

en couverture

Exercice de représentation BAC2 LOCI Tournai

Musée L, Louvain-la-Neuve, Belgique

Photo Corentin Haubruge (septembre 2025).

lieuxdits #28

Spécial dessin

Novembre 2025

édito	
On drawing	1
Chiara Cavalieri, Nele De Raedt, Beatrice Lampariello, Giulia Marino	
On dessine dehors	4
Joëlle Houdé, Francesco Cipolat, Arthur Ligeon, Jérôme Malevez, Pietro Manaresi	
La main de l'architecte	12
Olivier Bourez	
Intégrer le sketchnoting dans le processus de recherche	18
Émilie Gobbo	
Synesthésie en conception architecturale	22
Sheldon Cleven, Louis Roobaert, Damien Claeys	
Spatial data and methods for urban planning and architecture	30
Ioannis Tsionas	
Lemps, le village le plus dessiné de France	36
Éric Van Overtstraeten	
Lettre au/du dessin	44
Frédéric Andrieux	

lieuxdits #28

spécial dessin



Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme de l'Université catholique de Louvain
Louvain research institute for Landscape, Architecture, Built environment



Référence bibliographique :

Frédéric Andrieux, "Lettre au/du dessin", lieuxdits#28, novembre 2025, pp.44-52

SEMESTRIEL

ISSN 2294-9046
e-ISSN 2565-6996

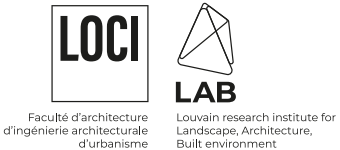


Éditeur responsable : Le comité éditorial, place du Levant, 1 - 1348 Louvain-la-Neuve (lieuxdits@uclouvain.be)

Comité éditorial : Damien Claeys, Gauthier Coton, Brigitte de Terwangne, Nicolas Lorent, Pietro Manaresi, Catherine Massart, Giulia Scialpi, Dorothée Stiernon

Conception graphique : Nicolas Lorent

Imprimé en Belgique



www.uclouvain.be/loci
www.uclouvain.be/lab

Lettre au/du dessin

Liminaire à la part dessinée de l'architecture

Auteur

Frédéric Andrieux
Architecte, Chargé de cours,
LOCI+LAB, UCLouvain

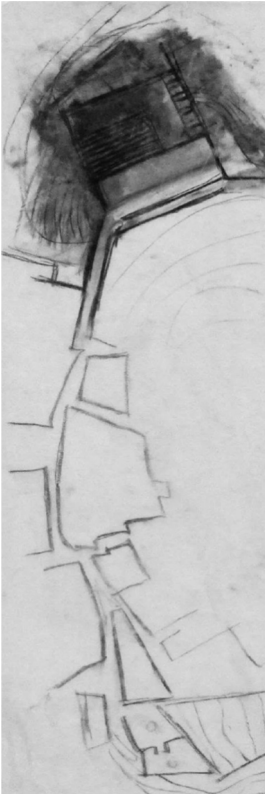
Les dessins repris dans cet article ont été produits par les étudiant·es de première et deuxième année dans le cadre des ateliers de dessin durant ces vingt dernières années. Les moyens techniques et informatiques ont entre-temps fortement évolué. Les noms manquent souvent, et les reproductions sont partielles. Il n'en reste pas moins que ces dessins sont remarquables et méritent l'exégèse. Tout auteur·rice qui reconnaît son travail est invité·e à le signaler. Une fois une liste établie, un addendum pourra être publié. Merci pour votre compréhension.

Résumé. Ce texte vise à réaffirmer la pratique du dessin au cœur de la discipline de l'architecture. Le dessin, comme acte de projection, explore la part invisible, indescriptible et indicible de ce qu'est l'architecture, fondamentalement. Ses gestes balaient le spectre du projet de la trace fragile, initiale, sur le fond, mis ainsi au jour, jusqu'à l'établissement de ses mesures et ses géométries. Dessiner c'est déjà habiter. Mais le spectre se restreint dramatiquement. Il s'agit ici d'ancrer une approche critique persistante au fil du projet. Ce texte se repose sur un corpus de dessins remarquables réalisés ces 24 dernières années par les étudiants de BAC1 et BAC2 de LOCI Louvain-la-Neuve que je remercie. Ils se reconnaîtront. Ils ont dessiné avant d'avoir reconnu ce qui émergeait.

Mots-clés. dessin · projet · trace · géométrie · archétype

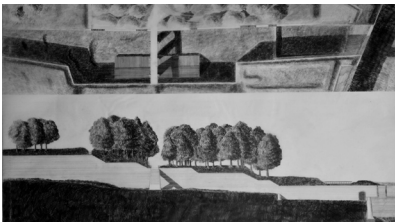
Abstract. This text aims to reaffirm the practice of drawing at the heart of the discipline of architecture. Drawing, as an act of projection, explores the invisible, indescribable, and unspeakable part of what architecture fundamentally is. Its gestures sweep away the spectrum of the project, from the fragile, initial trace on the background, thus brought to light, to the establishment of its measurements and geometries. To draw is already to inhabit. But the spectrum is dramatically restricted. The aim here is to anchor a persistent critical approach throughout the project. This text is based on a corpus of remarkable drawings produced over the past 24 years by the BAC1 and BAC2 students of LOCI Louvain-la-Neuve, whom I thank. They will recognize themselves. They drew before recognizing what was emerging.

Keywords. drawing · project · mark · geometry · archetype



Dessiner

Dessiner porte l'acte de désigner par le tracé du contour (Rey, 2022, p.746). Les ateliers de dessin qu'expérimentent les étudiants de BAC1 et BAC2, à LOCI, Louvain-la-Neuve, tiennent que les traces désignent les surfaces, en installent les bords les écarts, les rythmes et les axes des choses et espaces à architecturer. Pour Klee (1959, 1964), "la ligne est un point qui est parti marcher" et nous marchons, de concert avec le trait pour chercher ce que l'on voit. Balthus disait qu'"il ne faut pas dessiner trop vite", on peut ajouter, il faut dessiner tout de suite et voir ce que l'on a. Faire (poïesis en grec) ce n'est pas l'acte après la pensée, mais l'acte-pensée, infiniment au présent. Le dessin fait partie de ces actes simples. Le dessin nous introduit dans l'éthique d'une communauté mystérieuse.



Les traces

Les traces se transforment en lignes par approximations successives, par abstraction des plans horizontaux. À cet instant, ni la main, ni l'esprit ne peuvent établir définitivement la nature des choses dessinées, même s'il y a co-naissance des éléments, le bord, la surface, les alignements, les axes, les plans... Ce sont les relations logiques en devenir entre les éléments qui fabriquent le tout. Les superpositions, les effacements et insinuations du fusain courent sur le calque et le maculent. Les traces et les formes fugaces passent des lignes aux surfaces, aux géométries pour revenir à elles-mêmes et offrir l'opportunité d'identifier ou d'invalider les éléments et les hypothèses. Les surfaces, les sols sont définis dans le même temps que l'espace encore virtuel par la co-présence des murs, des pans et des niches, dirait Jean Stillemans. Un pan, peut encore par correction des proportions, devenir une niche, une salle. Le dessin agit sur un plan, le fond, le calque. Le fond surgit du vide une fois marqué par le trait qui le déchire. Les murs, sans hauteur et, dans ces temps sans épaisseurs, cernent les plans des salles.

La transposition mentale

De la manifestation de l'espace se réalise dans le même temps, l'expérience aidant. Dans l'esquisse, les traces du fusain, à la faveur de l'insistance de la superposition, des effacements deviennent épaisses, multiples, chargées, du gris transparent au noir dense, ce qui lui offre l'imprécision indispensable à son office, contenant elle-même le bord juste des choses, la position, les écarts, les proportions qui confèrent dignité au tout, une sorte de qualité musicale d'une composition rythmique des pleins et des vides, une musique formelle. À la main de ne pas le manquer, au passage, cet instant de grâce où le Un sonne juste. On peut rapprocher cela à l'épaisseur qui émane du dessin que décrit Henry Maldiney. Il lui noue la présence de l'œuvre. Dans la définition Rey ajoute *représenter concrètement*. Le propos ici est d'écarter le terme *représentation*, même s'il est indiscutable, et de mettre *concrètement* en une perspective, peut-être inhabituelle. Nous tenons ici de ne pas représenter la chose mais bien que le dessin soit une chose en elle-même toujours ouverte. Le dessin, l'esquisse est œuvre en soi, les traces qui cherchent le bord au réel. Aussi, la chose émerge avec l'acte, *dessin, dessiner* (1664). Le sens métaphorique œuvre pour nous, donnant un sens déformé, le *dessein*, avoir le projet de et donc ce qui est tenu, c'est que les dessins de l'architecte ne se déploient que dans le projet. Le dessin, ou la pensée de la main, ne se déploient qu'à condition de l'impossible maintien de son ouverture, l'ouvert (Maldiney, 2000 ; Eco, 1979).



L'ouvert

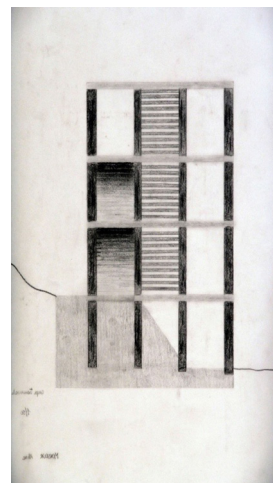
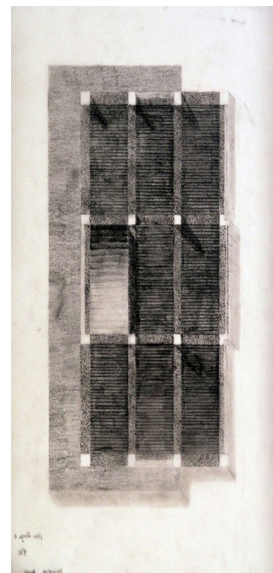
C'est la qualité de la chose de se maintenir en projet. En cela, le dessin, les dessins sont toujours déjà plus que ce qu'ils sont. Ils charrient ce qu'ils ne sont pas encore, ce qu'ils maintiennent encore à distance de notre entendement. La concrétude du dessin porte sur lui-même, il ne rend pas l'édifice concret. Il met au jour ce qui est architecture, dans ses dispositions, ce qui ne se voit pas. *Se dessiner ou prendre tournure, devenir plus net*, ajoutons de manière *asymptotique*, ce qui préserve l'ouvert du dessin. *Sans dessein* prend le sens de *sans intelligence* au sens de connivence ou complicité. Cela nous aide si l'on soutient que l'*intelligence* avec les traces intervient dans un second temps. Après le temps de l'imprécision qui va avec l'innocence qui préserve du préconçu, ce que l'intelligence avec les choses suppose. "D'abord, il faut être un peu bête" disait Yves Lepère penché sur la table à dessin.

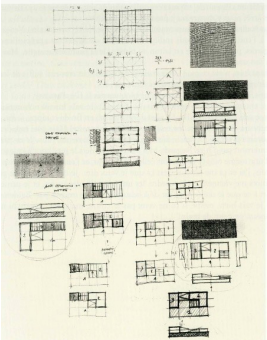
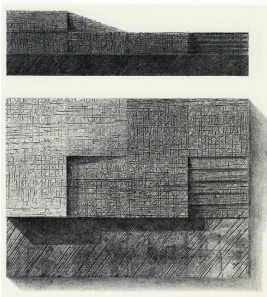
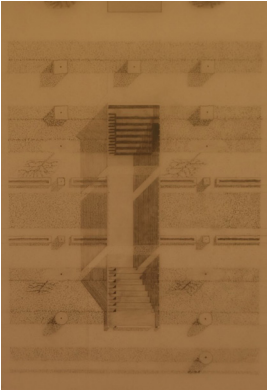
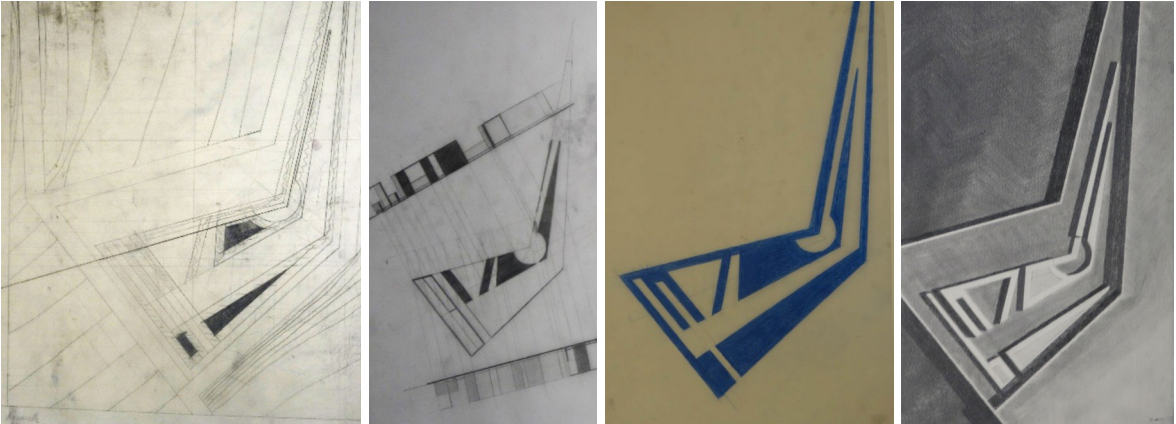
Et tout au long de son émergence, le dessin *est* et le reste, il n'est pas transitoire, il est matière fuyante et chose, il est œuvre et on peut le dire d'art, si l'on tient qu'il ne relève pas du savoir-faire mais du faire ce que l'on ne sait pas faire et surtout ce dont on n'a pas connaissance. On ne sait toujours pas ce que c'est ! Avec toujours la même histoire du projet par accumulation des traces du fusain, de l'étalement clair au trait plus noir que noir, une incision dans le fond. La concentration est indispensable pour voir ce qui pourrait se passer. Un mur devient mur, un appui une structure, un extérieur, un intérieur, une baie, un socle. Un mur se termine en niche, un pan en banc.

Les figures

"Imaginons un artiste, qui renoncerait aux moyens de la peinture à la richesse de ses artifices. Ne subsisterais, dans un premier temps que la sécheresse du contour, une ligne vide de substance. Dépouillée d'épaisseur sans aucune fluidité. Tracée à l'orée de rien, posée sur le blanc du papier, elle le déterminerait que ces aires vides. Imaginons, qu'il revendique sa pauvreté native. Que le trait se donne le cran de devenir le lieu d'une aventure. D'une invention sans référence codifiée, voilà qu'un éventail de possibilités nouvelles se déploie au fil de crayon.

Ce trait infirmerait l'idée, une forme fermée sur son apparente plénitude séparée du fond, dont elle semble se détacher. Ce serait un bord, lieu transitoire, incertain, un espace intermédiaire entre un dedans et un dehors qu'il démarque de manière équivoque, un peu comme s'il était poreux, ménageant un passage incessant de l'un à l'autre. Ni forme ni





matières. Il se situerait en de ça de toute opposition il en serait la subversion permanente." (Richir, 1990)
Les figures, les traits chez Luc Richir, de concert avec le fond, font émerger le projet en acte par l'agglomération des traces du fusain. À ce moment, elles sont déjà plus profondes que notre compréhension. Le geste du dessin s'apparente à l'entropie, la mesure du désordre dans lequel les isolats d'ordre sont susceptibles de s'assembler en un tout. Maintenant, comment produire la richesse, l'épaisseur, la profondeur des amalgames de traces ? Par l'alternance entre l'incertitude et la recherche des géométries encore contingentes, tendues entre les singularités du site. Viennent ensuite les géométries, pour une part, équilibrées, axiomatiques, pour une autre, pliées, contraintes par la conformation des lieux, de leur histoire, de leur topographie. Surtout il s'agit de ne pas tout comprendre, de ne pas prévoir, planifier, encore moins de transposer les conformations rêvées par déductions ou constructions mentales, mais de voir les choses s'assembler, l'événement, l'être même des choses et leur ordre.

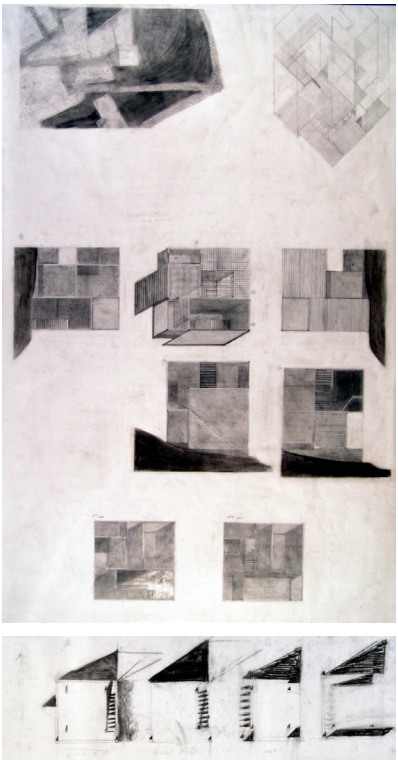
L'architecturation

Par le dessin physique elle pose la question de la forme ouverte opposée aux géométries closes. Elle nous met en posture de laisser le dehors, le vide s'engouffrer d'un souffle dans les écarts ménagés entre les longs sillons du fusain. Le fusain, tenu parallèle au calque, entre le pouce, l'index et le majeur, tire droit, se charge de délinéations, d'imprécisions. Tenu sur le bord du bout, le fusain trace des lignes fragiles, à peine présentes, vibrantes, instables. Nous pourrions conter les aventures des traits de Luc Richir ; une niche biaisée à l'extrémité des longues lignes, un cercle partiel, un appui noir profond... Les dispositifs sont nombreux pour mettre fin au fuyantes, un terme aux parallèles, une fois rangées du côté des lignes mathématiques, précises. Les plis, les hors

d'équerres, les courbes tendues, sont autant de miracles qui font de la géométrie une boîte aux trésors sans fond, à la condition de ne pas en faire des outils sans sens. Ils sont originaux, toujours. La géométrie mathématique imprimée à la réalité du monde des humains en plan conserve toujours la capacité de resurgir de l'imprécision et inversement.

L'esquisse

L'esquisse prend son sens dans le terme *schizzare*, gicler, jaillir (Rey, 2022, p.924). Mais aussi elle a le sens de fendre. L'esquisse fend le fond, la terre, le sol et y fait figure. À cet instant le fond existe et la forme concomitante. Un autre lien est éclairant, *schedium*, *poème fait sur le champ, du moment même, fait à la hâte*. Ajoutons que, par superpositions, effacements et repentirs insistants



de ces gestes, émergent le non-connu. Et chaque trace sur le fond ainsi ouvert est incomplète. Mais que fixe-t-elle du projet ? Les alignements, les structures, les bords, les ouvertures, les surfaces, les extérieurs... ? Sans doute tout cela et plus. Elle donne à voir les formes du non-visible sans médiation. Elle fait émerger l'idée qui apparaît à mesure qu'on la charge.

L'esquisse dispose la possibilité un temps plus légère, d'établir des relations, entre les formes et lignes et de les conforter dans un deuxième temps, une fois éprouvées par rapport au tout du projet. Les longues lignes franches ou fragiles zèbrent le calque en tant que fond à la recherche des raisons extrinsèques du projet. La coupe se négocie sur le même mode d'esquisses qui résonnent avec le plan, dessiner les reliefs, leur puissance au sens de non réalisés, les sols, leurs horizontales en tant qu'existentiels de l'anthrope. Il s'agit de noircir, d'effacer, de croiser les entablements. Les relations se nouent entre plans horizontaux et pans verticaux, appuis, ouvertures... Si par principe le dessin reste fait de traits et la peinture de surfaces et des couleurs, le dessin de l'architecture entendu dans ces ateliers fait se voisiner des surfaces, des matières, des bords, des épaisseurs, pour articuler des lieux. L'image première est cet exercice emblématique dispensé par Arduino Cantàfora à ses étudiants de Lausanne qui consiste à composer des sols simples et premiers à partir d'un rectangle divisé en 6 ou 9 carrés (Cantàfora & Duboux, 2002). Le dessin et les textures seules les individualisent. L'exercice démontre la richesse de la simplicité... par le dessin des surfaces. Dans l'argument de l'atelier, il est tenu que c'est aux voisinages des différents pans, plans, pentes, et écarts de hauteurs que s'origine le fait de l'architecture. Nous accomplissons des actes simples et manipulons des choses simples. Le droit aux plans horizontaux oblige à l'articulation des sols en pentes, à la continuité de la marche, la cohérence des foulées, des pans et des plans. Les logiques du projet ne peuvent se contenter des bords, des limites des plans... Les logiques des matières émergent dans le même temps. Une architecture de pans suit de près une architecture de plans. Les lignes ne suffisent pas à l'esquisse du projet, il leur faut la complicité des surfaces. Les ateliers de dessins disposent donc les surfaces, leurs matières, la nature de leurs bords et leurs calepinages qui accompagnent la disposition des pans et des niches.

La technique de la trace

La trace importe aussi, la vibration de la trace fragile, légère, les traces fantômes du fusain, effacé d'un revers de main, sur le papier de soie, le trait tranché, rapide, le dessin transparent, le dessin saturé, toujours ouvert. "Dessinez, noircissez, il en sortira toujours quelque-chose !" disait une étudiante-monitrice à ses camarades en atelier.

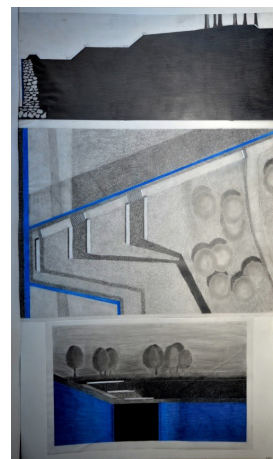
L'esthétique de l'inachèvement montre que faire et penser sont une même opération. Que dessine-t-on de l'architecture ? Qu'abstrait-on de l'architecture par le dessin, quelle vertu lui ajoutez-on ? Le dessin trace ce que l'on ne connaît pas de l'architecture et le laisse à distance. Le bord des choses ou la surface, les matières, la lumière...

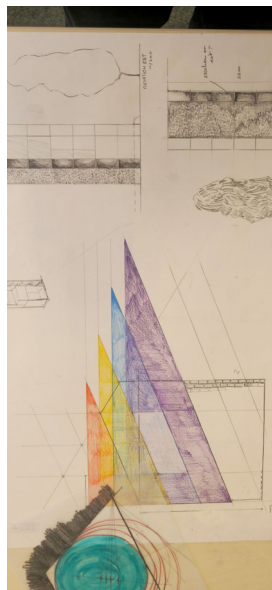
Toute pression extérieure est bienvenue pour nous éviter de décider en dernier recours de manière arbitraire entre plusieurs alternatives. Les singularités du site nous imposent des séquences de décisions situées. Les règles internes ou externes au projet, qu'elles soient anthropologiques, symboliques, structurelles... s'imposent en projet. Il n'est pas d'autre autorité que cette éthique qui s'écrit en même temps que les traces avancent. Elle nous guide dans le projet. Le commencement est signe d'une intention disait Kahn. Il rencontre le sens intuitif de la pertinence. Le dessin révèle une intention. La décision est un état de crise.

Pour l'architecture en plan, la troisième dimension intégrale, celle du modèle numérique sans médiation, est-elle nécessaire ? Ce dont nous ne pouvons faire l'économie, c'est la transposition sélective continue entre les dessins du projet, les esquisses, les mises en mesures, les recherches géométriques, les dessins des surfaces et les allers et retours entre eux. C'est une exploration ontologique.

La marche

La marche dessine le monde. C'est un existentiel de l'homme ; Le cerveau se fabrique et se conforte à la faveur de la marche. Socrate refusait de s'asseoir pour deviser avec ses disciples. Henry-David Thoreau et Kenneth White, poètes anglo-saxons, marchent hors des chemins, à la frange du réel, de la nature sauvage. Ils définissent l'homme comme marchant vers l'ouest, Tout droit, vers les territoires nouveaux, les vastes étendues, "Big sky", disent les américains. Marcher c'est prendre la mesure du réel, arpenter, dessiner sur la terre. L'existence selon Thoreau est horizontale, sur la terre. Le deuxième Heidegger, au sortir de ses égarements, se retire, marche inlassablement dans son jardin et écrit "Chemins qui ne mènent nulle part". Richard Long, le *walking artist*,





marche et jalonne d'évènements éphémères à partir des éléments de nature pour y retourner. Il marque le paysage de son pas resserré. Une photographie et poursuit le tracé de son chemin au fur et à mesure. Il trace son parcours droit sur une carte. Derrière lui ne reste rien. Sortir de chez nous nous modifie, le dehors nous relie au monde et aux autres. Le commerce s'élargit. Les dessins du projet procèdent des mêmes révélations, la trace tranche le fond et partage le dedans et le dehors. La *nature* opère le même bouleversement. Le fond *ek-siste*, la nature nous voisine comme le réel même s'ils sont insoutenables et féroces. Les écheveaux de traces que le fusain tend entre nous qui nous tenons ou marchons et la frange du réel tissent notre habitation avec la terre. Le poète et le philosophe s'attèlent à fréquenter le réel, âpre selon Malaparte et "obscène" comme le qualifie Jean-Jacques Jungers.

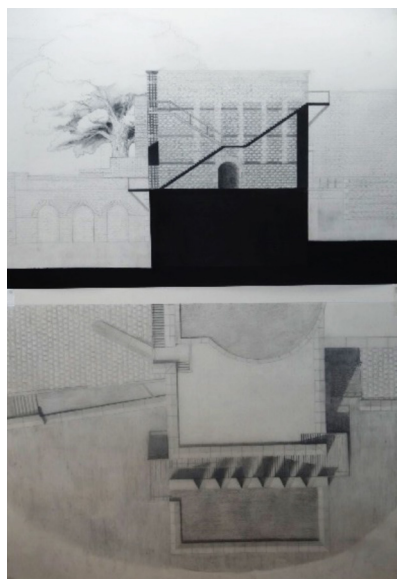
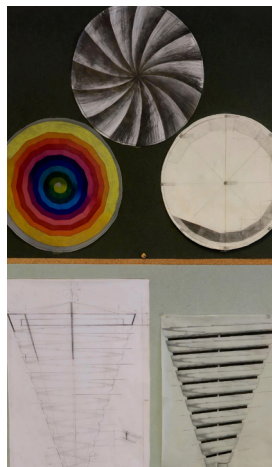
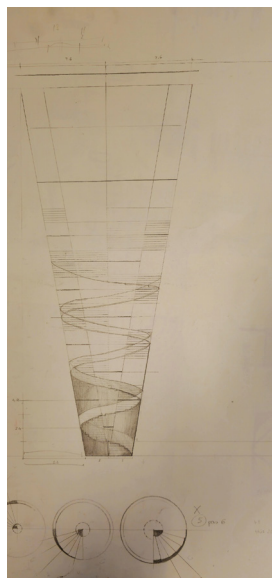
La Philosophie et le dessin

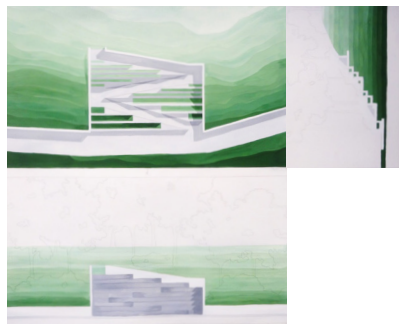
Dans le domaine de l'art comme de l'architecture, le dessin physique relève le plus souvent, d'une posture militante liée à une posture philosophique en même temps que physique. Même si on adhère à une approche phénoménologique, il nous faut prendre en compte l'approche rêvée du dessin en tant qu'épistémologique. Le dessin est projet et encore toujours ouvert, en cela une science du dessin, quelle que soit sa nature ou sa finalité, semble vaine. Le dessin physique conserve l'espoir de se maintenir face aux bouleversements paradigmatiques de ses pratiques réelles et sincères des dessins de l'architecture.

La recherche par le dessin, s'entend plutôt comme la recherche et les enchaînements des dessins de l'architecture. Le rituel, la mystique du dessin, est une dimension indispensable pour dépasser la simple représentation ou la description. Cette qualité s'assèche dans l'usage récent du dessin physique et plus dramatiquement dans le monde numérique. L'iconographie elle aussi se tarit. Une histoire de l'architecture au travers de dessins emblématiques se compose plus pauvrement. L'atelier de dessin tente d'initier pour chacun-e une histoire graphique et éthique, personnelle du projet et de ses dessins, une histoire des dessins du projet et une participation à l'iconographie de l'atelier, riche d'expériences graphiques inattendues. Reste l'iconographie plus large de l'architecture. Ces quatre histoires que tracent les dessins sont en péril dans la pratique du projet par le biais exclusif du dessin virtuel.

Le plan 3 vues comme système formel

L'objet des ateliers des premières années est d'expérimenter le projet de l'esquisse au plan 3 vues, de l'imprécision à l'ensemble précis des géométries, mesures, écarts, volumes, surfaces, matières, textures, structures qui font émerger le projet. Le plan est, finalement un sol avec des murs de hauteur nulle laissant le regard traverser les enchaînements de salles invisibles. Il pousse à passer curieusement par les murs, plutôt qu'au travers des portes. Entrent dans la danse, les recherches géométriques, les alignements, les plis, les articulations, les séquences qui en assurent l'unité. Les proportions données au projet, les rythmes des appuis, les longueurs de la marche, là où l'on se tient, obligent à pratiquer une *traduction simultanée* des plans aux coupes, en même temps qu'aux élévations. Ce ne sont pas des vérifications, des résolutions, mais bien une expérience singulière de l'espace édifié qui abstrait les rapports du système formel, la conjonction des plans horizontaux avec les pans verticaux se matérialisent par leur co-présence. Deux autres existentiels de l'anthrope, qui s'ajoutent au plan horizontal : la marche et le vide. La règle graphique, les murs coupés blancs, oblige au projet des sols, eux aussi acteurs du jeu. Le projet lui-même consiste en un aménagement des sols sur un site qui intrigue historiquement aménagements humains et nature, même de deuxième rang, la Citadelle de Namur par exemple. L'objet est de disposer des groupes de gradins, des jardins, autour de grandes ou petites scènes, de pousser les sols dans le noir du fusain, du crayon ou de la couleur. S'y articulent les chemins, les murs, les chemins de ronde, les escaliers, le passage délicat des sols meubles aux



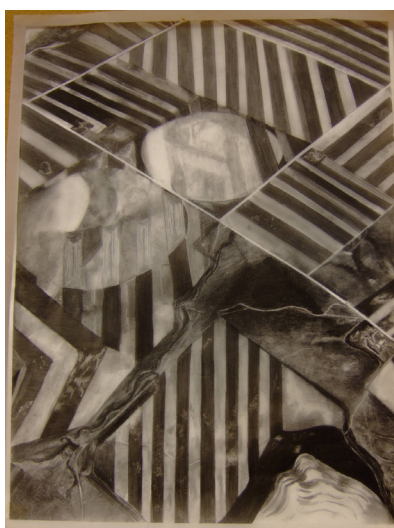


sols géométrisés et les lieux où l'on se tient face au paysage, dans ou sous une structure. L'exercice du projet vise à nouer le dessin de l'esquisse au plan trois vues en passant par les recherches géométriques. La géométrie des éléments simples, agencés, se meut dans un système à mesure, plus complexe. Les manipulations des échelles dans ce système formel génèrent des relations inattendues. Le projet requestionne l'indétermination, puis l'approximation, puis retourne à la précision. Le plan 3 vues peut passer instantanément de l'inconnu à l'évident, de la présence à l'inexactitude. Il n'est en ce sens, pas descriptif. Il désigne les singularités.

Revendiquer de ne pas décrire ou représenter est réputé impossible, vain. Cela vient de loin, de l'approche philosophique du monde constitué, de ses adhérences au réel. Elle vient de l'ascèse que demande la tentative de compréhension de ce qu'est l'être des choses, de ce qui est architecture dans l'architecture. Le dessin, de tout temps, de toute nature, demande aussi cette ascèse dans l'acte et son engagement.

Le dessin géographique

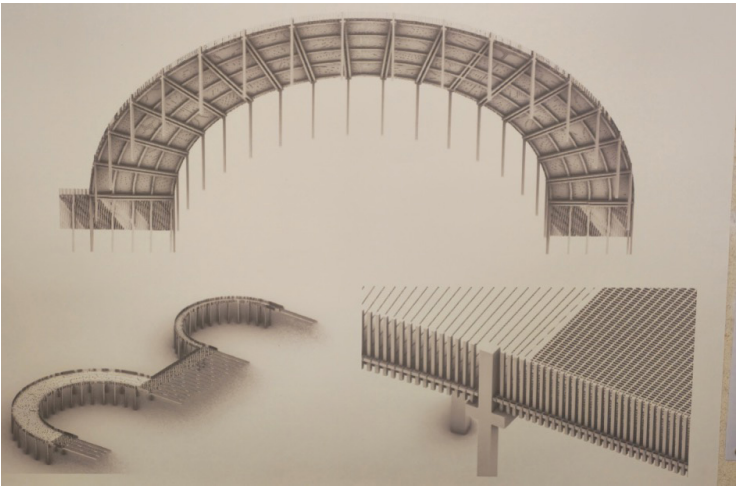
Un exercice de *fond d'atelier* qui est destiné à libérer la main, le bras, le corps et l'esprit par le dessin. Un départ plutôt artificiel, une vue aérienne choisie chez les photographes Georges Gerster, Marilyn Bridges, Yann Arthus Bertrand... Ensuite, les dessiner, debout au fusain, à main levée, sur calque grand format, tracer superposer, noircir, corriger... Jusqu'à ce que les courbes, contre-courbes, resserrements, mouvements, révèlent et préservent ce qui nous fascine au premier abord dans les plis du paysage. L'objectif de l'exercice sera de se libérer la main, dessiner des courbes, des textures, des plis ombrés en observant les proportions, les tangences, les adhérences du paysage. Il s'agit aussi d'apprendre à faire cohabiter les esquisses de courbes et les tracés rectilignes, les établissements humains. Un dessin sur calque, au fusain, sera puissant et contrasté. Il y a aussi la conscience de "la beauté du désastre", celle de l'anthropocène, mêlant fascination des formes et horreur des causes.





Le dessin manifeste

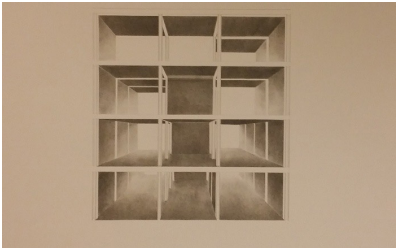
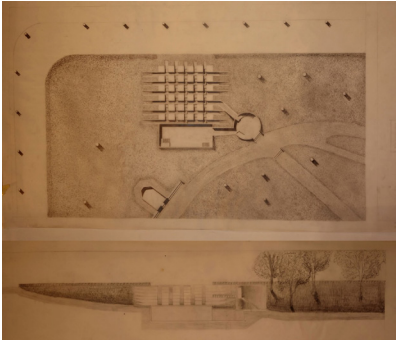
Les étudiants de deuxième année sont mis devant un exercice singulier, dessiner sans décrire, rendre présent. Le dessin manifeste d'un manifeste architectural. Le dessin physique de l'architecture assure la vertu de manifeste de son architecture. Chaque dessin architectural témoigne de ce en quoi le projet est architecture, un oxymore, le manifeste de ce qui n'est pas visible. Il relève de la clarté. Le dessin énonce publiquement ce qu'il en est de l'architecture intrinsèquement. Chaque dessin est manifeste en soi. Aussi, dessin et édifice déclarent l'état des lieux. Quand le verbe du manifeste s'enfuit, le dessin est l'architecture. Il porte la part abstraite du projet. Il donne l'esprit de l'œuvre architecturale, le grain. Le dessin manifeste met en évidence les principes fondateurs du projet. Le dessin à la main est déjà en soi un manifeste. Il déclare le mode d'émergence de l'architecture du projet. Il est en même temps concrétude visuelle et théorie. Comme la main pense, le dessin en retour montre. Il dépasse la représentation et la description. Le dessin révèle l'intention ori-



ginaire selon Kahn. Il existe en propre en tant qu'œuvre. Bien des dessins d'architecture se maintiennent dans l'histoire de l'architecture en l'absence de son édifice. En cela il est le médium entre la réalité et l'imagination. Il est aussi support de l'utopie. Le dessin projette, toujours. Il n'est pas l'épuisement descriptif, mais ressort du projet la part inexprimable, les règles tacites qui l'articulent, l'éthique ouverte qui le fonde. Que dessine-t-on de l'architecture ? Loin de l'hypperréalisme des outils numériques, le dessin manifeste cherche les dimensions abstraites.

Abstractions et Archétypes

Le dessin manifeste de l'architecture abstrait une part du projet, une dimension, pour n'en garder que l'essence. La première est la précision pour privilégier la matière. L'exercice proposé aux étudiant-e-s est d'épurer le prototype situé. L'épure graphique mène à un dessin abstrait d'un projet idéal implanté, donc contingent. L'architecture renaissante évitait l'obstacle dans les panneaux d'Urbino en isolant la ville et les *tempietto* du sol par une architecture du sol. L'ensemble des architectures participe de l'idéal platonicien, au service de l'archétype qui reste abstrait de son contexte. L'archétype architectural porte en lui les règles et des principes fondamentaux qui lui permette d'articuler le contingent à l'idéal. Le dessin manifeste même est garant de cette qualité. Il y a un modèle premier ancré dans l'inconscient collectif. Le dessin le fait émerger et l'ancre physiquement et conceptuellement au déjà-là. Le dessin manifeste tend à composer une architecture édifiée sur le même ton. Il met au jour l'imaginaire collectif. Il s'origine



sur les formes, les modes constructifs, les matériaux, les pleins et les vides, les proportions, les écarts et les rythmes et leurs modes d'articulations aux sols. L'archétype porte en lui la forme symbolique et par-là la forme mentale qui fonde l'origine de l'imaginaire des formes.

Le dessin et le pouvoir

Chaque mode architectural et structurel vient à un moment de l'histoire avec la complicité d'une technique graphique propre. Les recherches géométriques et mathématiques sont adaptées aux éléments et édifices de l'architecture renaissante. La recherche insistante de la perfection et de l'idéal formel renaissant et de ses règles. Les symétries, les proportions mathématiques, les alignements de frontons, colonnes, les superpositions des colonnes, chapiteaux et pilastres, les épures des ordres appelaient de nouveaux modes graphiques. Et la renaissance édifie selon les principes constructifs de la perspective et de son épure.

La perspective conique

Elle est un processus d'émergence objective du projet, de l'édifice et du lieu, qui implante l'homme dans l'étendue architecturée, sols et murs. Elle se construit savamment à partir d'un ou deux points de fuite et d'un écheveau de fils qui tisse la ville et les édifices. Elle correspond à ce monde nouveau où l'homme s'empare des choses vivantes et inanimées, pour en faire celui des humains. Il consacre dès lors sa compréhension des phénomènes et organismes relevant jusque-là du divin. La position conique de l'œil initie le projet cosmologique qui place l'humain au centre du connu, tourné vers l'inconnu. L'exercice de la représentation mathématique du monde gagne peintres et architectes. L'exemple le plus révélateur est la repré-

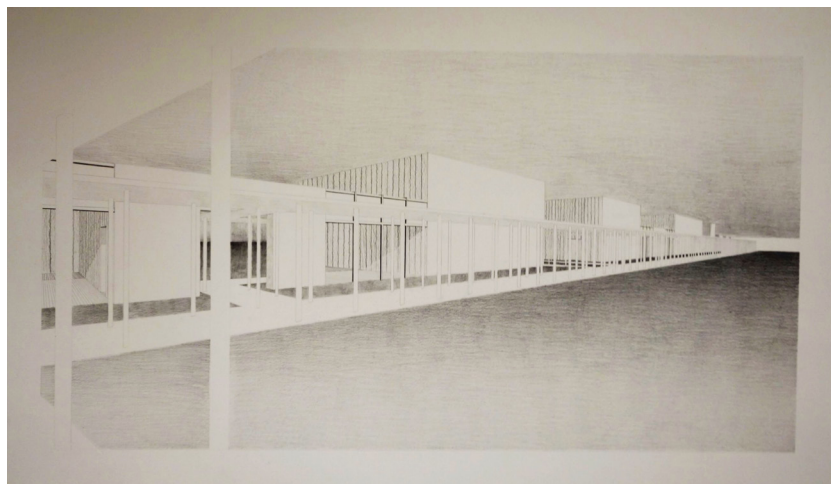
sentation géométrique du calice d'Uccello (cf. figure 1).

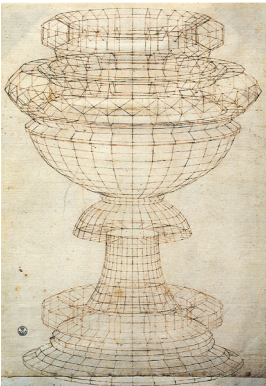
Le rituel de la perspective, la longueur du temps du dessin, le soin, le questionnement fabrique la dimension symbolique, de la matière aux choses vers la valeur anthropologique des lieux constitués dans et par le dessin. Qu'est-ce qui fait lieu dans les éléments que l'on dessine ? Que dessine-t-on des lieux et des éléments qui le circonscrivent, le bordent, s'articulent pour s'agréger en un tout.

Au sens philosophique, la géométrie dans l'architecture représente une mesure de l'ordre, de l'harmonie et du non-connu. Elle symbolise l'organisation du monde et l'expérience humaine de son habitation et de sa compréhension. Les choses les plus organiques, les corps, sont intégrées au modèle mathématique du monde dans son ensemble. Elles relèvent de l'harmonie universelle et sont à portée de l'entendement humain. L'anthrope dessine la terre et le monde. Le pouvoir et les arts sont noués.

Un autre paradigme de la perspective conique intervient au début du Vingtième siècle. Il correspond aux temps héroïques des sociétés totalitaires, les constructivistes russes, un monde de béton et d'acier, avec Golossov, l'Allemagne Nazie hors dimensions, avec Speer, les futuristes avec Sant'Elia et le règne de la finance avec des structures grandiloquentes et inhabitables, avec Hugh Ferriss,

La construction géométrique des édifices et artefacts n'a plus l'enjeu du rapport au réel par le prisme de la réalité. La perspective donne le temps au projet de l'approcher de le tisser. Il préserve la dimension rituelle du dessin de l'architecture en geste. Il s'oppose à la génération spontanée et infiniment directionnelle des vues logicielles. Il y a une ferveur, celle d'Uccello, à voir émerger par l'épure, le projet tel qu'il est en même temps qu'un désarroi d'en constater bien souvent par manque de relations, la pauvreté.





Une ontologie transitoire du dessin du monde

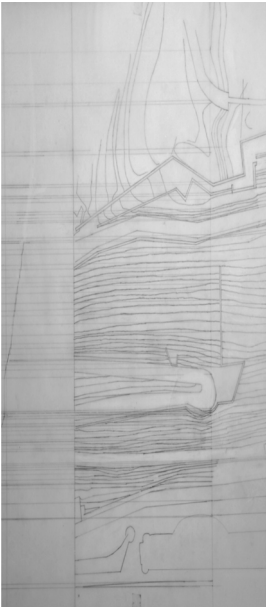
L'architecte a partie liée avec le géographe. Il arpente le fond. Certains événements renversent le rapport de l'anthrope au paysage. Ils relèvent des mêmes mécanismes que le dessin des bords des vides, des murs et des édifices. L'esquisse se déploie sur un sol d'une nature unitaire, le blanc de la feuille, presque indifférent si on n'y prend garde. Il se donne à tous de manière égale. Le dessin singulier des matières, des sols, de leur ombrage, maintient notre attention, notre souci, par là le souci des autres. Nous projetons les lieux où ils vont se tenir. Nous inondons par le dessin et la pensée des parties, petites, moyennes ou étendues des lieux du projet. L'architecture naît là où nous tentons de lier les bords des petites inondations mentales qui nous obligent à prendre des mesures pour qu'elles se tiennent.

La grande inondation de Paris de 1910

Évoquée par Christian Gilot (dans mes lointains souvenirs), engendre l'évanouissement des sols des établissements humains. Apparaît le bord horizontal de l'eau sur les édifices. L'eau devient le fond. Le dessin des sols a disparu, tout est égal. Paris change de visage. Le sol de Paris est fait de plans et de bords horizontaux. Le recouvrement des sols par le plan horizontal accomplit une mutation ontologique transitoire qui fait exister les édifices et leurs distances respectives. Les anthropes y sont égaux. Le dessin du monde comme division des sols s'efface. Les hommes abandonnent la mise à distance des autres. Chacun nous paraît soudain plus proche, jusque demain, quand l'eau se sera retirée ou la neige aura fondue. Les inondations provoquent ces nouvelles relations.

Les paysages enneigés de Breughel

Nous entendons les sabots des chevaux crisser dans la neige. Ils tournent sur eux-mêmes sur le plan oblique de l'hiver. Les sols sont blancs pour tous, serfs comme chevaliers. Les chevaux sont perdus, ils dessinent de leurs jambes les plis du sol qu'ils ne voient plus. Sans sols ils sont en grand danger.



Post-scriptum

Le plan du fond qui n'existe pas.
Ou l'oubli du fond. Peter Sloterdijk, philosophe allemand contemporain voit dans notre irrépressible désir de recouvrir le fond, la terre au sens Heideggérien, d'une trame technique et utilitaire, le désir de nous protéger de l'infini inconnu qui nous effraie. Le fond, qui nous est radicalement étranger, le vide qui nous submerge, le cosmos rendu infini par la fuite des dieux, nous laissent sans la dimension proche qui nous rassure. La dernière dimension sont ces réseaux que nous étendons mais qui voilent le réel.
Tout ce qui est dessiné relève soit de la figure soit du fond et leur complicité. Le fond n'est pas le vide, il est amené à l'existence par la figure de l'habitation humaine.
Le fond n'est pas le rien.
Leur différence est insondable. ■

Médiagraphie

Cantàfora, A. & Duboux, C. (2002). *La pomme d'Adrien ou de l'énigme du regard / La mela di Adriano o dell'enigma dello sguardo*, PPUR : Lausanne.

Eco, U. (1979). *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil.

Klee, P. (1959). *Journal* (traduit par P. Klossowski), Paris : Grasset.

Klee, P. (1964). *Théorie de l'art moderne* (traduit par P.-H. Gonthier), Paris : Gonthier.

Maldiney, H. (2000). *Ouvrir le rien, l'art nu*. Paris : Encre marine.

McDonough, M. (1999). *Malaparte. Une maison qui me ressemble*. Paris : Plume.

Rey, A. (2022). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : le Robert.

Richir, L. (1990). *Liminaire. La part de l'œil 6*.