages de la maison, d'où l'homme, par la fenêtre, invente et voit. L'histoire également varie fréquemment, selon la contingence de la vie humaine. C'est une histoire sociale. L'architecture aux différentes échelles, reste assez stable ou soumise à un temps long de modification. Observée depuis le train, le monde habité change sans cesse et dans toutes les échelles : homme, édifice, ville, territoire. L'enjeu, pour voir, est de sélectionner vite et juste. L'architecte est confronté au temps. Sa culture doit lui permettre de repérer plus pertinemment et plus rapidement les étrangetés pouvant lui être intéressantes. Depuis la fenêtre mouvante il apprend à discerner les sujets logiques ou perturbants mais pertinents, du monde habité, pour l'élargissement et la précision de sa culture. L'efficacité de son œil à révéler, est mise à l'épreuve et exercée, avec pour objectif de constituer son regard des choses observées. La fenêtre mouvante est un instrument visuel de dépistage. Un outil pour aller de plus en plus directement vers ce qui est le plus intéressant, le plus instructif, le plus extraordinaire, vers l'essentiel. Une méthode pour apprendre à voir ?

d. Vers la connaissance consciente ?

L'édifice proposant pour travailler, une fenêtre à l'architecte regardant, suggère à ce dernier une ambiance particulière d'activité. En train, dans sa maison, les conditions d'être et d'agir diffèrent ; le comportement de l'utilisateur en dérive. « La fenêtre importe pour la façon dont nous voyons le monde. La fenêtre importe pour la façon dont nous voyons »²³ énonce Wajcman.

Depuis la « fenêtre Kafka » le monde se limite au drame de la rue. Depuis la fenêtre du train il est davantage lié à l'architecture, selon différentes échelles en interaction. La fenêtre Kafka est exhaustive parce qu'elle implique une maison non isolée socialement, architecturalement, ouverte sur la rue, ainsi dans un minimum d'urbanité et de vie des hommes. La fenêtre du train est plus universelle dans sa manière de se présenter au monde – elle suit la ligne de chemin de fer (seule contrainte) à travers les villes et les campagnes –, dans sa manière de présenter le monde – jeu d'échelles des histoires contemplées par différents regardeurs étrangers les uns des autres. Le train est un espace public à partager le temps d'un voyage, entre co-usagers ne se connaissant pas. Il en est de même pour la fenêtre. L'instrument d'optique est conçu pour tous : éclairer toute personne située à tout endroit du train, laisser la vue à toute personne située à tout endroit du train. Wajcman propose deux séries de fenêtre : « fenêtre de lumière et fenêtre du regard, [...] fenêtre du besoin et fenêtre du désir »²⁴. Il y a la fenêtre qui sert à éclairer, et la fenêtre qui sert à voir. Depuis le dehors et vers le dehors, faire entrer le monde et aller vers le monde, faire le jour et voir le jour. Selon Wajcman « la fenêtre de lumière » devient « “fenêtre architecturale”, de l'Architecte » parce qu'elle part de l'édifice pour satisfaire l'utilisateur (éclairage et ventilation). « La fenêtre du regard » est la « “fenêtre optique”, de l'Usager » parce qu'elle agit expressément sur lui voyant, sans intermédiaire. Elle rend le monde intelligible. La fenêtre sert aussi à aérer. Elle assainit et apaise l'espace de l'utilisateur regardant, lui offrant une plus grande possibilité de concentrer son regard vers l'extérieur.

Il n'y a pas de « désir » sans « besoin ». Les deux fenêtres ne sont peut-être pas si « disjointes »²⁵.

Le psychanalyste précise que l'intérêt, selon sa thèse distinguant optique lumineux et optique visuel, de la « fenêtre sur rue » est qu'« elle n'est pas une donnée

²³ Gérard Wajcman, *op. cit.*, 2004, p. 22.

²⁴ Gérard Wajcman, *op. cit.*, 2004, p. 40.

²⁵ Gérard Wajcman, *op. cit.*, 2004, p. 41.

architecturale ». C'est une « fenêtre du regard ». Nous avons constaté que la fenêtre du train éclaire et donne à voir. Elle réunit les fonctions de la fenêtre de l'Usager et de celle de l'Architecte. Elle apporte de l'information, voire du savoir, au sein d'une situation d'observation saine et confortable ; celle-ci peut se prolonger dans le temps.

L'architecte qui regarde à travers la fenêtre du train n'est pas le regardeur passif de la « fenêtre Kafka », laissant le monde à lui se présenter sans effort et sans avis. L'architecte est étonné par l'existant, parce qu'il a une culture, mais aussi l'interroge et cherche des effets particuliers. Son observation par la fenêtre déclenche des perceptions qu'il cherche à retenir, pour former son regard, et voir pour le projet. L'observation a un enjeu scientifique et non seulement poétique.

Dans sa maison le regardeur est au plus intime et strictement avec soi. Il est isolé, protégé d'un espace confiné qui n'appartient tout entier qu'à lui seul. Le dehors est l'inverse intégral. L'espace est à tous, partagé. On est dans le monde, physiquement entouré, soumis à la densité, à la diversité des hommes et des lieux. L'identité individuelle en est atténuée. La maison c'est l'homme, la rue c'est les hommes. Le calme à l'intérieur de la maison est programmé, souhaité, structuré, donc existant *a fortiori*. La fenêtre ne travaille donc pas à attirer le spectateur vers la rue, son agitation. L'attractivité est naturelle, évidente presque inconsciente ; la concurrence d'attraction dans la maison étant faible. Le regardeur est « à jeun » pour observer l'inconnu et toute son attention est vouée à la rue. Il a peu à se concentrer pour contempler et connaître. Il se laisse distraire par la seule fenêtre, réunissant et distinguant l'intime et la foule, le privé et le public, le connu et l'étranger, le local et le global.

Dans le train, le regardeur partage l'espace avec les co-voyageurs. C'est un lieu qu'il investit en y circulant, ou restant debout quelques instants, en s'installant dans un fauteuil, individuel et collectif en même temps. Il s'organise un espace d'intimité éphémère et léger. Le temps du voyage chacun s'accorde une part de train mais sans se l'approprier, sans marquer son passage. L'architecture simple et standardisée du train permet à chacun de fabriquer sa condition de voyage. L'exploitation est courte et sans empreinte. Avant de s'appliquer à voir, le regardeur est confronté à sa mise en confort. Il y a une étape avant l'observation, qui emploie de l'énergie et du temps. Dans le train, il y a de nombreuses occasions de distractions. L'architecte qui s'instruit n'est pas instantanément en condition efficace de travail ; il y entre de manière résolue. La fenêtre du train est un moyen

de concentration. La fenêtre du train propose un spectacle en perpétuel mouvement, rapidement changeant. Elle se situe dans un environnement perturbateur et étranger. L'architecte semble choisir de regarder à travers la fenêtre du train, d'y consacrer et d'y concentrer son œil ; alors qu'il pourrait profiter du confort qu'il vient de confectionner pour lui, dans un endroit public, en s'associant à des matériaux qui ne lui appartiennent pas. C'est une première concentration pour son observation.

L'architecte regarde depuis un espace public. Il n'est pas seul, il n'est pas dans un lieu familial, calme et intime pour travailler – considéré comme un environnement de bonnes conditions de travail. L'architecte ne connaît pas l'espace ni les hommes qui l'entourent. Il s'applique à ne pas s'en soucier au risque de s'en interroger, de s'y intéresser. C'est le monde habité qu'il cherche à voir et qui mérite son étonnement. Il redouble d'attention sur ce qui est à savoir et à voir, parce qu'il y a peu de calme autour de lui. La fenêtre du train fait passer l'architecte d'un monde public à un autre, entre deux étrangetés : celle du train et celle de la terre, celle des hommes et celle du monde habité, celle de la nature et celle de l'architecture. L'espace collectif, à partager entre les hommes, a ceci de didactique pour celui qui s'instruit dans ce contexte, qu'il force davantage à concentrer son attention sur ce qui intéresse et interroge, en s'extrayant des perturbations ambiantes, jusqu'à se retrouver mentalement avec soi-même, dans un espace d'intimité. Il semble que l'on soit davantage en conscience de soi – de sa pensée – lorsqu'on a à travailler pour se retrouver avec soi, que lorsqu'on y est déjà ou de manière aisée. Le plus efficace pour l'architecte exerçant son œil à voir est de travailler en conscience de ce qu'il observe, en conscience de ce qu'il pense.

C'est un moyen de s'interroger sur son savoir et prendre conscience de son ignorance, de sa propre mesure. C'est un moyen de voir son propre regard, en trouver la nature et le fondement, ce pourquoi et comment il s'est constitué. Observer le monde habité à travers la fenêtre d'un lieu à partager, soumis à la distraction, semble pouvoir fabriquer un retour sur soi : procédé de formation du regard de l'architecte ?

Depuis la maison, le regardeur est physiquement avec lui-même, seulement avec lui-même, mais peut-être moins en conscience d'être avec lui-même parce qu'il n'y a personne tout près de lui pour lui rappeler cette condition d'isolement physique et spatiale. Par la fenêtre il laisse le monde transpercer son intimité. « [...] Par la fenêtre [– nous dit Wajcman –], c'est le monde qui entre chez soi, en soi, qui vient

à soi, qui nous entraîne, même fatigué, vide de tout désir, qui vient par la fenêtre, nous arracher à nous-mêmes »²⁶. Le regardeur kafkaïen est voyeur sans nécessairement être voyant. « Le vœu de voir, l'envie de savoir » par la « fenêtre de l'Usager » emmène le monde en soi. Elle mène à la connaissance – transformation du regardeur par le monde. Par la fenêtre publique du train, le regardeur est plus résolu à voir. Il observe le monde pour mieux s'observer en tant qu'être pensant. Avisé, conscient de sa culture qui l'aide à saisir le monde, il cherche le sujet pertinent du spectacle et tente de voir juste. Sa perception est spontanée et réfléchie en même temps, mieux à même d'abstraire une particularité du monde habité plutôt que la vue d'ensemble. Un seul sujet d'étude mais approfondi jusqu'à en faire naître son idée, puis la distinguer. La fenêtre mouvante est un outil de l'œil critique : édifier son regard du monde. La fenêtre mouvante nous emmène sur le monde, le transforme et nous transforme. Elle mène à utiliser la connaissance-conscience – transformation du regardeur par le monde et du monde par le regardeur. Regarder c'est utiliser le monde pour penser, constituer son idée de la réalité. Se connaître soi-même c'est peut-être se projeter sur le monde.

2. « Croquis pris du train ».

« La fenêtre fait se joindre le plus lointain et le plus proche »²⁷. L'architecte peut analyser l'architecture rurale et urbaine, à l'échelle de l'édifice, de la ville, du territoire.

Le système de représentation mis en place par l'architecte en déplacement dans le train, donne à voir le développement d'un parcours, la relation de translation entre l'œil et le réel. L'architecte installe son dessin dans une relation au temps. Il s'agit de dessiner vite, de noter juste. C'est un moyen qui force à la synthèse et la réduction à l'essentiel. Aucun geste n'est superflu, le trait est considéré. Le dessin est minimalisé si le trait a une fonction, le trait veut dire quelque chose. « Un simple trait, tracé sur un support quelconque, peut faire sens, dans sa seule différence, son seul départ d'avec la surface »²⁸. Le trait existe au-delà de la représentation. La ligne est pensée comme matérialisée, elle fait mesure. Grâce à la

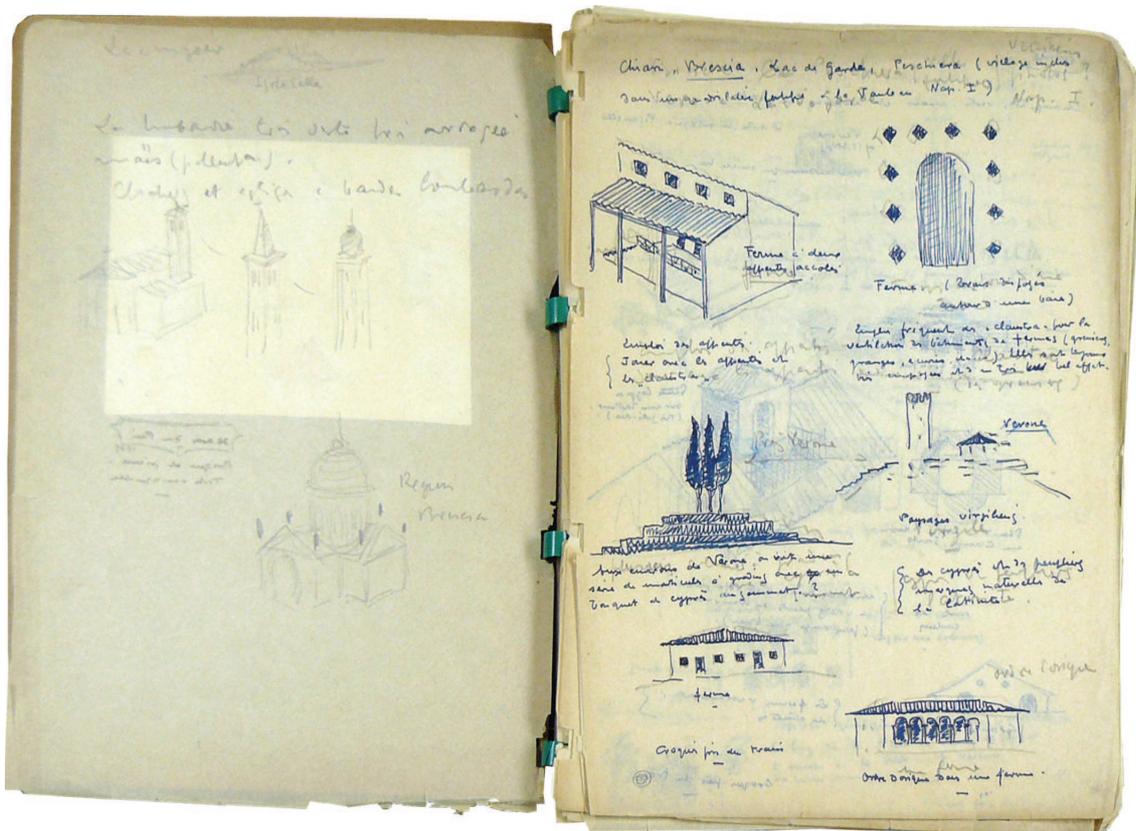
²⁶ Gérard Wajcman, *op. cit.*, 2004, p. 17.

²⁷ Gérard Wajcman, *op. cit.*, 2004, p. 24.

²⁸ Hubert Damish, *Traité du trait*, *op. cit.*, p. 81.

pluralité de méthodes graphiques maîtrisées, Moreux inscrit son idée d'un paysage défilant.

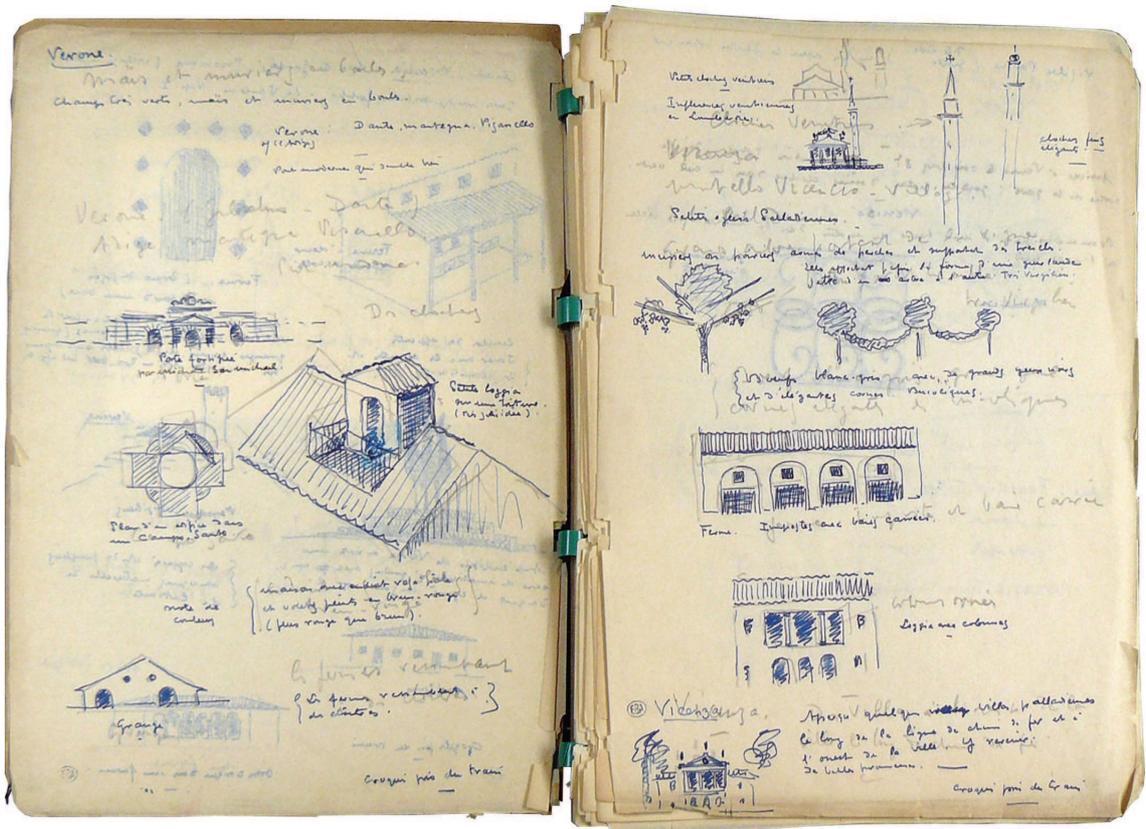
Depuis le train l'architecte observe le monde entre deux bandes passantes ; en dessin, il en note son étonnement. Soumis à la vitesse, il cherche à noter vite ce qu'il observe fuyant. Un moyen de réduction à l'essentiel graphique et par là même intellectuel ?



15. « Croquis depuis le train ».

Jean-Charles Moreux, dessin au crayon et à l'encre sur papier léger, carnet (15x20).

Document Ifa, 171.If4.1.



16. « Croquis depuis le train ».

Jean-Charles Moreux, dessin au crayon et à l'encre sur papier léger, carnet (15x20).

Document Ifa, 171.If.4/1.

a. Vignettes narratives.

Par vignettes graphiques successives organisées dans les pages d'un carnet de croquis, compagnon d'expédition en Italie du Nord, Moreux *découpe* et détaille le paysage défilant. Chaque vignette est une note en dessin. Plusieurs notes couvrent la page et racontent l'avancement du parcours physique et intellectuel de l'architecte. Souvent le texte se lie au dessin. Selon les informations, les notes inscrites au cours du voyage, semblent chronologiquement et géographiquement installées de gauche à droite et de haut en bas. Le montage en vignettes du dessin de note permet de visualiser ensuite les séquences narratives d'un épisode translatif du monde habité : *story-board* d'une pensée en train de se constituer.

Selon ce qui est à montrer, l'architecte emploie différents modes de représentation de l'architecture. Le mode de représentation fait partie de l'idée tenue dans la note. Une perspective convient à la monstration du jeu possible entre appentis et claustras, vu par l'architecte lorsqu'il observe une « Ferme à deux appentis accolés ». Une élévation donne à voir la modénature d'une façade, « Ordre dorique d'une ferme » et l'intérêt pour l'architecture classique rurale.

La note également s'exécute en « re-trait » : une première trace au crayon, puis l'encre du re-dessin. L'instrument graphique et ses qualités d'impression sont choisis par l'architecte en conscience de son état d'assurance et de confiance en son œil, en sa main. En déplacement, il paraît noter sur le vif au crayon, son idée des choses observées défilantes ; plus tard il revient sur son dessin avec un instrument proposant une marque graphique plus appuyée et persistante. Peut-être est-ce quelques temps après le voyage, installé dans un autre contexte d'étude ? Peut-être explore-t-il aussi sa mémoire pour gagner en précision graphique et intellectuelle ?

Chaque vignette extrait des dispositifs architecturaux caractéristiques et inhérents du paysage observé : « brais disposés autour d'une baie », « Ordre dorique d'une ferme », « Petite loggia sur une toiture », « Petits clochers vénitiens // Influence vénitienne en Lombardie », « merisiers ou poiriers armés de perches et supportant des treilles // Elles respectent enfin [?] la forme d'une guirlande jetée d'un arbre à l'autre ». C'est ce qui étonne Moreux, ce qui est remarquable et ce dont il souhaite se souvenir. C'est ce qui est perçu comme le plus extraordinaire. Il note ce qui l'intéresse le plus au sein du paysage filant, devant être discerné rapidement presque instinctivement. L'architecte se forme à repérer directement ce qui est le plus intéressant et le plus pertinent pour sa culture, l'essentiel. Il se forme aussi à le transcrire vite et juste. Il cherche à noter son idée de l'existant.

Formulant une pensée sur ce qui est, la vignette devient intellection. Le trait suit le développement du paysage en même temps que celui de la pensée. Le dessin est une idée en train de se formuler, une conception visuelle et visible. De manière spontanée, devant presque être synchrone, la main de l'architecte retient l'étonnement, imprévu, inattendu. La première trace de l'étonnement, reste discrète, faiblement appuyée et teintée, tel que le propose l'outil « crayon » choisi par l'architecte pour s'exprimer prudemment. Elle se mêle et se confond aux fibres du papier. La marque manifeste de la vivacité du geste entraîné par le rythme du paysage et des idées ; mais aussi de la prudence d'un regard venant de se constituer. Sur une même page, l'écriture accompagne la succession des notes en vignette. Elle semble fluide, exécutée de manière rapide. L'architecte semble ne pas regarder son geste lorsqu'il écrit. L'œil semble physiquement détaché de la main ; l'œil fait confiance à la main, qu'il sait fidèle, retraçant justement ce qu'il a à dire. Lorsque l'œil sait que la main l'accompagne, il n'a plus à se soucier, par rapport à ce qu'il veut montrer, de la justesse et de la dextérité de celle-ci. L'œil peut vraiment se concentrer sur les choses qu'il regarde et analyse. L'œil et la main seraient reliés mentalement, intuitivement, nerveusement, pour signifier vite et juste.

b. La note en re-dessin.

L'expression graphique établie depuis le train de Jean-Charles Moreux, est constituée d'une deuxième marque, directement superposée à la première. L'architecte revient sur son dessin. Par ses notes et dans ses notes, il cherche à assimiler d'autant mieux ce qu'il a vu, il cherche à retrouver, revoir son regard, il cherche à préciser l'énoncé de la représentation. C'est une lecture et une écriture en même temps. À l'encre il re-trace sa pensée dessinée. La ligne manifeste d'une certaine assurance, d'un geste calme. L'allure de l'exécution peut être douce ; celle-ci peut être soutenue d'une table de bonne hauteur. Relativement au dessin premier soumis à la pression, à l'inconfort spatial et temporel, le re-dessin peut être à l'aise. Sur le crayon, les lignes à l'encre sont plus parallèles ou orthogonales entre elles et par rapport au support, inclinées selon les règles des perspectives et axonométries. Le re-dessin permet d'apprendre à dessiner juste.

Avec l'encre, l'architecte couvre des éléments de la note graphique – hachure, aplat, quadrillage. Les surfaces striées, sombres par rapport au reste du dessin, précisent les ombres et les éclairages, le soleil sur un édifice, les pleins et les vides,

le dedans et le dehors, l'avancée ou le retrait, le bas ou le haut, etc. Elles servent à indiquer le modelé des objets ou à venir souligner ce qui est à voir et ce qui est vu. Les perceptions de l'architecte sont hiérarchisées. Lorsqu'il re-dessine à l'encre, l'architecte retrouve les perceptions provoquées par l'existant en même temps qu'il les formule plus explicitement. Il re-dessine pour mieux voir.

La marque à l'encre est affirmée. L'encre s'infiltré plus profondément et largement entre les fibres du papier que le charbon sec. Dans le papier, la plume est plus incisive que la mine. En sur-ligne et intensité, la trace à l'encre semble traduire la volonté de l'architecte d'identifier et de déterminer sa pensée. De la double note en dessin : la suggestion (au crayon) permet de suivre la survenue des perceptions dans le train ; l'empreinte (à l'encre) fait perdurer l'inédit de l'idée. Impression décidée d'un regard averti. L'intensité de la substance marquante, imprégnant un papier léger au grain faible, installent le dessin dans une relation à la transparence. Les notes en dessin inscrites sur chaque côté d'une même feuille se font face, s'entremêlent, se superposent. La mise en page reste fidèle à celle initiale, établie selon la rapidité de défilement du paysage et des idées ; une idée, une note en dessin, deux impulsions visuelles amoncelées. Le croisement des vignettes graphiques révèle un statut intellectuel car il laisse apparaître de manière plus évidente et directe, lors de lectures futures, le regard de l'architecte, sa culture, la situation dans laquelle il se trouvait, les ambiances auxquelles il était soumis, ses impressions, ses analyses de l'existant, *a fortiori* cet épisode même. Lors de relectures des informations du carnet, l'association des notes en recto-verso permet de retrouver plus vite et plus juste, un instant vécu. Cette interaction des notes grâce à la transparence peut s'apparenter à une méthode de synthétisation et d'essentialisation. En re-dessin, la transparence rappelle le déjà vu. L'architecte l'assimile davantage, à mesure qu'il avance dans ses pensées notées. Il peut sélectionner ensuite le plus important encore à retenir. En lecture de notes, la transparence laisse apparaître l'à-venir. Elle donne la suite permettant à l'architecte d'anticiper, préciser l'enrichissement de sa culture et aller vers le plus intéressant, le plus pertinent, le plus passionnant.

Lorsqu'il relit et reprend ses notes en dessin, l'architecte travaille les notes alphabétiques, l'écriture dans son amplitude graphique, ses tournures syntaxiques et grammaticales, sa place dans la page, sa relation au dessin (**15 et 16**). S'il s'agit de légende, l'écriture souvent se rapproche du dessin correspondant, précisant son

statut, levant l'ambiguïté sur la note-mère. La première note est bien souvent lâche et détachée, de large police et de forte interligne. La main doit se détendre pour suivre le rythme vif du paysage et des idées. À l'encre les lignes se resserrent, la taille de l'écriture rétrécit, la note est concentrée. L'architecte peut rajouter ou supprimer des notes pour mieux préciser le sens et le rôle du texte. Il est davantage lié au dessin, en tant que dessin, trouvant un rôle dans la composition de la page jusqu'à faire image par bloc graphique. Le texte à la plume est superposé à la trace du crayon, ou en est décalé.

L'information est analytique et synthétique, émotionnelle et scientifique en même temps : « Emploi fréquent des "claustras" pour la ventilation des bâtiments de ferme (greniers, granges, écuries, [?]). Elles sont toujours bien exposées et d'un très bel effet » ; « Bœufs blanc-gris avec de grands yeux noirs et d'élégantes cornes. Bucolique ». L'architecte introduit le lyrisme dans la description, signifiant son regard, sa pensée, son émotion. Le champ lexical utilisé par l'architecte pour décrire le paysage et noter sa pensée, est mélioratif. L'enthousiasme de l'architecte sur ce qu'il voit, se perçoit à travers l'emploi de qualificatifs à connotation positive : « bel », « joli », « petit », « virgilien », etc., qui plus est souvent renforcés d'un adverbe. Les notes écrites précisent encore visiblement ce qui est vu en montrant les couleurs, les lumières. La note en dessin synthétique et vive exclut ces données non nécessaires à son intellection. Même lorsqu'il revient sur son dessin l'architecte laisse la note brève et radicale, essentielle, signifiant le moment de l'étonnement et de l'idée.

CONCLUSION.

La note et l'« œil juste » à toutes les « échelles » de l'architecture ?

Le re-dessin permet à l'architecte de voir ses notes en tant que référence, idée, solution pour le projet. La note souvent intuitive et sensible devient scientifique. La pensée dessinée peut plus tard aider l'architecte en projet. Il y a une réversibilité de la note en dessin : d'outil de lecture elle devient outil de projet.

Lorsqu'il re-dessine, Moreux pense en projet. La seconde marque à l'encre, témoignant d'un approfondissement du savoir de l'architecte à partir de ses notes, n'élide pas la première trace au carbone, note furtive. Ces doubles notes préservent la fraîcheur de l'étonnement et de l'inédit. L'émergence d'un dessous.

En explorant les dessins de note d'un architecte qui apprend à voir et à construire son propre savoir par le dessin, nous avons pu constater différentes manières de prendre des notes par le dessin, selon la situation de l'architecte, le sujet étudié, la visée de la note, son regard. « Fiche thématique », « Extraction, focalisation », « dessin pris du train » sont autant de moyens d'aller à l'essentiel dans son dessin, de sa pensée, des choses observées. C'est ce en quoi la note en dessin, opérateur de radicalité vers la forme essentielle et la théorisation du trait, semble être un outil qui contribue, par le visible et dans le visible, à la formation, intellectuelle et graphique, du regard de l'architecte. Il est intéressant de constater que les notes en dessin établies dans des situations extraordinaires par rapport à des conditions de travail et d'observation plus habituelles et posées, semble plus pousser l'architecte à se dépasser dans les modes de noter son regard en dessin. Il invente à chaque situation une méthode intellectuelle et graphique inhérente et énonçant son regard au plus juste. Il découvre d'autres pistes intellectuelles. Selon chaque état physique ou état d'esprit, il invente pertinemment une méthode graphique ou celle-ci se met en place de manière évidente, qu'il pourra ensuite exploiter. Nouveaux mondes, nouvelles idées, nouvelles notes en dessin. Le dessin en condition d'inhabituel mène l'architecte à forcer les acquis intellectuels et graphiques ; au-delà de l'acquis, loin du « triste savoir »²⁹.

²⁹ Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, op. cit., p. 12.



CONCLUSION. LA FORME COURTE

L'architecte pense et travaille en dessin. Il étudie l'existant – le monde passé et le monde actuel – pour voir le monde à venir. Le dessin aide à conduire l'analyse et le projet d'architecture. Le projet d'architecture s'invente par le dessin, comme appareil du visible, à mesure du trait. Dans sa théorisation de l'architecture *De re aedificatoria*¹, composée grâce à l'intérêt de la Renaissance pour les textes et l'Antiquité, Alberti utilise le terme « *lineamenta* », substantif neutre sous forme plurielle, pour parler du dessin de l'architecte. Le dessin semble fonder la théorie et la pensée du savant. Il démarre son œuvre en parlant du dessin. Il en donne une définition. Livre I, premières lignes du premier chapitre : « le dessin en soi ne dépend pas de la matière ; mais il nous donne la possibilité de percevoir que plusieurs édifices ressortissent aux mêmes linéaments lorsqu'ils présentent une seule et même forme, c'est-à-dire quand leurs parties ainsi que la position et l'ordre de chacune d'entre elles coïncident par tous leurs angles et leurs lignes. Il sera ainsi possible de projeter mentalement des formes complètes, indépendamment de toute matière ; nous y parviendrons en notant et en définissant par avance les lignes et les angles selon des directions et des connexions précises »².

Au chapitre I du livre II, pour le paragraphe « Matériaux », Alberti distingue « *prescriptio* » de « *lineamenta* », dessin de l'architecture physique à destination des corps de métiers pour la mise en œuvre et l'organisation de la construction.

Alberti introduit son ouvrage inventant le métier d'architecte moderne, avec une réflexion sur le dessin. Le dessin permet toujours à l'architecte de penser, de « projeter mentalement »³, mais aussi d'analyser mentalement. C'est ce qui lui permet d'énoncer et de construire son regard. Activé au contact de la réalité, le regard est affaire des sens et de l'esprit. C'est une perception d'un événement de l'existant. L'idée visuelle peut être réfléchie, volontiers, ou apparaître subitement, subrepticement. Grâce au dessin, l'architecte peut révéler chaque perception. Il utilise le dessin pour noter sans tarder ce qui lui vient, ce qui est curieux et intéressant. Ce dessin est une marque vive. Il retient le principal. Il laisse une trace en mémoire et fait note.

Pour l'architecte qui s'instruit, le dessin de note apprend à transcender graphiquement son idée des choses observées, connaître et définir un « regard déjà codé »⁴. C'est un processus de recherche et d'expression. Grâce aux documents de

¹ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485. Édition consultée, *op. cit.*, 2004.

² Alberti, 1485, *op. cit.*, 2004, p. 56.

³ Alberti, 1485, *op. cit.*, 2004, p. 56.

⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, 1966, p. 12.

notre corpus graphique, nous constatons qu'il y a une manière commune d'utiliser le dessin sans manière commune de penser l'architecture. Le dessin de note est le trait commun des architectes de notre corpus⁵. Il fonctionne quelle que soit la pensée architecturale.

La note en dessin est une formulation graphique et spontanée d'une perception des choses observées. C'est la mise en forme d'une pensée ou d'une émotion, prompte à leur survenue. Intellectuelle et sensible, elle suggère l'éminence. Le dessin de note est un exercice intéressant pour la formation du regard de l'architecte, en ce qu'il force à la sélection et à la réduction : l'architecte ne cherche à retenir que ce qui l'étonne et importe le plus, parce qu'il installe son dessin dans une relation au temps. L'architecte vient à connaître et signifier instantanément sa perception.

La note en dessin est une lecture et un choix, une analyse de l'existant. Noter c'est prendre un parti. Le dessin devient minimal. L'architecte ne retient que l'essentiel ; il donne à voir son regard à un moment donné, et au moment où celui-ci se constitue. C'est la manifestation d'une perception accompagnée ou non de conscience. La note laisse place à l'intuition. Dans ce dessin de représentation architecturale, le trait est rationalisé parce qu'il est conceptuel et pensé comme matérialité. La monstration s'installe en *forme courte*. La forme courte en dessin est une expression résumant le regard de l'architecte sur l'existant. C'est une représentation sommaire et théorique, le geste abrégé d'une perception. La mise en dessin brève est construite et « travaillée au montage »⁶. La forme courte mène à en définir et trouver la nature, l'origine des choses observées, de la pensée formulée. En ne dessinant que ce qu'il voit et choisit de voir, l'architecte énonce et précise une pensée. Il va à l'essentiel dans son dessin. Cette proposition idéale et sensible permet à l'architecte d'analyser et de comprendre ce qu'il voit ou comment il regarde. La forme courte est une réduction par l'abstraction. Elle semble avoir vocation heuristique et didactique pour l'architecte qui s'instruit parce qu'elle force à l'expression de sa perception. L'architecte étudie et saisit des éléments de l'existant. Il en a un regard, une impression, une idée. Est-ce lorsque la note devient forme courte qu'elle s'adapte à tous les regards ?

⁵ Nous avons vu comment Charles-Édouard Jeanneret transforme l'outil industriel moderne de la carte postale en objet unique artisanal mais aussi théorique, en l'exploitant comme support de sa note en dessin. En prenant des notes en dessin des grands édifices de l'architecture classique, Paul Tournon cherche à posséder l'intelligence du plan. Jean-Charles Moreux expérimente l'analyse du monde à toutes les échelles de l'architecture, depuis la fenêtre du train en mouvement, et dessine ce qu'il perçoit du monde défilant.

⁶ Joachim Lepastier, « Les Safdie, tout est permis », *op. cit.*, avril 2010, p. 21.



1. La perspective, outil de construction et d'abstraction. Le choix d'intellection d'une perception.

Jean-Charles Moreux, aquarelle sur carnet 10x15. Document Ifa, 171.If.4/1.

« Ce dessin m'a pris cinq minutes, mais j'ai mis soixante ans pour y arriver »⁷.

La forme courte est une opération visuelle – intellectuelle et graphique – qui consiste à isoler et abstraire. La représentation mentale minimale permet de considérer le regard en lui-même et pour lui-même. Il s'agit d'énoncer vite et juste, en bref, ce qu'on perçoit d'une réalité édifiée. Il faut dessiner brièvement, pour ne pas laisser échapper sa pensée, tout en construisant la manière de la rendre le plus véritablement. L'architecte pense à son regard pour le formuler fidèlement et précisément. Il travaille à être bref en dessin. Le bref énonce en peu d'étendue. En tant que proposition condensée présentant les informations principales, la forme courte est brève. Elle exprime en peu de traits le regard de l'architecte. Chaque trait est pensé et pensé comme matérialité. C'est un acte conceptuel. Le trait existe pour lui-même et fait le dessin. Il a une signification propre. La forme courte définit la perception par des traits caractéristiques. Le temps d'exécution peut alors en soi, être d'un court espace parce que la formulation est construite et réfléchie avant de venir dans le support. Le dessin existe avant d'apparaître. Il n'est pas tant spontané que direct, le chemin le plus juste et le plus court pour rendre compte. La rapidité du geste vient de l'expression essentielle et laconique d'un regard sur l'existant. La forme courte manifeste d'une manière de voir et la manière dont celle-ci se donne à voir. C'est la monstration d'un aspect des choses observées et d'une considération du réel. Elle s'en tient à l'attention de l'architecte sur le monde et la présente tel qu'il est. Lorsqu'il travaille à montrer son regard en dessin, l'architecte y est assidu. La forme courte semble être *θέα* (cf. théâtre : l'apparence) et *ὄραω* (l'égard) en même temps⁸. La forme courte semble avoir vocation théorique parce qu'elle révèle d'une idée, sans détail autour. Ce statut théorique lui confère un effet bref mais sans terminer le propos. La « forme brève »⁹ intervient comme récapitulation mais aussi comme vérité pratique et aphorisme. La représentation solde l'expression. Le discours est définitif. La « forme brève » conclut. La forme courte engage. En tant que manifestation d'une perception, c'est un acte subjectif, la proposition d'une contemplation, le point de départ d'une pensée à construire.

⁷ Pierre Auguste Renoir, in Philippe Pigué, « À propos du dessin », *Drawing now*, catalogue du salon du dessin contemporain, sixième édition, Paris, Carrousel du Louvre, 29 mars/1^{er} avril 2011, Paris, Drawing now Paris, 2012, p. 7.

⁸ Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1936-1953. Édition consultée, André Préau pour la traduction française, *Essais et conférences*, « Science et méditation », *op. cit.*, 1958, p. 57.

⁹ Régis Michel, « Retour à Wittgenstein ? », in Hubert Damisch, *Traité du trait*, *op. cit.*, 1995, p. 7.



2. De la « forme brève » à la forme courte. Dessiner vite et voir juste.

Jean-Charles Moreux, dessin sur carte postale insérée dans un carnet à spirale 10x15. Document Ifa, 171.If.4/1.

À partir de cette proposition théorique qui interroge le monde, l'architecte peut poursuivre son questionnement ou revenir sur son étonnement. La communication se prolonge. L'expression existe au-delà de la représentation. La pensée insiste. La forme courte autorise la pensée à continuer jusqu'à se transformer. Les traits significatifs et minimalisés qui la composent lui confère un caractère inachevé qui laisse le dessin continuer, autrement mentalement. Le dessin reste fluide, mouvant, et laisse les formes ouvertes. Pour l'architecte qui s'instruit c'est un moyen d'approfondir et d'aller plus loin.

La forme courte est une abstraction dynamique. Est-ce en cela la « volupté de faire *maigre* »¹⁰ en dessin ?

La forme courte résume le regard de l'architecte. Elle réduit à l'essentiel et l'exprime en peu de traits. La réduction à l'essentiel réfléchi mène à montrer son regard tel qu'il est, le plus juste possible. La force rétractive de la forme courte offre à l'architecte le moyen de voir et de comprendre son propre regard. Par là même, il peut parvenir à découvrir l'origine et la nature du processus de constitution intellectuel. Pourquoi une idée s'est déclenchée ? Qu'elle en est sa définition ?

C'est un moyen dynamique de formuler par réduction. La pensée se constitue par et dans la forme courte. Puis tenter de découvrir comment et pourquoi cette pensée s'est constituée. Le dessin d'une idée de l'architecture (une idée par dessin), s'établit simple et sans apprêt, contracté, en une sorte de litote¹¹ graphique.

La forme courte en dessin est un exercice de synthèse gestuelle et intellectuelle accompagnée des harmonies mentale (le moral), didactique (le bien) et compositionnelle (l'agréable)¹². C'est une forme de « pensée non verbale »¹³, c'est-à-dire une pensée dessinée, un statut théorique à dessein théorétique.

Dans la forme courte, l'architecte donne à voir son regard qui interroge et s'étonne au contact de l'existant. Grâce à son étonnement abstrait dans la forme courte, l'architecte donne à voir sa perception et peut donc continuer de s'interroger. Il peut se demander par exemple, pourquoi telle chose du monde est ainsi constituée, ou pourquoi telle chose du monde génère en lui telle perception. Pour l'architecte

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Litote, du grec *λιτότης, ἔτος* (*litotês, êtos*) : « simplicité, absence d'apprêts, régime frugal ». A. Bailly, Dictionnaire grec français, 1950, Hachette, Paris. Édition consultée revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 1963, p. 1197.

¹² Platon, *Hippias majeur. Sur le beau, op. cit.*, p. 360.

¹³ Daniel Arasse, *Histoire de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

en formation, la forme courte aide à analyser et comprendre les spécificités architecturales de l'existant. Dans la forme courte, l'architecte retravaille à partir de l'abstraction d'une perception, un regard, rendu essentiel et intelligible dans le visible. Il révisé ou spécifie, explique son regard. Ce qui lui permettra d'acquérir et définir sa propre culture de l'architecture. « Dessiner, c'est préciser une idée [énonce Henri Matisse]. Le dessin est la précision de la pensée. Par le dessin les sentiments et l'âme du peintre passent sans difficulté dans l'esprit du spectateur »¹⁴. Dans notre questionnement, l'architecte est le spectateur et le destinataire de son dessin. Il travaille avec son dessin. Il entre dans la précision de sa pensée par l'approfondissement ou la révision d'un sujet. C'est aussi pour lui-même qu'il restitue sa perception en intellection. La forme courte est un manifeste de circulation graphique des idées, une œuvre ouverte d'extériorisation du savoir. Elle permet au savoir d'enchaîner sur de nouvelles connaissances. La forme courte rend compte du savoir obstruant, pour s'en extraire, regarder d'un œil neuf et mieux savoir. Dans la *Métaphysique*, Aristote justifie l'apprentissage par la curiosité de la rétractation, un recul interrogateur, la mise en doute. « Cependant il nous faut, dans la possession de cette science nous placer en quelque sorte d'un point de vue contraire à celui du début de nos recherches »¹⁵.

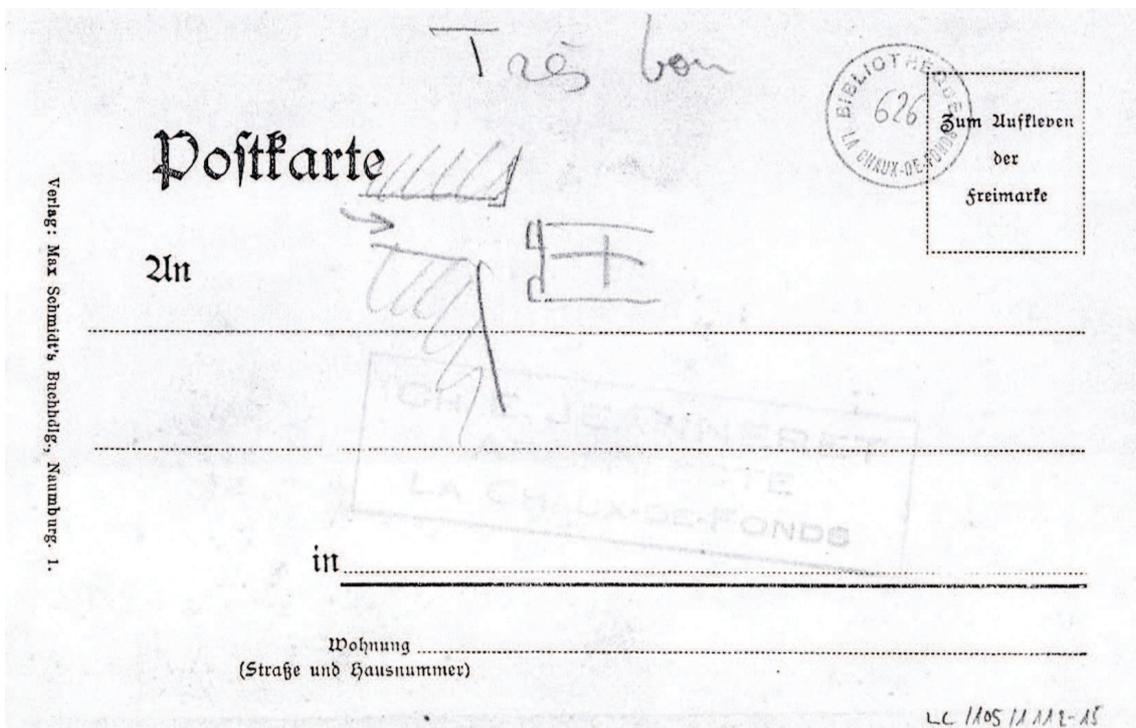
En cela, la forme courte est-elle un révélateur direct de points de vue ?

Le tracé de la forme courte vient d'un acte réfléchi, mesuré. Cette attitude graphique isole et intellectualise le regard de l'architecte. Chaque trait est vu, existe avant d'apparaître en dessin, parce qu'il représente une donnée matérielle, conceptuelle. « Mais pour qui voit, l'anticipation visuelle prend le relais de la main pour se porter encore plus loin et beaucoup plus loin »¹⁶, nous dit Derrida. Le trait est alors pour lui-même, et continue au-delà de la représentation. Le dessin reste comme suspendu. Il existe en tant que pensée visuelle propre mais peut laisser voir ce comment, pourquoi il s'est constitué. Il permet à la pensée de continuer à travailler à partir de celle énoncée. Le dessin suspendu donne à voir des choses qui ne figurent pas, grâce à la construction pré-vue des tracés et le statut conceptuel du trait. La position et la nature du tracé architectural sous forme courte, renseignent sur les qualités d'un espace perçu, sur la vision que l'architecte en a.

¹⁴ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, texte, note et index établis par Dominique Fourcade, Hermann, 1972. Édition consultée, Paris, Hermann, 1991, p. 78.

¹⁵ Aristote, *Métaphysique*, « Livre A », « La sagesse est divine ». Édition consultée établie par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, 2008, p. 79.

¹⁶ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, op. cit., 1990, p. 23.



3. Forme courte et force rétractive. Dessin libre, ouvert et ouvrant.

Charles-Édouard Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Naumburg, juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-15 Verso.

Hubert Damisch nous rappelle qu'il peut se trouver des « différences d'états dans l'«achèvement» [du] dessin telles qu'elles se traduisent ou se manifestent, au registre qui est celui du trait »¹⁷.

Le caractère ouvert et inachevé du dessin pour lequel le trait est pensé comme matérialité, correspond à la monstration d'une idée architecturale de l'espace et des diverses voies vers lesquelles la pensée peut continuer d'avancer. Parce que « le travail de l'œil [...] appréhende, saisit, vit le dessin sous ses différents aspects »¹⁸. Dans le travail graphique de l'architecte, sous forme courte, l'idée se constitue, et peut-être, construit déjà les réflexions qui découleront de son étude. Un point de vue est relevé, à partir duquel un autre peut se développer. Le dessin suspendu de la forme courte provoque la pensée et lui offre à se développer. Celle-ci s'expose dans un principe d'inachèvement scientifique et rigoureux du trait.

La forme courte est une perception en acte. C'est l'énonciation d'un propos subjectif et orienté, c'est un parti pris. L'architecte cherche à se rapprocher du fondement de sa pensée pour mieux la connaître et la faire travailler. Il cherche à connaître ce que sa pensée est, son essence. L'essence enseigne parce que c'est une structure universelle, mentale et radicale. Elle offre à l'architecte le moyen de savoir et définir sa dimension de l'architecture et du projet. Lorsqu'il dessine ce qu'il perçoit du monde, l'architecte mène un travail sélectif et arbitraire, c'est-à-dire dépendant d'un fait individuel, pour représenter juste et par là-même voir juste. Il lit et choisit. L'emploi d'une expression graphique elliptique ne se justifie pas uniquement dans l'allure vive d'un geste jouant ensemble, avec l'idée ; le tracé ne poursuit pas l'idée, il la porte. La forme courte semble véhiculer le regard en même temps qu'elle le définit ; elle serait l'intellection visuelle et graphique intermédiaire, de l'œil à l'esprit. Le regard a cette particularité d'appartenir et de participer au monde sensible des émotions et au monde intelligible des idées. C'est la manifestation d'une perception intellectuelle et accompagnée de conscience : subsomption d'une pensée visuelle sous une culture de l'architecture.

¹⁷ Hubert Damisch, *op. cit.*, 1995, p. 123.

¹⁸ Hubert Damisch, *op. cit.*, 1995, p. 175.

La forme courte est une abstraction des sens et/ou de l'esprit. C'est une attitude graphique et mentale, qui peut porter à faire de l'intuition et de l'émotion, une source de connaissances et de réflexions. La forme courte fait la liaison et l'assimilation d'une perception visuelle particulière survenue à partir d'éléments extérieurs. Elle la rend dans l'entendement.

Dans la *Critique de la raison pure*, Kant explicite les spécificités d'un appareil médiateur théorique, entre général et singulier. Le principe de « subsumption » dans la terminologie kantienne est l'« application de la catégorie aux phénomènes »¹⁹, de la représentation du concept à celle des intuitions « empiriques (ou même en général sensibles) »²⁰. Insistant sur le système transitoire d'une représentation à l'autre, le philosophe parle d'un procès et d'une entité, par lesquels une connaissance sensorielle se transforme en donnée intellectuelle.

« Or, il est clair qu'il doit y avoir un troisième terme, qui doit être homogène d'un côté à la catégorie, de l'autre au phénomène, et qui rend possible l'application de la première au second. Cette représentation médiatrice doit être pure (sans rien d'empirique) et cependant d'un côté intellectuel, de l'autre sensible. Une telle représentation est le schème transcendantal »²¹.

La représentation, à l'épreuve du rapport à l'objet qui est son moment déterminant, est une « détermination en nous que nous rapportons à quelque chose d'autre (dont elle tient pour ainsi dire lieu en nous) »²². Avant de décliner dans la publication de sa thèse, la « Classification des représentations » établie par Kant²³, Leo Freuler indique que la représentation « se rapporte au représenté non pas comme un tableau figuratif à son objet, mais comme une relation à une autre, par exemple une relations entre des notes à une relation entre des sons »²⁴.

La représentation serait ce qui permet de saisir et de concevoir le monde, c'est-à-dire un système percevant accompagné de conscience (« penser ») ou non accompagné de conscience (« sentir »). C'est l'« action de mettre sous les yeux » et

¹⁹ Emmanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781. Édition consultée établie par Ferdinand Alquié, *Critique de la raison pure*, op. cit., 1980, I. « Théorie transcendantale des éléments », Deuxième partie : « Logique transcendantale », Première division : « Analytique transcendantale », Livre II : « Analytique des principes », Chapitre premier : « Du schématisme des concepts purs de l'entendement », p. 190.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 191.

²² Kant, « Lettre à Beck », 4 décembre 1792, in Leo Freuler, *Kant et la métaphysique spéculative*, Paris, Vrin, 1992, p. 46.

²³ Kant, *Critique de la raison pure*, I. « Théorie transcendantale des éléments », Deuxième partie : « Logique transcendantale », Deuxième division : « Dialectique transcendantale », Livre premier : « Des concepts de la raison », « Des idées en générale », op. cit., 1980, p. 339.

²⁴ Leo Freuler, *Kant et la métaphysique*, Paris, Vrin, 1992, p. 46.

« rendre présent » ce que je suis : ce je pense, ce que je ressens, le « moi non-empirique [le sujet] qui correspond à la chose en soi et le moi empirique [du sujet] qui correspond à sa représentation sensible »²⁵. En tant que science du visible, l'architecture peut être considérée comme une représentation kantienne parce qu'elle est émission et réception en même temps, du concept et du sens, de l'idée et de la matière. C'est la monstration intelligible et sensible, d'un regard sur le monde habité. L'œil, et pour Heinrich Wölfflin le corps entier²⁶, entrent en oeuvre pour voir et concevoir. La troisième représentation transcendantale dans la recherche kantienne, est la faculté d'affection de l'esprit et d'intellectualisation de l'intuition : une « détermination » qui ramène la diversité des phénomènes empiriques de l'intuition à l'unité des concepts purs de l'entendement.

Kant utilise l'exemple du *temps*, « qui comme schème des concepts de l'entendement médiatise la subsomption des phénomènes sous les catégories »²⁷, se construit *a priori* de l'objet, dans l'expérience sensible liée au divers (le personnel) et par le concept universel. Bruno Queysanne, dans l'introduction de la première édition d'une traduction en français de la thèse d'Heinrich Wölfflin, publiée en allemand en 1886, discute de l'intervention du schème chez l'historien suisse en tant qu'« intermédiaire entre l'imaginaire et la matière ». « Aux concepts purs, *a priori*, [poursuit le traducteur], qui garantissent l'universalité et la nécessité des connaissances, doit s'adjoindre quelque chose qui leur permet de saisir la diversité des intuitions sensibles et les transformer ainsi en objet scientifique »²⁸. L'architecture est signifiant et signifiée, la matérialité d'une pensée conceptuelle de l'architecte. Une diversité de systèmes visuels peut être convoquée pour montrer la pensée de l'architecte et faire architecture. La forme courte peut-elle faire partie des modes architecturaux de représentation, conceptuels et sensibles ?

À partir du schéma kantien, médiation entre les phénomènes émis, perçus par les sens et les catégories de l'entendement, nous cherchons à préciser la notion mise en place d'une pensée dessinée par une culture suggérée.

²⁵ Leo Freuler, *op. cit.*, 1992, p. 212.

²⁶ « Ainsi pouvons-nous affirmer : des formes corporelles ne peuvent avoir du caractère que du fait que nous possédons nous même un corps », Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie des Architektur*, München, 1886. Édition consultée, *Prolegomènes à une psychologie de l'architecture*, traduction de l'allemand sous la direction de Bruno Queysanne, *op. cit.*, 2005, p. 26.

²⁷ Kant, *op. cit.*, 1980, p. 191.

²⁸ Bruno Queysanne, « Introduction à la première édition », in Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, 2005, p. 17.

« Schème » vient du grec *σχῆμα, ατος (τὸ)*²⁹ puis du latin *schema*³⁰. Étymologiquement le terme a valeur de subjectivité intellectuelle et sensible. Il représente « forme » et la « figure » (figure géométrique ou de rhétorique). Le « schéma » latin dénote un subit affectif, perceptif, celui de l'impression que peut laisser suggérer un sujet subjectif, particulier, par ce qu'il est, ce qu'il dégage et laisse à percevoir. C'est l'« aspect », la « mine », ou l'« accoutrement », par usage et extension, la « figure de rhétorique ». Le schéma latin entend deux entités, deux intériorités – celle de celui qui perçoit, celle de celui qui émet son « accoutrement » –, alors que le grec évoque une activité et un « extérieur » pour ne s'attacher qu'à un seul sujet. Il est le « comportement » même, la « manière d'être » et « l'attitude » extériorisée d'un corps. Dans les deux cas, il s'agit de la représentation mentale et sommaire d'un positionnement visant à sa juste compréhension, tel le dessin sous forme courte qui semble pouvoir être « attitude et manière ». En effet il décrit, montre, est une pensée en acte. En architecture, la représentation est spécifiquement visuelle. Dans le dessin sous forme courte, l'architecte produit, expose, lit une « manière d'être » en architecture, puis la fait travailler. Le « comportement » serait contenu et contenant de la monstration rétractive d'une culture de l'architecture synthétisée vers l'essentiel. La « forme » graphique courte force à déterminer un regard architectural, sa nature, son essence, son origine. Sous forme courte le dessin se propose de transformer une attitude perceptive empirique et diverse – celle de l'œil – en perception unique, pure – celle du regard. Qu'en est-il du rapport entre les deux concepts ?

Une appréhension du regard comme assimilation scientifique de ce que l'œil interrogateur soumet à l'esprit, permet de positionner cette dynamique entre l'intuition et l'entendement, « les phénomènes », « la catégorie ». La visibilité d'une pensée sensible vient de la culture ou de l'émotion puis fait le passage vers l'entendement. Une particularité de la représentation transcendantale exposée par Kant, est d'utiliser l'émotion comme source de réflexion. Cette application semble rendue possible pour l'architecte en formation, par le dessin sous forme courte, parce qu'il intellectualise une perception. L'architecte qui s'instruit dans une appréhension sensible des choses du monde, laisse l'esprit relever l'intuition mise en synthèse et en forme par le dessin. La vue, l'œil – « sentir » – deviennent

²⁹ A. Bailly, *op. cit.*, p. 1885.

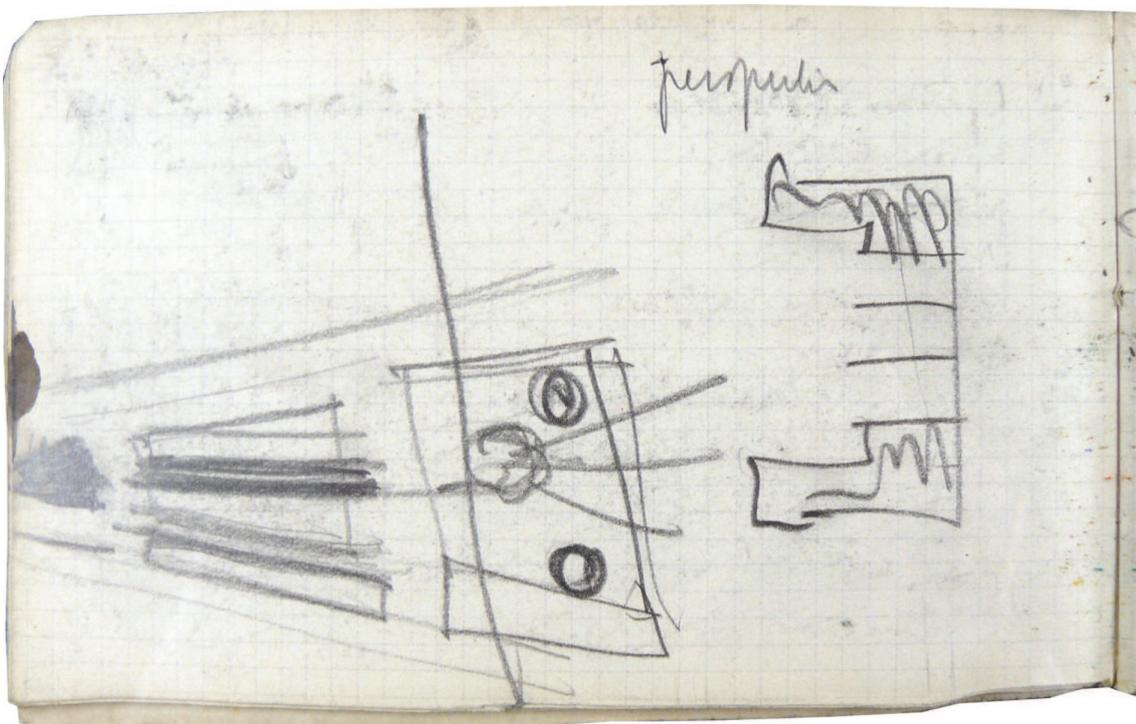
³⁰ Il existe en latin deux formes du mot *schema*, l'une au genre féminin et l'autre neutre. *Schema, ae*, f : aspect, mine ; accoutrement. *Schema, atis*, n : attitude; accoutrement ; figure [géométrique, de rhétorique]. Félix Gaffiot, *op. cit.*, p. 1401.

visibilité, regard – « penser ». La forme courte permet à l'architecte d'utiliser et de faire travailler ses émotions. En énonçant directement ses perceptions, il comprend ce qu'elles sont, d'où elles viennent et pourquoi elles se sont constituées. Les perceptions sont révélatrices d'un savoir et d'une culture. C'est parce qu'il a une culture spécifique qu'il pense et ressent particulièrement. Les phénomènes peuvent devenir concept si tant est qu'ils sont mis en forme intelligible, de manière précise et réfléchie. La forme courte a cette spécificité du schéma de réunir sens et esprit, mais elle n'est pas la médiation entre les deux. Elle est l'intuition devenue réflexion. La forme courte enclenche le processus de vérification d'une intuition, générateur de savoir et d'idées.

À travers la conceptualisation de sa réaction sensible, son étonnement de telle particularité de telle chose du monde habité, l'architecte en saisit l'origine. Il la comprend puis l'assimile particulièrement en l'utilisant pour travailler, de la spécification de sa culture architecturale au projet d'architecture. La connaissance de l'architecte également, peut commencer par une interrogation, souvent soudaine et inattendue, mais venant de l'entendement : un étonnement « accompagné de conscience »³¹. L'idée fabrique l'idée. Il n'y a pas de cheminement entre deux mondes opposés ; l'accès à la connaissance se fait par lien inter-conceptuel, entre deux systèmes de pensée d'une même culture. La forme courte tend à rendre visible ce en quoi ceci crée cela. Il s'agit de la monstration d'une perception – idée, émotion –, et par là même de ce qui l'a engendré. La forme courte donne à voir une perception mais ce n'est pas l'« opération qui se propose comme une médiation, un intermédiaire, une passerelle entre un système de perception complexe et sa compréhension, son analyse »³². C'est davantage la pensée mise en dessin, sous forme essentielle et les liens qui la conduisent vers son origine, vers sa nature, les liens qu'elle propose pour faire avancer la pensée. La forme courte a cette capacité de faire continuer le processus de réflexion d'une idée à l'autre. La réduction à l'essentielle lui confère un statut théorique et de théorisation.

³¹ Kant, *op. cit.*, 1980, p. 337.

³² Guy Desgrandchamps, « Schéma d'analyse, recherche par le dessin », *Habiter le logis*, document de présentation du Séminaire I : « Formation au projet d'architecture », Licence 2^e année, École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, 2009-2010, p. 1.



4. Synthèse et réduction à l'essentiel. Comment l'architecture est faite et fonctionne.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.

Lorsqu'il parle de « schéma » au sujet des dessins que Le Corbusier fabrique en conférence à Rio de Janeiro, pour décrire, convaincre et vendre, Vittorio Ugo en réfère au dicible, « plus précisément au discours théorique »³³. « Théorie » est employé selon la définition poppérienne d'un système métaphysique, intellectuel et conceptuel, appliqué à un domaine particulier, une logique mentale. À partir des écrits de Platon et des relations qu'il établit entre « Formes », « Idée »³⁴ et les réalités sensibles, Popper invente un « troisième monde » autonome « mis[...] en valeur comme domaine logique privilégié de toute recherche scientifique »³⁵ où la théorie conduit la pratique. Pour Vittorio Ugo, le schéma appartient à la catégorie de l'entendement, assurant la synthèse de l'unité et de la pluralité. Cette modalité graphique « se veut totalité conceptuelle, système, principe théorique »³⁶. Le schéma, selon Vittorio Ugo, participe des concepts purs de l'entendement grâce à « l'énorme distance qu'il établit par rapport à tous les cas particuliers »³⁷. Le schéma rend perceptible une idéalité conceptuelle. Il intervient dans le travail de l'architecte lorsque la pensée de ce dernier est fondée, constituée, évidente pour lui. L'architecte est sûr de son œil et de sa main ; il peut, de manière claire, précise, fidèle, mettre sa pensée en dessin : un dessin radical et simplifié. Le schéma manifeste d'une certaine maturité de pensée. Le plus souvent il parvient à la fin du processus de travail architectural d'analyse ou de projet, communicateur de concepts. La forme courte est davantage un outil de travail et de recherche, par lequel et dans lequel l'architecte s'étonne et questionne. L'architecte décrit directement ce qu'il voit, de manière résumée. Il cherche à réduire son œil à l'essentiel par le dessin. Tel le schéma défini par Ugo, la forme courte a un statut théorique dans le sens où elle tend à signifier une perception pour la saisir et peut-être en saisir l'origine. Elle donne à voir une idée telle qu'elle est. L'idée peut advenir directement ou être construite à partir de l'intuition. Le concept dans la forme courte peut survenir du monde sensible des émotions. La forme courte

³³ Vittorio Ugo, *op. cit.*, 1988, p. 41.

³⁴ « Il faut convenir qu'il existe premièrement ce qui reste identique à soi-même en tant qu'Idée, qui ne naît ni ne meurt, ni ne reçoit rien venu d'ailleurs, ni non plus ne se rend nulle part, qui n'est accessible ni à la vue ni à un autre sens et que donc l'intellection a pour rôle d'examiner ; qu'il y a deuxièmement ce qui a même nom et qui est semblable, mais qui est sensible, qui naît, qui est toujours en mouvement, qui surgit en quelque lieu pour en disparaître ensuite et qui est accessible à l'opinion accompagnée de sensation. ». Platon, *Timée*, 51-52, IV^e siècle avant notre ère. Édition consultée, établie par Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1969.

³⁵ Karl Popper, *Epistemology without a Knowing Subject*, Amsterdam, North Holland Publ. Comp., 1968, in Vittorio Ugo, *op. cit.*, p. 42.

³⁶ Vittorio Ugo, *op. cit.*, p. 48.

³⁷ *Ibidem*.

intellectualise et porte une impression en idée. Elle permet de rendre compte de la nature d'une perception, de la signifier même.

Heidegger précise que la théorie, « au sens ancien, c'est-à-dire au sens premier, nullement vieilli, est *vue de la vérité et gardienne de la vérité* »³⁸. La forme courte, en tant monstration d'une idée telle qu'elle est, propose un statut théorique et mène à la théorisation. Pour l'architecte qui s'instruit, cet instrument aide à définir et intellectualiser ses intentions en concept.

Il permet de travailler en conscience de ses passions – manifestation subie –, de son intuition. La forme courte, monstration d'un essentiel, offre à l'architecte le moyen d'utiliser l'intuition comme fondement d'un savoir ou de réflexion. La forme courte met l'intuition au travail jusqu'à la rendre dans l'entendement. Elle peut rendre intelligible un concept pur, mais aussi faire d'une particularité sensible du divers empirique, une scientificité du monde des idées. La forme courte est en mouvement, activant le regard, générant la pensée.

Selon l'acception de Vittorio Ugo, le schéma est entièrement une construction de l'esprit de l'architecte. C'est la monstration d'une idée de projet. Le projet intellectuel est consciemment éloigné de la réalité, de tout espace édifié perçu par empirisme ou par réflexion. L'enjeu est que le concept mis en dessin soit générique et puisse résoudre diverses situations projectives expérimentales et pratiques. « Mais il y a des dessins (auxquels, par ailleurs nous nous bornerons) [pour Vittorio Ugo, le schéma est un dessin] qui ne se réfèrent à aucune réalité concrète, ni à aucun projet en particulier. Ils ne sont pas des documents d'une réalité dont on pourrait avoir une autre expérience. »³⁹. Ils exposent des principes architecturaux théorisés. Cette considération d'une représentation purement conceptuelle de l'architecture, dénuée d'expérience et d'intuition, se distancie du « schème » kantien, « règle » et « produit »⁴⁰ – « une règle de la détermination de notre intuition, conformément à un certain concept en général »⁴¹.

La forme courte, en tant qu'*analogon* du regard de l'architecte, est une expression graphique issue de l'observation de l'existant. C'est l'abstraction d'une perception activée au contact de la réalité. Elle tend vers l'essence et l'origine d'une pensée visuelle suggérée à partir d'un réel projeté ou existant. À partir d'une perception intellectuelle ou sensible, de la réalité, un concept est généré, visible et donné à

³⁸ Martin Heidegger, « Science et méditation », *op. cit.*, p. 59.

³⁹ Vittorio Ugo, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰ Kant, *op. cit.*, 1980, p. 193.

⁴¹ Kant, *op. cit.*, 1980, p. 193.

voir sous l'appartenance d'un regard architectural spécifique. La tension vers une réduction à l'essentiel a pour but d'élargir et préciser une culture de l'architecture. C'est un processus heuristique et didactique. Celui-ci et son résultat sont importants pour l'architecte qui s'instruit. Il apprend par là à lire, choisir et réduire, afin de mieux intellectualiser et connaître sa propre pensée. La forme courte est une intériorité visuelle rendue visible, en cela liée au réel de l'architecte *ad hominem*, en tant que scientifique. Hubert Damisch définit le principe inverse du schéma. « Si un schéma élémentaire [...] en convoque immédiatement l'idée dans l'esprit – et plus que cela en impose l'image –, le fait de voir un visage dans un assemblage de traits n'implique pas, comme Wittgenstein le notait déjà dans le *Cahier brun*, qu'on le compare avec un visage réel, non plus qu'avec une quelconque représentation intérieure »⁴². En tant que visibilité par voie dessinée, la forme courte propose un croisement de deux intellects, dans une relation de précision réciproque entre le concept généré et le concept générant. Un principe culturel et intellectuel de la connaissance, peut déclencher de nouvelles réflexions et engendrer d'autres concepts. Les nouveaux savoirs fabriqués sont de même substance que le savoir original, mais sans la même forme ni la même matière⁴³. Le concept nouveau précisera celui qui l'a généré, ou d'autres en accord dans la connaissance. La forme courte, support et abstraction du regard de l'architecte, depuis le monde sensible des émotions et le monde intelligible des idées, est une double voie vers la connaissance. La forme courte est une transformation dans le visible, de l'œil sensible au « regard instruit », du sensible à l'entendement, mais aussi un passage entre deux concepts.. De l'attitude qu'il porte et dont il se porte, le dessin sous forme courte semble alors pouvoir étonner, puis instruire un acteur extérieur de la production.

Le statut générique de la forme courte, découvert à partir des qualités du schéma, peut intervenir comme outil et méthode de la formation du regard de l'architecte. Celui-ci s'applique à regarder le monde avec un œil d'architecte. Il s'exerce à voir et concevoir, à penser en projet. Le regard installé dans un dessin sous forme courte offre-t-il le moyen de passer directement d'une pensée-état à une pensée-projet ?

Dans le processus de projet, l'architecte fait la différence et le lien, dans la représentation, entre l'intention en architecture et le projet architectural. Chaque formulation véhicule une perception de l'architecture et semble pouvoir en

⁴² Hubert Damisch, *op. cit.*, 1995, p. 85.

⁴³ Aristote, *Métaphysique*, « Livre Z », *op. cit.*, p. 253.

déclencher une autre. D'une réflexion sur la mesure et ses moments en architecture, Louis Kahn précise des qualités de la représentation relative au temps du projet. Dans une *interview* de 1961, grâce à l'exemple de la maison et grâce au dessin, l'architecte parle du déroulement par le dessin, du processus de projet. « *A great building, in my opinion, must begin with the unmeasurable, must go through measurable means when it is being designed and in the end must be unmeasurable* »⁴⁴. Il utilise la trilogie idiomatique de l'anglais, « House, A house, Home »⁴⁵ pour définir le « pouvoir de création » idéal ou réel de l'architecte, depuis le « *begin* » conceptuel et universel, le « *being* » matériel et relatif, jusqu'au « *become* » affectant, disponible. Par le dessin et sa destinée spécifique, Kahn met en œuvre une méthode de processus de projet, entre perception et expression de l'espace. « *I drew a diagram on the blackboard which I believe served as the Form drawing of the Church and, of course, was not meant to be a suggested design. [...] This was the form expression of the church, not the design* »⁴⁶.

« *Form and design* » : Kahn invente un système graphique par lequel, dans lequel il pense le projet, durant les différentes phases de processus. L'architecte part de l'expression synthétique et graphique d'une idée de l'architecture, puis en donne l'aspect dans le sensible. La « *Form* » est l'idée, le ceci, la « substance » établie par Aristote comme « l'être ce que c'est »⁴⁷. La « *Form* » est universelle et incommensurable, sans désignation figurative, formelle particulière⁴⁸. Elle énonce un concept, l'idée. C'est le « *what* » déterminant le « *how* ». « *Design is "how"* », conditionné, relatif et matérialisable, pouvant être pensé comme réel et dans le réel. Le *Design* définit des qualités spatiales. C'est le projet et sa représentation. On entre dans l'espace conçu par le plan, de l'intention conceptuelle en organisation spatiale. Il est une troisième expression du regard de l'architecte, qui se donne à voir par l'expérience de sens et d'usage, une réalité concrète et construite de l'architecture. Pour Kahn le dessin est embrayeur de projet, une aide à penser, une

⁴⁴ Louis Isidore Kahn, « Form and Design », 1961, in Louis Kahn, *Writings, Lectures, Interviews*, édition établie par A. LATOUR, New-York, Rizzoli, 1991, p. 117.

⁴⁵ « *Reflect then on what characterizes abstractly House, a house, home. House is the abstract characteristic of spaces good to live in. House is the form, in the mind of wonder it should be there without shape or dimension. A house is a conditional interpretation of these spaces. This is design. In my opinion the greatness of the architect depends on his powers of realization of that which is House, rather than his design of a house which is a circumstantial act. Home is the house and the occupants. Home becomes different with each occupant* ». Louis Kahn, *op. cit.*, p. 113. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶ Louis Kahn, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁷ Aristote, *Métaphysique*, « Livre Z », « Analyse des conditions de la générations », *op. cit.*, p. 248.

⁴⁸ L'anglais distingue *form* et *shape*.

aide à passer de la géométrie à l'espace. L'architecte construit sa pensée du projet à travers le dessin ; la culture de la forme à la mise en forme passe par le travail du dessin.

En cette acception du dessin, en tant que mécanisme permettant d'établir, dans le processus de projet, une communication entre une projection mentale et sa manière physique, l'architecte Guy Desgrandchamps parle de « schéma »⁴⁹. Il travaille sur le dessin du plan de l'abbaye de Saint-Gall. Il précise que le système graphique du plan « relev[e] alors de l'organigramme, du *memorandum*, du schéma »⁵⁰. Il s'agit là d'un canevas permettant de penser le particulier à partir du général, un module de plan qui permet de garantir, dans le projet de « réussi[r] à joindre l'utilité au plaisir et à la dignité »⁵¹ suivant le lieu et le temps de l'édification. Le schéma recueille l'idée d'un modèle typologique, en vue de réinterpréter chaque sol et de s'adapter à chaque situation spatiale et temporelle. Ceci pose la question de l'invariant modulable dans le projet d'architecture, « façon de se prémunir de la désorientation, de vouloir toujours se re-trouver, grâce à l'identité reconnaissable du *ductus* architectural »⁵². Par la règle et la norme, l'expression théorique à vocation projective du schéma, se comporte comme générateur de projet. Le schéma est l'intermédiaire entre de l'idée du projet et l'image du projet.

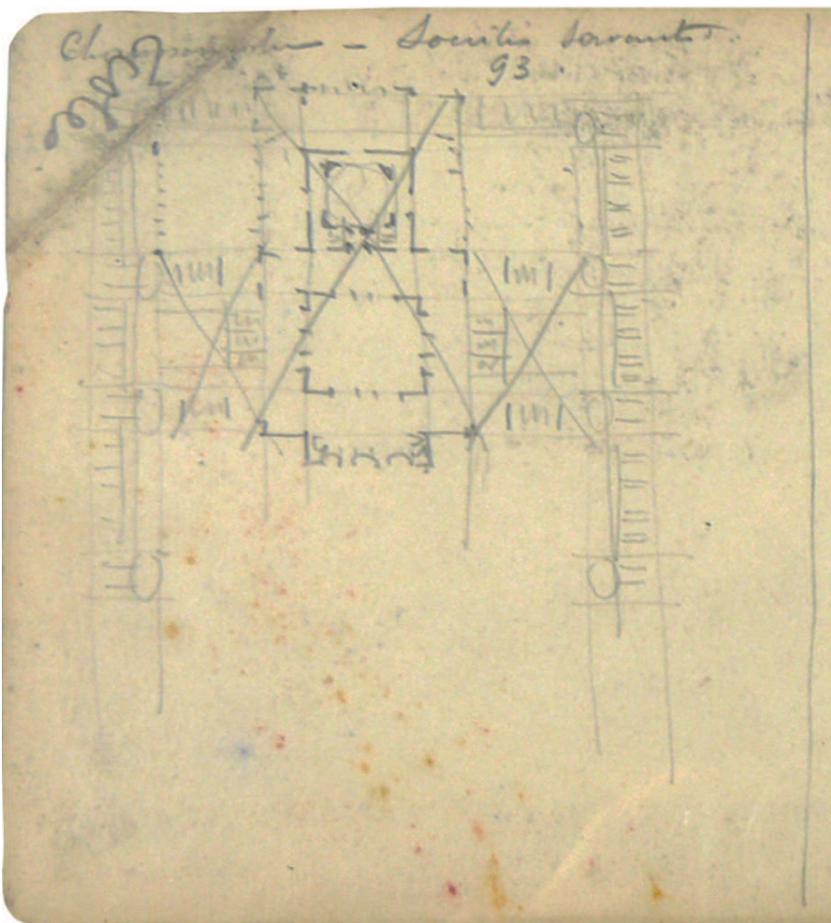
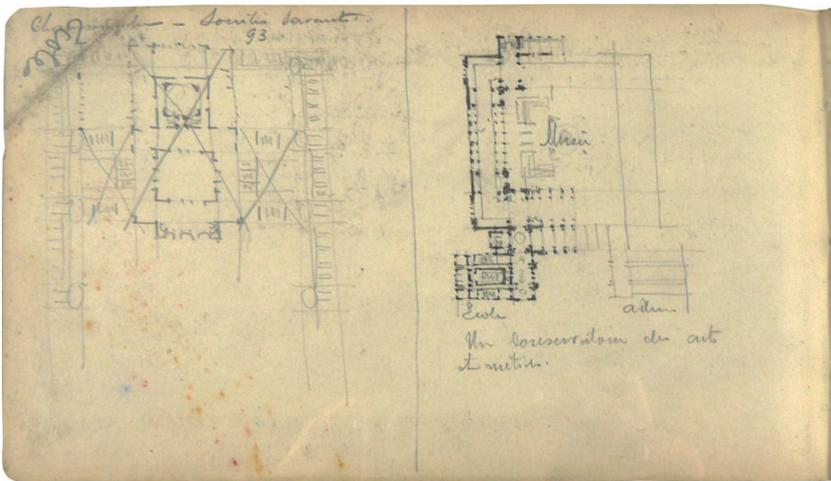
Qu'en est-il du passage de la « *Form* » au « *design* », du concept à la spatialité ? En tant qu'interaction entre le concept et l'intuition ou entre deux concepts purs, et parce qu'elle travaille dans un principe de réduction à l'essentiel, la forme courte permet de transformer ce qu'on perçoit des choses existantes en ce que l'on voit des choses à venir. L'idée des choses observées mises en dessin, peut servir pour le projet. Retravaillée par le dessin, elle peut devenir pensée de projet. Le sujet d'étude est décomposé, saisi et assimilé grâce au travail du dessin. La forme courte c'est ce qui est compris, perçu comme le plus important, un regard sur l'existant.

⁴⁹ Guy Desgrandchamps, « Réflexion sur la « pensée » du plan de Saint-Gall (début IXe siècle) », *op. cit.*, 2010, p. 183.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Alberti, 1485, *op. cit.*, p. 47.

⁵² Guy Desgrandchamps, *op. cit.*, 2010, p. 183.



5. Apprendre à passer, en dessin, de la géométrie à l'espace. Connaître la géométrie pour appréhender l'architecture. Utiliser la géométrie de l'espace pour comprendre le projet et se constituer un savoir pour passer et penser, vite et juste, en projet.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/4.

Ce regard analytique abstrait par le dessin sous forme courte, peut déclencher une vision projective. La forme courte concrétise le regard de l'architecte afin de constituer des idées nouvelles pour bâtir le monde à venir. La forme courte permet à l'architecte de passer de l'analyse au projet. Elle peut exercer l'architecte, dans son métier, à cette phase du travail : comment passer de ce qui est à ce qui sera. La forme courte dynamise et assimile une pensée, une sensation du monde, en monde habité futur. Ce processus en acte d'acquisition du savoir est un moyen pour l'architecte de voir et concevoir en même temps – spécificité intrinsèque du métier de l'architecte toujours en projet. La forme courte une théorisation du réel. La représentation d'une pensée purement issue de l'esprit réfère davantage au schéma. L'architecte n'a que peu d'objets concrets sur lesquels s'appuyer pour exécuter son schéma et montrer son idée. Il reste ressemblant à l'idée. Hubert Damisch, réservant un chapitre du *Traité du trait*⁵³ à la signification de la notion d'« aspect »⁵⁴ en dessin avec l'idée de « ressemblance », décrit le schéma à partir de Jean-Paul Sartre, par le « lire » et le « voir ». « Un dessin schématique (ainsi que peut l'être un croquis représentant un homme au moyen de quelques traits noirs sans épaisseurs) est constitué d'éléments (un point noir pour la tête, un trait noir pour le buste, deux pour les bras, deux autres pour les jambes) qui ont ceci de particulier qu'ils sont intermédiaires entre l'image et le signe⁵⁵ : ils n'ont pas de véritables ressemblances avec l'objet qu'ils représentent, mais en appellent à une interprétation. Et cependant l'ensemble constitué par ces éléments n'en a pas moins sa physionomie propre »⁵⁶.

La définition donnée par Michel Foucault de la « ressemblance » en tant que « forme [qui] constitue le signe dans sa singulière valeur de signe »⁵⁷, mène à comprendre la distance dans le schéma, entre le « réel » et l'« irréel », entre le signifiant et le signifié. Le signe se rapporte au monde du lu, du lisible et de l'énonçable, la ressemblance, au vu, au visible, à l'être. Le schéma reste obscur et

⁵³ Hubert Damisch, *Traité du trait*, *op. cit.*, 1995.

⁵⁴ Passage du « réel » à l'« irréel ». « [...] l'irréel qu'est l'objet peint ou dessiné [et] la chose matérielle que l'on peut avoir sous les yeux (une feuille de papier d'une qualité donnée couverte de traits eux-mêmes d'une certaine facture) ». Hubert Damisch, *op. cit.*, 1995, p. 85.

⁵⁵ « Il [le signe] signifie dans la mesure où il a ressemblance avec ce qu'il indique (c'est-à-dire à une similitude). Mais il n'est pas cependant l'homologie qu'il signale ; car son être distinct de signature s'effacerait dans le visage dont il est signe ; il est une autre ressemblance, une similitude voisine et d'un autre type qui sert à reconnaître la première, mais qui est décelée à son tour par une troisième. Toute ressemblance reçoit une signature ; mais cette signature n'est qu'une forme mitoyenne de la même ressemblance ». Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 44.

⁵⁶ Hubert Damisch, *op. cit.*, 1995, p. 86.

⁵⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 44.

muet, inutile, s'il n'est pas interprété. Il demande à son récepteur, son lecteur de d'ores et déjà détenir un certain savoir, une culture même souvent très spécifique. « L'interprétation d'une figure schématique dépend du savoir, et le savoir varie d'un individu à l'autre »⁵⁸. « Éléments » et « interprétation » sont des propriétés du schéma ne caractérisant pas le dessin sous forme courte, qui est en soi interprétation, une interprétation des choses observées, et dans sa réduction à l'essentiel, cherche à dire et voir le plus juste. En tant qu'intelligibilité d'une perception de l'architecture, la forme courte est significative. Elle transmet la signification du regard de l'architecte. Elle semble pouvoir prolonger la pensée et déclencher d'autres idées : l'enchaînement dans la connaissance. On peut élaborer de nouvelles idées ou ressentir de nouvelles émotions à partir de sa proposition. « Le schéma ressemble à »⁵⁹, la forme courte est. Elle laisse aussi place à l'intuition, au processus de recherche à partir de l'intuition, vers l'objet scientifique.

Hubert Damisch définit ce qui fait qu'une représentation est schéma, ce qui entre dans la constitution du schéma, en tant que partie autonome concourant fonctionnellement à construire un ensemble unitaire. Il parle d'« élément », sans recourir au vocabulaire spécifique des arts visuels et du dessin pour dénommer la division ou l'unité constituante du schéma. Le terme utilisé peut caractériser une spécificité de disciplines diverses. Le dessin sous forme courte, est la formulation intelligible et minimale de l'idée d'un espace édifié. Il s'établit par une suite alignée de points dont la position est fonction continue du temps. Il s'agit de la définition classique de la ligne donnée par Alberti au XV^e siècle. « Les points (*puncta*⁶⁰), s'ils sont joints de manière continue et en ordre, traceront une ligne (*lineam*⁶¹). La ligne sera donc pour nous un signe dont la longueur peut assurément être divisée en parties, mais elle sera d'une largeur si fine qu'on ne peut la fendre nulle part. Parmi les lignes, l'une est dite "droite", l'autre "courbe". La ligne droite est un signe tendu directement en longueur d'un point à un point. Est courbe celle qui se sera courbée d'un point à un point sans suivre une marche droite, mais en ayant formé une sinuosité »⁶².

⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940. Édition consultée, Paris, Gallimard, 2007, p. 71.

⁵⁹ Hubert Damisch, *op. cit.*, 1995, p. 88.

⁶⁰ *Punctum*, i, n.

⁶¹ *Linea*, ae, f.

⁶² Alberti, *De Pictura*, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 45.

La ligne d'Alberti est une détermination en acte. « Les points joints de manière continus et en ordre » sont pensés avant d'apparaître sur le support, vus avant d'être visibles. Parmi les « signes »⁶³ édifiant le dessin, la ligne en elle-même procède-t-elle d'une visibilité ?

C'est la ligne qui anime le dessin d'un « caractère graphique »⁶⁴, comme donnée substantielle et intrinsèque, intellectuelle, du dessin. « Un ouvrage n'est dessin qu'en raison de son caractère graphique. Qu'il comporte ou non de la couleur, il doit être considéré comme tel tant qu'il conserve ce caractère, et cela quelles qu'en soient les dimensions, quels que soient le procédé et le subjectile utilisés. Il devient proprement peinture dès lors que la couleur absorbe le trait, ou plutôt dès que l'aspect colorique l'emporte sur l'aspect graphique »⁶⁵. La ligne est fabriquée par le regard et vue *a priori* de sa mise en œuvre dans le support. Elle est tout et partie du dessin, un « contour idéal »⁶⁶. La ligne rend le dessin figuratif et signifiant.

Lorsqu'elle détermine une forme courte, la ligne est signifiant et signifié en même temps. À part entière, la ligne fait sens ; elle devient trait. De percept elle devient concept. Chaque trait est objet architectural et trajet spatial. La série signifie l'unité, c'est-à-dire l'ensemble graphique et intellectuel. Le trait détache le dessin de la figure vers l'abstraction parce qu'il a une indépendance signifiante et une autonomie. Le trait est « principe de l'expression »⁶⁷ alors que la ligne est celui de la figuration. Dans la forme courte, la partie fait sens en elle-même pour donner sens au tout.

La thèse d'Hubert Damisch, du trait en tant que concept, aide à définir la ligne dans le dessin d'architecture ou de l'architecture sous forme courte. Le trait est l'acte qui construit une marque à valeur d'énoncé. « Qu'il s'agisse de transmettre un mouvement ou d'induire un effet, de marquer un contour ou de fournir le modèle d'une opération, de véhiculer du sens ou de révéler un caractère, le trait est censé fonctionner comme un vecteur tantôt mécanique et tantôt pulsionnel, tantôt graphique et tantôt linguistique, tantôt sémiotique et tantôt physionomique. Vecteur

⁶³ « J'appelle "signe" [signum de signus, i, m.] ici tout ce qui est situé sur une surface de telle sorte que l'oeil puisse l'apercevoir ». Alberti, 1435, *op. cit.*, 2004, p. 45.

⁶⁴ Pierre Lavallée, *Les Techniques du dessin. Leur évolution dans les différentes écoles de l'Europe*, Paris, 1949, page 7.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ Régis Michel, *op. cit.*, 1995, p. 9.

⁶⁷ *Ibidem.*

de communication, mais vecteur d'abord d'expression, ainsi qu'il peut en aller des traits d'un visage »⁶⁸.

Selon la technique employée d'une interaction intellectuelle et graphique, entre la substance d'un support recevant une matière qui vient s'imprimer, s'insinuer en lui par incision, chaque geste traçant suit la pensée de manière volontaire et réfléchie, ou l'intuition, de manière impulsive et spontanée. L'architecte utilise le système graphique le plus pertinent pour formuler son regard, en fonction de ce que celui-ci voit et cherche à dire : le tracé vif et acéré de la mine sèche, celui souple de la mine grasse, l'aplat léger du pinceau, la rencontre par assemblage de matériaux variés du collage, etc. Nous précisons que le collage⁶⁹ peut être un dessin puisque différentes entités physiques et conceptuelles *s'entrediffusent* et s'interpénètrent. Il est fabriqué avec un ou plusieurs instruments, et suggère de nouvelles entités conceptuelles et graphiques. Dans la forme courte, en deçà de la direction et du sens vectoriel, le trait peut prendre largeur, épaisseur, profondeur. Il tranche, se superpose, s'étale, s'écoule dans la matière du support. La marque est multi-formelle et prend valeur de « type », soumise au geste, au regard de l'architecte.

« Type » vient du grec *τυπος*⁷⁰ représentant « le coup » ou « la marque imprimée par un coup, l'empreinte en creux ou en relief », « la trace de pas », « le caractère gravé » et par extension, « la forme de l'expression ». Le type est un processus en acte, ou son résultat. Il est le modèle intrinsèque, c'est-à-dire la mesure, la « juste mesure » ou la « limite convenable »⁷¹ de l'idée rendue visible par un support établi à sa mesure. Le type est signifiant et signifié en même temps. Il est le discours et sa formule visuelle adaptée. Le type « dit sommairement et en résumé »⁷². La forme courte a ces caractéristiques du type de réunir signifiant et signifié pour être plus rapidement exécutée, d'énoncer brièvement, d'extraire une idée.

La main suit la pensée qui prend forme dans l'enchaînement de types successifs ou d'un trajet unique, au quel cas les limites s'estompent entre le type et le dessin. La main cherche par un *andare* composant, pointé ou lié ; à chaque fois le dessin s'installe dans une relation au temps, celui des circonstances de la réflexion.

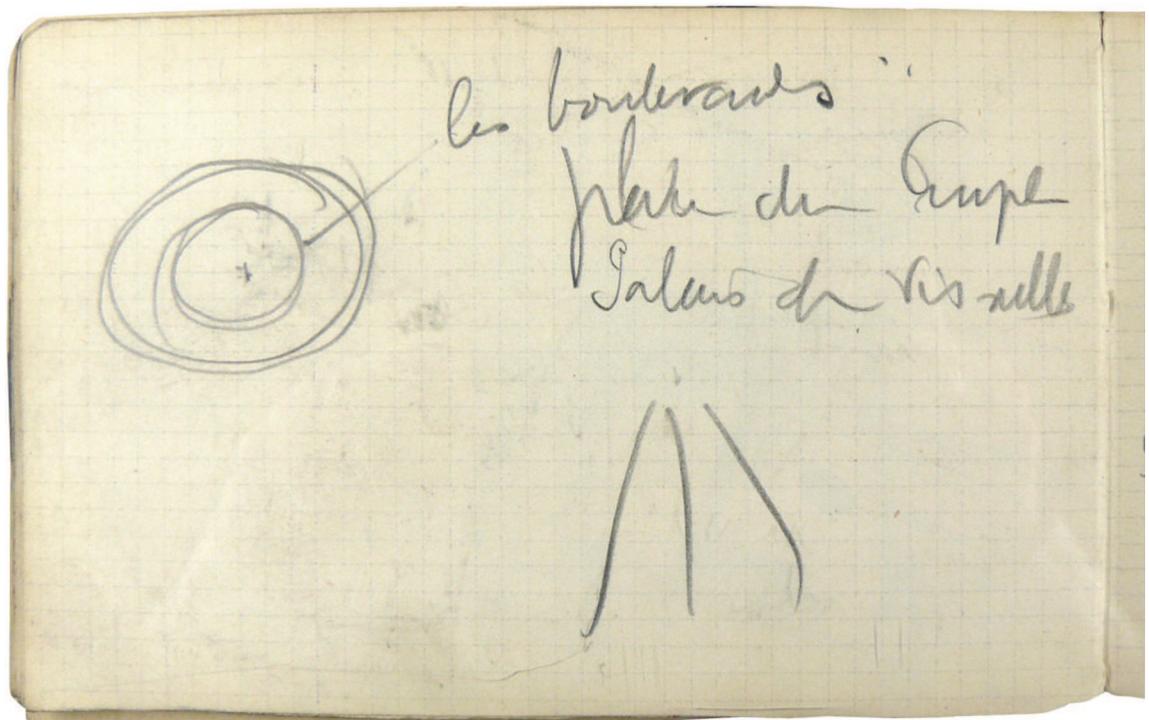
⁶⁸ Hubert Damisch, *op. cit.*, 1995, p. 86.

⁶⁹ Itzhak Goldberg, « La Magie Schwitters », *Beaux Arts Magazine*, N°129, Décembre 1994, pp. 83-91.

⁷⁰ Bailly, *op. cit.*, p. 1975.

⁷¹ Cf. *Modus, i*, in Félix Gaffiot, *op. cit.*, p. 987.

⁷² Bailly, *op. cit.*, p. 1975.



6. Type et trait, minimalité, marque et signification, grâce à la recherche de l'essence et de l'essentiel.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.

Le trait peut faire type s'il est une marque liée à la matière, intellectuelle et physique. L'« incision à même le support »⁷³ fait mention d'une perception. Le trait convoque le frottement et l'interpénétration des matières. Cette réunion fait dessin. La tension de la main intervient dans l'épaisseur du support et le marque avec plus ou moins d'intensité. Le trait est plus ou moins profond. Le support plus ou moins pénétré. Les variations de pression peuvent notamment servir à hiérarchiser, dans la forme courte, ses propos – un geste plus ou moins forte pour un fait plus ou moins important. Les contrastes permettent aussi de signifier spontanément le vide et le plein, le dedans et le dehors, le coupé et le vu de dessus, le proche et le lointain, etc. Le trait est une intervention contrôlée et la marque forte d'une réflexion. « Le terme impliqu[e] l'idée d'une action (à commencer par celle de tracer une ligne, ou un ensemble de lignes), sinon d'une attaque – voire ce que j'ai nommé, à propos des incisions de Fontana, un « attentat » –, dont la souplesse ou le mordant exclurait qu'elle pût s'exercer à distance, et sans l'intervention d'un instrument, quel qu'il soit, en contact direct, immédiat, avec la surface d'inscription »⁷⁴.

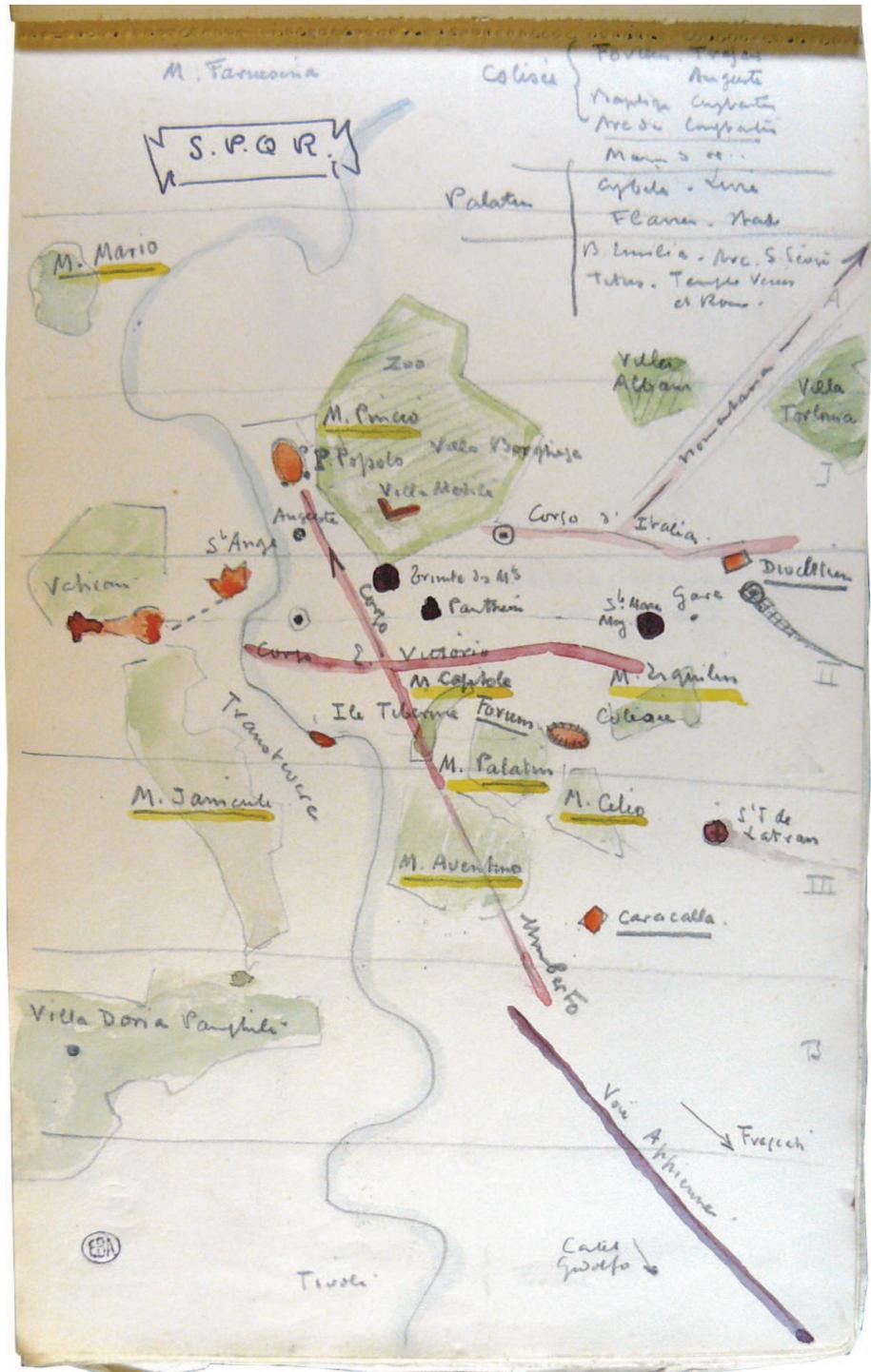
Le dessin existe par combinaison de traits. Leur position est construite et signifiante. « Le dessin n'est pas en dehors du trait, il est dedans »⁷⁵. La forme courte est en-deçà de l'expression.⁷⁶

⁷³ Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 15.

⁷⁴ Hubert Damisch, *op. cit.*, 1995, p. 19.

⁷⁵ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1938. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1965, p. 79.

⁷⁶



7. Le trait conceptuel et le fond comme intellection.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If4/1.

Le trait formulant l'idée trouve son autonomie intellectuelle dans la mesure où il est conceptuellement lié au fond du support qui la fait exister. De même, la surface du support prend valeur de fond⁷⁷ conceptuel et matériel, dès lors qu'elle rencontre et assimile le trait survenu. Il y a un échange de forme et de sens entre le trait et le fond dans lequel il s'installe. L'architecte pour son dessin, considère le « champ lisse et délimité comme chose nécessaire pour [...] percevoir clairement »⁷⁸ l'idée graphiquement. Le fond fait partie du dessin. Il est pensé pour signifier un élément d'une idée architecturale. Il est pensé comme permettant au trait d'être signifiant. Il est pensé comme conceptuel et matérialisant. Il est pensé pour signifier, dessous, ce qui n'est pas ou difficilement représentable. Il y a dessin si deux corps se rencontrent et s'entremêlent pour définir un corps nouveau⁷⁹.

Le vide entre chaque trait, le fond laissé libre par le trait plein, lui donnent sens et forme. Notons que le nu surfacique et le plein linéaire peuvent conceptuellement s'inverser. L'un révèle l'autre et l'extrait de sa banalité. Ils deviennent espace. La matière peut se définir par rapport à son contraire, et l'architecte, sous son regard, peut penser le dessin en négatif. Le trait ne peut dire sans être entouré de vide qui devient matière. Il ne limite pas s'il ne cerne des entités.

Faire et penser la surface du support comme une intellection, est un moyen efficace d'aller vite et juste dans l'exécution et la réflexion graphique, notamment sur la répartition, la hiérarchie des choses à signifier. Exploiter le support comme signe, tenir compte du champ dans lequel et avec lequel développer son idée, peut se révéler comme principe intellectuel et graphique de la forme courte. L'architecte qui cherche à montrer vite et juste, sait que l'élément graphique « fond » existe déjà, et qu'il pourra l'utiliser tel quel. C'est un raccourci dans le dessin. Le fond du support se propose tel qu'il est au dessin ; l'architecte le transforme en image mentale. C'est une tranquillité. Le support déjà offre une entité matérielle et intellectuel, aidant l'architecte à montrer son regard. La page blanche est une infinie de propositions intellectuelles et graphiques. La forme courte en spécifie une.

⁷⁷ Ce sur quoi quelque chose se détache, « endroit situé le plus bas dans une chose creuse ou profonde ».

⁷⁸ Meyer Shapiro, *Style, artiste et société*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁹ Aristote, *Métaphysique*, « Livre Z », *op. cit.*, pp. 233-279.



8. Le fond fait poursuivre le dessin. Le dessin mental fait forme courte, peu de temps d'exécution pour évoquer l'idée. Apprendre à dessiner vite pour dessiner juste.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.

La portée signifiante du fond, dans la forme courte, tient de la tension avec ce qui se donne à voir, s'intermêle à lui. Si le support se fonde et s'institue dans le mouvement – celui de la ligne, entre l'œil et la main – pour faire dessin, alors il devient ce qu'Artaud traduit par « subjectile », et que théorise Derrida⁸⁰. Le subjectile est une matrice intellectuelle et graphique, en attente, en suspension du trait à venir. Il est « ce lieu d'incubation qui se soustrait à toutes les oppositions et prend toutes les formes sans les assumer, est tout, rien et n'importe quoi (comme la Khôra) »⁸¹. Le dessin d'architecture sous forme courte active et manifeste du passage de l'idée au fait, avec et par le fond du support – conceptuel, matérialisant, matérialisé. Forme et fond ordonnancent et racontent, pour l'œil plastique, pour l'œil-esprit, une unité inséparable, intellectuelle et sensible.

Guy Desgrandchamps analyse le vide distinct entre les lignes sombres fabriquant le plan de Saint-Gall. Il parle du « blanc ». « Il y a comme un découpage qui s'opère. Le blanc, sorte de lacune, devient un élément à part entière, il fait sens autant que le noir du trait-plein ou le poché-noir »⁸². Selon les codes et les méthodes du dessin d'architecture, le trait est l'intersection de deux surfaces, l'intersection et la surface. Le registre du trait, sa qualité (pleine ou déliée, simple ou multiple, fine ou forte, droite ou courbe, brisée ou étirée, etc.) témoignent des intentions conceptuelles et spatiales d'un regard. Dans un dessin en élévation à toutes les échelles de l'architecture, le trait contourne les objets pour les signifier.

Le contour fait également partir de l'objet. L'objet est matérialisé par le trait et le vide de par et d'autre du trait. Le « blanc », intérieur au tracé, correspond à l'objet qu'il énonce. À l'extérieur, il s'agit d'un autre élément réalisé par une ligne distante dans le dessin. En élévation le trait fait surface et limite. Pour chaque élément il reste simple (unique) ; la hiérarchie architecturale conceptuelle du projet, se donne à voir dans le plan à travers les nuances de force du tracé et du trait. En section verticale ou horizontale (plane, perspective ou écorchée), le trait peut se complexifier afin d'énoncer une coupe réelle dans la matière. Le trait se multiplie en épaisseur. Le poché situe le plan de coupe : ce *signe* donne à voir la hauteur de l'élément, s'il est coupé, s'il est plus ou moins bas par rapport au niveau de la section, comme en arrière dans la profondeur. L'association du plein et du délié, forme et informe de la hiérarchie spatiale.

⁸⁰ Jacques Derrida, Paule Thévenin, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

⁸¹ Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », *op. cit.*, 1986, pp. 96-97.

⁸² Guy Desgrandchamps, « Réflexion sur la « pensée du plan de Saint-Gall (début IX^e siècle) », *op. cit.*, 2010, p. 180.



9. Croisement de vues et de méthodes graphiques architecturales. Coupes et perspective. Un sujet par dessin, économie intellectuelle de la forme courte.

Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. « menuiserie // moulée tout // autour de la // partie centrale // mettant en valeur // les ors et matières // précieuses de l'Autel // un rappel au fond ». Document Ifa, PT.DES.35/2.

Dans un dessin d'économie et de synthèse, l'architecte cherche à déposer tout ce qui constitue son idée, dans un même dessin. L'action de ramener l'idée, le dessin a un état plus élémentaire, concentre et amplifie, rend le discours intellectuel et personnel, éclaire le regard. Le dessin sous forme courte a cette particularité de permettre d'élaborer une cohabitation des fonctions et statuts du trait, étant donné la gamme inépuisable des épaisseurs et tons de ligne, que l'architecte réinvente à chaque dessin pour dire et voir. Matériellement et conceptuellement, le trait renforcé souvent parle de césure, de limite, d'intersection dans la matière ; plus théoriquement, il sert à hiérarchiser, majorer les pensées, énonçant les principales. Il y a comme un jeu de plans majeurs et mineurs.

Dans le vocabulaire du dessin, le terme « plan » a deux significations. Tout d'abord il a une acception spatiale, déterminant le cadre physique et le niveau, composant l'espace de l'édification existante et/ou projective étudiée. Le terme « plan » évoque le niveau d'importance des idées, les degrés de d'intensité du geste de l'architecte, établis dans son dessin, en tant que cadre intellectuel et proposition. Le fond peut être moteur de dessin. Le tracé léger peut indiquer l'éloignement, le rapprochement⁸³ d'une vue de face ou de dessus, l'incertitude, une précision, l'éventuel ou le déterminé, etc. Liée au support, la ligne délimite et regroupe, associe et distingue, précise et floue ; elle fabrique de l'espace. Comme une suite de mots constitue un écrit, la succession de significations inscrites dans un subjectile, devient l'empreinte d'un trajet conceptuel concentré, celui d'un discours. La représentation par le moins en dit le plus : litote graphique. La pensée va au-delà de ce qui est représenté.

Le forme courte donne à voir une visibilité consistante et constituante, mais non forcément physiquement présente. L'édification d'une idée est rendue possible grâce à une culture propre et à un savoir spécifique, à la formation d'un regard. La forme courte est un tissu de lignes, de traces ordonnées pour faire idée graphiquement. C'est un objet sémantique évidemment compréhensible, articulé entre signifiant et signifié, et qui manifeste d'une idée. En tant qu'inscription d'entrelacs conceptuels la forme courte rencontre les caractéristiques du « message écrit ». Le texte, « enlacement, tissu, contexture »⁸⁴, est une « suite d'éléments du

⁸³ De manière plus exhaustive et de clarté, la perspective dans un dessin de l'architecture sous forme courte, grâce aux degrés d'intensité du tracé, peut se construire selon les règles picturales de la perspective atmosphérique, alors plus intuitive.

⁸⁴ *Textus, us, m*, in Felix Gaffiot, *op. cit.*, p. 1565.

langage, de signes, qui constitue un écrit ou une oeuvre (orale ou écrite) »⁸⁵. « Ce n'est, après tout, qu'un objet, perceptible par le sens visuel »⁸⁶ enseigne Roland Barthes dans l'*Encyclopaedia Universalis*. « Ce qui est écrit » devient « objet » sous la praxis de l'oeil sensible et de l'oeil culturel ou regard instruit. Le texte est vu deux fois : l'oeil-instrument relève et scanne les informations décodées, saisies par l'oeil-esprit. Ce mécanisme relève d'un jeu polysémique autour du « sens », entre « signifiante »⁸⁷ et sensation : le sens émetteur du texte, le sens percepteur de l'oeil, le sens récepteur du regard. L'intuition dissimule une intention, une idée véhiculée, saisie par l'entendement. En ce qu'elle est également la visualisation d'un regard en train de se constituer, une pensée en acte qui s'exprime progressivement par le dessin, la forme courte énonce et semble faire texte. Le texte et la forme courte travaillent avec leur propre matériau, entrelacs de mots ou de traits, pour rendre visible une perception intellectuelle et/ou sensible. Dans l'exercice de reproduire le voir sous forme visible – *Sichtbarkeit* –, la forme courte donne à voir un regard. Elle peut alors laisser suggérer ce en quoi et pourquoi ce regard s'est établi, le savoir qui l'engendre et l'entoure.

Grâce à la théorie de Roland Barthes qui considère le texte dans sa portée classique et contemporaine, nous cherchons à montrer comment la forme courte en dessin fait texte. « [...] De la "restitution" du signifiant, on passe naturellement à l'interprétation canonique du signifié ; le texte est le nom de l'oeuvre, en tant qu'elle est habitée par un sens et un seul, un sens "vrai", un sens définitif ; il est cet "instrument" scientifique qui définit autoritairement les règles d'une lecture éternelle »⁸⁸. Dans le système discursif classique, la précision sémantique authentifiante du signifié réfère le signifiant, sa mise en oeuvre structurelle et compositionnelle. Le sens, en tant qu'idée à énoncer, est unique, « canonique » et s'impose à l'entendement de manière évidente, pour en connaître la « vérité ». Roland Barthes donne une définition du texte « où s'entrecroisent plusieurs sens possibles ». « Le texte est lu (ou écrit) comme un jeu mobile de signifiants, sans référence possible à un ou à des signifiés fixes »⁸⁹.

⁸⁵ « Texte », le Grand Robert de la langue française, op. cit., Tome 6, p. 1171.

⁸⁶ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1973. Édition consultée, Corpus 22, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002, p.462.

⁸⁷ « [...] travail signifiant, qui, lui, appartient au plan de la production, de l'énonciation, de la symbolisation : c'est ce travail qu'on appelle la signifiante. La signifiante est un procès, au cours duquel le "sujet" du texte, [...], se débat avec le sens et se déconstruit ("se perd") ; la signifiante est donc un travail [...] à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre ». Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », op. cit., p. 463.

⁸⁸ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », op. cit., p. 462.

⁸⁹ Roland Barthes, op. cit., p. 463.

La dichotomie sémantique du texte, entre signifiant et signifié, nous intéresse dans notre tentative de définition du concept de forme courte. Objet mental relatif au discours, la litote graphique, dans la visibilité d'une idée, porte à chercher l'essence de cette idée, en cherchant à la montrer. La forme courte engage un signifié unique et juste, vers l'origine et la nature de l'idée. Il n'y a qu'un sens dans le discours, pour en produire de nouveaux. Contrairement au texte dans son acception classique, la précision sémantique ne fige pas forcément l'application en un rendu terminal. Le dessin sous forme courte est une « productivité »⁹⁰ fondamentale, une réflexion visuelle et visible en acte : vecteur et facteur d'un message.

Cette intellection déclenche et active la pensée. Elle fait continuer la réflexion à partir de l'idée dessinée, énoncé d'une culture propre. Une production d'idées nouvelles s'engendre à partir d'un étonnement, celui initialement survenu et formulé sous forme courte. La forme courte redonne à l'entendement. Elle est une perception intellectualisée qui fait à nouveau travailler le monde intelligible des idées. L'idée signifiée laisse continuer la pensée au-delà du dessin, un dessin suspendu c'est-à-dire ouvert, générateur d'étonnements et de réflexions. La forme courte a une possibilité d'hyperlien, une justesse conceptuelle dans « un jeu mobile de signifiants »⁹¹. Ceci rend la pensée exponentielle et instruit. La poursuite intellectuelle vient d'un signifié rendu visible de manière essentielle et inachevée. En cela la forme courte diffère du croquis. Comme la forme courte, il est minimal mais celle-ci tient davantage en la rapidité du geste. Analytique ou projectif, le croquis est impulsif et lapidaire. Il a un « caractère imprécis »⁹². L'idée qui est donnée à voir dans le croquis n'est parfois pas assez fondée pour permettre d'enchaîner de nouvelles réflexions. Le croquis reste statique, il ne fait pas continuer la pensée.

La forme courte est graphiquement de forme libre. Le dessin laisse la pensée s'accomplir. L'architecte a la liberté de multiplier les degrés d'intensité du tracé suivant les intentions déterminées, la liberté de croiser les différents modes de représentation de l'architecture (plan, coupe, élévation, perspective, écorché, etc.), la liberté de jouer avec toutes les échelles de l'architecture (mobilier, édifice, ville, territoire), la liberté d'alterner la signifiante du plein et du vide, entre le trait et le subjectile.

⁹⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 463.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Daniel Estevez, *Dessin d'architecture et infographie. L'évolution contemporaine des pratiques graphiques*, Paris, CNRS Édition, 2001, p. 127.

Le signifié détermine son signifiant. L'association fond⁹³ intellectuel et forme libre tend à rechercher et construire dans le dessin, l'abstraction d'un étonnement survenu depuis une réalité construite ou théorique, c'est-à-dire le fondement d'une idée de l'architecture et/ou du projet. Le dessin sous forme courte prend forme à mesure que le regard de l'architecte se précise et porte son attention sur ce qui le constitue. La forme suit l'« *historia* »⁹⁴. Le dessin n'est plus seulement porteur de discours, il est le discours. C'est le regard de l'architecte sous forme visible. En cela la forme courte est une pensée visuelle conduite et générée à travers une culture spécifique qui se donne à voir.

« *Quod significatur et quod significat* ». « Ce qui est signifié et ce qui signifie » : Vitruve utilise un passif et un actif pour désigner les « deux choses » – « *haec duo* » – qui résident dans une science. Il y a un événement subi, issu de l'extérieur, et une énergie intrinsèque, volontaire, agissante. C'est ce qui pour Vitruve, fait la science de l'architecture – « *in architectura [...] insunt* », grâce à la science du dessin – « *graphidos scientia* ».

« *Significatur : proposita res de qua dicitur ; Hanc autem significat : demonstratio rationibus doctrinarum explicata* »⁹⁵. Il y a affaire de discours et de théorie, du visible au dicible.

La pensée dessinée dans la forme courte présente la culture de l'architecte, son savoir acquis, ce qu'il a étudié, ce avec quoi il a travaillé. Il entre dans le dessin, des « lambeaux de [dessins] qui ont existé ou existent autour du [dessin] considéré et finalement en lui »⁹⁶. La précision de Roland Barthes définissant l'« intertexte » comme « ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la sociabilité »⁹⁷ nous permet de poser la question de la forme courte comme *interdessin*.

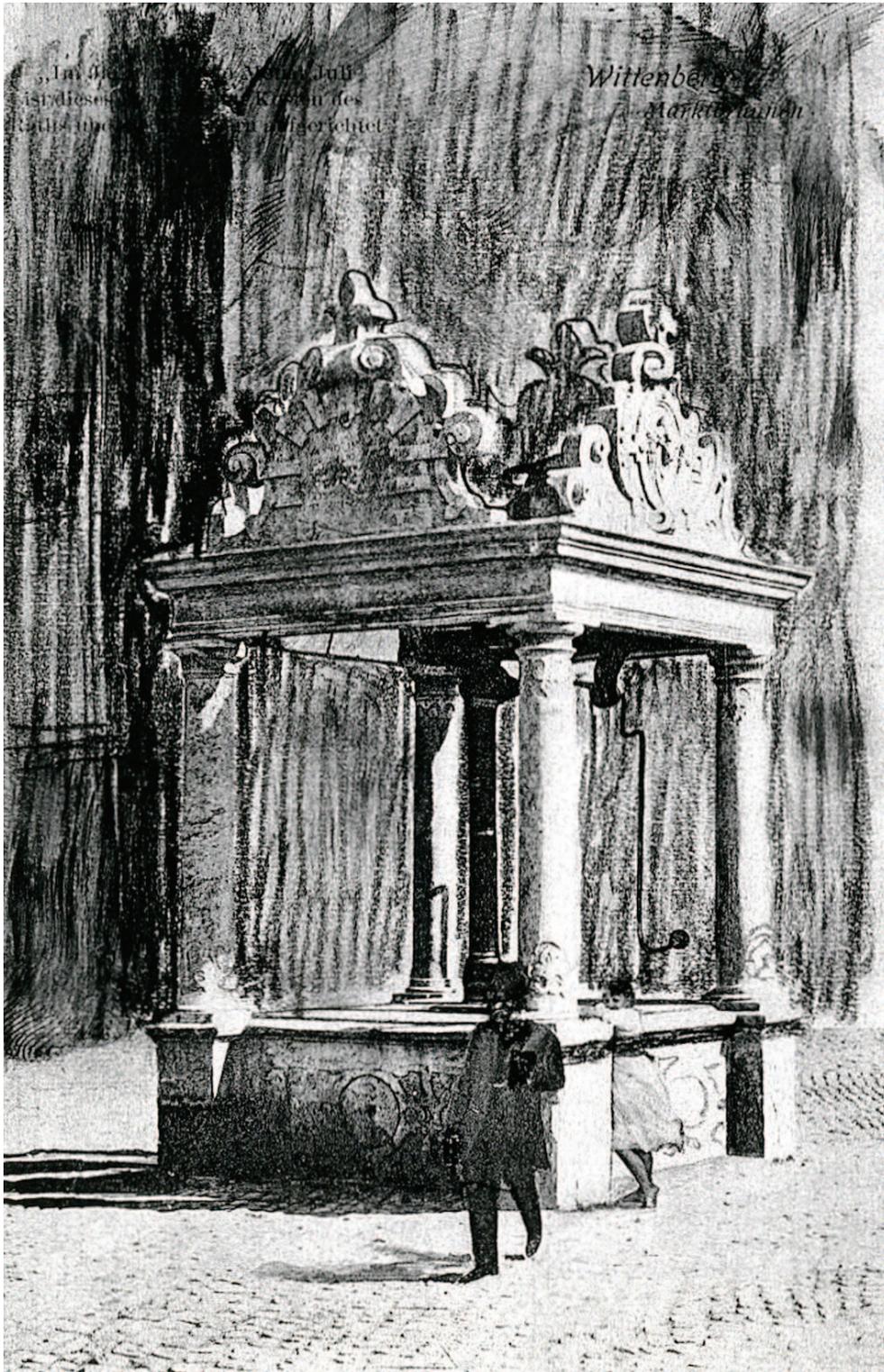
⁹³ Fond : sujet, matière d'un ouvrage, par opposition à la forme, revêtement extérieur du contenu, de l'ensemble, du fond.

⁹⁴ Alberti, 1435, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁵ « (Ce qui) est signifié, (est) la chose énoncée dont on parle ; (Ce qui) la signifie, (c'est) l'exposé développé par les procédés des sciences ».

⁹⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 463.

⁹⁷ « C'est tout le langage antérieur qui vient au texte », Roland Barthes, *ibidem*.



10. Interdessin.

Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Wittenberg, 20 juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-26.

Il ne s'agirait pas seulement d'un « champ général de formules anonymes »⁹⁸ tel qu'il en est pour l'intertexte, mais aussi de morceaux de culture architecturale, des fragments de regards intellectualisés. Tout ce que l'architecte convoque pour voir se distingue par *interdessin* : une pensée, celles qu'il a énoncées pour la provoquer, une culture, celles qu'il a explorées pour la constituer, une représentation qui l'aide à constituer la sienne, etc. L'hypothèse de la notion d'*interdessin* permet de comprendre le caractère constitutif en acte, de la forme courte. Le regard en train de se formuler peut signaler celui ayant édifié la réalité observée ; le champ de connaissances directes que l'architecte convoque dans sa culture pour voir et ceux, implicites ou inconscients, auxquels il fait appel. La culture de l'architecte convoque des connaissances diverses et d'autres cultures, pour se constituer. Dans son dessin, l'architecte peut les laisser à voir. Dans son dessin, il peut être à voir différents dessins que l'architecte a étudiés en tant que modèles graphiques techniques ou théoriques, afin de constituer son propre langage graphique. L'*interdessin* c'est l'allusif, l'écho, le renvoi, le référent qui permet à la pensée de se développer et de continuer. L'architecte peut avoir à l'esprit un dessin qui lui offre le moyen d'exprimer plus rapidement et précisément sa perception. Le dessin qui lui permet de travailler appartient à sa culture ; l'architecte peut aussi ne pas être parfaitement conscient des dessins qu'il utilise mentalement pour facilement et nettement formuler sa pensée. C'est aussi peut-être l'instrument matériel *ad hoc* de la pensée. Bruno Reichlin définit l'« intertextualité » comme « moteur même de la production/invention architecturale »⁹⁹. L'architecte pense le projet et construit sa culture avec en tête, des projets et des cultures extérieures très précises.

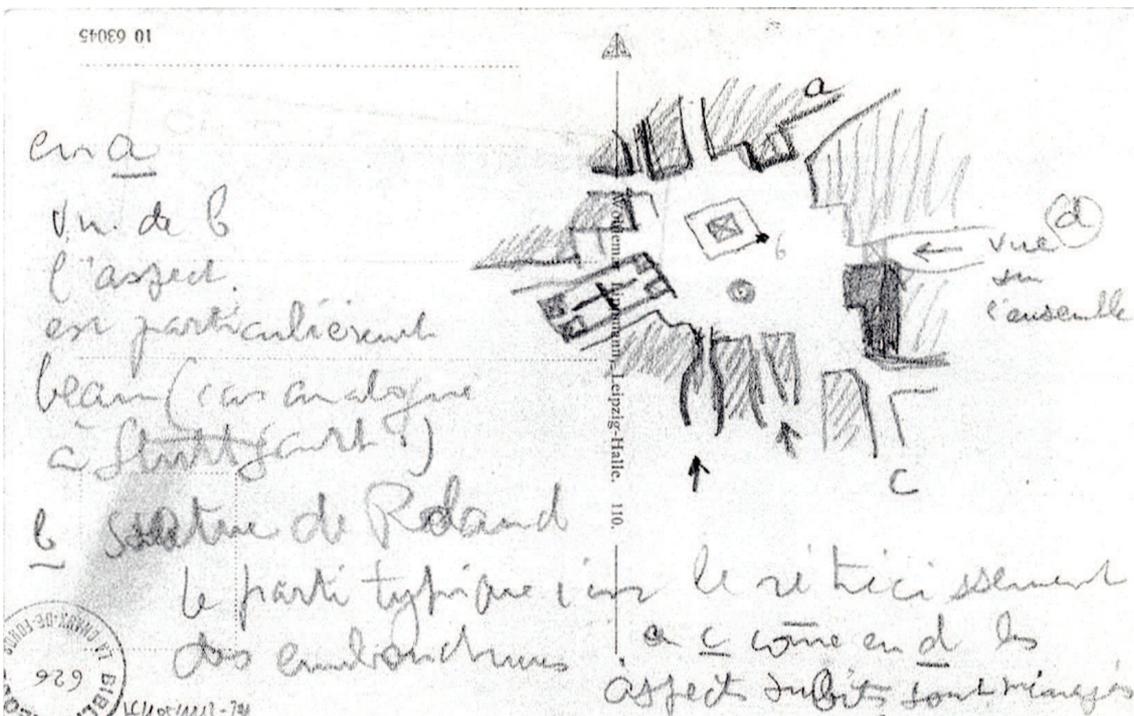
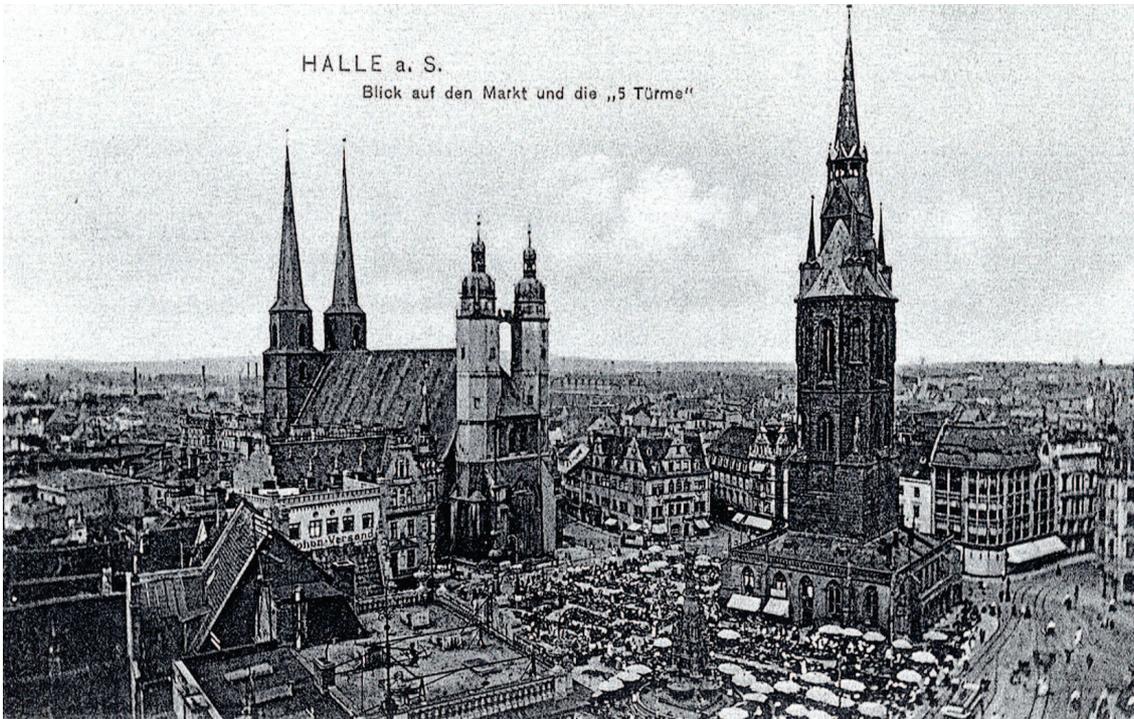
« Les “intertextes” sont non seulement les divers modes d'existence d'autres œuvres, de parties ou de détails de celles-ci, mais aussi l'art du paysage, la peinture, l'écrit, la médiation historico-critique »¹⁰⁰.

Un exercice de formation du regard de l'architecte serait de repérer, dans ses dessins, les références qui lui ont permis de se construire en tant qu'architecte. Ceci permettrait à l'architecte de comprendre d'où il vient, pour mieux former et connaître son regard.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Bruno Reichlin, « La Glass House de Philip Johnson : quelques “instruments critiques”, *Pour une poésie du détour. Rencontre avec André Corboz*, Paris, Éditions de la Villette, p. 214.

¹⁰⁰ *Ibidem*.



11. *Interdessin*. Dessiner avec un modèle mental (les dessins de Camillo Sitte sur la culture des villes et que Jeanneret étudie lors de son voyage en Allemagne), dessiner avec une représentation mentale de l'existant analysé (la représentation photographique de la carte postale retournée, en un tour de carte la photographie est sous l'œil puis dans l'œil, mentalement).

Charles-Édouard Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Halle, juin 1910. Bibliothèque de la ville de la Chaux-de-Fonds (BV.CDF), LC/105/1112-24.

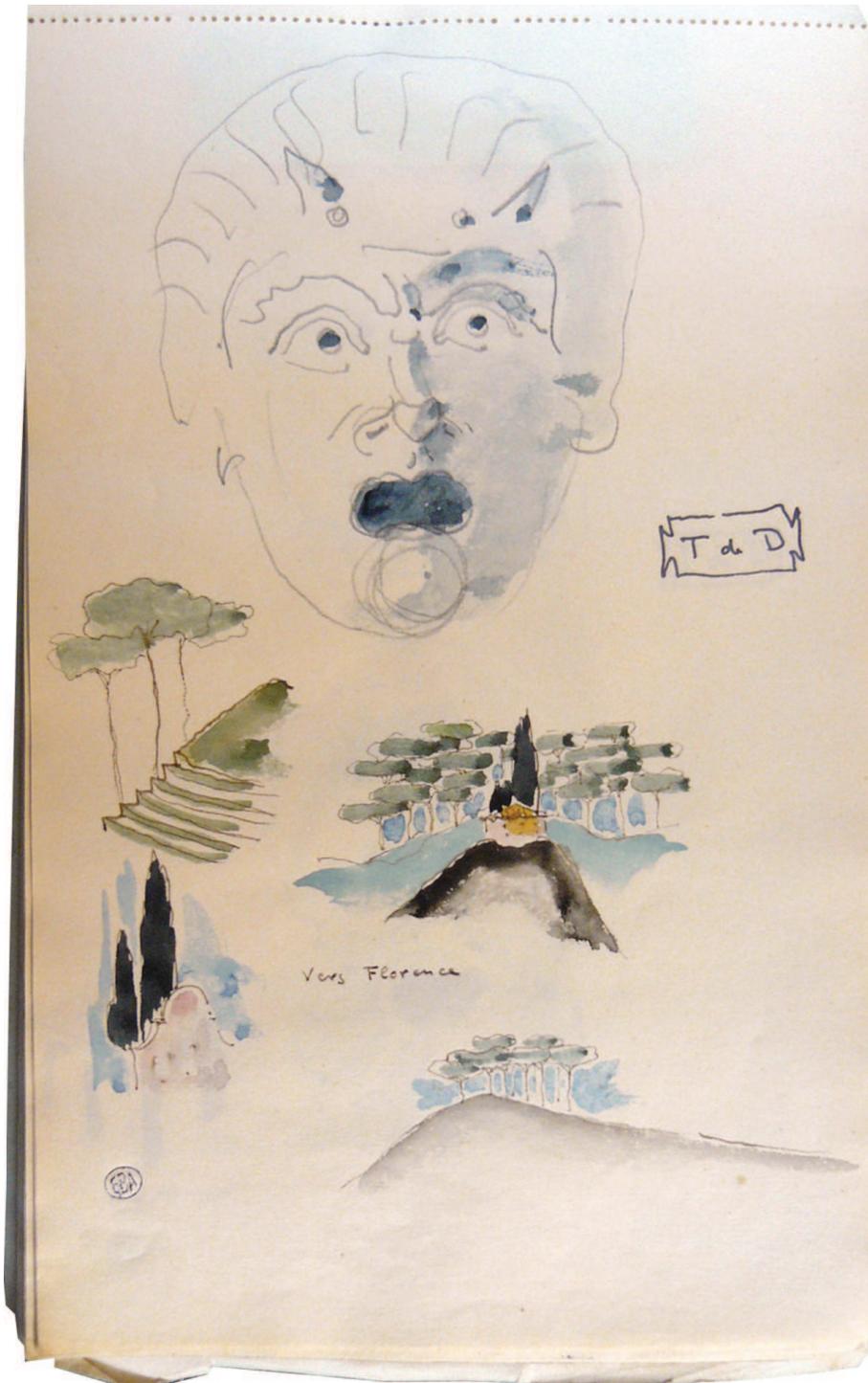
Dans le dessin sous forme courte le type, en tant que matérialité d'une réalité projective ou édifiée, peut être ou non isolé du tissu selon son sens. L'architecte qui s'instruit peut retrouver la trace de sa culture dans le type, puis travailler pour apprendre à voir, à partir d'une division du dessin. La concentration sur l'unité graphique et conceptuelle du type offre-t-elle à l'architecte un moyen d'exercer son œil à saisir la mesure et la proportion, par là même d'appréhender par la mesure l'espace observé ?

Dans la constitution même de la forme courte, il est question de mesure, mesure en tant que justesse et modération. La forme courte n'admet pas d'échelle métrique ni de règle graduée correspondant à la taille physique, numérique, de l'espace étudié. Une pensée visuelle se quantifie en dessin, mais sans cotation ni unité métrique, déterminées. Il s'agit plutôt d'une échelle harmonique, proportionnelle. Le rapport n'est pas algébrique mais analogique. Il instaure une consonance « du tout aux parties, des parties au tout et des parties entre elles »¹⁰¹. La consonance fait que ces parties, de la nature ou de la convention, concourent à un même effet d'ensemble. La *symmetria*, définit Vitruve, « consiste en l'accord de mesure entre les divers éléments de l'œuvre, comme entre ces éléments séparés et l'ensemble »¹⁰². Dans son ouvrage *Le Nombre d'or*, Matyla Ghyka travaille avec Vitruve et Platon pour préciser que le rôle de la symétrie « qui n'a, rappelons-le, aucun rapport avec ce que nous appelons actuellement de ce nom, résulte donc du lien, de la "commodulatio" qui relie [...] tous les éléments entre eux »¹⁰³. Cette commensurabilité permet de mettre en proportion dans le dessin, des données visuelles intellectuelles. Elles n'ont pas de mesure arithmétique mais une relation de proportion par la géométrie et la mise en forme. Du réel à la forme courte, l'échelle harmonique organise les parties entre elles, les parties et le tout. Ouverte et suspendue, sans rapport existant entre une longueur sur la représentation et la longueur réelle, sans gradation ni classement numérique, la réduction libère le relevé dans une possibilité et capacité de croisements d'échelles.

¹⁰¹ « Le fameux rapport [...] que ne cessent d'évoquer les Traités d'Architecture depuis Vitruve jusqu'à Venturi ». Philippe Boudon, « De la question de l'échelle à l'échelle comme question », *Échelle(s). L'architecture comme travail d'épistémologue*, Paris, Economica, 2002, p. 69.

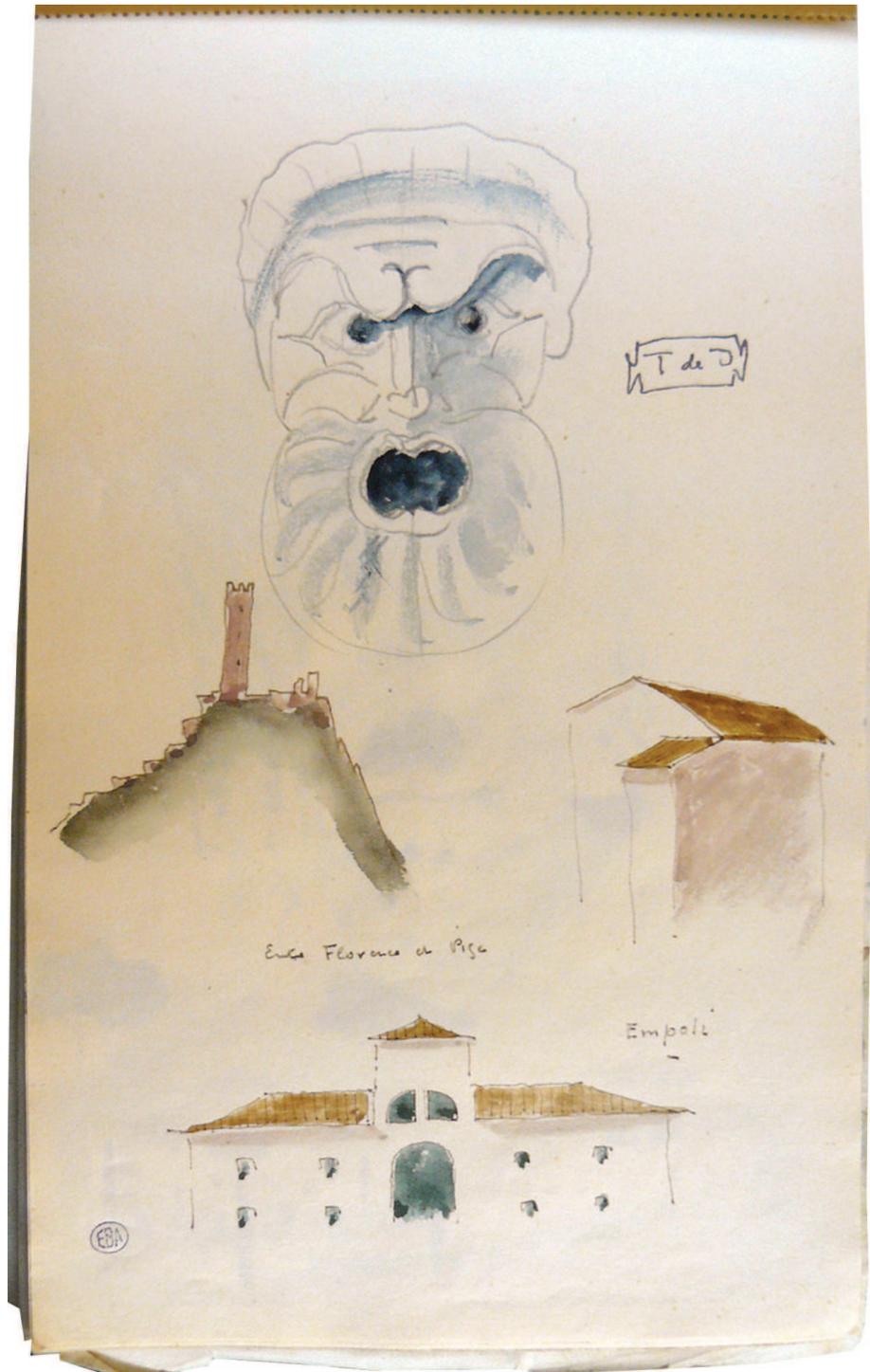
¹⁰² Matila C. Ghyka, *Le Nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1931. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1959, p. 30.

¹⁰³ Matila C. Ghyka, *Le Nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1931. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1959, p. 30.



12. Croisement de points de vue en jeu d'échelles multiples. Vignettes graphiques notées du train.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.a.4/1.
« T de D // Vers Florence ».



13. Croisement de points de vue en jeu d'échelles multiples. Vignettes graphiques notées du train.

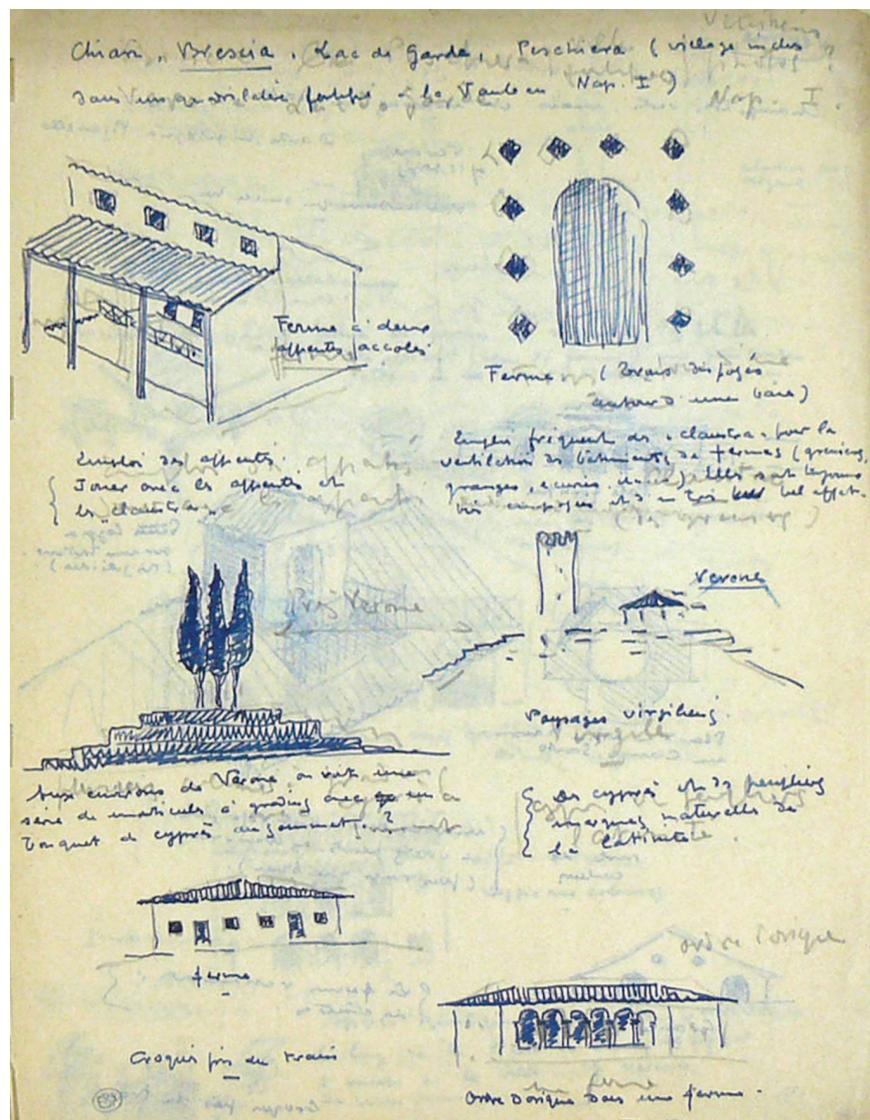
Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1. « Entre Florence et Pise // Empoli ».



14. Croisement de points de vue en jeu d'échelles multiples. Vignettes graphiques notées du train.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.a.4/1. « Entre Florence et Pise // Empoli ».

L'échelle c'est le taux algébrique d'agrandissement ou de rétrécissement d'un élément architectural, par rapport à ses dimensions réelles. C'est aussi le point de vue physique, géographique et social, auquel il est regardé. À partir de Swift et Diderot, Philippe Boudon propose de désigner l'échelle « comme une *pertinence de la mesure* »¹⁰⁴.



15. Re-dessin et jeu d'échelles multiples. Croisement intellectuel et rapide.

Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). « Croquis pris du train ». Document Ifa, 171.Ifa.4/1.

¹⁰⁴ Philippe Boudon, « L'échelle en architecture : règle ou pertinence de la règle », *op. cit.*, 2002, p. 98.

Alberti précise, au deuxième chapitre du Livre I « *Lineamenta* » du traité *De re aedificatoria*, établissant le deuxième fondement de l'édification après « les linéaments et la construction »¹⁰⁵ : « Dans ces conditions, il est clair que la question de l'édification se divise tout entière en six parties : la région, l'aire, la partition, le mur, le toit, l'ouverture »¹⁰⁶. L'interaction de ces « six parties » participe des résolutions conceptuelles et constructives du projet. Un dessin d'architecture s'établit habituellement en plan, coupe, élévation, pour communiquer l'architecture à la même échelle. Pour mieux signifier une perception, de manière précise et brève, la forme courte peut permettre à l'architecte de dessiner à plusieurs échelles en même temps, de faire travailler ensemble, les différentes « parties » d'une perception, d'une analyse, d'un concept. Ceci permet de pouvoir croiser, dans un dessin, différentes échelles algébriques, différents points analytiques ou conceptuels du regard de l'architecte. Ceci permet de saisir les enjeux à tous les niveaux, de la très grande échelle au détail grandeur. Dans un jeu d'échelles multiples, la forme courte donne à voir un regard croisé de l'architecture existante et/ou projective, considérant la dynamique de l'édifice, urbaine et paysagère, de sujets et propositions d'édification. Il semble que le dessin sous forme courte soumette à l'architecte qui s'instruit, d'apprendre à voir à toutes les échelles de l'architecture et du projet. C'est un moyen de parvenir à équilibrer et harmoniser les « parties » entre elles, les parties et le tout, afin de déduire un ensemble architectural cohérent et concordant, vers la proportion juste (espace et usages). « La définition générale de la proportion est, dit Nicomaque, la combinaison de deux ou plusieurs relations ; elle n'implique pas nécessairement l'égalité de deux rapports initiaux, mais peut aussi envisager entre eux une différence ou un autre type de corrélation ou de comparaison »¹⁰⁷. C'est ce qui crée l'équilibre entre « nécessité, utilité, plaisir »¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485, p. 19. Édition consultée *De l'art d'édifier, op. cit.*, 2004, p. 55.

¹⁰⁶ Alberti, 1485, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁷ Matila C. Ghyka, *Le Nombre d'or, op. cit.*, 1931. Édition consultée, *op. cit.*, 1959, p. 30.

¹⁰⁸ Alberti, 1485, *op. cit.*, p. 47.

La forme courte est le résultat d'un exercice d'abstraction visuelle. C'est une réduction intellectuelle et graphique, à l'essentiel. La précision du trait suit le regard de l'architecte. L'idée est mise en forme dans un dessin brut et minimal, conduite par brachylogie¹⁰⁹. La forme courte c'est le regard de l'architecte et sa monstration en même temps, dans une tension vers l'exactitude et l'essence des choses. Formulant un essentiel, une donnée pure et scientifique, la forme courte devient source de réflexion, un moyen rapide et efficace vers l'entendement, telle que le dessin publiant et reproduisant les cinq ordres illustrés de la Renaissance l'était en tant que méthode conceptuelle et d'acquisition culturelle architecturale : « fil conducteur, voie brève (*via breve*) conduisant à la maîtrise de toute la science architecturale »¹¹⁰. La forme courte n'est pas un « modèle » générique, un code, un langage. C'est une « méthode » analytique et conceptuelle que l'architecte, selon sa pensée, peut inventer et fabriquer, glissant de l'œil au regard, du sentir au penser, entre deux idées, de l'idéal au réel, de l'analyse au projet. Dans la formation du regard instruit de l'architecte, la forme courte est objet de connaissance, (savoir général et spécifique), objet de culture (mode de penser), objet de pensée (action en cours). La forme courte semble tendre vers la trilogie constitutionnelle du beau dessin : le bon – dessin d'une pensée visuelle, le bien – processus en acte d'acquisition du savoir, l'agréable – le juste rapport (entre les intentions, entre les proportions, entre les spatialités).

La forme courte n'a donc pas de règle graphique définie. Celle-ci vient de la perception que l'architecte a émise et souhaite retenir à un moment donné. La forme courte est une forme souple du dessin puisqu'elle permet à chaque architecte, selon chaque état d'esprit, chaque situation physique, suivant chaque perception, d'adapter son geste au regard. C'est une expression graphique théorique grâce à laquelle l'architecte construit le langage plastique attaché à sa pensée. La forme courte est un outil efficace pour apprendre à voir et constituer sa propre dimension architecturale. Elle offre à l'architecte le moyen d'inventer les instruments idoines à son regard, témoignant le mieux de sa pensée. Elle permet d'apprendre à voir son regard, de reconnaître et travailler en conscience des spécificités de sa culture de l'architecture.

¹⁰⁹ « Manière de s'exprimer avec une extrême concision », in Le Grand Robert de la langue française, deuxième édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, 2001, p. 1643. Du grec *braculogia*, *as* (*brachilogia*, *as*) : « brièveté dans le discours ou le style », A. Bailly, *Dictionnaire grec – français*, *op. cit.*, p. 376.

¹¹⁰ Mario Carpo, *L'Architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, *op. cit.*, 1998, p. 111. *L'Architecture à l'âge de l'imprimerie*, *op. cit.*, 2008, p. 109.



16. Collage en correction, en précision, en concentration d'un sujet. Le calque est instrument de forme courte, de dessin en redessin.

Jean-Charles Moreux, dessin au crayon sur carnet 15x20 et feuillet de calque rapporté. Document Ifa, 171.If.4/1.

Nous avons postulé l'importance de la *Sichtbarkeit* dans la culture des architectes du début du XX^e siècle pour donner au dessin un statut heuristique et cognitif. L'architecte apprend, exerce son métier et pense à partir du dessin. Pour s'exprimer, être pertinent et compris de ses pairs, il développe une technique personnelle et très maîtrisée. Il construit son propre langage graphique architectural, expression de sa culture de l'architecture et de sa pensée du projet. L'architecte travaille en conscience de cette forme d'art contemporaine reproduite par l'abstraction. À partir des avancées scientifiques de la Révolution industrielle sur le monde de la vision, les peintres ont posé la question du « visible », reconnaissant sa spécificité scientifique comme outil et pensée¹¹¹. L'architecte semble également s'intéresser aux innovations du monde, pour inventer sa propre manière de dessiner et par la même sa pensée. Il semble utiliser les progrès et nouveautés de son temps, dans la constitution de son langage graphique et architectural, pour aussi faire évoluer son métier. Le dessin accompagne la transformation du métier de l'architecte. Le monde industriel a mis en place de nouveaux moyens, de nouveaux systèmes de pensée de la production, de nouveaux outils de production et de nouveaux produits¹¹². La Révolution industrielle conduit une révolution visuelle. En retour le « visible » mène à penser l'industrie.

Alors que la *Sichtbarkeit* semble aujourd'hui renouvelée par l'usage des outils numériques, alors que les inventions techniques scientifiques ont transformé les modes et les méthodes d'expression, de communication, de pensée de l'architecture, nous nous posons la question du rôle et du statut du dessin pour la formation de l'architecte de demain. Continuera-t-il de noter, à la main, son regard en dessin ? Dans l'exercice du projet d'architecture, le passage de la forme à la mise en forme procèdera-t-il par le travail du dessin ? Est-ce aussi par la « souris » que l'architecte exercera son œil à voir et approfondira son regard ?

Malgré la diversité des instruments contemporains de représentation et de communication, il semble que le jeune architecte d'aujourd'hui continue d'utiliser

¹¹¹ Serge Lemoine, sous la direction, *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, exposition, Paris, Musée d'Orsay, 3 novembre 2003 - 22 février 2004, catalogue de l'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, ADAGP, 2003 ; Paul Klee, *Cours du Bauhaus. Weimar 1921-1922. Contribution à la théorie de la forme picturale*, Paris, Hazan, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2004 ; Paul Klee, *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, Basel, Jürg Spiller, Schwabe & Co. Verlag, 1956. Édition consultée, Pierre-Henri Gonthier pour la traduction française de l'allemand, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.

¹¹² Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, 1973. Édition consultée, *Projet et utopie : de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod, 1979.

le dessin pour intellectualiser ses perceptions inattendues et spontanées. Il dispose de différents outils numériques tout aussi rapides et focalisants comme la photographie ou la vidéo. Ces outils reproposent-ils le geste et le trait servant la pensée ? Pour être vu, l'œil puis l'esprit convoquent la main. Mentalement et corporellement, la main suit le regard. Le regard apparaît grâce à la mécanique du frottement entre l'instrument dans la main et le support sous la main. Des matières se rencontrent et se lient pour faire intellection. Il y a la pensée en acte et l'acte de la main. Par le travail de la main, l'architecte installe un travail théorique et visuel personnel. Il cherche et montre en même temps.

Nous pouvons remarquer un regain d'intérêt pour le dessin dans le travail des artistes et théoriciens du « visible » contemporains¹¹³, éclaireurs et générateurs d'avant-garde. « [En France] il y a dix ans, cet engouement [pour les arts graphiques] aurait été difficilement imaginable, tant ce mode d'expression passait pour obsolète aux yeux du monde de l'art contemporain. Il aurait été condamné à mort par l'apparition d'autres techniques »¹¹⁴. Dix ans encore auparavant Jacques Derrida puis Hubert Damisch, à partir d'œuvres des cabinets graphiques du musée du Louvre, interrogent le dessin en tant que pensée et théorie de la connaissance. Le dessin au crayon, à la main, la triade œil-esprit-main semble la manière la plus sensible, la plus intelligible pour donner à voir. Le dessin donne le plus, et le plus juste reflet de soi. Souvent avec le regard d'un artiste ou d'un théoricien sollicités pour leur œil particulier, les musées exposent temporairement de plus en plus, les œuvres de leur(s) cabinet(s) graphique(s) – peut-être aussi grâce aux avancées techniques et technologiques proposant de nouveaux modes d'exposition, d'éclairage, de conservations adaptés à la fragilité des œuvres et permettant de les présenter publiquement plus longtemps, sous de bonnes conditions pour l'œuvre et

¹¹³ Jean-Luc Nancy, sous la direction de, *Le Plaisir au dessin*, exposition Lyon, Musée des Beaux-arts, 12 octobre 2007 - 14 janvier 2008, catalogue de l'exposition, Lyon, Musée des Beaux-arts, Paris, Hazan, 2007. Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009. *Chefs-d'œuvre dessinés du XX^e siècle du musée de Grenoble*, exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 8 mars 2008, 26 mai 2008. *De chair et d'esprit. Dessins italiens du musée de Grenoble du XV^e au XVIII^e siècle*, exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 6 mars 2010 - 30 mai 2010. *L'idée et la ligne. Les dessins français du musée de Grenoble du XVI^e au XVIII^e siècle*, exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 5 novembre 2011 - 12 février 2012. *Drawing Now*, salon du dessin contemporain, Paris, Carrousel du Louvre, 25-28 mars 2011. *Drawing Now Suite*, exposition, Paris, 107 rue de la Boétie, 29 mars - 3 avril 2011. *Salon du dessin*, exposition, Paris, Palais de la Bourse, 30 mars - 4 avril 2011. *CHIC Dessin*, exposition, Paris, 60 rue de Richelieu, 1-3 avril 2011. Philippe Dagen, « Pourquoi les jeunes artistes font à nouveau du dessin », *Le Monde*, 29 mars 2011. Éric Loret, « Le Nord honore le dessin », *Libération*, 11 janvier 2011.

¹¹⁴ Philippe Dagen, « Pourquoi les jeunes artistes font à nouveau du dessin », *op. cit.*, 2011.

le spectateur. Quelle sincérité les jeunes artistes trouvent encore dans le crayon pour explorer et communiquer leur univers ?

L'architecte travaille avec les transformations du monde et de son époque. Acteur du visible, il est notamment attentif aux recherches et aux inventions des autres disciplines visuelles considérant le dessin comme outil et pensée, facteur de connaissance et de création. L'art est un éclairer. Il donne une impulsion au développement des techniques et des idées. Ses innovations peuvent devenir pour l'architecte, des aides à percevoir l'existant et penser le futur. Les avant-gardes visuelles posent la question du dessin comme « maillage de tous les supports et de tous les modes d'expression que s'est donné l'art contemporain »¹¹⁵. L'architecture se liera-t-elle encore demain, à l'art contemporain par le travail du dessin ? Le dessin continuera-t-il d'être la probité de l'architecture en l'établissant comme art et science ? Sera-t-il alors aussi pour l'architecte de demain, « la meilleure manière de réapprendre à regarder »¹¹⁶ ? L'architecte inventera-t-il avec les outils numériques, des nouvelles formes courtes d'expression ? Ces fragments d'aspects nouveaux manifesteront-ils de la construction du « regard instruit »¹¹⁷ de l'architecte ?

Giancarlo De Carlo révélait déjà :

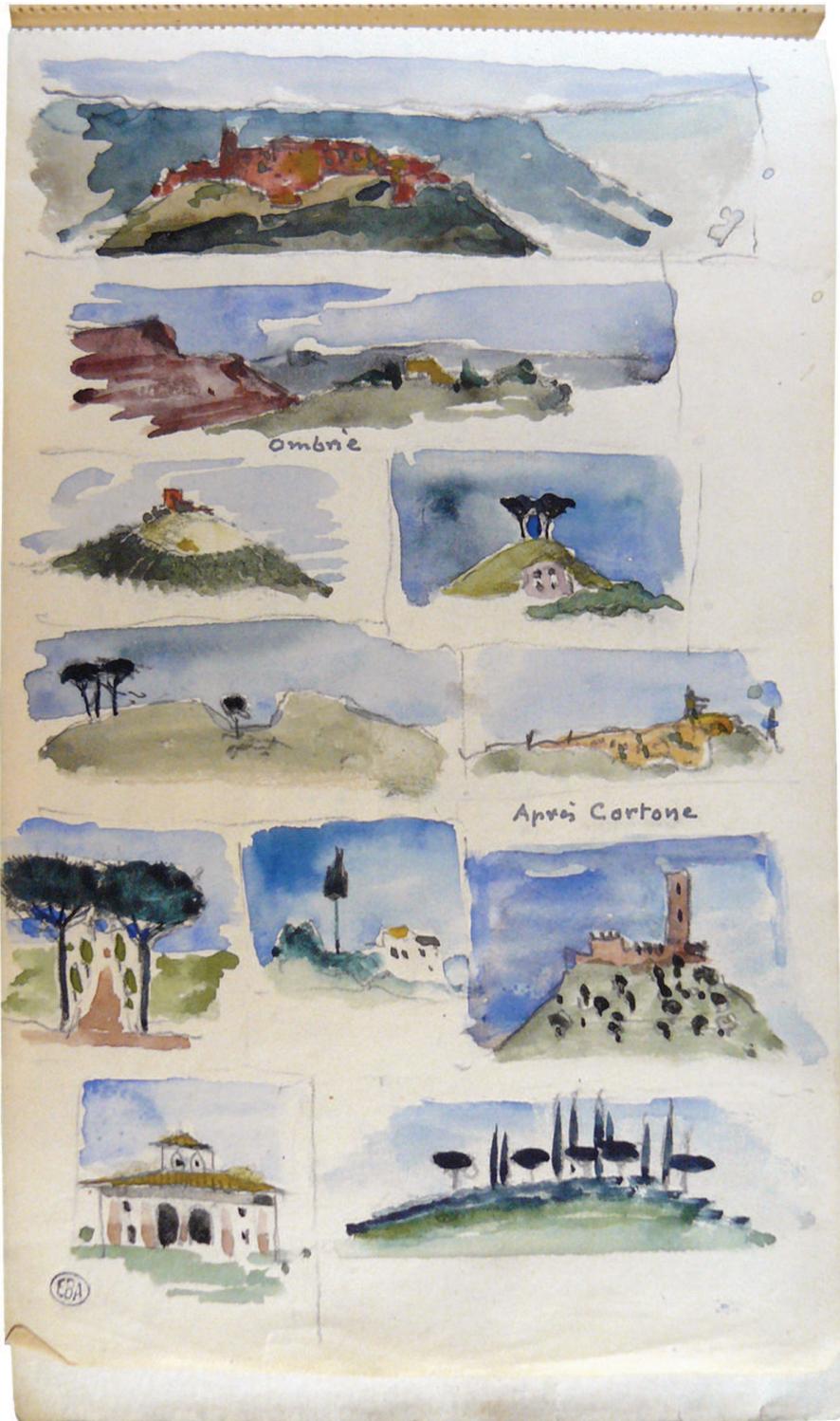
« Tous les jeunes – ils le sont tous – qui travaillent avec moi utilisent l'ordinateur, mais ils font aussi des croquis, ils font des maquettes de travail, ils dessinent en projection orthogonale et à main levée, parce que c'est leur choix, mais aussi parce qu'ils sont poussés par ma conviction que sans la complicité la plus étroite de l'esprit et de la main – abstraction de l'esprit, sensualité des doigts – on ne parvient pas à l'architecture »¹¹⁸.

¹¹⁵ Catherine Millet, « Le Musée imaginaire », *Drawing now, op. cit.*, 2012, p. 7.

¹¹⁶ Philippe Dagen d'après Vincent Bioulès, *op. cit.*, 2011.

¹¹⁷ Louis Althusser, *op. cit.*, 1968, p. 22.

¹¹⁸ Giancarlo De Carlo, *Architettura e libertà*, entretiens avec Franco Bunčuga, Milano, Elèuthera, 2000. Édition consultée, Anna Rocchi-Pullberg pour la traduction française de l'italien, « L'élan anarchiste », *Architecture et liberté*, Paris, Éditions du Linteau, 2003, p. 266.



17. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.a. 4/1. « Ombrie // Après Cortone ».



ICONOGRAPHIE

Introduction.

1. « Les absides qui étaient à l'échelle du Colysée // L'intérieur / il l'aurait // traité comme // la Laurentienne (donner clichés) ». Dessin de Le Corbusier, encre noire sur papier quadrillé à entête (Ch. -É. Jeanneret, architecte, La Chaux-de-Fonds), 21x26 cm, FLC 5425, in Jean-Louis Cohen, « La " Leçon de Rome" », Rencontres de la Fondation Le Corbusier, *L'Italie de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier, Édition de la Villette, p. 55.
2. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925. *L'Illustration*, 1925, pp. 9-10.

I. Sichtbarkeit et architecture.**Chapitre 2. Le regard.**

1. Dessin de note de Charles-Édouard Jeanneret, Vienne, mai 1911. Magasin de la maison Kniže au 13 Graben de Vienne. Aldof Loos, 1909-1910. « Un très beau magasin // au Graben // le tout encyanite // vert. // Le charme // provient de l'aspect // monolyte. Les glaces // sont montées dans // du plane nature // blond. La monture // a est de cette grandeur // [dessin] // des petits // rideaux de // soie verte. // puis une // petite table de sei // plane // aussi. // Le chiffre de la maison // posé sur le coin de // la vitre. Sur // l'architrave, les // récompenses // 1 à droite, 2 à gauche // en laiton poli ». Charles-Édouard Jeanneret, *Voyage d'Orient*, « Carnets », édition établie par Giuliano Gresleri, Milan, Electa, Paris, Fondation Le Corbusier, 1987. Édition consultée, Paris, Electa architecture, 2002, « Carnet I », pp. 55, 56, 57.

Chapitre 5. Dessin minimal et note en dessin.

1. Félix Dumail (Paris, 1883-1955), Esquisse de 24 heures. « Une faculté de lettres pour une grande ville de province », 1909-1910. Dessin à l'encre et au crayon sur papier canson, format raisin. Document Ifa, DUMFE-B-09-1.
2. Le dessin appliqué du plan, représentation principale. Félix Dumail, 1909-10, Document Ifa, DUMFE-B-09-1.
3. Le dessin minimal de l'esquisse de plus en plus rapide. Coupe et élévation. Félix Dumail, 1909-10, Document Ifa, DUMFE-B-09-1.
4. Charles-Édouard Jeanneret, note en dessin et théorisation d'une perception. Dessin rapide et direct. Wittenberg, 20 juin 1910. Dessin à l'encre noire sur papier quadrillé, page 138 d'un carnet relié 10x15 cm. Bibliothèque de la ville de la Chaux-de-Fonds, LC/107/1038-138.23. Légende que nous établissons : « La fontaine (voir carte // postale [et documents 19 et 20, BV.CDF, LC/105/1112-26 du chapitre 3 de la seconde partie]) est // exquise // elle n'a // pas de // plafond ».

II. Dessin de note et pensées architecturales.**Chp. 1. I. Entrer en architecture par le « visible », le « folklore » et l'industrie ? L'apprentissage de Charles-Édouard Jeanneret**

1. Charles-Édouard Jeanneret en costume devant façade (lieux ?) 1910-14. Document Bibliothèque de la Ville de la Chaux-deFonds, LC/108/191.

2. Extrait de Owen Jones, *Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856, pp. 68-69.
3. Extrait de Owen Jones, *Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856, planche 43.
4. Ch. -É. Jeanneret, coupe de l'écorce terrestre, 1905-06. Document Fondation Le Corbusier, FLC 5811.
5. Ch. -É. Jeanneret, recherche ornementale par le dessin. Rébéna, Baudoui, Thévenet, *Le Corbusier. Architecte parmi les hommes*, Paris, Dupuis, 2010, p. 23.
6. Ch. -É. Jeanneret, boîtier de montre gousset pour son père, diplôme d'honneur à l'Exposition des Arts décoratifs de Milan, 1902-03. Rébéna, Baudoui, Thévenet, *op. cit.*, 2010, p. 25.
7. Ch. -É. Jeanneret, aquarelle, étude préparatoire pour la Villa Fallet, 1905.
8. L'Atelier des arts réunis, Villa Fallet, La Chaux-de-Fonds, 1905. Photographie personnelle, La Chaux-de-Fonds, 2010.
9. L'Atelier des arts réunis, Villa Fallet, La Chaux-de-Fonds, 1905. Photographie personnelle, La Chaux-de-Fonds, 2010.
10. Ch. -É. Jeanneret, dessins de note à Rome, Saint-Pierre de Rome, 1911. *Voyage d'Orient*, « Carnet 4 », pp. 132-133, in Giuliano Gresleri, *op. cit.*, 2002.

Chp. 1. II. Revenir sur son étonnement.

1. Ch. -É. Jeanneret, Ravenne, église San Vital, septembre 1907, aquarelle sur papier, 20x19 cm. FLC 1970, in Giuliano Gresleri, « Partir et revenir, le voyage en Italie », *op. cit.*, p. 34.
2. Ch. -É. Jeanneret, Sienne, intérieur du dôme, septembre 1907, aquarelle sur papier, 20x19.5 cm. FLC 2456, in Giuliano Gresleri, « Partir et revenir, le voyage en Italie », *op. cit.*, p. 35.
3. Ch. -É. Jeanneret, Florence, Santa Maria Novella, octobre 1907, aquarelle sur papier, 23.5x23.5 cm. FLC 2037, in Giuliano Gresleri, « Partir et revenir, le voyage en Italie », *op. cit.*, p. 29.
4. La Chartreuse de Pavie, Pavie, 1396. Karl Bædeker, « Manuel du voyageur », *L'Italie septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne*, Leipzig, Karl Bædeker, Paris, Paul Ollendorff, 1904, p. 106.
5. Ch. - É. Jeanneret, La chartreuse de Galluzzo, dessin sur papier, 1907. Charles-Édouard Jeanneret in Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Genève, Rousseau, 1968, p. 43.
6. Jeanneret voit en projet. *Ibidem*.
7. Jeanneret voit en projet. *Ibidem*.
8. Jeanneret regarde le petit confort : minimalité et optimisation spatiale. *Ibidem*.
9. Optimisation spatiale d'une « cellule », astuces dans le mobilier, confort. Photographie personnelle, Galluzzo, 2007.
10. La chartreuse de Galluzzo. Photographie personnelle. Galluzzo, 2007.
11. Les « cellules » de la chartreuse de Galluzzo. Photographie personnelle. Galluzzo, 2007.
12. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, cloître de la chartreuse. « Au cloître Ema / Sentier dallé / de briques, entre / haie de buis ». Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb sur papier, 1911, p. 7. Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret, « Voyages d'Orient ». *Carnets*, « Carnet 6 », 1911. Édition établie par Giuliano Gresleri, *op. cit.*, 1987. Édition consultée établie par Giulino Gresleri, *op. cit.*, 2002, p. 7.
13. Ch. -É. Jeanneret, La chartreuse de Galluzzo. Le cloître. 8 et 9, 1911. « grès // gris // 1 autre sentier bombé avec // plates bandes ».

14. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, une « cellule » monocale de la chartreuse, vue depuis la loggia sur le petit jardin privé et le grand territoire. Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb sur papier quadrillé, 1911, pp. 10-11.
15. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, une cellule monocale de la chartreuse, vue depuis la loggia sur le petit jardin privé et le grand territoire. Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 1911, pp. 12-13.
16. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, plan d'un jardin d'une cellule. Regard depuis la loggia vers le grand territoire. Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 1911, pp. 14-15.
17. Ch. -É. Jeanneret, Galluzzo, la série des cellules et le petit jardin particulier. Dessin de carnet 10x15 cm, mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 1911, pp. 16-17.

Chp. 1. III. Intellection et transformation d'un objet banal en unicum par le dessin : l'exemple de la carte postale.

1. Camillo Sitte, plan et morphologie de places urbaines européennes, « Les groupes de places ». Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889. Édition consultée, Daniel Wiczorek pour la traduction française, *L'Art de bâtir les villes*, Paris, Édition du Seuil, 1996, pp. 62.
2. Charles-Édouard Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Halle, juin 1910. Bibliothèque de la ville de la Chaux-de-Fonds (BV.CDF), LC/105/1112-24 Recto.
3. Ch. -É. Jeanneret, *ibidem*, LC/105/1112-24 Verso.
4. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Rothenburg ob der Tauber, juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-13 Recto.
5. Ch. -É. Jeanneret, *ibidem*, LC/105/1112-13 Verso.
6. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Naumburg, juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-18 Recto.
7. Ch. -É. Jeanneret, *ibidem*, LC/105/1112-18 Verso.
8. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Halle, juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-22 Recto.
9. Ch. -É. Jeanneret, *ibidem*, LC/105/1112-22 Verso.
10. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, 1917? Fondation Le Corbusier (FLC) L5-8-393-001.
11. Ch. -É. Jeanneret, *ibidem*, L5-8-393-002.
12. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Paris, 1917? FLC L5-6-371-001.
13. Ch. -É. Jeanneret, *ibidem*, FLC L5-6-371-002.
14. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1917? FLC L5-6-274-001.
15. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1917 ? FLC L5-6-373-001.
16. Ch. -É. Jeanneret, *ibidem*, FLC L5-6-373-002.
17. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Naumburg, juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-17 Recto.
18. Ch. -É. Jeanneret, *ibidem*, LC/105/1112-17 Verso.

19. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée. BV.CDF, LC/105/1112-26 Recto.
20. Ch. -É. Jeanneret, *ibidem*, LC/105/1112-26 Verso.

Chp. 2. I. Paul Tournon et la modernité constructive de la tradition visuelle

1. Paul Tournon, académicien des beaux-arts (1942). Cliché anonyme, n. d. Document Ifa AR-21-02-10-35.
2. Paul Tournon, assis au centre premier rang, à l'École nationale supérieure des Beaux arts. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *Tournon architecte (1881-1954). Le « Moderniste sage »*, Bruxelles, Mardaga, 2004, p. 33
3. Paul Tournon, travail graphique de recherche conceptuelle, carnet d'étude ≈10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35-6.
4. Paul Tournon, projet d'école, enseigne. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 54.
5. Paul Tournon, aquarelles en voyage d'étude, 50.5x33.5 cm. Nuremberg, 1910. Document Ifa PT.DES.5-12.
6. Paul Tournon, aquarelles en voyage d'étude, 50.5x33.5 cm. Tolède, 1906. Document Ifa PT.DES.5-12.
7. Paul Tournon, aquarelles en voyage d'étude, ≈30x40 cm. Fiesole. Document Ifa PT.DES.5-12.
8. Église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, Élisabethville (78). Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 131.
9. Paul Tournon, Dalles et Castel, architectes. Pavillon de Provence, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925. *L'Illustration*, « Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes », hors série, 4286, Juin 1925.
10. *Ibidem*.
11. Paul Tournon, Dalles et Castel, architectes. Pavillon du Club des architectes, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925. *L'Illustration*, *op. cit.*, 1925.
12. Paul Tournon, plan du *Pavillon du Club des architectes*, 1925. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 75.
13. Façade est de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant Jésus d'Élisabethville, 1931, sculpture à fresque de béton frais décoffré de Jacques Sarrabezsoles. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 130.
14. Paul Tournon, plan de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 132.
15. Paul Tournon, coupe longitudinale de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 132.
16. Paul Tournon, coupe longitudinale de l'église du Saint-Esprit, Paris, 1934. Vivier Thomas, « Le sacerdoce du béton armé », *Le Moniteur architecture, AMC*, n°73, septembre 1996, p. 48.
17. Paul Tournon, plan de l'église du Saint-Esprit, Paris, 1934. Vivier Thomas, « Le sacerdoce du béton armé », *op. cit.*, p. 48.
18. Paul Tournon, coupe transversale de l'église du Saint-Esprit, Paris, 1934. Vivier Thomas, « Le sacerdoce du béton armé », *op. cit.*, p. 48.
19. Paul Tournon, coupe, plan 0 et plan -1 de l'église du Saint-Esprit. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 138.

20. Paul Tournon, système des coupoles vu de dessus, église du Saint-Esprit, in Vivier Thoma, *AMC*, *op. cit.*, 1996, p. 52-49.
21. Paul Tournon, dessin d'étude du clocher de l'église du Saint-Esprit, *ibidem*.
22. « Église du Sacré-Cœur de Casablanca ». *L'Architecture*, n°9, 1913, p. 296.
23. Sacré-Cœur de Casablanca, tranche 1. Cliché anonyme, n. d. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 149.
24. Paul Tournon, cathédrale du Sacré-Cœur, Casablanca, 1930, perspective intérieure. Jean-Louis Cohen, Monique Eleb, *Casablanca*, Paris, Institut française d'architecture, 1999, p. 102.
25. Paul Tournon, plan du Sacré-Cœur de Casablanc, 1930. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 138.
26. Paul Tournon, coupe transversale du Sacré-Cœur de Casablanc, 1930. Giorgio Pigafetta, Antonella Mastroiilli, *op. cit.*, p. 138.
27. « Façade de la maison des étudiants », Paris V, 1930. *L'Architecture*, n°9, 1913, p. 297.
28. L'église du Saint-Esprit (Paris XII) et l'intelligence du plan : tradition et modernité. Photographie personnelle, 2010.
29. *Ibidem*.
30. *Ibidem*.
31. *Ibidem*.

Chp. 2. II. Les règles graphiques académiques et la note en dessin

1. Un répertoire pour le projet. Carnet de note de Paul Tournon, 10x15 cm, 1902-07. Document Ifa, PT.DES.35/4.
2. Science et habileté du plan, un regard classique. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm, 1902-07. Document Ifa PT.DES.35/4.
3. Science et habileté du plan, un regard classique. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm, 1902-07. Document Ifa PT.DES.35/5.
4. Science et habileté du plan, un regard classique. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm, 1902-07. Document Ifa PT.DES.35/5.
5. Croisement de niveaux: plan masse et rez de chaussée, croisement d'échelle : ville, édifice. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa PT.DES.35/4.
6. Croisement de niveaux: plan masse et rez de chaussée, croisement d'échelle : ville, édifice. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa PT.DES.35/4.
7. Croisement de niveaux: plan masse et rez de chaussée, croisement d'échelle : ville, édifice. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa PT.DES.35/4.
8. Analyse thématique de soubassements antiques. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. « Le R[...] – 1er Égypte // 2e Assyrie // soubassements // ornements ou // décors [?] pour // costumes [...] archaïque VI siècle // 3e Perse // comme empire // 4e Grèce // art mycénien // spirale vient? du // travail de bijouterie à fil d'or // cyprès // granit ». Document Ifa, PT.DES.35/4.
9. Motif géométrique. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/4.
10. Analyse de voute et coupole par la géométrie. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/4.

11. Arc, sphères et cubes. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/9.
12. « Sociétés savants // 93 ». Organisation et fonctionnement généraux du plan, l'idée du plan. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/4.
13. Le concept de l'édifice et l'idée du plan. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/5.
14. Structure urbaine essentialisée. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.
15. Traits directeurs d'une spatialité urbaine. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.
16. Traits directeurs d'une spatialité urbaine. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.
17. Croisement de vues pour une idée : la grande perspective. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. « menuiserie // moulée tout // autour de la // partie centrale // mettant en valeur // les ors et matières // précieuses de l'Autel // un rappel au fond ». Document Ifa, PT.DES.35/2.
18. Croisement d'échelles et de vues. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/2.
19. Échelle mentale et adaptation des modes de représentation. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.
20. Comparaison spatiale. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.

Chp. 3. I. Jean-Charles Moreux, de Le Corbusier à Claude Nicolas Ledoux

1. Jean-Charles Moreux vers 1930, dans son bureau parisien. Document Institut français d'architecture, MORJE-A-1.
2. Jean-Charles Moreux, Dessin crayon, carnet (15x20). Document Ifa, 171.If.4/1.
3. Architecture antique et régionaliste. Folklore, mœurs et culture par l'architecture. Jean-Charles Moreux, dessin encre et aquarelle, carnet (10x15). Document Ifa, Ifa.171.4/1.
4. Projet théorique de maison en série Type II, perspective et plan. Jean-Charles Moreux, encre sur calque, extrait de planche, 1924-25. Document Ifa, 171.If.4, MORJE-C-24-3.
5. Jean-Charles Moreux, Roger Ginsburger. Projet immeuble d'ateliers, Paris, 1925-27. Jean-Louis Cohen, *Architectures modernes, influences internationales. Les relations entre la France et l'Allemagne, 1918-1939, op. cit., 1988, p. 43.*
6. Jean-Charles Moreux, Roger Ginsburger. Projet Immeuble d'ateliers, Paris, 1925-27. Document Ifa, 171.If.4, MORJE-C-25-1.
7. Jean-Charles Moreux, salon de jardin, meubles en vannerie présentés à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925. Susan Day, *op. cit., 1999, p. 82.*
8. Auguste Perret, Pavillon des Éditions Albert Levy, Exposition internationale, Paris, 1925. Susan Day, *op. cit., 1999, p. 82.*
9. Architecture antique et régionaliste. Folklore, mœurs et culture par l'architecture. Jean-Charles Moreux, dessin encre et aquarelle, carnet (10x15). Document Ifa, Ifa.171.4/1.

10. Études de l'architecture classique. Le pavillon comme module de projet à l'échelle du territoire. Jean-Charles Moreux, dessins de note à l'encre sur papier canson de deux pages de carnet 10x15. Documents Ifa, 171.If.4/1.
11. Union de la nature et de l'architecture. Entre chimère et réalité, harmonie de l'ordre et du chaos. Jean-Charles Moreux, aquarelle de poche, page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
12. Colette dans son magasin de produits de beauté, Paris, VIII^e, 1936. Photo annotée de sa main. Musée Colette.
13. Jean-Charles Moreux, André et Paul Vera, plan des jardins de la villa la Thébaïde à Saint-Germain-en-Layes, 1921. Susan Day, *op. cit.*, 54.
14. Jean-Charles Moreux, Parc du château de Maulny, 1929-30. Document Ifa, 171.If. MORJE-C-29-3.
15. Jean-Charles Moreux, Le Jardin régulier de l'hôtel particulier de J. Rouché, Paris, XVII^e, 1929-31. Document Ifa, 171.If. MORJA-C-29-4.
16. Jean-Charles Moreux, *Salle fraîche*, hôtel particulier de L. -L. Weil, Paris, XVI^e, 1934-35. Document Ifa, 171.If.31/38, MORJE-C-34-02.
17. Travailler avec la pente. Champ. Square René Le Gall, Paris, XIII^e. Photographie personnelle, 2010.
18. Travailler avec la pente. Contrechamp. Square René Le Gall, Paris, XIII^e. Photographie personnelle, 2010.
19. Travailler avec la pente et la géométrie pour penser les accès du square. Square René Le Gall, Paris, XIII^e. Photographie personnelle, 2010.
20. Le jardin à la française du square. Square René Le Gall, Paris, XIII^e. Photographie personnelle, 2010.
21. Le jardin dense et végétal du square. Square René Le Gall, Paris, XIII^e. Photographie personnelle, 2010.
22. Le jardin minéral du square. René Le Gall, Paris, XIII^e. Photographie personnelle, 2010.
23. Mosaïques minérales. Maurice Garnier, Square René Le Gall, Paris, XIII^e, 1938. Photographie personnelle, 2010.
24. Mosaïques minérales. Maurice Garnier, Square René Le Gall, Paris, XIII^e, 1938. Photographie personnelle, 2010.
25. Le jardin horizontal, le jardin vertical. Analyse de jardins châtelains. Jean-Chales Moreux, Dessin encre et lavis, carnet (15x20). Documents Ifa, Ifa.171.4/1.
26. Le jardin horizontal, le jardin vertical. Analyse de jardins châtelains. Jean-Chales Moreux, Dessin encre et lavis, carnet (15x20). Documents Ifa, Ifa.171.4/1.
27. « Ciste de bronze à figures gravées. Palestrina. (Villa Giulia) ». Jean-Charles Moreux, aquarelle de poche, page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.

Chp. 3. II. La condition de l'architecte et sa note en dessin

1. Les vues croisées d'un étonnement. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
2. Monochrome intellectuel. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
3. Couleur imitative, thématique et intellectuelle. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
4. Croisement de vues et d'échelles. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
5. Appréhension par mise en mesure. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
6. Le fond conceptuel. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
7. Le signe par la couleur. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
8. Déconstruction visuelle des plans conceptuels. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (15x20). Document Ifa, 171.If.4/1.
9. Concentration sur un sujet architectural. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (15x20). Document Ifa, 171.If.4/1.
10. Concentration sur un sujet architectural. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (15x20). Document Ifa, 171.If.4/1.
11. La situation du dessinateur. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
12. La situation intellectuelle et physique de l'architecte en prise de note en dessin. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
13. La situation intellectuelle et physique de l'architecte et sa note en dessin. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
14. La situation intellectuelle et physique de l'architecte et sa note en dessin. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
15. « Croquis depuis le train ». Jean-Charles Moreux, dessin au crayon et à l'encre sur papier léger, carnet (15x20). Document Ifa, 171.If.4/1.

Conclusion. La forme courte.

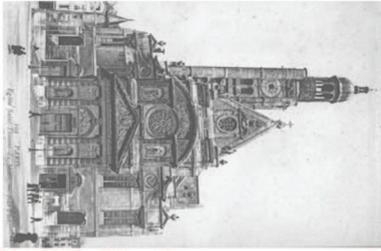
1. La perspective, outil de construction et d'abstraction. Le choix d'intellection d'une perception. Jean-Charles Moreux, aquarelle sur carnet 10x15. Document Ifa, 171.If.4/1.
2. De la « forme brève » à la forme courte. Dessiner vite et voir juste. Jean-Charles Moreux, dessin sur carte postale insérée dans un carnet à spirale 10x15. Document Ifa, 171.If.4/1.
3. Forme courte et force rétractive. Dessin libre, ouvert et ouvrant. Charles-Édouard Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Naumburg, juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-15 Verso.
4. Synthèse et réduction à l'essentiel. Comment l'architecture est faite et fonctionne. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/8.

5. Apprendre à passer, en dessin, de la géométrie à l'espace. Connaître la géométrie pour appréhender l'architecture. Utiliser la géométrie de l'espace pour comprendre le projet et se constituer un savoir pour passer et penser, vite et juste, en projet. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.35/4.
6. Type et trait, minimalité, marque et signifiante, grâce à la recherche de l'essence et de l'essentiel. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. Document Ifa, PT.DES.
7. Le trait conceptuel et le fond comme intellection. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
8. Le fond fait poursuivre le dessin. Le dessin mental fait forme courte, peu de temps d'exécution pour évoquer l'idée. Apprendre à dessiner vite pour dessiner juste. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1.
9. Croisement de vues et de méthodes graphiques architecturales. Coupes et perspective. Un sujet par dessin, économie intellectuelle de la forme courte. Dessin de Paul Tournon, crayon sur papier, carnet 10x15 cm. « menuiserie // moulée tout // autour de la // partie centrale // mettant en valeur // les ors et matières // précieuses de l'Autel // un rappel au fond ». Document Ifa, PT.DES.35/2.
10. *Interdessin*. Ch. -É. Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Wittenberg, 20 juin 1910. BV.CDF, LC/105/1112-26.
11. *Interdessin*. Dessiner avec un modèle mental (les dessins de Camillo Sitte sur la culture des villes et que Jeanneret étudie lors de son voyage en Allemagne), dessiner avec une représentation mentale de l'existant analysé (la représentation photographique de la carte postale retournée, en un tour de carte la photographie est sous l'œil puis dans l'œil, mentalement). Charles-Édouard Jeanneret, carte postale illustrée annotée, Halle, juin 1910. Bibliothèque de la ville de la Chaux-de-Fonds (BV.CDF), LC/105/1112-24.
12. Croisement de points de vue en jeu d'échelles multiples. Vignettes graphiques notées du train. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1. « T de D // Vers Florence ».
13. Croisement de points de vue en jeu d'échelles multiples. Vignettes graphiques notées du train. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1. « Entre Florence et Pise // Empoli ».
14. Croisement de points de vue en jeu d'échelles multiples. Vignettes graphiques notées du train. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1. « Entre Florence et Pise // Empoli ».
15. Re-dessin et jeu d'échelles multiples. Croisement intellectuel et rapide. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet à spirale (10x15). « Croquis pris du train ». Document Ifa, 171.If.4/1.
16. Collage en correction, en précision, en concentration d'un sujet. Le calque est instrument de forme courte, de dessin en redessin. Jean-Charles Moreux, dessin au crayon sur carnet 15x20 et feuillet de calque rapporté. Document Ifa, 171.If.4/1.
17. Jean-Charles Moreux, dessin à l'aquarelle sur une page de carnet (10x15). Document Ifa, 171.If.4/1. « Ombrie // Après Cortone ».

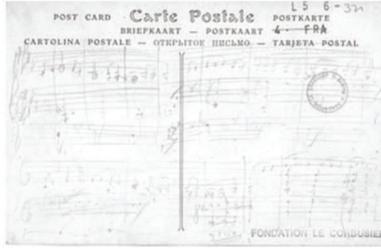
Les cartes postales illustrées annotées de Charles-Édouard Jeanneret.
Texte et dessin.

Documents de la Fondation Le Corbusier
L5-...

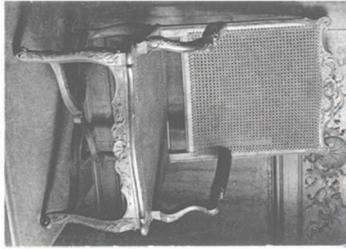
Documents de la Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds
LC/105/...



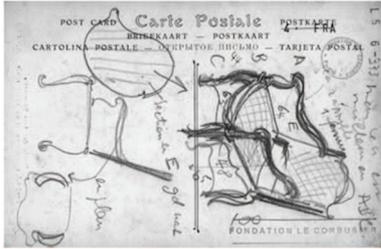
L5-6-371-001 et 2



LC/105/1109-1



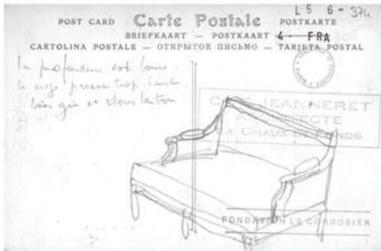
L5-6-373-001 et 2



LC/105/1109-2



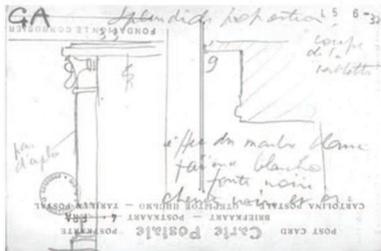
L5-6-374-001 et 2



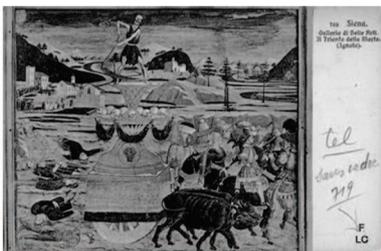
LC/105/1109-3



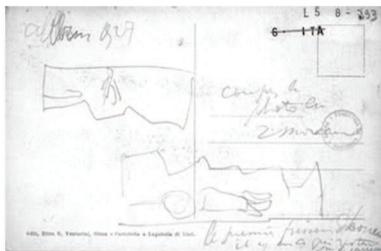
L5-6-375-001 et 2



LC/105/1109-4



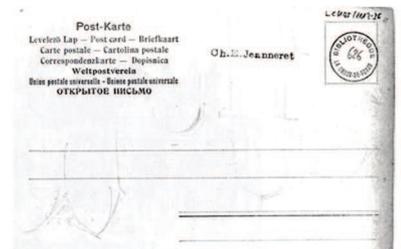
L5-8-393-001 et 2

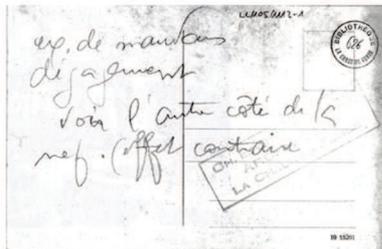


L5-6-274-001 et 2

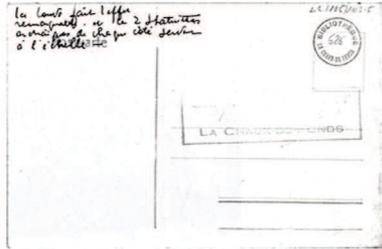


LC/105/1112-36

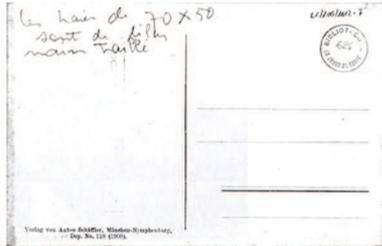




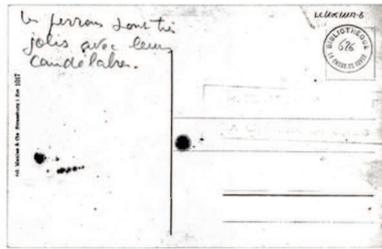
LC/105/1112-1



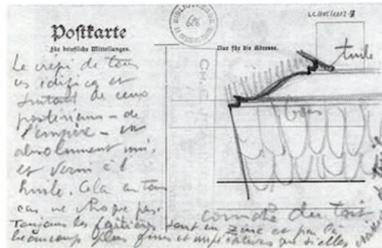
LC/105/1112-5



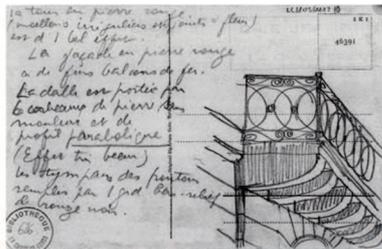
LC/105/1112-7



LC/105/1112-8



LC/105/1112-9



LC/105/1112-10

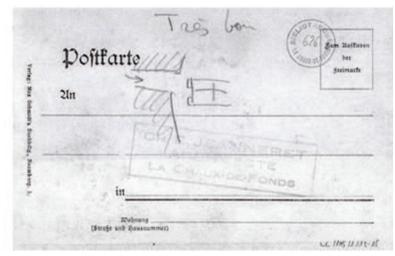
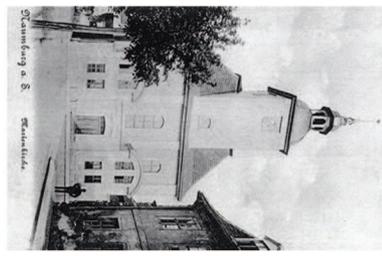


LC/105/1112-13

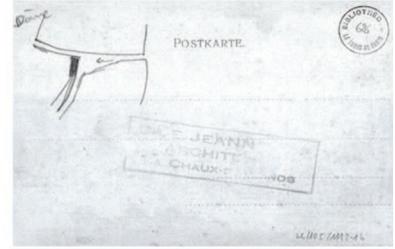


LC/105/1112-14

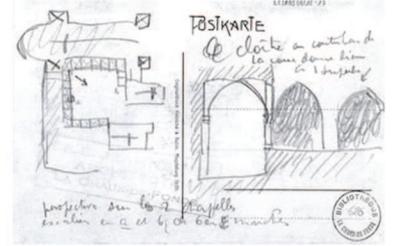
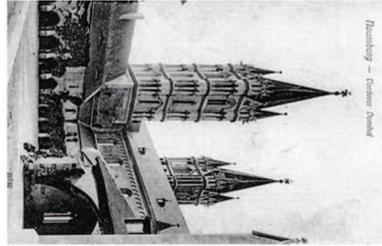
LC/105/1112-15



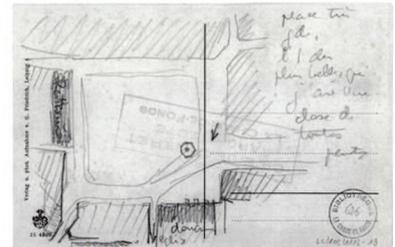
LC/105/1112-16



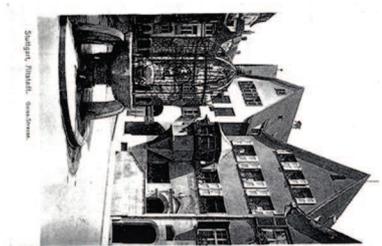
LC/105/1112-17



LC/105/1112-18



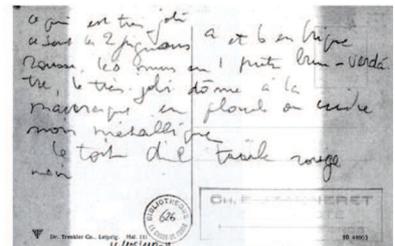
LC/105/1112-21



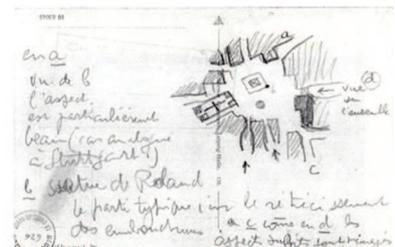
LC/105/1112-22

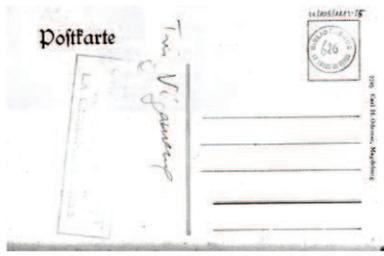


LC/105/1112-23

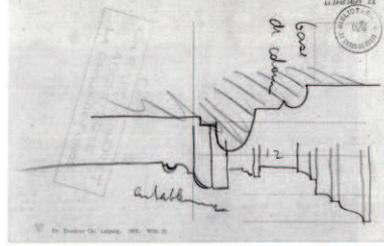
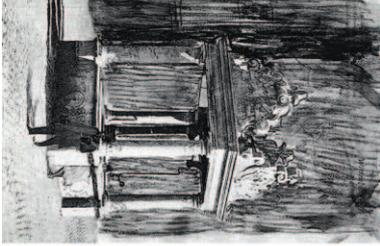


LC/105/1112-24

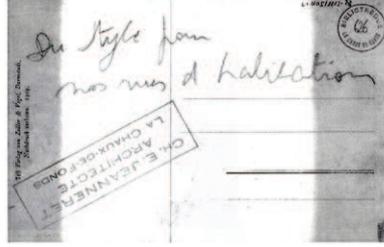




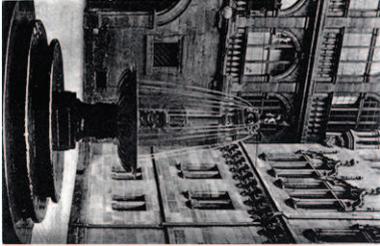
LC/105/1112-25



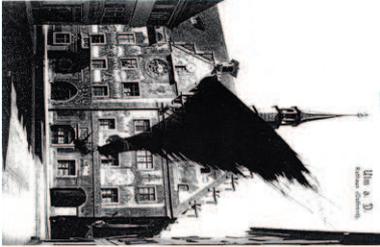
LC/105/1112-26



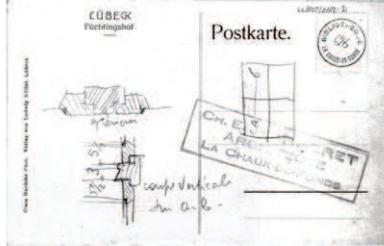
LC/105/1112-28



LC/105/1112-29



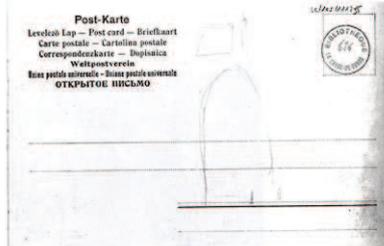
LC/105/1112-30



LC/105/1112-31



LC/105/1112-32



LC/105/1112-35



BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX.

- ARISTOTE, *Ta meta ta physika*. Édition consultée, Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, pour la traduction française du grec ancien, *Métaphysique*, Paris, GF Flammarion, 2008.
- ALTHUSSER, Louis, BALIBAR, Étienne, *Lire le Capital*, I, 1968, Paris, PUF, 1996.
- AUSTER, Paul, *Mr Vertigo*, Londres, Faber and Faber, 1994. Édition consultée, Christine Le Bœuf pour la traduction française de l'Américain, Paris, Actes Sud, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, 1942. Édition consultée, Paris, Lgf, 1993.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, 1960. Édition consultée, Paris, Puf, 2010.
- BADIOU, Alain, TRUONG, Nicolas, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009.
- BÆDEKER, Karl, *Manuel abrégé du voyageur*, « L'Allemagne, l'Autriche et quelques parties des limitrophes », Coblentz & Leipzig, Karl Bædeker, 1873.
- BÆDEKER, Karl, *Manuel abrégé du voyageur*, « L'Italie des Alpes à Naples », Leipzig, Karl Bædeker, Paris, Paul Ollendorff, 1901.
- BÆDEKER, Karl, *Manuel du voyageur*, « L'Italie septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne », Leipzig, Karl Bædeker, Paris, Paul Ollendorff, 1904.
- BAILLY, A., *Dictionnaire grec français*, 1950, Hachette, Paris. Édition consultée revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 1963.
- BARIDON, Michel, *Interfaces. Image, texte, langage*, « Naissance du jardin anglais : Géométrisation et dégéométrisation de l'images de la nature (1500-1800) », Cahier du centre de recherches *Image, texte, langage*, Département d'Anglais, Université de Bourgogne, Dijon, 1992.
- BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1973. Édition consultée, Corpus 22, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, 1840. Édition consultée, Paris, Librairie générale française, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles, « Notes et nouvelles sur Edgar Poe », in Edgar Alan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1951.
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1974.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1976.
- BOURDIEUX, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- CHOPIN, Frédéric, *Correspondance de Frédéric Chopin*, Tome I : « L'Aube », 1816-1831, Tome II : « L'Ascension », 1831-1840, Tome III : « La Gloire », 1841-1949. Édition consultée, Bronislas Édouard Sydow, Paris, Richard Masse, 1981.
- CUECO, Henri, *Le Collectionneur de collections*, Paris, Édition du Seuil, 1995.
- DELEUZE, Gilles, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
- DIDEROT, Denis, le ROND d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Neufchastel, 1754.
- DESCARTES, René, *Œuvres et lettres. Les passions de l'âme*, 1649. Édition consultée, Paris, La Pléiade, 1952.
- DROIT, Roger-Pol, « Claude Lévi-Strauss. L'esprit des mythes », *Le Monde Hors-série*, Paris, Le Monde, janvier 2010.
- FREULER, Leo, *Kant et la métaphysique spéculative*, Paris, Vrin, 1992.

- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré Latin-Français*, Paris, Hachette, 1969.
- GARRUS, René, *Étymologie du français*, « Les curiosités étymologiques », Paris, Belin, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1936-1953. Édition consultée, André Préau pour la traduction française, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- HERSCH, Jeanne, *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1981. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1993.
- HUGO, Victor, *En voyage*, Paris, Victor Hugo illustré, 1885.
- KANT, Emmanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781. Édition consultée établie par Ferdinand Alquié, Alexandre J. -L. Delamarre et François Marty pour la traduction française de l'Allemand, à partir de la traduction de Jules Barni, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 1980.
- MARX, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1867. Édition consultée, Maximilien Brunel pour la traduction française de l'Allemand, *Le Capital. Critique de l'économie politique*, Paris, Gallimard, 1968.
- MONTAIGNE, Michel de, *Journal de voyage*, 1580. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, 1885. Édition consultée, traduction de l'Allemand par, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gf Flammarion, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, 1888. Édition consultée, Henri Albert pour la traduction française de l'Allemand, Paris, Mille et une nuits, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft, la gaya scienza*, Chemnitz, Ernst Schmeitzner, 1882. Édition consultée, Patrick Wotling pour la traduction française, *Le gai savoir*, Paris, Flammarion, 2007.
- NOYER, Marcel, « Simples réflexions d'un collectionneur », *Revue illustrée de la carte postale*, n°5, 1900.
- PEETERS, Benoît, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.
- PLATON, *Hippias majeur. Sur le beau*, Ve siècle. Édition consultée, traduction du grec par Harold North Fowler, *Greater Hippias*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 2002.
- PLATON, *Timée*, 51-52, IVe siècle avant notre ère. Édition consultée, établie par Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1969.
- POPPER, Karl, *Epistemology without a Knowing Subject*, Amsterdam, North Holland Publ. Comp., 1968.
- QUEYSANNE, Bruno, sous la direction de, *Architecture inquiétée par l'œuvre d'art. Considérations autour du Mémorial Walter Benjaimin, Dani Karavan, Portbou*, Rapport de recherche, Grenoble, Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, Bureau de la Recherche Architecturale, Urbaine et Paysagère, Direction de l'Architecture et du Patrimoine, décembre 2008.
- RUSKIN, John, *The seven lamps of architecture*, 1849. Édition consultée, *Les sept lampes de l'architecture*, Paris, Klincksieck, 2008.
- RUSKIN, John, *The stones of Venice*, 1859. Édition consultée, Frédéric Edelmann pour la traduction française, *Les pierres de Venise*, Paris, Hermann, 1983.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le petit prince*, Gallimard, 1943.

ESTHÉTISME, HISTOIRE DE L'ART ET ARTS VISUELS.

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1913. Édition consultée, Paris, Berg international éditeurs, 1986.
- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, 2003.
- ARASSE, Daniel, *Histoire de peinture*, Paris, France Culture, Denoël, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf, *Visual thinking*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1969.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1957. Édition consultée, Paris, Puf, 2009.
- BARTHES, Roland, *Eléments de sémiologie*, Denoël/Gonthier, Paris, 1965.
- BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1970. Édition consultée, Paris, Point, 2007.
- BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680-1814*, Pisa, Pacini Editore, 1984. Édition consultée, Paris, Albin Michel, 1994.
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935. Édition consultée, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000 et Paris, Allia, 2003.
- BENJAMIN, Walter, « Edward Fuchs. *Der Sammler und der Historiker* », *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1937. Édition consultée, Maurice Gondillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch pour la traduction française de l'Allemand, « Eduard Fuchs. Le collectionneur et l'historien », *Œuvre III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter, « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Das Passagen-Werk*, 1939. *Écrits français*, Frankfurt, Suhrkamp, 1971. Édition consultée, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BONNEFOI, Christian, *L'Appartition du visible*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 octobre 2008 - 5 janvier 2009, Paris, Gallimard, Centre Pompidou, 2008.
- BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1979.
- BRETON, André, ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1938. Édition consultée, Paris, José Corti, 2005.
- CAHUN, Claude, *Heroïnes*, premières décennies du XX^e siècle. Édition consultée établie par François Leperlier, Paris, Mille et une nuits, 2006.
- CÉZANNE, Paul, « Lettre à son fils », 1905.
- CÉZANNE, Paul, *Conversations avec Cézanne*, édition établie par PM. Doran, Paris, Macula, 1978.
- CÉZANNE, Paul, *Correspondances*, Paris, Mercure de France, 1907. Édition consultée, Paris, Les cahiers rouges, Grasset, 1978.
- Charles Garnier. Un architecte pour un Empire*, exposition, École nationale supérieure des beaux arts de Paris, Cabinet des dessins Jean Bonna, Paris, 26 octobre 2010 - 9 janvier 2011.
- Chefs-d'œuvre dessinés du XX^e siècle du musée de Grenoble*, exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 8 mars - 25 mai 2008, catalogue de l'exposition, Arles, Actes Sud, Grenoble, Musée de Grenoble, 2008.
- CONISBEE, Philip, COUTAGNE, Denis, sous la direction de, *Cézanne en Provence*, exposition Musée Granet, Aix-en-Provence, 9 juin - 17 septembre 2006.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the observer. On vision and modernity on the 19th century*, Cambridge, MIT Press, 1990. Édition consultée, Frédérick Maurin pour la traduction française de

- l'anglais, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- CUMMING, Elizabet, KAPLAN, Wendy, *The Arts and Crafts Movement*, London, Thames and Hudson Ltd, 1991. Édition consultée, Pascal Haas pour la traduction française de l'anglais, Paris, Thames and Hudson SARL, 1999.
- DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987. Édition consultée, Paris, Flammarion, 1993.
- DAMISCH, Hubert, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musée nationaux, 1995.
- DAMISCH, Hubert, « Séminaire de l'EHESS », 1995-96.
- DAMISCH, Hubert, *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Paris, Klincksieck, 2010.
- DERRIDA, Jacques, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- DERRIDA, Jacques, THÉVENIN, Paule, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- DERRIDA, Jacques, « Carte postale », *La contre-allée*, Paris, Voyager avec..., La Quinzaine littéraire, Louis Vuitton, 1999.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, 1637. Édition consultée, Paris, Adam-Tannery, Vrin, 1982.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749. Édition consultée, Paris, LGF, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- DUBLAR, L. -J., *Zigzagraphie alphabétique ou écriture sténographique au moyen des lettres usuelles pour tracer les sons aussi vite que la parole*, Paris, Bachelier, 1833.
- ÉLUARD, Paul, *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939.
- FIEDLER, Konrad, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, 1876. Édition consultée, *Essais sur l'art*, Paris, Éditions de l'imprimeur, 2002.
- FIEDLER, Konrad, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887. Édition consultée, PARVU, Ileana, ROTERMUND, Inès, pour la traduction française de l'Allemand, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris, Rue d'Ulm, 2008.
- FIEDLER, Konrad, *Aphorismes*, fin XIX^e siècle. Édition consultée établie par Danièle Cohn pour la traduction française de l'Allemand, revue de Sacha Zilberfarb, Paris, Images modernes, 2004.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, Presse universitaire de France, 1943. Édition consultée, Paris, Quadrige, Presse universitaire de France, 1984.
- GIOTTIN, David Pierre, SUPERVILLE, Humbert de, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, Hoek, 1827.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Trustess of the National gallery of art, Washington, 1960. Édition consultée, Guy Durand pour la traduction française de l'anglais, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Zur Farbenlehre*, 1810. Édition consultée, *Le Traité des couleurs*, Traduction française d'Henriette Bideau, Éditions Triades, Paris, troisième édition, 1986.

- GUÉROULT, Georges, « Du rôle et du mouvement des yeux dans les émotions esthétiques », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXIII, juin 1881.
- GHYKA, Matila Costiesco, *Le Nombre d'or*, 1931. Édition consultée, Monaco, Éditions du Rocher, 1987.
- JONES, William, *Carnets d'architectes*, Paris, Thames and Hudson, 2011.
- KANDINSKY, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, 1911.
- KANT, Emmanuel, *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Édition consultée, Jules Barni pour la traduction française de l'Allemand, revue par Ole Hansen-Løve, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Hatier, 2008.
- KAZEROUNI, Guillaume, sous la direction de, *L'idée et la ligne. Dessins français du musée de Grenoble, XVI^e-XVIII^e siècle*, Exposition, Musée de Grenoble, Grenoble, 5 novembre 2011 - 12 février 2012, catalogue de l'exposition, Paris, Somogy, 2011.
- KLEE, Paul, *Cours du Bauhaus : Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la conception picturale*, traduction de l'Allemand par Claude Riehl, Strasbourg, Musées de Strasbourg, Paris, Hazan, 2004.
- KLEE, Paul, *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, Basel, Jürg Spiller, Schwabe & Co. Verlag, 1956. Édition consultée, Pierre-Henri Gonthier pour la traduction française de l'allemand, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.
- LAMPE, Angela, sous la direction de, *Edvard Munch. L'Œil moderne*, exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 septembre 2011 - 9 janvier 2012, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2011.
- LEMOINE, Serge, sous la direction, *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, exposition, Paris, Musée d'Orsay, 3 novembre 2003 - 22 février 2004, catalogue de l'exposition, Paris, Réunion des musée nationaux, ADAGP, 2003.
- LEMOINE, Serge, *Mondrian et De Stijl*, Paris, Hazan, 2010.
- LEYMARIE Jean, MONNIER, Geneviève, ROSE, Bernice, *Le Dessin, histoire d'un art*, Paris, Skyra, 1979.
- MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, texte, note et index établis par Dominique Fourcade, Hermann, 1972. Édition consultée, Paris, Hermann, 1991
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1985.
- NANCY, Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, exposition Lyon, Musée des Beaux-arts, 12 octobre 2007 - 14 janvier 2008, catalogue de l'exposition, Lyon, Musée des Beaux-arts, Paris, Hazan, 2007.
- NANCY, Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009.
- NANCY, Jean-Luc, *La Beauté*, Paris, Bayard, 2009.
- NEGRI, Antonio, *Arte e multitudo*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1990. Édition consultée, Judith Revel, Nicolas Guilhot, Xavier Leconte, Nicole Sels pour la traduction française de l'Italien, *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art suivies de Métamorphoses*, Paris, Mille et une nuits, 2009.
- NEWTON, Isaac, *Optiks : or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light*, London, Royal Society, 1704. Édition consultée sur Gallica, *Optique*, Jean-Paul Marat pour la traduction française, édité par M. Beauzé pour le roi, Paris, 1787.

- PAGLIANO, Éric, *De chair et d'esprit. Dessins italien du musée de Grenoble*, exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 6 mars - 30 mai 2010, catalogue de l'exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, Paris, Somogy, 2010.
- PANOFSKY, Erwin, *Perspective as symbolic form*, 1927. Édition consultée, *La Perspective comme forme symbolique et essais ; précédé de : la question de la perspective*, Paris, Édition de Minuit, 1975.
- PLOTIN, *Du Beau*, Ennéades I, 6 et V, 8, III^e siècle. Édition consultée, Paul Mathias pour la traduction française, Paris, Presses Pocket, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.
- RUSKIN, John, *Modern painters*, Orpington, London, George Allen, 1865. Édition consultée, Émil Cammaerts pour la traduction française de l'anglais, *Les peintres modernes – le paysage*, Paris, H. Laurens, 1914.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940. Édition consultée, Paris, Gallimard, 2007.
- SHAPIRO, Meyer, *Style, artiste et société*. Édition consultée, Blaise Allan, Daniel Arasse, Guy Durand, Louis Évrard, Vincent de la Soudière, Jean-Claude Lebensztejn, pour la traduction française, Paris, Gallimard, 1982.
- SIMOND, Clotilde, *Esthétique et schizophrénie*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- SIMOND, Clotilde, PAVIOL, Sophie, *Cinéma et architecture. La relève de l'art*, Paris, Aléas, 2009.
- VALÉRY, Paul, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1938. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1965.
- VALLIER, Dora, *L'Art abstrait*, Paris, Librairie générale française, 1980.
- VASARI, Giorgio, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568. Édition consultée établie par André Chastel, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes : XV^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1981.
- VINCI, Léonard de, *L'Éloge de l'œil*, Sylvain Fort pour la traduction française, Paris, L'Arche, 2001.
- WAJCMAN, Gérard, *Fenêtres. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logisch-philosophische Abhandlung*, 1921, *Tractatus logico-philosophicus*, 1922. Édition consultée, Gilles-Gaston Grangier pour la traduction française, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie des Architektur*, München, 1886. Édition consultée, *Prologomènes à une psychologie de l'architecture*, traduction de l'allemand sous la direction de Bruno Queysanne, Paris, Éditions de la Villette, 1996, 2005.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Die klassische Kunst*, Munich, Bruchmann, 1899. Édition consultée, *L'Art classique*, Paris, Monfort, 1989.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, Munich, Bruchmann, 1915. Édition consultée, RAYMOND, Claire, RAYMOND, Marcel, pour la traduction française de l'Allemand, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Gérard Monfort, 1992.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München, R. Riper & Co. Verlag, 1911. Édition consultée, Emmanuel Martineau pour la traduction française de

l'Allemand, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1978.

DESSIN ET ARCHITECTURE.

AMALDI, Paolo, *Architecture, profondeur, mouvement*, Gollion, InFolio, 2011.

AUBER, Jean, *Cours de dessin d'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 1980. Édition consultée, Paris, Éditions de la Villette, 2003.

BASBOUS, Karim, *Avant l'œuvre. Essai sur l'invention architecturale*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005.

BIELEFELD, Bert, SKIBA, Isabella, *Dessin technique*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, 2011.

BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure, eau-forte, camaïeu, lithographie*, Paris, Jules Renouard Éditeur, 1867. Édition consultée, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

BOUDON, Philippe, *Échelle(s). L'architecturologie comme travail d'épistémologue*, Paris, Economica, 2002.

BOUDON, Philippe, POUSIN, Pierre, *Figure de la conception architecturale*, Paris, Dunod, 1988.

CHING, Francis D. K., *A visual dictionary of architecture*, New York, London, Van Nostrand Reinhold, 1995.

CARPO, Mario, « Cyberarch.edu », *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine. Virtuel réel. Quelle place pour les nouvelles technologies*, Paris, Centre des monuments nationaux, Édition du patrimoine, 2001, pp. 47-54.

CASTEX, Jean, *Renaissance, baroque et classicisme. Histoire de l'architecture 1420-1720*, Paris, Hazan, 1990. Édition consultée revue et augmentée, Paris, Édition de la Villette, 2004.

CREPS, Marie-Astrid, *Le croquis : outil d'analyse, objet d'analyse (le croquis d'analyse analysé)*, Grenoble, École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, 2005.

DESGRANDCHAMPS, Guy, *Le dessous des dessins bleus*, 2004. In, *Cosa Mentale*, Paris, École nationale supérieure d'architecture de Paris Belleville, 2012.

ENFER, Renaud d', *L'Enseignement du dessin en France*, Paris, Belin, 2003.

ESTEVEZ, Daniel, *Dessin d'architecture et infographie*, Paris, CNRS Édition, 2001.

GUIFFREY, Jules, BARTHÉLÉMY, M. J., *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris, Typographie de Firmin-Didot et Cie, 1908.

Institut de France. Académie des Beaux arts, *Les Grand prix de Rome d'Architecture. 21 mars 1911*, Paris, Guérinet, 1911.

JACQUES, Annie, *Les dessins d'architecture du XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995.

JONES, Owen, *Grammar of ornament*, London, Day and Son, 1856.

LAVALLÉE, Pierre, *Les Techniques du dessin. Leur évolution dans les différentes écoles de l'Europe*, Paris, 1949.

LEMOINE, Bertrand, *Architecture et technique. La formation technique des architectes à l'École des beaux arts au XIX^e siècle*, Paris, Centre d'études et de documentation sur l'architecture métallique, Bureau de la recherche architectural, 1987.

KAHN, Louis Isidore, « Form and Design », 1961, in Louis Kahn, *Writings, Lectures, Interviews*, édition établie par A. LATOUR, New-York, Rizzoli, 1991.

MICKLEWRIGHT, Keith, *Le dessin. Maîtriser son langage*, Paris, Eyrolles, 2005.

- NISHIMORI, Rikuo, *Comment représenter l'architecture : toutes les techniques*, Paris, Eyrolles, 2010.
- SIZA, Álvaro, *Palavras sem importância*, MACHABERT, Dominique pour la traduction française de l'espagnol, *Des mots de rien du tout*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.
- SCOBELTZINE, André, *Apprendre à dessiner au XXI^e siècle*, Montpellier, Éditions de l'Espérou, 2008.
- UGO, Vittorio, *Journal d'histoire de l'architecture : Le Corbusier, le peintre derrière l'architecte*, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, n°1, septembre 1988.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Réponse à Monsieur Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin*, 1863. Édition consultée, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, VITET, Louis, *Débats et polémiques à propos de l'enseignement des arts du dessin*, Paris, Ecole des beaux-arts, 1863. Édition consultée établie par Bruno Foucart, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Paris, Hetzel et Cie, 1879. Édition consultée, Paris, Berger-Levrault, 1979.
- Les Concours Chenavard (section d'architecture) à l'École nationale des Beaux arts*, Paris, Auguste Vincent, Vincent Fréal, 1894)1907.
- Drawing Now*, catalogue du Salon du dessin contemporain, Paris, sixième édition, 2012.
- Drawing Now*, Salon du dessin contemporain, Paris, Carrousel du Louvre, sixième édition, 29 mars - 1^{er} avril 2012.

ARCHITECTURE, HISTOIRE ET THÉORIE.

- ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Giulio Einaudi, 1951. Édition consultée, 1979.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Giulio Einaudi, 1951. Édition consultée, Elsa Bonan pour la traduction française de l'Italien, Paris, Denoël, 1979.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Brunelleschi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S. p. A., 1952. Édition consultée, Alain Degange pour la traduction française, revue par Claude Lauriol et Vittorio Ugo, Paris, Macula, 1981.
- ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, 1435. Édition consultée, Jean-Louis Schefer pour la traduction française, Paris, Dédale, Macula, 1992.
- ALBERTI, Leon Battista, *De re aedificatoria*, 1485. Édition consultée établie par Françoise Choay et Pierre Caye pour la traduction française du latin, traduction du latin, Paris, Édition du Seuil, 2004.
- BAEDEKER, Karl, « Les arts en Italie », *Italie septentrionale, manuel du voyageur*, Leipzig, Paris, Baedeker, 1907.
- BARIDON, Laurent, *L'Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BOUDON, Philippe, *De l'architecture à l'épistémologie. La question de l'échelle*, Paris, PUF, 1991.
- BOUDON, Philippe, DESHAYES, Philippe, POUSIN, Frédéric, SCHATZ, Françoise, *Enseigner la conception architecturale. Cours d'architecturologie*, Paris, Les Éditions de la Villette, 1989.
- BÜTTNER, Philippe, sous la direction de, *Paul Klee, 1879/1940. La collection d'Ernst Beyeler*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée de l'Orangerie, 14 avril - 19 juillet 2010, Paris, Musée d'Orsay, Hazan, 2010.

- CARLO, Giancarlo De, *Architettura e liberta*, Milano, Elèuthera, 2000. Édition consultée, Anna Rocchi-Pullberg pour la traduction française de l'italien, *Architecture et liberté*, Paris, Éditions du Linteau, 2003.
- CARPO, Mario, *L'Architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milano, Jaca Book, 1998.
- CARPO, Mario, MOREL, Ginette pour la traduction française de l'Italien, *L'Architecture à l'âge de l'imprimerie*, Paris, Éditions de la Villette, 2008.
- CLAIR, Jean, sous la direction de, *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 13 février - 15 mai 1986, Paris, Centre George Pompidou, 1986.
- DELAIRE, Edmond, *Architectes élèves de l'école des Beaux-Arts*, Préface de Annie Jacques, Paris, Construction moderne, 1907. Édition consultée Paris, Phénix édition, 2004.
- DELGADO YANES, Magali, REDONDO DOMINGUEZ, Ernest, *Le Dessin d'architecture à main levée*, traduction de TORRES, Pascal, Paris, Eyrolles, 2005.
- DEMAINIEUX, P. M., *Lettre sur la pasigraphie*, Paris, Gillé, 1806.
- DESGRANDCHAMPS, Guy, « Schéma d'analyse, recherche par le dessin », *Habiter le logis*, Séminaire I : « Formation au projet d'architecture », Licence 2^e année, École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, 2009-2010.
- DIGERUD, Jan Georg, NORBERG-SCHULZ, Christian, *Louis I. Kahn, idea e immagine*, Roma, Officina Edizioni, 1980.
- FREY, Pierre, *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc et le massif du Mont-Blanc. 1868-1879*, Lausanne, Payot-Lausanne, 1988.
- GADOL, Joan Kelly, *Leon Battista Alberti*, Chicago, University of Chicago Press, 1969. Édition consultée, Jean-Pierre Ricard pour la traduction française de l'anglais, *Leon Battista Alberti. Homme universel des débuts de la Renaissance*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1995.
- GARRIC, Jean-Philippe, THIBAUT, Estelle, D'ORGEIX, Émilie, sous la direction de, *Le Livre et l'architecte*, Actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, Paris, 31 janvier - 2 février 2008, Wavre, Mardaga, Paris, INHA, 2011.
- HAUTECEUR, Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard, 1957.
- HITCHCOCK, Henry Russel, JOHNSON, Philip, MASSU, Claude, *Le Style International*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2001.
- KAUFMANN, Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Vienne-Liepzig, 1933-1934. Édition consultée, *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, L'Équerre, Paris, 1981.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Crès & Cie, 1923. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1995.
- LE CORBUSIER, *L'Esprit Nouveau*, 1924, repris dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1959.
- LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930. Édition consultée Paris, Fondation Le Corbusier, Altamira, 1994.
- LUCAN, Jacques, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècle*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.

- MAUMI, Catherine, *La ville entre territoires mythiques et physiques. La culture du regard en architecture*, Habilitation à Diriger la Recherche, Paris, Université de Paris VIII, 2007.
- MAUMI, Catherine, *Pour une poétique du détour. Rencontre autour d'André Corboz*, Paris, Éditions de la Villette, 2010.
- NCKEAN, John, *Giancarlo De Carlo. Layered Places*, Stuttgart, Londres, Axel Menges, 2004. Édition consultée, Pierre Camus pour la traduction française, *Giancarlo De Carlo. Des lieux, des hommes*, Paris, Centre Pompidou, 2004.
- NEF, John U., « Histoire de l'industrie », 1970, *Encyclopaedia Universalis*, Volume XII, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002.
- PARENT, Claude, *Le cœur de l'oblique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2005.
- PERRET, Auguste, in André Dezarros, « Interview d'Auguste Perret. Le nouveau garde-meuble national », *La Revue de l'art*, février-juin 1936.
- PEVSNER, Nikolaus, *Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius*, 1936. Édition consultée, New York, Peregrine Books, 1986.
- PEYCERÉ, David, RAGOT, Gilles, LAMBERT, Guy, ABRAHAM, Joseph, CULOT, Maurice, LEGAULT, Réjean, TEXIER, Simon, *Les frères Perret. L'œuvre complète*, Paris, Norma, 2000.
- RIOUX, Jean-Pierre, *La révolution industrielle 1780-1880*, Paris, Editions du Seuil, 1989.
- RIPERT, Alain, FRÈRE, Claude, *La Carte postale. Son histoire, sa fonction sociale*, Paris, Édition du CNRS, 1983. Édition consultée, Paris, CNRS ÉDITIONS, 2001.
- RUPRICH-ROBERT, Victor, *Flore ornementale. Essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la nature et principes de leur application*, Paris, Dunod, 1876.
- SITTE, Camillo, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889. Édition consultée, Daniel Wiczorek pour la traduction française, *L'Art de bâtir les villes*, Paris, Édition du Seuil, 1996.
- TAFURI, Manfredo, *Progetto e utopia*, Laterza, 1973. Édition consultée, *Projet et utopie : de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod, 1979.
- THIÉBAUT, Philippe, BADETZ, Yves, *Art Nouveau et industrie de luxe en France*, Paris, Musée d'Orsay, 12 septembre 2009 - 13 juin 2010.
- THOMINE-BERRADA, Alice, sous la direction de, *L'Italie des architectes Du relevé à l'invention*, Exposition, Musée d'Orsay, Paris, 12 avril - 23 août 2009.
- VINCI, Leonard de, *Traité de la perspective linéaire*, traduction de Vincent Gréby, Paris, L'Harmattan, 2007.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, Bance et Morel, 1854-1868. Édition consultée, *L'Architecture raisonnée*, Paris, Hermann, 1978.
- VITRUVÉ ou Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura*, I^{er} siècle avant notre ère. Édition consultée, Ch. -L. Maufas pour la traduction française du latin, *De l'architecture*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1847. Édition consultée, Auguste Choisy, *Vitruve*, édition de Fernand Pouillon, Paris, F. de Nobele, 1971. Édition consultée, Frank Granger pour la traduction anglaise, *On architecture*, Londres, Cambridge, Harvard University Press, 1931.
- VERY, Françoise, « Interaction binaire-multiple dans la conception architecturale », *Scan'07*, Liège, Séminaire de Conception Architecturale Numérique, 2007.
- WITTKOWER, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York, Norton Library, 1962. Édition consultée, New York, London, Norton Library, 1971.

PERSONNAGES ARCHITECTE.**Charles-Édouard Jeanneret.**

BAUDOUI, Rémi, RÉBÉNA, Frédéric, THÉVENET, *Le Corbusier. Architecte parmi les hommes*, Paris, Dupuis, 2010.

BESSET, Maurice, *Le Corbusier*, Genève, Skira, 1987.

COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier. La planète comme chantier*, Paris, Textuel, 2005.

DE HEER, Jan, *The architectonic colour : polychromy in the purist architecture of le Corbusier*, Rotterdam, 010, 2009.

DUBOÏ, Philippe, *Architecture de la ville : culture et triomphe de l'urbanisme. Charles-Edouard Jeanneret, « La Construction des villes », Bibliothèque Nationale de Paris, 1915*, Paris, Ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports, 1985.

DUBOÏ, Philippe, *Le Corbusier. Croquis de voyages et études*, Paris, La Quinzaine littéraire, Fondation Le Corbusier, 2009.

DUVAL, Jean-Jacques, *Le Corbusier, l'écorce et la fleur*, Paris, Éditions du Linteau, 2006.

JEANNERET, Charles-Édouard, OZENFANT, Amédée, *Après le cubisme*, Paris, Éditions des commentaires, 1918.

JENGER, Jen, *Le Corbusier. L'architecture pour émouvoir*, Paris, Gallimard, 1993, Fondation Le Corbusier, 1999.

KLEIN, Richard, *Le Corbusier. Le palais des Congrès de Strasbourg. Nouveau programme, dernier projet*, Paris, Picard, 2011.

MOOS, Stanilaus von, *Le Corbusier : L'architecte et son mythe*, Paris, Horizons de France, 1971.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Crès & Cie, 1923. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1995.

LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Grès et Cie, 1925. Édition consultée, Paris, Flammarion, 1996.

LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Paris, Forces Vives, 1966.

LE CORBUSIER, GARCAS, Jean-Claude, *Le Voyage d'Orient*, Marseille, Parenthèses, 1987.

LE CORBUSIER (Ch. -É. Jeanneret), « *Voyage d'Orient* ». *Carnets*, 1910-1911. Édition établie par Giuliano Gresleri, Milano, Electa, Paris, Fondation Le Corbusier, 1987. Édition consultée, Paris, Fondation Le Corbusier, 2002.

LE CORBUSIER, *Lettres à ses maîtres. I : lettres à Auguste Perret*, édition établie par Marie-Jeanne Dumont, Paris, Édition du Linteau, 2002.

LE CORBUSIER, *Lettres à ses maîtres. II : lettres à Charles L'Eplattenier*, édition établie par Marie-Jeanne Dumont, Paris, Édition du Linteau, 2006.

LE CORBUSIER, *Correspondances. Lettres à la famille. 1900-1925*, Tome I, édition établie par Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles, Paris, InFolio, Gollion, 2011.

LE CORBUSIER, MOOS, Stanilaus von, *Voyage d'Orient, 1910-1911*, Paris, Éditions de la Villette, 2011.

LUCAS, Jacques, sous la direction de, *Le Corbusier. Une encyclopédie*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1987, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1987.

PAULY, Danièle, *Ronchamp, lecture d'une architecture*, Paris, Ophrys, 1980

PAULY, Danièle, sous la direction de, *Le Corbusier et la Méditerranée*, catalogue de l'exposition, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 27 juin - 27 septembre 1987, Marseille, Éditions Parenthèses, Musées de Marseille, 1987.

PETIT, Jean, *Le Corbusier. Dessins*, Paris, Genève, Forces Vives, 1968.

PETIT, Jean, *Le Corbusier lui-même*, Genève, Rousseau, 1968.

RAGOT, Gilles, DION, Mathilde *Le Corbusier en France. Réalisations et projets*, Paris, Electa Moniteur, 1987.

VERY, Françoise, « Construire une petite maison, reconstruire le monde », *AMC*, numéro spécial *Le Corbusier*, n°49, septembre 1979.

VERY, Françoise, SADDY, Pierre, sous la direction de, *Le Corbusier : le passé à réaction poétique*, catalogue de l'exposition, Paris, Hôtel de Sully, 9 décembre 1987 - 6 mars 1988, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, SNIM Lion, 1988.

VERY, Françoise « L'Esprit Nouveau : le purisme à Paris de 1918 à 1925 », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°337, novembre/décembre 2001.

WEBER, Nicholas Fox, *Le Corbusier : A Life*, New York, Knopf, 2008. Édition consultée, Odile Demange et Marie-France de Paloméra pour la traduction française de l'Américain, *C'était Le Corbusier*, Paris, Fayard, 2009.

III^e Rencontre de la Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier et la Nature*, Paris, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, 1991.

VII^e Rencontre de la Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier. Voyage, rayonnement international*, Paris, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, 1997.

IX^e Rencontre de la Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier et Paris*, Paris, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, 2001.

XII^e Rencontre de la Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier ; l'œuvre plastique*, Paris, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, 2005.

XIII^e Rencontre de la Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier. La Suisse, les suisses*, Paris, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, 2006.

XIV^e Rencontre de la Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier : moments biographiques*, Paris, Fondation le Corbusier, Éditions de la Villette, 2008.

XV^e Rencontre de la Fondation le Corbusier, *L'Italie de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier, Éditions de la Villette, 2010.

Paul Tournon.

COHEN, Jean-Louis, ELEB, Monique, *Casablanca*, Paris, Institut française d'architecture, 1999.

IMBERT, Charles, « L'Église du Sacré-Cœur à Casablanca », *La Technique des travaux*, n°5, mai 1932.

PIGAFETTA, Giorgio, MASTRORILLI, Antonella, *Tournon architecte (1881-1954). Le « Moderniste sage »*, Bruxelles, Mardaga, 2004.

SARRABEZOLLES, Jacques, « Hommage à Paul Tournon », *Académie d'architecture*, Bulletin n°49, 1966, p. 45.

TISSOT-GAUCHER, Micheline, *Byzance à Paris. L'église du Saint-Esprit et les quelque 70 artistes qui l'ont décorée*, Paris, Lys Éditions Amatteis, 2005.

TOURNON, Paul, « La sculpture à fresques du clocher de Villemoble », *Ciment*, n°3, mars 1927, pp. 32-38.

TOURNON, Paul, « L'Interdépendance des trois arts du dessin », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, Tome XLII, 5-9, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1961.

TOURNON-BRANLY, Marion, *Paul Tournon, architecte. 1881-1964*, Paris, Dominique Vincent, 1976.

VIVIER, Thomas, « Le sacerdoce du béton armé », *Le Moniteur architecture, AMC*, n°73, septembre 1996, pp. 46-52.

Anonyme, *L'Architecture*, n° 9, 1931, pp. 290-298.

Jean-Charles Moreux.

BARIDON, Michel, *Les Jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1998.

CHAMPIGNEULLE, Bernard, « Témoignage sur l'art contemporain », *Le Courrier royal*, 30 mai 1936, p. 7.

CHEMETOFF, Alexandre, PATRICK, Henry, *Visites*, Paris, Archibokks, Sautereau Éditeurs, 2009.

COHEN, Jean-Louis, *Architectures modernes, influences internationales. Les relations entre la France et l'Allemagne, 1918-1939*, Ministère de l'équipement et du logement, Bureau de la Recherche Architecturale, École d'architecture de Paris-Villemin, Département de la recherche, Paris, 1988.

COHEN, Jean-Louis, *André Lurçat (1894-1970). Autocritique d'un moderne*, Paris, Institut français d'architecture, Liège, Mardaga, 1995.

DAY, Susan, *Jean-Charles Moreux. Architecte-décorateur-paysagiste*, Paris, Norma, 1999.

DAY, Susan, MIKAELOFF, Yves, *Tapis moderne et art déco*, Paris, Norma, 2002.

FORESTIER, Jean-Claude Nicolas, *Bagatelle et ses jardins*, Paris, Librairie agricole de la Maison rustique, 1924.

GOBIN, Marie-Laure, *Jean-Charles Moreux : architecte, décorateur, jardinier, paysagiste*, mémoire de maîtrise sous la direction du professeur Jullian, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1969.

MOREUX, Jean-Charles, « Jardins réguliers », *Art et industrie*, 1934, p. 20-22.

MOREUX, Jean-Charles, « Jardins d'Orient. Jardins d'Espagne. Jardins d'Italie. Jardins d'Extrême-Orient. Jardins français. Dix-huitième siècle. Dix-neuvième et vingtième siècles. Jardins publics », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 4, avril 1937, pp. 6-25.

MOREUX, Jean-Charles, *Histoire de l'architecture*, Paris, PUF, 1941. Édition consultée, Paris, Gallimard, 1999.

MOREUX, Jean-Charles, « Consullus d'Olivier de Serres, de Philibert Delorme et de JF. Blondel présenté par Jean-Charles Moreux », *L'architecture française*, n° 13, novembre 1941, pp. 12-14.

MOREUX, Jean-Charles, RAVAL, Marcel, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecte du Roi*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1945.

MOREUX, Jean-Charles, « Éloge du jardin français », *Élites françaises*, n°s 14-15, avril-mai 1947, pp. 58-66.

MOREUX, Jean-Charles, « La Maison et le jardin autrefois et aujourd'hui », *Médecine de France*, XLIV, 1953, pp. 17-28.

MOREUX, Jean-Charles, « L'objet de curiosité », *Maisons et jardins*, n° 20, avril-mai 1954, pp. 80-85.

RAGOT, Gilles, *Jean-Charles Moreux et la tradition française. Dossier d'enquête sur les archives d'architecture du XX^e siècle en France*, Rapport de recherche de la Direction de l'architecture, Paris, BRA, IFA, 1988.

VARENNE, Gaston, « La Maison d'aujourd'hui », *La Demeure française*, n° 2, été 1926, pp. 53-63.

« L'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre ».
Boris Vian, *L'Écume des jours*.

Résumé

L'intérêt philosophique pour la « visibilité » – *Sichtbarkeit* –, à la fin du XIX^e siècle, participe d'une interaction nouvelle entre art, science et technique. Le dessin réunit les arts graphiques comme science du « visible ». Vitruve établit déjà que la « science de l'architecte » – *Architecti scientia* – prend valeur et se renforce par la « science du dessin » – *Graphidis scientia*. La recherche porte sur l'analyse du dessin que l'architecte utilise et produit lorsqu'il travaille à s'instruire selon son propre arbitre et ses propres moyens, hors les murs des écoles et des ateliers, au tournant du XIX^e au XX^e siècle. Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), Paul Tournon (1881-1964) et Jean-Charles Moreux (1889-1956) voyagent pour leur apprentissage. Ils regardent le monde et transcrivent leur étonnement activé au contact de la réalité. De la même manière, pour se former, alors que leur production architecturale sera très différente, ils *notent en dessin*. Nous interrogeons la réduction intellectuelle et graphique de la note comme une *forme courte* de représentation. La *forme courte* est le travail conscient d'analyse et de recherche synthétique. Chaque trait est pensé et pensé comme matérialité. C'est un acte conceptuel d'abstraction. Comment cette *forme courte*, que nous interprétons dans sa vocation théorique, participe-t-elle de l'acquisition du « regard instruit » de l'architecte ?

Abstract

The philosophical interest for the « visibility », - *Sichtbarkeit* -, at the end of the XIXth century, involved a new interaction between art, science and technique. The drawing combines graphic arts as science of « visible ». Vitruve already establishes that the « science of the architect » - *Architecti scientia* - takes value and is reinforced by the « science of the drawing » - *Graphidis scientia*. The research relates to the analysis of the drawing which the architect uses and produces when he works to educate himself, according to his own referee and his own means, out of schools and the workshops, in the bend of the XIXth in the XXth century. Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), Paul Tournon (1881-1964) and Jean-Charles Moreux (1889-1956) travel for their learning. They look at the world and transcribe their astonishment activated in contact with reality. In the same way to form, while their architectural production will be very different, they note in drawing. We interview the intellectual and graphical reduction of note drawing, as a *short form* of representation. The *short form* is the conscious work of analysis and of synthetic research. Each feature is thought and thought like materiality. It is a conceptual act of abstraction. How this *short form*, that we interpret in his theoretical vocation, takes part-such of the acquisition of the architect's trained glance ?p

