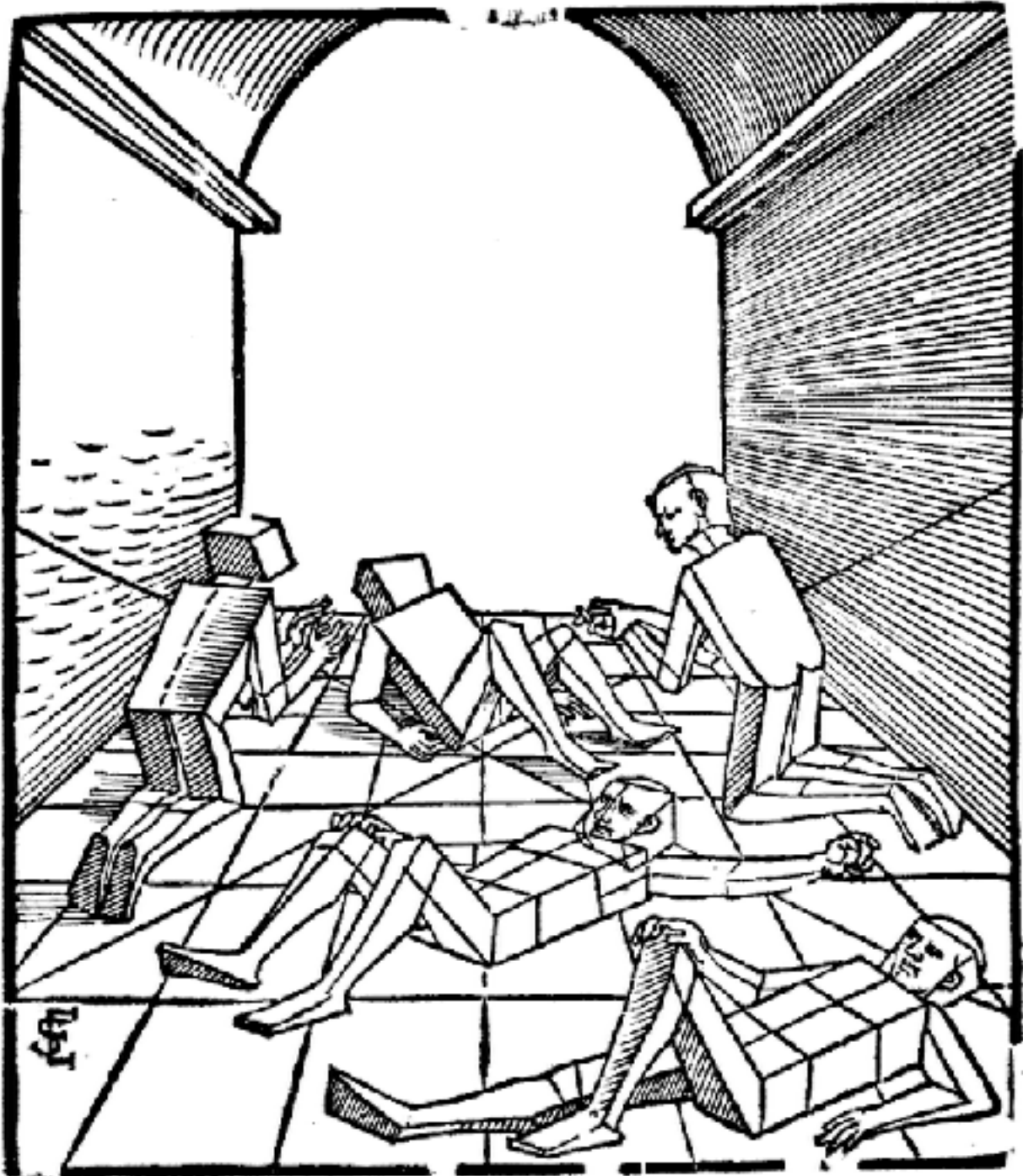




Antoine Vercoutère / R9 / ENSAPM 2017 / Encadré par Soline Nivel



Erhard Schön, 1538 : *Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen*, Nürnberg (Illustration).

# **BROUHAHAS PROJÉTÉS**

## Les territoires de l'axonométrie dans l'imaginaire architectural contemporain

© Antoine VERCOUTERE  
ENSAPM 2017  
Mémoire PASS  
Encadré par Soline NIVET

### AVANT-PROPOS

Ce mémoire doit être lu au premier, deuxième et quatorzième degré.  
Il m'est en effet apparu qu'une écriture conventionnelle sur le thème de  
l'axonométrie se serait vite apparentée à une histoire de l'antiquité à nos jours,  
suivie d'une question sur un usage contemporain de ce moyen de représentation.

Il y a, à mon avis, bien plus d'univers que ceux-ci à explorer, et je ne réussirais à  
en décrire qu'une partie : au moins cette partie écrite sera-t-elle plus riche en  
histoires, en anecdotes et en points de vue, qui forment selon moi une part  
immense de la pensée, et qui évoquent bien plus un imaginaire contemporain.

### PRÉLUDE

#### ACTE I : LA CATHÉDRALE

Où il est question d'objectivité, de vérité, d'analyse, de science, et de nier le  
temps.

#### ACTE II : L'AVION

Où il est question de point de vue, de narration, de déroulement, et de jeu avec le  
temps.

#### ACTE III : LA CENTRALE NUCLÉAIRE

Où il est question de mutations de modes de production, de distribution, et de  
spontanéité

#### ACTE IV : LA PISCINE

Où il est question de contemplation, de postures, et de reflet

### BIBLIOGRAPHIE

## PRÉLUDE

« Tu vois ce dessin ? C'est celui qui montre toutes les idées du projet ».

Représentée avec des lignes dessinées à la règle, l'image se composait de plans qui s'entrecroisaient dans un brouhaha de couleurs formant des surfaces dont la hiérarchie était illisible.

Dans ce dédale de traits, il était difficile pour moi de situer un point de vue. J'étais perdu dans des méandres rectilignes. Et plus je m'approchais du dessin, plus je m'y égarais.

Au bout d'un certain temps, et voyant la mine renfrognée de mon interlocuteur vexé de mon manque de réaction, je mis plus d'efforts pour comprendre ce morceau de papier (sauvagement) barbouillé.

Tâchant de perdre la posture dubitative que j'avais inconsciemment adoptée, je plissais les yeux, comme pour déceler quelque chose de caché derrière cette masse désordonnée de traits. Et également pour me redonner une contenance. Quelle horreur, m'écriais-je intérieurement, de présenter quelque chose d'aussi obscur, avec aussi peu de qualités esthétiques. Sans être spécialiste de ce qui est beau ou de ce qui ne l'est pas (c'était peut-être là mon tort), j'éprouvais finalement un sentiment d'une simple neutralité, quelque peu teinté de dégoût.

Quelle réaction attend-il de moi ? Je n'y comprenais rien.

« Je n'y comprends rien », dis-je.

Évidemment, son visage exprima une contrariété marquée. Je le vis essayer de garder son calme pour m'expliquer.

« C'est une axonométrie, dit-il, c'est un type de dessin en volume, différent de la perspective. C'est un peu comme une vue d'oiseau, mais les mesures de longueur, de largeur et de hauteur sont toutes correctes. »

Voilà maintenant qu'il était question d'un oiseau. J'étais définitivement perdu.

« C'est comme ça qu'on dessinait l'architecture avant qu'elle soit automatisée par des algorithmes et des lignes de codes, continua-t-il. Tout à coup, mes idées s'éclairaient. J'étais face à une image archaïque d'un autre temps.

— Pourquoi as-tu perdu du temps à faire quelque chose de ce genre, lui dis-je. »

C'est à ce moment qu'il engagea un long monologue, en parlant de beauté du dessin (qu'il avait l'air de fétichiser d'une manière presque obsessionnelle), il me déroula une histoire à dormir debout à propos d'une cathédrale, d'un avion, d'une centrale nucléaire et d'une piscine.

Je l'ai écouté réciter une leçon approximative, quoique teintée par moments d'une certaine sensibilité, que je m'efforcerais de réécrire ici avec le plus de clarté possible.

Non pas que cette histoire soit indispensable, loin de là. Elle a simplement le mérite d'avoir un jour été inventée par des architectes, pour des architectes.

## INTERLUDE

« Mais sur quoi projetaient-ils ces brouhahas ?

— Sur du papier. »

Quelle bizarrerie.

## ACTE I

# LA CATHÉDRALE

Où il est question d'objectivité, de vérité, d'analyse, de science, et de nier le temps.

« L'axonométrie, me dit-il, est un genre de dessin. Il se décline en constructions différentes. La perspective cavalière, la perspective isométrique, la perspective militaire. Ce ne sont pas les seules, mais les plus couramment utilisées. Toutes ces manières de construire le dessin sont regroupées dans la grande famille de l'axonométrie.

— Donc tu les appelles perspectives ?

— Ce sont des vues en trois dimensions, qui représentent donc des volumes, elles sont proches de la perspective, mais ont une particularité qui les rend uniques. Le mot axonométrie est composé du mot axe, avec le suffixe —métrie : c'est là toute la subtilité de cette famille de dessin, lorsqu'on veut mesurer une longueur de trait, elle correspond à une échelle, et renvoie à une longueur réelle. La perspective opère une distorsion des mesures pour approcher la vision oculaire. L'axonométrie s'en détache et a pour seule préoccupation la justesse des mesures dans les trois axes de projection : longueur, largeur et hauteur.

— C'est bien plus abstrait, répondis-je en regardant le dessin qui pour moi ressemblait toujours à une complexité inutile.

— D'une certaine manière, oui, parce qu'on ne donne pas de point de vue comme on le fait dans une perspective. L'axonométrie se détache de la dimension humaine, et permet généralement de construire des vues aériennes. Elle offre une vision globale, sans enfermer le spectateur du dessin dans une seule vision. »

L'explication me paraissait encore approximative. Pourquoi s'ennuyer à représenter un point de vue détaché du réel ? Quelles qualités cela apportait-il au dessin ? Mis à part une capacité à mesurer des distances, ce qu'on pouvait très bien faire avec nos habituelles machines, qui ont depuis longtemps automatisé ce processus. Les outils étaient déjà tous là, et il me semblait superflu de vouloir en ajouter un nouveau, qui déforme notre vision de l'espace. La perspective avait cette qualité selon moi de nous mettre dans l'espace projeté, et répondait donc du mieux à la recherche d'une représentation d'un point de vue dans un espace non-construit.

Voyant mon expression encore dubitative, et mon regard qui balayait la pièce remplie de dessins sans jamais se poser sur une feuille en particulier, mon interlocuteur continua :

« Projeter un point de vue dans un dessin, ça n'est arrivé que très tard dans l'histoire de l'architecture. Avant Brunelleschi, vers 1415, il n'y avait aucun moyen de se placer virtuellement dans un projet encore à l'état de papier. Le dessin des cathédrales, par exemple, se faisait au sol, puis était construit par des équipes d'artisans. Personne ne projetait l'apparence du bâtiment terminé. La construction se faisait sur des principes de modules et de proportions.

— Mais il n'est pas question de cela dans l'axonométrie, puisque le point de vue que tu me décris est complètement extérieur, il est détaché, il est beaucoup moins sensible que celui de ce Brunelleschi. C'est en quelque sorte un oubli de l'échelle humaine, une mesure parfaite de toutes les distances qui fait perdre au dessin son caractère réel, lui dis-je.

— Oui, c'est une manière d'exprimer le projet sans point de vue, de le rendre à l'état d'objet. D'en scruter toutes les surfaces, les espaces, sans être assujéti à un seul point de vue décidé par le dessinateur.

— Ce que je ne comprends pas, c'est comment on en est arrivé à cette invention ? Qui est le premier à avoir fait ce type de dessin ?  
— Il y a différentes manières de dater cette invention : le dessin en perspective cavalière est très ancien, et remonte au Moyen-Âge en Europe, et encore plus loin en Asie. Seulement, cette manière d'aborder l'axonométrie comme une théorie de géométrie, pensée et calculée, c'est William Farish qui l'a écrit en premier, en 1822. »

Il se retourne, se dirige vers une grande bibliothèque, monte une échelle et s'approche des rayonnages les plus hauts. Il marque une pause, puis tire un gros livre, et redescend.

Sur la couverture, on peut lire : Cambridge Philosophical Transactions, Volume I. Je saisis l'ouvrage qui m'est tendu, et observe le sommaire : William Farish est un professeur universitaire et un chimiste britannique du dix-neuvième siècle, il est mentionné comme le président de la Philosophical Society in the University of Cambridge. Un article intitulé *On Isometrical Perspective*<sup>1</sup> est annoncé avec son nom.

Je le parcours rapidement, et comprends effectivement qu'il s'agit d'une explication mathématique de la perspective isométrique, reprenant des mesures d'angle, qui permettent la construction des trois axes principaux du dessin. Farish explicite des coefficients qui permettent de construire des représentations proches de la perception oculaire, tout en ayant des mesures réelles.

« Mais ce chimiste décrit des manières de représenter des machines, rétorquai-je à mon interlocuteur.

— C'est une première application de l'axonométrie, elle sera très vite utilisée par des ingénieurs militaires après la publication de ce traité pour la construction de machines de guerre. Puis les architectes s'en emparent. Auguste Choisy en explorera les capacités dans le champ architectural à la fin du dix-neuvième siècle. »

Il repart en direction de sa bibliothèque, remonte l'échelle, et attrape deux énormes volumes, sur lesquels j'aperçois un titre : Histoire de l'architecture.

Je pose le traité de William Farish sur une petite table dont le plateau est en marbre vert. Il me vient à l'esprit que l'intérieur de mon interlocuteur reflète ses dires et l'univers qu'il évoque : tout à l'air de venir d'un autre temps, comme une reconstitution d'un bureau du vingtième siècle. Les matériaux sont naturels, l'énorme bureau sur lequel s'amoncellent des feuilles de papier est en bois massif, l'échelle de la bibliothèque est en métal ornementé.

Je m'assieds dans un fauteuil en cuir noir dont la structure est en tubes de métal. Je commence à comprendre que l'histoire engagée par notre dialogue ne fait que débiter, et qu'il a encore une masse impressionnante de livres à me dévoiler.

Il me tend les deux gros volumes du dénommé Auguste Choisy. J'ouvre le premier, et lis l'avant-propos :

*« Note sur le mode de présentation des documents graphiques. Les documents graphiques, quelquefois simplifiés par la suppression de détails superflus sont, pour le plus grand nombre, présentés en projection axonométrique, système qui a la clarté de la perspective et se prête à des mesures immédiates. Dans ce système, une seule image mouvementée et animée comme l'édifice lui-même, tient lieu de la figuration abstraite, fractionnée par plan, coupe et élévation. Le lecteur a sous les yeux à la fois le plan, l'extérieur de l'édifice, sa coupe et ses dispositions intérieures. »<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> FARISH William, 1822. *On Isometrical Perspective*, in Cambridge Philosophical Transactions 1.

<sup>2</sup> CHOISY Auguste, 1964. *Histoire de l'architecture*. Genève-Paris : Fréal. [publication originale : 1899]

Je feuillette le livre, en remarquant les représentations. Elles sont projetées par dessous, je remarque que cela contredit les explications précédentes, qui m'avaient annoncé l'axonométrie comme une vue aérienne.

« C'est une particularité de Choisy, qui utilise l'axonométrie différemment. En dévoilant les bâtiments de cette manière, il expose leur système constructif, il explicite les bases sur lesquelles les monuments sont construits ».

Arrachés ici de leur contexte, les bâtiments flottent, et expriment une autonomie complète. Ils sont effectivement des objets, dont les dimensions du dessin renvoient à des mesures réelles. J'entrevois les notions dont mon interlocuteur faisait mention : la vérité de la représentation est palpable.

Comme pour appuyer mes pensées, il reprend la parole : « Malevich disait que les axonométries de Choisy font disparaître le sol et bouleversent les lois gravitationnelles. Elles rendent l'objet atopique. C'est d'ailleurs ces caractéristiques bien particulières que Peter Eisenman a utilisé pour son analyse de la Casa Del Fascio de Giuseppe Terragni. »

Le livre qu'il attrape n'est pas rangé dans la bibliothèque. Il est posé sous un tas de feuilles, sur son grand bureau. La couverture est blanche, et montre un entrelacement de traits comparables au tout premier dessin qui m'avait été présenté. Je comprends maintenant qu'il s'agit d'une juxtaposition de volumes représentés en axonométrie. L'un d'entre eux, dessiné en lignes rouges, se détache des autres.<sup>3</sup>

« Giuseppe Terragni était un architecte italien, moderniste et rationaliste. La Casa Del Fascio est son bâtiment le plus connu, construit entre 1932 et 1936 à Côme. Il a été construit pour accueillir le siège d'une branche locale du Parti National Fasciste et il est par conséquent classifié comme étant une architecture à la fois moderniste et fasciste. Peter Eisenman a étudié ce bâtiment en voulant le détacher de son contexte social, historique, esthétique et fonctionnel, ce qui est compréhensible au vu de l'obscurité politique dans laquelle l'Italie baignait à cette époque. Il développe alors une approche critique qu'il base uniquement sur des analyses de proportions, de compositions. Cet ouvrage contient plus de cinq cents dessins, dont la plupart sont réalisés en axonométrie.

— Il utilise donc l'axonométrie comme outil d'analyse ?

— Cet outil qui projette le bâtiment comme détaché de son contexte lui permet effectivement de s'atteler à une étude purement formelle de la construction.

— Mais cette question d'objectivité n'est-elle pas atteignable par d'autres moyens pour les projets d'architecture ?

— L'architecture n'a rien d'une science lorsqu'il s'agit d'étudier un projet puisqu'elle implique les facteurs que je désignais plus tôt : sociaux, historiques, fonctionnels, qui forment les conditions du bâtiment. La réception d'une architecture par un public se fait selon tous ces critères, et se teinte forcément de subjectivité, consciemment ou non. Peter Eisenman tente de rendre cette analyse objective.

— Et l'axonométrie joue ce rôle selon lui.

— Exactement, l'axonométrie lui permet d'être uniquement en rapport avec des distances, des plans, des points, qui composent l'architecture et donc d'en définir les techniques de composition, les retournements, les transformations géométriques qui aboutissent au projet. La publication d'Eisenman est aussi accompagnée de textes : il y en a un de Giuseppe Terragni qui décrit son projet, un de Manfredo Tafuri et un d'Eisenman. La problématique qui est questionnée est celle d'une position critique en architecture, et notamment des outils qui permettent de critiquer l'architecture. Parmi ces outils, Tafuri et Eisenman décrivent l'axonométrie et le texte comme les plus efficaces. »

---

<sup>3</sup> EISENMAN Peter, 2003. *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*. The Monacelli Press. [rédigé dans les années 70]

Mon interlocuteur prend le livre, le feuillette rapidement, et commence à lire :

« *While an initial definition of the term critical situates the possibility of knowledge as opposed to knowledge itself, an idea put forward in Emmanuel Kant's Critique of Judgment, it is elaborated upon here not only as the possibility of articulating 'in being' that which lies under the appearance of things but also as an internal criticism of architecture itself. This internal critique comes out of an understanding of the unconscious repressions that exist in any of the internal mechanisms of a discourse, particularly in reference to an idea of origin. (...)*  
*As stated earlier, the Casa Del Fascio and the Casa Giuliani-Frigerio can be called examples of critical architecture texts in that the meanings of their facades, plans, and sections can be read as displacements from an architecture of origin, hierarchy, unity, sequence, progression, and continuity to one of fragmentation, disjunction, contingency, alternation, slippage, and oscillation.* »<sup>4</sup>

Après cette lecture, il s'arrête de parler pendant un moment. Je suis toujours assis dans le fauteuil, quelque peu perdu dans mes pensées. Il repose le livre, puis se dirige vers ce que je pense être un tourne-disque. Il sort un grand disque noir d'une boîte en bois, le pose sur la machine, et l'allume. Un crépitement se fait entendre, suivi de sons électroniques qui se succèdent rapidement, brutalement. Une mélodie commence à être identifiable, puis est rapidement couverte par des nappes de synthétiseurs plus lents.

« C'est le premier album de Floating Points<sup>5</sup>, me dit-il. C'est un neuroscientifique qui est devenu musicien. Cette situation me fait penser à Eisenman dans un sens : il est architecte, vu comme une personnalité qui doit apporter des solutions au travers d'un art. Un art de construire, qui est certes composé de données scientifiques, mais qui se décrit aussi au travers de qualités subjectives. »

Il me montre la pochette du disque, où figurent des courbes qui décrivent un mouvement autour d'un point central, à la manière d'électrons autour d'un noyau de protons et de neutrons. Il m'explique que l'image a été réalisée en utilisant un harmonographe, connecté à des câbles en fibre optique.

« Cette dichotomie entre objectivité et subjectivité est un grand sujet de débat chez les architectes : comment critiquer un bâtiment de manière objective ? Il n'y a pas de science qui définisse ce qui est beau ou moche, et c'est pourtant un aspect sur lequel l'architecture est le plus qualifiée. Dans les inspirations de Floating Points, on retrouve Philip Glass, qui avait la volonté d'écrire une musique dictée par des lois mathématiques<sup>6</sup>. Il en résultait des harmonies parfois dissonantes, mais révélait surtout des motifs musicaux jusque-là inexplorés. La démarche d'Eisenman est pour moi du même ordre : détachons-nous d'une analyse subjective, pour décrire les transformations mathématiques qui ont permis de composer la Casa Del Fascio. Ainsi nous comprendrons les intentions, mais surtout nous aurons une position critique implacable, puisque justifiée de manière scientifique. »

Immergé dans le fond sonore diffusé par les haut-parleurs, je comprends petit à petit l'argument de mon interlocuteur. Nous nous arrêtons de discuter pendant un moment.

Mes pensées retracent notre discussion, et des questions reviennent : si l'axonométrie s'utilise pour analyser des projets d'architecture, quelle utilité a-t-elle pour les imaginer ? Tout ce que nous avons décrit jusqu'ici est un genre de dessin qui nourrit l'architecture a posteriori, en l'alimentant d'un point de vue

---

<sup>4</sup> TAFURI Manfredo, *Giuseppe Terragni: Subject and "Mask"*, in *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques* (ibid.)

<sup>5</sup> Floating Points (Sam Sheperd), *Elaenia*, sorti le 6 novembre 2015 sur son propre label, Pluto (UK).

<sup>6</sup> Avec par exemple *Music With Changing Parts* (1970), qui joue sur des structures répétitives puis déclinées, ou encore la bande-son qu'il a composée pour le film *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio, qui décrit les superstructures de la vie moderne.



atopique. Mais quelle utilité aurait-elle dans la conception d'un projet ? Il paraît absurde de vouloir concevoir une architecture autonome alors que le contexte est censé être une composante fondamentale du projet.

Je formule mes questionnements, et mon interlocuteur me répond en évoquant de nouveau la figure de la cathédrale. Il se lève, et se retourne vers sa bibliothèque. Les livres qu'il en sort sont à chaque fois placés à des positions très différentes. Celui-ci est au rayonnement le plus bas du meuble. J'essaye de saisir la classification de ses références, sans réussir à la comprendre. Il se retourne, et ouvre un livre dont j'aperçois brièvement le titre : Quand les cathédrales étaient blanches. Il feuillette les premières pages, s'arrête, puis me lit :

*« Dans le brouhaha immense du moyen-âge qui nous apparaît faussement comme un jeu de massacre où le sang ne cessait de couler, on pratiquait les règles hermétiques de Pythagore ; partout on perçoit la recherche ardente des lois de l'harmonie. »<sup>7</sup>*

Il marque une pause, et me dit : « La question de la proportion et de l'harmonie est un fondement antique de l'architecture. On construit selon des modules, et ces modules suivent des proportions qui sont régies par des règles mathématiques. Les bâtiments qui témoignent de ces époques, comme la cathédrale, sont devenus des entités autonomes au milieu de nos villes qui ont muté. Les représenter en axonométrie est à la fois absurde, puisqu'ils n'ont pas été pensés en axonométrie, mais permet aussi de les saisir en les qualifiant tous de la même manière. Tout ce que je t'ai montré jusqu'ici, ce sont des images qui servent de mémoire : elles permettent de représenter un projet d'un point de vue supérieur, sans parti pris. Chez Choisy, tous les monuments sont mis au même niveau, sans jugement de valeur. Chez Eisenman, l'architecture est aussi abordée de manière formelle. Dans ce détachement réside quelque chose de scientifique, d'objectif, qui pourrait par exemple parfaitement illustrer un propos encyclopédique. Un état factuel qui bénéficie d'une rigueur et d'une rationalité méthodique.

— Mais alors, quel usage fait-on de l'axonométrie pour créer ? Pour produire un projet d'architecture ? Tu me décrivais ton dessin comme celui qui porte toutes les idées du projet, mais ça n'est pas un outil de mémoire ? C'est une manière d'imaginer ?

— C'est une autre question, à laquelle il me paraît plus simple de te répondre en convoquant d'autres références, et d'autres personnalités. »

Il se déplace dans le désordre de la pièce, accède à l'arrière de son bureau, se penche, et saisit un petit boîtier. Je comprends qu'il s'agit d'un téléphone, mais d'une génération très antérieure aux appareils que nous utilisons aujourd'hui. Il tapote quelque chose sur le clavier tactile, et approche le dispositif de son oreille. Il se retourne et se place face à la grande baie vitrée qui se tient derrière son bureau. Je ne l'entends pas clairement.

Je me lève, et déambule dans la pièce. Des feuilles sont disséminées partout, de différents formats. L'organisation de son travail, même si elle apparaît chaotique, a finalement quelque chose de très minutieux : la vitesse à laquelle il trouve ses objets, ses livres, et ses références prouve qu'il a une logique invisible dans la disposition de son bureau.

Je finis par jeter un coup d'œil à la seconde fenêtre du bureau qui se situe dans le mur opposé à la baie vitrée. Je remarque d'abord négligemment des enfants en train de construire un château de sable sur la plage à l'extérieur.

Et d'un coup je sursaute. La plage ! Je suis arrivé au bureau de mon interlocuteur avec un taxi, en pleine ville ! Je me retourne vers lui. Il a terminé son appel, et me regarde fixement, les deux bras appuyés sur son bureau. Je le questionne avec une voix teintée de panique : « Où sommes-nous ? »

---

<sup>7</sup> Le Corbusier, 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches*, Éditions Plon, Paris.

Il ne me lâche pas du regard, un sourire narquois affiché : « Depuis que nous avons engagé la conversation, nous avons exploré des territoires de l'axonométrie, ce genre de discussion a la particularité d'agir sur notre situation physique. Nous dérivons au fur et à mesure de notre dialogue.

— C'est impossible.

— Depuis le temps que je travaille sur l'univers de l'axonométrie, il m'est fréquemment arrivé de me retrouver au milieu de terres inconnues. Elles ne sont jamais hostiles, mais il est toujours laborieux de revenir à son point de départ.

— Il n'y a pas d'explication rationnelle à ce déplacement, lui répondis-je.

— Non, effectivement. Mais je soupçonne cette rationalité justement, qui est la caractéristique fondamentale de l'axonométrie, d'être à l'origine de ce phénomène irrationnel. Je ne me l'explique pas, j'en ai été aussi surpris que toi lorsque ça m'est arrivé pour la première fois, puis je m'y suis habitué. C'est d'une absurdité déconcertante, et c'est pourtant réel. J'ai mené des recherches pour savoir si ce genre d'évènement se manifestait chez d'autres chercheurs, mais à peine cette enquête démarrée, mon bureau était déménagé au beau milieu d'un désert immense.

— Comment allons-nous faire pour retourner à notre point d'origine ?

— Ce n'est pas la première fois que j'arrive sur cette île. J'y ai aménagé une petite piste d'atterrissage. Un avion est en route pour venir nous chercher.

— Et les enfants qui sont sur la plage ? D'où viennent-ils ?

— Quels enfants ? Cette île est complètement déserte.

— Je les ai aperçus il y a un instant, en train de construire un château de sable. » Nous nous approchons tous les deux de la fenêtre. Les enfants avaient disparu. Il ne restait qu'un tas de sable en train d'être avalé par la mer montante.

Préoccupé par notre sort, je questionne mon interlocuteur : « Dans combien de temps l'avion viendra-t-il ?

— Je ne sais pas. L'axonométrie, en se détachant de son contexte, en se présentant en tant qu'objet, nie le passage du temps. On a très bien vu que les dessins d'époques différentes résistent tous de la même manière aux âges, puisque représentés avec le dénominateur commun qu'est l'axonométrie. Ils ne donnent aucune information sur leur époque si on ne les date pas. Ils sont atopiques et intemporels, comme des fragments d'architecture propulsés au rang d'éternels artefacts. »

Le temps passe. Ou ne passe pas. Il n'y a pas d'horloge dans le bureau, et je n'ai jamais eu pour habitude de porter une montre. Le seul repère qui aurait pu nous indiquer une durée est le ciel. Celui-ci ne change pas de couleur, il est comme bloqué sur un bleu profond, défiant la nuit de le couvrir.

Je ne saurais dire combien de minutes ou d'heures nous avons attendu. L'avion est finalement apparu au loin. Nous sortons du bureau<sup>8</sup>, les pieds directement dans le sable. Le pilote s'avance vers nous. Il porte une combinaison grise couverte d'emblèmes cousus. En dessous, il arbore une chemise et une cravate, sur laquelle un dessin en axonométrie était brodé au fil bleu. Je remarque également un petit tatouage sur l'avant de son cou, juste au-dessus de son col, où sont inscrits deux mots : *caveat emptor*.

Il nous fait signe de venir, les hélices tournent encore. Un vent terrible souffle sur l'île. Mon interlocuteur se tourne vers moi, et m'annonce qu'il est maintenant temps de découvrir une nouvelle facette des territoires de l'axonométrie.

---

<sup>8</sup> À cet instant me vient à l'esprit une phrase d'Italo Calvino : « *Au-dehors s'étend jusqu'à l'horizon la terre vide, s'ouvre le ciel où courent les nuages. Dans la forme que le hasard et le vent donnent aux nuages, l'homme déjà s'applique à reconnaître des figures : un voilier, une main, un éléphant...* » (CALVINO Italo, 2002. *Les Villes Invisibles*. Editions Gallimard, Paris [Publication originale : 1972]).

## ACTE II

### L'AVION<sup>9</sup>

Où il est question de point de vue, de narration, de déroulement, et de jeu avec le temps.

Nous montons dans l'avion. Un copilote plie la petite échelle, et ferme la porte. Le vent à l'extérieur se fait de plus en plus violent. Mon interlocuteur m'invite à m'asseoir dans un fauteuil, et à attacher ma ceinture. Je découvre alors sur la cloison du cockpit qui me fait face quarante-deux horloges, certaines à aiguilles, certaines digitales. Elles indiquent toutes la même heure.

Le pilote et le copilote sont installés dans le cockpit, et démarrent la phase de décollage. À ma gauche, j'entends mon interlocuteur me dire : « ce que nous pourrions apercevoir depuis l'avion, c'est le point de vue qui se rapproche le plus de l'axonométrie dans le monde réel : la perspective est visible avec un point de fuite très éloigné, presque infini, et il s'en faut de peu pour la confondre avec une vue axonométrique ».

Je suis angoissé par l'ascension vacillante de notre appareil, et me concentre sur la cloison en face de moi. Les aiguilles des secondes tournent machinalement, inlassablement.

Au bout de neuf minutes et cinquante-deux secondes, nous nous stabilisons à une altitude qui me paraît encore basse. Inlassablement, mon interlocuteur continue sa leçon : « la notion que nous étions en train d'aborder vis-à-vis de l'axonométrie est celle de la narration<sup>10</sup>. Je pense que nous nous sommes suffisamment attardés sur le fait que ce type de représentation est un moyen d'analyse objective, hors du temps. Ce que nous voyons maintenant, c'est le défilement d'un paysage, qui décrit des situations particulières, et que se déroule sous nos pieds tel une grande frise des activités humaines. Enfin, quand nous survolerons du paysage construit. »

À peine quelques minutes plus tard, nous arrivons au-dessus de la terre, et quittons l'horizon marin. Nous nous penchons alors tous deux par le hublot. « Je te disais qu'avant William Farish, il y avait déjà des dessins assimilables à l'axonométrie. C'est avec la perspective chinoise que l'histoire de ce type de représentation a commencé, ou c'est du moins la limite que j'ai trouvée dans mes recherches. »

Il se lève, et se dirige vers le fond de l'avion. Encore penché vers le hublot, je me retourne et regarde dans sa direction. Au fond de l'avion, une grande bibliothèque est aménagée. Je commence à sérieusement me demander si la personne avec laquelle je discute est bien réelle. J'hésite à lui demander, puis me ravise. Je le regarde débiter méthodiquement de longs morceaux de papier jaunis par le temps.

Je me lève et le rejoins, il me tend l'étiquette qui accompagnait le dessin. Il y est inscrit :

Gu Kaizhi (345-411)  
Légende de la nymphe de la rivière Luo

---

<sup>9</sup> *My Cloud*, morceau de Jamie XX & Gil Scott Heron, extrait de l'album *We're New Here* (2011, Young Turks)

<sup>10</sup> Narration : Action de raconter, d'exposer une suite d'événements sous une forme littéraire. (Définition [larousse.fr](http://larousse.fr))

Encre et couleurs sur soie. Hauteur : 24 cm, longueur : 371 cm.

Copie du XI<sup>e</sup> siècle (anciennement entreposée au British Museum, acquise par le Musée d'Axonométrie Volant de M. Arton OXIMÉE).

Je me penche sur le long dessin déroulé, et relève l'acquisition par un « musée volant ». Arton Oximée serait-il mon interlocuteur ?

Je lui pose la question. Il reprend le même sourire qu'il arborait plus tôt et me lance un simple « Oui ».

Il se penche ensuite sur la frise et m'indique quelques détails qui y apparaissent. Celle-ci comporte une multitude de personnages, navires, animaux fantastiques. Sur toute la longueur du dessin, treize situations différentes apparaissent et racontent la légende de la nymphe de la rivière Luo. Des couleurs sombres décrivent des paysages mêlant forêts, montagnes et horizons marins.

Je me rapproche pour examiner la finesse du trait, et remarque une maîtrise impressionnante du dessin, qui se caractérise par de minuscules détails. Je pensais plus tôt être face à des représentations ancestrales, mais Arton, puisqu'il s'appelle ainsi, vient de me dévoiler une pièce bien plus ancienne, ce qui se remarque aussi au toucher lorsque je m'empare du papier.

D'un coup, Arton m'arrête. Je ne l'avais pas relevé, mais il porte des gants en plastique blanc. Il me fait signe de reposer le morceau de papier que je tiens et m'explique la fragilité de ce support, qui se doit d'être conservé et manipulé avec soin.

Il reprend son discours, à la suite de ses idées : « Ces exemples de dessin en axonométrie sont les plus parlants lorsqu'il s'agit de narration : la suite d'évènements se déroule lorsqu'on parcourt le dessin de gauche à droite, de la même manière qu'une lecture classique. Celui-ci est tellement long qu'il en vient même le besoin de se déplacer physiquement pour suivre le cours du récit. »

Arton me fait signe de m'asseoir alors qu'il roule minutieusement le long morceau de papier. J'obéis, et attache ma ceinture. Il me rejoint, et m'explique : « La notion de récit est fondamentale dans le projet d'architecture. C'est une manière de projeter une autre personne dans son projet, en lui construisant une situation, une fiction où elle prendrait sa place, et voudrait déjà habiter un espace encore irréel.

— Donc c'est pour éveiller un désir ?

— Ce serait plutôt pour invoquer un imaginaire.

— Mais cette frise ne décrit pas un projet d'architecture ? C'est le récit d'une légende.

— Oui, mais la méthode est finalement la même. L'axonométrie a de convenient qu'elle place tous ses personnages à la même échelle. Elle ne prend pas parti pour un protagoniste en particulier, mais explicite une succession ou une accumulation de situations, d'évènements, qui forment un paysage. Il s'en dégage une richesse puisqu'en tant que lecteur, nous restons libres de choisir et d'associer les idées qui nous sont offertes ».

Arton arrête de parler. Il est maintenant assis à côté de moi, ceinture attachée. Je me rends compte que nous descendons depuis un moment déjà. Nous nous dirigeons vers un grand bâtiment, linéaire. Au fur et à mesure que nous l'approchons, j'identifie une piste d'atterrissage installée sur le toit.

Je laisse mon regard se porter sur le paysage, et remarque qu'il m'est impossible de distinguer l'horizon. Comme si celui-ci avait simplement disparu. Mis à part ce long bâtiment et son contexte direct, le reste est vierge.

En reprenant de la distance avec le petit point de vue que m'offre le hublot, je me rends compte que le paysage ne défile plus. Le panorama qui m'est offert n'avance plus, comme si nous étions immobiles. C'est à cet instant que le pilote ouvre la porte du cockpit et nous rejoint. Derrière lui, la porte claque, et fait trembler toutes les horloges.

« Nous sommes encore une fois bloqués juste avant l'atterrissage, Arton, dit-il.

- Ce n'est pas bien grave, ça ne prend jamais très longtemps normalement, lui répondit Arton.
- Je peux savoir ce qu'il est en train de se passer ? questionnais-je, en remarquant au passage que les trotteuses des horloges qui me font face se sont arrêtées.
- Nous sommes entrés dans un territoire en cours de dessin : l'horizon n'apparaît plus, car il est en train d'être dessiné par un architecte. C'est l'inconvénient de voyager en avion, si on est attrapés dans un imaginaire, on y est contraints. Nous entrons dans sa narration. Si l'avion n'est pas destiné à atterrir, nous resterons là. Si le dessinateur est en train de s'occuper de détails sur d'autres bâtiments, nous devons attendre qu'il décide ce qu'il fera de l'avion.
- Et s'il décide de nous gommer du dessin ? lui rétorquais-je, quelque peu inquiet.
- À partir du moment où on aperçoit la piste d'atterrissage, il doit penser à nous, mais il a sûrement porté son attention sur quelque chose d'autre, il reviendra à nous bientôt. »

Je vois le pilote de l'avion utiliser le téléphone à bord, encastré dans la cloison qui me fait face. Il compose un numéro très long, et attend une réponse. Au bout d'un instant, son regard s'éclaire : il entame une discussion, en parlant de dessin, de longueur de piste, de vitesse de l'avion. Arton m'explique qu'il est en contact avec le dessinateur, et qu'il discute de détails d'atterrissage : la piste dessinée n'est pas assez longue pour nous faire atterrir.

Aussitôt je regarde par le hublot, et j'aperçois le bâtiment linéaire s'allonger, accueillant une piste plus longue. Les horloges fonctionnent de nouveau. Notre avion avance.

- « C'est Luca Merlini qui est en train de dessiner notre paysage, dit le pilote. Il était en train de s'occuper du sol, je lui ai dit d'allonger la piste d'atterrissage ou de nous mettre dans un hélicoptère, parce qu'à la vitesse où nous allions, nous n'aurions pas pu atterrir.
- Donc on va pouvoir atterrir ? lui demandais-je.
- D'ici quelques minutes oui, le temps pour lui de dessiner ce qui nous arrive après. Je crois qu'Arton lui avait demandé une bibliothèque qui lui prend un peu de temps à terminer. »

Je me tourne vers Arton, et le questionne sur notre dessinateur. Il m'en fait une description rapide : Luca Merlini est un architecte franco-suisse diplômé de l'École Polytechnique Fédérale de Zurich, il est professeur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Malaquais, et a travaillé à New York et à Paris avec Bernard Tschumi. Il a ouvert son propre atelier d'architecture à Lausanne et à Paris en 1985 : ses projets sont toujours caractérisés par une forte dimension théorique qui ne se sont réalisés qu'une dizaine d'années plus tard. Pour lui, construire une démarche se révèle être aussi important que de construire un bâtiment.

« Il a beaucoup travaillé sur la notion de stratégie, m'explique Arton. L'idée, l'imaginaire que nous construisons autour d'un espace a finalement une importance immense, et l'architecture n'est pas toujours un résultat. J'ai discuté avec lui d'une démarche qu'il avait eue en deux mille sept il me semble, à la Villa Noailles, à Hyères. Il avait dessiné sous la forme d'une performance<sup>11</sup> : il était comme cloisonné, et recevait le public. Ce public, un par un, venait lui décrire des maisons, des situations dont ils rêvent. D'après ces récits, il dessinait ces lieux : ce qui m'a intéressé dans cette discussion, c'est son rapport à l'axonométrie. Ces dessins, qui étaient exécutés en très peu de temps, étaient presque tous en axonométrie. Il me disait que c'était pour lui une manière de représenter des espaces et des volumes très intuitive, qui avait la clarté de la perspective, tout en

---

<sup>11</sup> MERLINI Luca, 2011. *Le Pays des Maisons Longues*. MétisPresses, Genève.

permettant d'ajouter, de modifier, de compléter des détails. Comme le point de vue est abstrait, aérien, il permet aussi au public de s'y projeter où il veut, sans être assujéti à une vision perspective fixe.

— C'est une expérience surprenante de la part d'un architecte, lui répondis-je.

— Oui, certaines personnes sont venues avec l'idée qu'il allait redessiner leur cuisine, d'autres étaient beaucoup plus imaginatifs. C'est ce rapport-là que j'ai trouvé le plus riche, et c'est quelque chose que Luca Merlini m'a expliqué bien en détail lorsque j'ai abordé ce sujet de la narration. Au final, ce n'est pas de lui que le récit vient, c'est de la personne qui lui demande de dessiner quelque chose : selon lui, l'architecte se trouve dans cette situation où il donne forme à une idée, à un désir, à un rêve. C'est ce que j'évoquais plus tôt à propos du long dessin que nous avons regardé, l'architecture se révèle être un vecteur d'imaginaires, de lieux inexistants, de désirs rêvés. Les dessiner permet d'abord de les faire entrer dans une dimension physique, palpable, que l'on peut retourner, modifier, arranger, ou bien détruire.

— L'axonométrie, pour en revenir à ça, est donc un moyen d'approcher les contours d'un rêve ?

— Oui, c'est un type de dessin très intuitif, puisqu'il explicite des volumes simplement et rapidement. La notion d'espace qui s'en dégage est très vite comprise, peut se discuter très vite. La ligne est pleine de sens pour celui qui la dessine<sup>12</sup>, et lorsqu'elle se profile selon une perspective cavalière, elle symbolise des espaces qui se communiquent au facilement au lecteur.

— Ce dont nous parlons, ce n'est donc pas forcément du dessin en axonométrie en particulier, mais du croquis, du schéma, rétorquais-je.

— Oui, mais pour beaucoup d'architectes, cette mise en volume du dessin ne se fait pas en perspective. Pour exprimer un projet dans sa globalité, l'axonométrie est bien plus claire. S'il est question de détails intérieurs, la coupe ou le plan permettent d'entrer dans le projet. Ce qui est important, je pense, c'est que cette étape relève d'un instant "diagrammatique". Le mot diagramme s'applique mieux selon moi à l'axonométrie. J'en ai une définition qui est tirée d'un livre de Deleuze. »

Arton se lève et se dirige vers sa bibliothèque, au fond de l'avion. J'en profite pour jeter un coup d'œil par le hublot, nous sommes toujours en train de descendre, mais à une vitesse très réduite.

Il revient avec un livre, le feuillette, et me lit : « *C'est qu'une machine abstraite ou diagrammatique ne fonctionne pas pour représenter, même quelque chose de réel, mais construit un réel à venir, un nouveau type de réalité. Elle n'est donc pas hors de l'histoire, mais toujours plutôt "avant" l'histoire, à chaque moment où elle constitue des points de création ou de potentialité. (...) C'est un Abstrait-Réel, qui s'oppose d'autant plus à l'abstraction fictive d'une machine d'expression supposée pure. C'est un Absolu, mais qui n'est ni indifférencié ni transcendant.* »<sup>13</sup>

Il pose le livre, et reprend : « Ce sont ces potentialités que l'architecte explore au travers du dessin. Le récit qu'il porte avec son dessin est incomplet par rapport à ce qu'il imagine, mais c'est une porte d'entrée pour s'appliquer à le construire, l'explorer, mais surtout le partager et expliciter sa pensée. C'est là que nous en revenons à la notion de narration. L'axonométrie porte des valeurs narratives par son point de vue abstrait, et ouvre ces potentialités de lecture. »

Arton s'arrête de parler un moment, se lève et se dirige vers le cockpit. Il y entre, me laissant seul à l'arrière de l'appareil. Je me rends compte que l'avion s'est de nouveau arrêté en plein vol, les horloges sont de nouveau arrêtées. Il y a décidément quelques inconvénients à voyager avec un tel personnage, me dis-je.

<sup>12</sup> À ce propos, l'ouvrage de Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, aux Éditions Flammarion, collection Champs Arts (Paris, 2013), trace une approche sensible autour du sujet de la ligne, et l'aborde de la manière suivante : « *La vie est une ligne, la pensée est une ligne, l'action est une ligne. Tout est ligne. La ligne conjugue deux points. Le point est un instant, la ligne commence et finit en deux instants.* »

<sup>13</sup> DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1980. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit. p. 177.

Je me retourne, me lève pour aller emprunter les toilettes. J'entre dans la petite cabine, et en ressorts quelques minutes plus tard. Je m'aperçois avec stupeur qu'il n'y a plus que de la lumière artificielle dans l'avion. Les hublots affichent un noir complet. Arton ressort du cockpit, suivi du pilote et du copilote. Ils sont tous les trois beaucoup moins calmes qu'auparavant.

« Que se passe-t-il ?

— Il se passe que l'axonométrie dans laquelle nous étions a été montrée à quelqu'un. Et que cette personne a mal interprété le sens de lecture du dessin, me répond Arton, énervé.

— Comment ça ? lui dis-je.

— Un des soucis de l'axonométrie, c'est que si elle est parfaitement dessinée, il est impossible de distinguer les espaces convexes des espaces concaves. Il y a une ambiguïté à la lecture qui peut montrer deux formes différentes. L'image peut sauter d'un moment à l'autre en avant ou en arrière. C'est pire encore si elle est tenue à l'envers. Normalement, les ombres du dessin permettent de se repérer, mais il faut croire que nous n'étions pas encore à ce niveau de détail de la part du dessinateur.

— Et donc, où nous trouvons-nous maintenant ?

— Nous étions en vol, mais le lecteur a interprété une ville souterraine : notre avion est enterré sous quelques centaines de mètres de terre. »

J'aperçois le pilote essayer d'utiliser le téléphone. Il raccroche nerveusement, en faisant signe au copilote qu'il n'a pas réussi à joindre qui que ce soit.

Afin d'explicitier son explication sur la mauvaise interprétation d'une axonométrie, Arton sort de sa poche une petite feuille, où un dessin montre une pièce dont les quatre murs sont représentés de chaque côté du plan. Selon l'orientation du dessin, on lit une partie ou l'autre de la pièce. À l'arrière de la feuille, je lis : Kabinett der Abstrakten, El Lissitzky, 1926.

Arton me laisse le dessin et se dirige vers la cloison du fond de l'avion, en tire un tiroir, et sort des pelles. Au même moment, le pilote s'affaire à creuser une ouverture sur le plafond de l'appareil avec une scie circulaire. Les outils qu'ils étalent au fur et à mesure sont archaïques, mais ont l'avantage de fonctionner efficacement. Le morceau de carlingue découpé par le pilote tombe au sol, et une masse de terre énorme s'engouffre dans l'avion.

« Nous devons sortir de cet imaginaire, me lance Arton.

— Ne pourrait-on pas attendre que le lecteur comprenne le dessin ? lui dis-je.

— Il vaut mieux sortir de l'avion, et remonter à la surface tant que nous sommes maîtres de notre environnement. Si nous creusons suffisamment, nous sortirons du dessin et ne serons plus sujets à ces événements inattendus. »

Arton sort le premier de l'appareil, et commence à creuser devant lui. Je le suis, une pelle à la main, en consolidant les côtés de notre tunnel. Le pilote et le copilote nous suivent.

Nous avançons lentement en décrivant des rampes qui montent.

Au bout d'un certain temps, Arton tape devant lui avec sa pelle, et un son métallique sourd se fait entendre. Il dégage de la terre, et je commence à voir une porte se dessiner devant lui.

Il pose sa pelle, manipule une grosse poignée, et passe le pas de la porte. Je le suis.

Nous émergeons dans une grande pièce au volume cubique. Arton est assis dans un angle, et le pilote et le copilote arrivent tout juste. Même si nous sommes toujours sous terre, le plafond dégage une douce lumière blanche<sup>14</sup>.

« Où sommes-nous ? dis-je à Arton.

— Je ne sais pas. Nous ne sommes encore jamais arrivés dans ce territoire de l'axonométrie. »

Un sentiment de malaise m'envahit. Je n'imaginai pas m'engager dans un périple aussi aléatoire : j'avais confiance en Arton et en son savoir pour nous guider. Je me retourne vers le pilote et le copilote. Ils se sont assis aussi contre un des quatre murs de la pièce. Je remarque à côté d'eux une autre porte que celle par laquelle nous sommes arrivés. Y voyant une opportunité de sortie, d'échappatoire, je m'y dirige et l'ouvre.

Derrière, un escalier se déploie en suivant le mur du cube. Je m'y engage. Après avoir tourné quatre fois à angle droit, l'escalier m'amène à une porte, j'y jette un regard : je suis revenu à mon point de départ. Je ne comprends pas : même en ayant eu l'impression de monter sur toute la hauteur du cube, je reviens à mon point de départ. Je réessaye l'expérience dans l'autre sens, en descendant les marches. Même résultat.

Je retourne dans la pièce cubique, et explique ma découverte à Arton. Son regard s'illumine, comme s'il venait de comprendre quelque chose de primordial. Il déclare alors : « Nous sommes dans une construction d'Escher, il nous faut continuer de creuser pour revenir à un monde en trois dimensions : nous sommes sortis du dessin précédent, mais nous avons dérivé dans un univers qui se projette encore sur deux dimensions. C'est pourquoi il est possible de monter un escalier indéfiniment, et de ne jamais réellement avancer.

— Sais-tu comment en sortir ? lui demandais-je alors.

— Il y a quelques expériences que j'aurais aimé mener dans ce territoire. Je ne l'avais jamais découvert avant. Ensuite nous partirons, je connais un moyen d'en sortir. »

Arton se lève, et se dirige vers la porte qui donne sur l'escalier. Il sort de sa poche une petite bille, et la lance dans l'escalier. Celle-ci tombe, disparaît, puis revient de l'autre côté, dans le dos d'Arton.

« Maurits Cornelis Escher (1898-1972) était un artiste néerlandais. Il est connu pour ses gravures qui s'inspirent généralement des mathématiques. Il a développé un travail sur les notions d'infini, de pavages et de combinaisons de motifs qui se transforment graduellement en des formes totalement différentes<sup>15</sup>. Ces dessins, en utilisant l'axonométrie, donnent à voir des espaces impossibles, des escaliers infinis, des situations d'illusion. C'est une manière d'utiliser la représentation en axonométrie qui brouille le lecteur, qui donne à voir une sous-face et une sur-face qui se mêlent, se lisent de manières différentes, et perdent toute rationalité.

— Mais nous parlions au départ de l'axonométrie comme d'un dessin qui avait toute une rigueur scientifique, une objectivité. Tu en parlais comme un outil d'analyse rationnel, lui rétorquais-je.

— C'est vrai, et c'est tout l'intérêt d'explorer les territoires de l'axonométrie. Il existe des usages tellement variés de ce mode de représentation que nous nous retrouvons finalement à nous contredire en y voyageant. »

Arton revient dans la pièce cubique, et pose un pied contre le mur. À ma grande surprise, il lève son deuxième pied, et commence à marcher sur le mur. C'est comme si la gravité n'avait plus d'effet. Il déambulait comme ça d'un mur à l'autre,

<sup>14</sup> *Tableau II*, morceau de Valentin Stip, extrait de l'album *Sigh* (2014, Other People)

<sup>15</sup> Page Wikipédia : M.C. Escher (consulté le 16 juin 2017) [https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurits\\_Cornelis\\_Escher](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurits_Cornelis_Escher)



sans jamais se soucier de tomber. Je le suis, et parviens moi aussi à monter sur ces murs.

« Au final, me dit Arton, l'axonométrie est un mode de représentation parmi d'autres. Et il serait absurde de prétendre qu'il a une autonomie complète, qu'il permet de présenter un projet dans tous ses aspects. C'est un outil, qui doit être utilisé à bon escient et pour servir un discours : que ce soit une narration, un propos analytique, une œuvre artistique qui joue sur des déformations mathématiques comme ici, ou encore bien d'autres applications. Je n'essaye pas de te montrer que l'architecture se définit uniquement par ce type de dessin, parce que c'est simplement faux. Par contre, c'est un outil qui se décline avec une aisance particulièrement notable, et qui aborde à la fois des territoires rationnels et irrationnels. »

Je l'écoute, assis sur un mur adjacent au sien. Il continue d'appuyer son propos sur l'importance de comprendre que nous discutons depuis le début de notre dialogue d'un outil, et non d'une réponse globale à l'architecture.

Outil décliné et utilisé par des artistes, des ingénieurs, et des architectes. L'intention de départ diffère donc, mais le moyen esthétique caractérisé par l'axonométrie se révèle efficace dans ces champs de production, avec une diversité de lectures qui donne toute sa richesse à ce type de représentation.

Une fois ce point terminé, Arton se lève, et rejoint la porte donnant sur l'escalier. Il me demande de lui passer une des pelles, et commence à casser des marches de l'escalier en frappant brutalement dessus.

Le bruit est assourdissant, je le regarde s'agiter, et lui propose de prendre le relais. Nous arrivons à démolir la marche, et j'aperçois en dessous un long couloir. Nous nous introduisons dans ce nouvel espace par la petite anfractuosité que nous avons creusée, et avançons.

Le couloir est éclairé par des néons jaunes. L'air est lourd, humide, j'exprime mes difficultés à respirer. Arton me dit de continuer, nous serions bientôt à la sortie.

Nous arrivons effectivement à un escalier. Notre ascension paraît interminable, mais nous parvenons finalement au bout.

Une porte se dresse devant nous. J'ai l'impression de vivre un cycle continu, qui me fait revenir devant la porte de la pièce cubique précédente. Celle-ci est différente. Elle porte un signe triangulaire jaune, sur lequel je reconnais le logo précisant un danger radioactif.

Arton se retourne vers moi. Il me dit : « Je pensais que notre exploration en avion serait plus directe. Il est temps d'aller à la rencontre de ce qui a fait muté l'axonométrie vers ce que nous connaissons aujourd'hui.

— Ce que nous connaissons aujourd'hui ? répétais-je, dubitatif.

— La révolution numérique, la fin du papier. C'est la raison pour laquelle toutes les images que je te montre te paraissent archaïques. Nous avons perdu notre sensibilité vis-à-vis de ce type de dessin parce que nous avons développé des outils plus rapides, plus intelligents. Il est temps de s'y pencher avec plus de précisions, et de comprendre pourquoi ce thème de l'axonométrie est finalement complètement anachronique. »

Arton se dirige vers la porte, l'ouvre, et entre dans la pièce suivante. Je le suis.

## ACTE III

# LA CENTRALE NUCLÉAIRE<sup>16</sup>

Où il est question de mutations de modes de production, de distribution, et de spontanéité.

La pièce est prodigieusement grande. Nous traversons des couloirs entiers de serveurs, d'ordinateurs, tous connectés par des millions de câbles. Des petites lumières clignotent, vertes, rouges, jaunes. Notre marche s'effectue longuement dans ce labyrinthe parfaitement organisé de machines, hautes de deux mètres.

Arton a l'air perdu, il prend quelque temps de pauses à des embranchements, puis m'indique une issue. Son pas est mal assuré. Nous débouchons sur un couloir de portes, toutes identiques. Le sol est couvert de moquette grise, la lumière est d'un blanc déstabilisant. Tout est propre, trop propre. J'en viens à me demander si des êtres humains passent par ces lieux.

Arton s'arrête finalement devant une porte, sur laquelle on peut lire ces deux mots : Orbis Tertius. Après avoir toqué, Arton ouvre la porte.

Nous entrons dans une vaste pièce, ouverte sur un côté par une grande baie vitrée, par laquelle on aperçoit d'immenses cheminées. Un homme vient à notre rencontre : « Bienvenue, messieurs, au Centre Automatisé de Données Architecturales, avez-vous fait bonne route ? nous demande-t-il.

— Nous avons eu quelques contretemps, mais dans l'ensemble, nous n'avons pas de gros problème, lui répond Arton.

— Bien. Je me présente, je suis bot42, et serai votre guide pour cette visite. »

A cet instant, percevant un mouvement de sa main vers moi, je tends la mienne pour la serrer et le saluer. Au contact avec sa peau, ma main traverse la sienne, je bascule, un peu déséquilibré.

« Ce n'est pas une personne, me dit Arton, c'est une projection en trois dimensions d'un programme de visite. Il y a très peu d'humains qui travaillent ici. Tout est automatisé, le Centre a simplement mis en place cette apparence humaine pour guider les gens comme nous. »

Je reste muet face au réalisme de notre interlocuteur. Celui-ci m'adresse un large sourire, puis se retourne et nous mène à une petite pièce.

La lumière blanche y est presque aveuglante. Du carrelage recouvre toutes les surfaces du sol au plafond. Des petites alcôves se creusent sur les côtés de l'espace. Notre guide nous explique que nous devons nous équiper d'une combinaison pour démarrer la visite. Il nous indique des placards, et nous propose de nous changer.

L'habit a une matière comparable au Néoprène. Il recouvre tout notre corps excepté nos pieds, nos mains et notre tête.

Accoutrés de la sorte, nous suivons le programme de visite. Arton ne paraît plus désorienté, il a retrouvé son assurance.

Un long couloir nous mène à une pièce carrée. En son centre, un grand bassin, rempli d'une matière visqueuse noire. Peu rassuré, je jette un regard à Arton. Il me fait signe que tout va bien.

---

<sup>16</sup> *Odyssey*, morceau de Dark Sky, extrait de l'album *Imagin* (2014, Monkeytown Records)

« La visite de nos installations se fera par immersion dans ce bassin. Nous utilisons une technologie de réalité virtuelle, qui va vous permettre de déambuler dans tout le complexe sans restriction d'accès. Vous comprendrez que, par souci de sécurité, la visite réelle de nos locaux mettrait nos données en danger. C'est un système que nous avons mis en place à la suite de la Grande Cyberattaque de 2034, et qui a depuis fait ses preuves auprès de nos visiteurs. »

Hébété par cette technologie dont je n'ai encore jamais entendu parler, je jette des regards à Arton. Il finit par me lancer un vague coup d'œil m'invitant à nous immerger dans le grand bassin.

Au contact de la matière noire, je ressens de petits picotements. Nous avançons, jusqu'à être immergés en entier.

Tout est noir. Je panique. J'essaye de me retourner, de remonter. Petit à petit, mes yeux commencent à percevoir des formes, des couleurs. Je vois apparaître une axonométrie générale des bâtiments, puis une animation qui me projette dans une des pièces d'accueil du Centre. A ma gauche se tient l'avatar d'Arton, qui me regarde.

« C'est effrayant, lui dis-je.

— C'est une question d'habitude. Mais je pense que je ne m'y ferais jamais vraiment. »

Nous marchons, et déambulons dans le complexe. Lorsque je regarde fixement un objet, un texte y apparaît, et me décrit toutes ses caractéristiques.

Arton me dit : « Nous sommes maintenant en plein cœur de ce que j'appelle la révolution numérique. Le changement de paradigme qui s'est opéré à la fin du vingtième siècle dans le monde de l'architecture.

— L'émergence des outils informatiques ?

— Exactement. L'arrivée de modèles en trois dimensions, la possibilité de la visite virtuelle, la projection réaliste de bâtiments non construits. La projection de l'architecture n'a jamais été aussi proche de la réalité. En tout cas d'une illusion de réalité. Le projet d'architecture s'est trouvé une nouvelle manière de se présenter. La perspective s'est habillée de textures et d'ombres hyperréalistes. »

Nous avançons, et je comprends petit à petit que le lieu projeté est un centre d'archives pour l'architecture. Je questionne Arton à ce sujet : « Les archives, ce n'est qu'une infime partie du complexe, me répond-il. Le plus important ici, c'est la production d'architecture. Les salles entières d'ordinateurs sont dédiées à la création.

— La création d'architecture ?

— Oui. Et c'est là toute l'ironie, me dit Arton d'un air enjoué.

— Je ne comprends pas bien de quelle ironie tu parles.

— En 1831, Victor Hugo a publié Notre-Dame de Paris. Dans le cinquième livre de cette publication, il y a un chapitre qui s'intitule "Ceci tuera cela"<sup>17</sup>. Hugo y mentionne l'invention de l'imprimerie, et l'effet que cette révolution va avoir sur l'architecture. »

Un livre apparaît dans la main d'Arton. Il l'ouvre, s'arrête à une page, et me lit : « *Les premiers monuments furent de simples quartiers de roche que le fer n'avait pas touchés, dit Moïse. L'architecture commença comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d'idées comme le chapiteau sur la colonne. Ainsi firent les premières races, partout, au même moment, sur la surface du monde entier. On retrouve la pierre levée des Celtes dans la Sibérie d'Asie, dans les pampas d'Amérique. (...)*

---

<sup>17</sup> HUGO Victor, 2002. *Notre Dame de Paris*. Paris : Gallimard [édition originale : 1831].

*Plus tard on fit des mots. On superposa la pierre à la pierre, on accoupla ces syllabes de granit, le verbe essaya quelques combinaisons. Le dolmen et le cromlech celtes, le tumulus étrusque, le galgal hébreu, sont des mots. Quelques-uns, le tumulus surtout, sont des noms propres. Quelquefois même, quand on avait beaucoup de pierre et une vaste plage, on écrivait une phrase. L'immense entassement de Carnac est déjà une formule tout entière. »*

Il fait une pause, passe quelques pages, puis continue : « *L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement, c'est la pensée humaine qui dépouille une forme et en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence. Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais ; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace. »<sup>18</sup>*

Il referme le livre, le jette. Celui-ci disparaît en vol. Arton reprend : « L'imprimerie a tué l'architecture. Le sens du verbe s'est imposé comme médium de prédilection universel pour la pensée. L'axonométrie, d'une certaine manière, s'est par la suite imposée comme mode de représentation également très complet pour les architectes. Avec Theo Van Doesburg, par exemple, pour qui le projet d'architecture entier était contenu dans une axonométrie<sup>19</sup>. Ce qui me fait dire qu'il y a ici une ironie, c'est la facilité avec laquelle on navigue entre texte, dessin, et construction. Tous ces sujets gravitent autour de l'axonométrie, ils sont tous des moyens de représentation. »

Arton se dirige vers un couloir, je le suis. Il continue son fil de pensée : « *Seulement aujourd'hui, et ce qu'on vit actuellement avec la réalité virtuelle, c'est un produit de la révolution numérique. Et cette révolution ne s'est pas faite avec des images. Elle s'est faite avec des chiffres, avec des lettres. Derrière les images de synthèse, derrière le virtuel s'activent des programmes, régis par des algorithmes. Nous ne parlons même plus de verbe, comme l'écrivait Victor Hugo, mais bien de données qui sont, à leur racine la plus profonde, des zéros ou des uns. »*

Conscient de ce tournant décisif dans l'histoire de l'architecture, je suis Arton, qui enchaîne : « *Le paradigme suivant, c'est celui de la modélisation en trois dimensions. Aux débuts de l'informatique, tout était réalisé dans un souci d'économie de calculs. Les performances des processeurs ont évolué, à une vitesse prodigieuse, et de nouvelles manières de penser la modélisation a muté. »*

Une feuille volante apparaît. Arton l'attrape, et y lit : « *La notation alphabétique et la projection des images sont des techniques de compression de données qui ont longtemps été très utiles, mais qui ne le sont plus. Les modèles 3D ont remplacé le texte et les images comme outils de prédilection pour la notation et la reproduction, la représentation et la quantification du monde physique qui nous entoure. Née avec le langage, puis devenue visuelle, la connaissance peut désormais être enregistrée et transmise dans un nouveau format spatial. »<sup>20</sup>*

« *Ce nouveau format spatial, c'est celui dans lequel nous sommes maintenant. C'est celui d'une virtualité au réalisme troublant »* conclue Arton.

---

<sup>18</sup> HUGO Victor, op. cit.

<sup>19</sup> VAN DOESBURG Theo, 2009. *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*. Paris : Editions des Beaux-Arts [édition originale : 1925]

<sup>20</sup> CARPO Mario, 2016. *La fin de l'image projetée*, dans le catalogue de l'exposition *Imprimer le Monde*, présentée en 2017 au Centre Pompidou.

Il se tait, et continue d'avancer. L'affection avec laquelle il parlait d'axonométrie semble s'être évaporée dans une fascination pour le monde numérique. Mes pensées voyagent, et décèlent une certaine contradiction dans notre exploration des territoires de l'axonométrie.

Ma première interrogation face au premier dessin qu'il m'a montré revient : alors, pourquoi perdre du temps à dessiner quelque chose de ce genre ?

Voyant Arton me faire signe de m'approcher, je ne lui pose pas la question. Il m'explique alors que notre déambulation dans le Centre n'obéit pas aux règles de gravité, puisqu'il est virtuel, et que nous devrions en profiter pour nous envoler vers une autre partie du bâtiment.

Son corps se met à léviter à quelques centimètres au-dessus du sol. Petit à petit, l'espace alentour paraît plus léger. Il se vide d'informations. Certains petits objets et éléments de mobilier s'effacent.

Son corps est maintenant à l'horizontale. À ma grande surprise, le mien aussi. Mon subconscient s'est chargé de suivre les mouvements d'Arton. Le lien entre mon corps virtuel est ma pensée semble s'accorder instantanément.

Et nous avançons. Nous traversons une vitre. Celle-ci n'a plus aucune matérialité. Le monde que nous explorons n'est plus qu'un vaste fantôme.

Maintenant à l'extérieur, nous prenons de l'altitude. Et je vois émerger les immenses cheminées de nouveau. Autour de nous, le paysage n'existe pas. Il semble que la modélisation que nous parcourons ne contient que le bâtiment destiné à être découvert.

Autour, le néant.

« L'image virtuelle n'a pas de lieu », me lance alors Arton.

Nous continuons de nous élever au-dessus de ce fragment d'architecture. Complexe essentiellement formé de longs bâtiments rectilignes.

Arton marque une pause au cours de notre ascension : « Cette réalité, cette distorsion de la réalité, cette nouvelle réalité, je ne saurais la qualifier exactement vis-à-vis de ceux qui l'ont vécu. Mais cette époque a vu muter une composante fondamentale de l'architecture. Il y a un texte qui date de 2014 et qui marque très bien ce changement de paradigme ».

Une feuille apparaît dans la main d'Arton, et il lit : « *Dans la pratique de l'architecture numérique, l'"immatérialité" de l'image crée une sensation désincarnée, dans laquelle le projet devient "modifiable, amendable, vérifiable immédiatement". Le geste architectural, qui s'inscrivait dans l'espace du site, par la présence du corps, a muté en une "situation de pur devenir", qui "offre un champ illimité de possibles, une plasticité infinie pour la pensée comme pour les formes, une vitesse opérationnelle très grande, du provisoire d'une gratuité totale* »<sup>21</sup> ».

Les similitudes entre image numérique m'apparaissent, et sont à la fois ambiguës. Je décide de suivre Arton, qui s'envole déjà plus haut. En me rapprochant, je me rends compte qu'il continue de parler comme si je me tenais à côté de lui :

« L'automatisation du dessin a été difficile à accepter de la part des architectes. On peut noter aussi qu'en 2016 a été diffusé par UHO un plug-in<sup>22</sup> qui automatise

---

<sup>21</sup> COULAIS Jean-François, 2014. *Images virtuelles et horizons du regard*. Genève : Métispresses. (ici citant en partie : Sautereau, Jacques, « Vers de nouvelles topologies », *Quelle place pour les nouvelles technologies?* Dossier virtuel/réel, Cahiers de la recherche architecturale, n°7, janvier 2001, pp. 7-12).

<sup>22</sup> Disponible sur : <http://www.uho.co/axonomic-rhino-3d/> (consulté le 21 septembre 2017). UHO est une agence d'architecture fondée par Max Turnheim et Adrien Durrmeyer.

la projection axonométrique militaire depuis le logiciel Rhinoceros. L'absurdité qui s'en révèle est celle de la modélisation 3D, qui contient un très grand nombre d'informations, et notre capacité à décrire ces informations dans les formats classiques du plan, de la coupe, de l'élévation, de l'axonométrie. Après avoir dessiné une belle quantité de traits et de points dans un espace virtuel, nous le ramenons à une projection faite pour le papier. Pour deux dimensions uniquement.

— Une absurdité ? lui répons-je.

— De la même manière que nous avons conçu des structures en pierre taillée imitant celles faites de bois à une époque. Il existe une réelle rupture dans le dessin au début du vingt et unième siècle. Une rupture se fait à tâtons, elle explore. Mais avant tout elle pose les bases pour de nouvelles manières de penser. Et c'est exactement ce qui était en jeu ici. Penser différemment l'espace : ce qui a dû être projeté pendant des siècles en deux dimensions s'est vu presque instantanément, à l'échelle de l'Histoire, être transposé au modèle 3 D. »

Je remarque un carré de lumière vers lequel nous nous dirigeons. Nous sommes maintenant à une altitude élevée au-dessus du complexe de bâtiments.

Je pose la question à Arton : « Et les grandes cheminées qui accompagnent le complexe, à quoi servent-elles ?

— Elles sont la conséquence logique de la révolution numérique<sup>23</sup>, me répond-il. Une demande en énergie qui continue d'étendre ses répercussions jusqu'à nos jours.

— Le nucléaire ? »

Arton acquiesce, se retourne, et continue sa lente ascension vers le petit carré de lumière qui s'agrandit tout doucement.

---

<sup>23</sup> *An Error Occured*, morceau de Abstraxion, extrait de l'album *She Thought She Would Last Forever* (2016, Biologic Records)

## ACTE IV

### LA PISCINE<sup>24</sup>

Où il est question de contemplation, de postures, et de reflet.

Nous émergeons de la piscine. La matière noire dans laquelle nous nous étions plongés n'est plus là. Nous sommes simplement dans de l'eau claire.

Je me tourne, et observe les alentours. Nous sommes en pleine forêt.

Arton me fait signe de sortir. C'est en m'extirpant hors de l'eau que je remarque un corps qui flotte au-dessus de la piscine. En boule, comme s'il s'était arrêté dans l'acte de son plongeon. Sa silhouette ne se reflète pas dans l'eau. Comme s'il n'était pas réel. Arton semble ne pas y faire attention. Il s'assied au bord de la piscine, et contemple l'eau.

Je décide de m'asseoir à côté de lui. Et nous attendons.

Quelques minutes, quelques heures. Ma notion du temps semble s'être envolée depuis le début de notre dialogue.

L'eau atteint un état entièrement statique. Plus rien ne la mouvemente.

Arton pointe du doigt la surface, et me dit : « La question de l'axonométrie est ici selon moi. »

Sa main se reflète dans l'eau. Je trouve du réconfort dans cette preuve tangible de l'existence de mon interlocuteur.

« Savais-tu que les piscines, en Grèce Antique, n'avaient pas une visée sportive ? me demande-t-il.

— Oui, c'était des installations utilisées comme des miroirs, lui réponds-je.

— Exactement. C'est de la même manière que l'architecte se regarde au travers de son dessin. La représentation d'un projet, qu'elle soit tridimensionnelle, dessinée, programmée, mesurée ou gribouillée, est l'expression d'une intention. Consciente ou non. Ce que nous dessinons est une représentation d'un profond moi, que nous reconnaissons ou non. Et c'est là que l'axonométrie décrit quelque chose de bien spécifique. Elle donne l'air d'être objectif, de contrôler, de mesurer, un projet, sur trois de ses faces du moins.

— Mais le projet d'architecture, à un certain point, n'est-il pas un objet qui doit justement "donner l'air" d'être quelque chose ?

— Si. Tout à fait. Mais ce que mes recherches m'ont amené à questionner, c'est cette position contradictoire de vouloir tout contrôler en tant qu'architecte, de vouloir appuyer une théorie infaillible par des règles mathématiques qui régissent un genre de dessin. Tout ça pour montrer que nous contrôlons un espace construit, que nous sommes maîtres de notre production. N'est-ce pas oublier que nous ne sommes pas, dans la majeure partie des cas, ceux qui habitent cet espace ? Il s'agit pour moi d'une situation d'ego. De projection de nos désirs sur la réalité construite. Quel message cela transmet-il lorsque ces désirs sont représentés par des lignes mesurées, des angles normés, des règles écrites ? ».

Arton marque une pause, et reprend : « L'axonométrie est un style de dessin qui sert à présenter une certaine radicalité. Un contrôle de la forme construite. Une forme dessinée en axonométrie se doit, pour être facilement exécutée à la main,

---

<sup>24</sup> *Swim*, morceau de Nicolas Jaar, extrait de l'album *Nymphs* (2016, Other People)

être composée volumes simples. L'architecture paramétrique, à l'inverse utilise des outils informatiques pour développer des surfaces complexes difficilement calculables par un homme. Je ne dis pas ici qu'il faut complexifier l'architecture, mais qu'elle convenait bien au vingtième siècle, celui du Modernisme, quittant les appareils de l'architecture classique. Il n'y a aucun intérêt à présenter une surface à double courbure en axonométrie. Celle-ci serait illisible. Le modernisme a eu comme préoccupation majeure de créer une rupture efficace avec l'architecture classique, en témoigne le puissant ouvrage d'Adolf Loos, "*Ornement et crime*". Il n'est nul besoin de prétendre la beauté, puisque celle-ci se lit dans la fonctionnalité des objets, des formes, et dans leur efficacité. Cette rupture s'illustre de formes géométriquement simples, et l'axonométrie est l'outil idéal pour représenter ces formes de manière extérieure, objective, mais surtout nouvelle. »

Arton se lève, et s'approche de la piscine. Il se penche au-dessus de l'eau, et regarde son reflet.

« C'est une question d'ego, lance-t-il, comme s'il s'adressait à sa propre réflexion. Ces personnalités du modernisme ont bel et bien opéré un changement dans l'histoire de l'architecture. Elles ont projeté leurs intentions dans des dessins qui se sont démarqués par leur nouveauté. Comme toujours, en architecture, le neuf est une association avec un champ de discipline extérieur. Et ici, c'est le dessin de l'ingénieur que les architectes se sont approprié.

— Mais en quoi l'ego vient prendre une place dans cette histoire ? N'est-ce pas une question de posture ?

— C'était une question de posture. Une posture radicalement en opposition avec tout ce qui s'est fait jusque-là. Mais ce que je critique plus, c'est l'usage qui en ressort après le modernisme. Cet usage faussement objectif, faussement détaché, faussement juste, faussement mathématique. À une époque où l'ordinateur devient l'outil de travail principal des architectes, pourquoi le médium de l'axonométrie reste-t-il présent ? La réduction du modèle 3D à une projection en axonométrie n'est-elle pas contradictoire ? Selon moi, un texte illustre très bien les enjeux de ce début du vingt et unième siècle, il est de Riccardo Benassi. »

Cette fois-ci, Arton n'a plus de livre. Il récite de tête : « *No more ruins—but ourselves. Architecture became the place where it is easier to find a Wi-Fi connection, and the connection speed is the unit of time.* »<sup>25</sup>

Il poursuit : « Vouloir se montrer comme quelqu'un qui contrôle son dessin, son style architectural, au travers de l'axonométrie, même si ce n'est pas son unique médium, révèle une approche passéiste. Se complaisant dans une représentation coincée entre une présence encore écrasante des Modernes, et une utilisation limitée des outils informatiques.

— Tu penses qu'il n'y plus aucun intérêt à utiliser ce type de dessin ?

— Il reste utile dans certains cas, il faut bien l'admettre. Et le raisonnement qui l'entoure peut me donner tort. Mais son usage récurrent et inadapté lui fait perdre de son efficacité.

— Tu penses que, utilisé dans le cadre d'une mode, le dessin perd son sens ?

— Oui, il se limite à imiter. Autour d'un dessin d'architecte, il existe une idéologie. Celle d'Auguste Choisy était d'inscrire des bâtiments de différentes époques de manière encyclopédique dans une production réfléchie. Les bâtiments, en suspens, prennent une valeur commune. Ils se détachent de leur contexte, résistent tous de la même manière au temps. Cette résistance au temps constitue pour moi une des forces majeures de l'axonométrie. Cette absence de contexte, cette possibilité d'une interprétation ouverte quant à son époque, aux enjeux du projet, au profit d'une qualité presque seulement graphique.

— Mais l'auteur du dessin choisit lui-même de s'intégrer à ce style. Il en connaît les conséquences.

---

<sup>25</sup> BENASSI Ricardo, 2015. *Techno Casa*. Los Angeles / Berlin : Errant Bodies Press.



— Ces conséquences, ce sont d'une part la qualité esthétique et mathématique du dessin, qui se lie à une objectivité, un détachement du projet. L'architecte qui dessine une axonométrie laisse une part de son projet au lecteur, au spectateur de l'image. Il l'abandonne. C'est à la fois un acte courageux et lâche. Courageux parce qu'il accepte de laisser des interprétations s'intégrer à sa production, qui vont parfois enrichir, parfois détruire, ses intentions. Lâche parce qu'au travers d'une représentation mesurée, il laisse penser que son projet se présente comme complet, fini. Mais comment savoir lorsqu'un projet est terminé ? Lorsqu'il est construit ?

— Finalement, il est toujours question de contexte. Lorsque nous connaissons les conditions qui entourent la réalisation du dessin, il nous est possible de mieux le comprendre et de le décrypter.

— Avec l'axonométrie, il est vrai que le contexte est primordial, mais absent, illisible avec le dessin seul.

— Mais ça peut être une intention en soi.

— Ça l'est ! Mais ce que je disais précédemment, c'est que même cette plus petite intention peut disparaître sous l'effet de mode, qui dicte un style sans y prendre garde aux idées qu'il comporte. Je ne critique pas la mode en soi, il est forcément plaisant d'être face à une production globale d'une esthétique particulière. Mais peut-être que quelques décennies plus tard, avec une évolution de style, on délaissera ces dessins. À ce moment-là, lesquels feront histoire ? Tous ? Aucun ? Ou seulement ceux qui convoient une narration réellement liée à leur temps ?

— La différenciation que tu fais avec les Modernes, c'est leur caractère radical vis-à-vis des générations précédentes. Et tu dis que la mode qui les suit, s'inspirant d'eux, n'a pas une portée aussi efficace idéologiquement ?

— Dans notre cas, il semble évident que l'imitation porte difficilement autant d'idées que les inspirations originales. »

Arton s'arrête un instant de parler. Le corps en suspens au-dessus de l'eau a progressivement disparu. Je m'approche du bord de la piscine.

« La posture de l'architecte face à son dessin, et sa production en général, est de toute manière un exercice difficile, dis-je.

— C'est un fondement même du métier d'architecte. Aujourd'hui, la production de représentations se limite rarement à construire un simple abri. Elle s'accompagne d'une vision, d'une idée du monde, des modes d'habitations, de travail, de vie. C'est un brouhaha complexe des mondes contemporains. L'image est multiple, elle est animée, reproduite, diffusée. »

Arton se met à citer Walter Benjamin : « *[La reproduction technique] peut placer le reflet de l'original dans des situations qui seraient inaccessibles à l'original lui-même. Avant tout, elle lui rend possible la rencontre avec le récepteur, sous la forme d'une photographie [...]. La cathédrale quitte son emplacement pour être accueillie dans le studio d'un ami des arts [...]* »<sup>26</sup>.

« Face à une production reproductible, il est certain que la quête de l'original a un sens. Celui de prouver un savoir-faire. Mais ce savoir-faire doit-il prendre la forme d'une contorsion de géométrie telle que l'axonométrie ?

— C'est une manière de s'appuyer sur des bases solides, lui réponds-je.

— Mais si ces bases solides étaient déjà en train de s'effriter, sans que nous nous en rendions compte ? La posture de l'architecte face aux représentations qu'il produit peut être comparée au musicien face à son album de musique. La temporalité du dessin est bien plus courte que celle de la construction, et les critiques qu'il engendre sont bien plus rapides. Mon dessin est-il dans l'air du temps ? La question se pose alors de *l'air du temps*. Est-ce qu'il trouve une justification dans son époque ? »

---

<sup>26</sup> BENJAMIN Walter, 2016. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Editions Allia [Publication originale : 1955].

Arton marque une longue pause. Son regard est lourd, fixement jeté sur son reflet dans l'eau. Sa respiration est de plus en plus lente.

Son corps bascule progressivement vers l'eau, pour y plonger complètement. Dans un éclat sourd, il entre en contact avec l'eau, et coule doucement. Je le regarde, hébété, sans savoir quoi faire.

Le calme revient à la surface de l'eau.  
Je cherche son corps. En vain.

Je recherche mon propre reflet dans l'eau. Il n'y est plus.

Arton me laisse seul avec une dernière interrogation.

*L'axonométrie est-elle justifiable pour notre temps ?*

## BIBLIOGRAPHIE

- AUBERT, Jean, 2001. *Axonométrie : Théorie, art et pratique des perspective parallèles : axonométrie orthogonale, axonométrie oblique, perspective cavalière et militaire, complétées d'une brève histoire orientée de l'axonométrie*. Paris : Editions de la Villette.
- AURELI Pier Vittorio, 2011. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Londres : The MIT Press.
- BARTHES Roland, 1957. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil.
- BINGHAM Neil, 2013. *Un siècle de dessins d'architecture*. Paris : Editions Hazan.
- BENASSI Ricardo, 2015. *Techno Casa*. Los Angeles/Berlin : Errant Bodies Press.
- BOIS Yve-Alain, 1984. *Avatars de l'axonométrie*, dans le catalogue Images et Imaginaires de l'architecture. Paris : Editions Centre Pompidou.
- BORGES Jorge Luis, 1956. *Fictions*. Gallimard, Paris.
- BOUDON Pierre, 1992. *L'objet//l'écran. Étude d'un schème dans les arts plastiques : l'axonométrie* (note de recherche). Revue Anthropologie et Sociétés, Volume 16, Numéro 1, p. 73-80.
- BRAGDON Claude, 1932. *The Frozen Fountain*. New York: Alfred A. Knopf.
- CAMILLO Giulo, 2007. *Le Théâtre de la mémoire*. Allia, Paris.
- CARPO Mario, 2017. *La fin de l'image projetée*, dans The Second Digital Turn : Design Beyond Intelligence. Cambridge, MA, The MIT Press.
- CHABARD Pierre, 2016. *Utilitas, Firmitas, austeritias*. Criticat. no 17, pp 39–53.
- CHENG François, 1979. *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Editions du Seuil, Paris.
- CHOISY Auguste, 1964. *Histoire de l'architecture*. Genève-Paris : Fréal.  
[publication originale: 1899]
- CORTÁZAR Julio, DUNLOP Carol, 1983. *Les Autonautes de la Cosmoroute*. Paris : Gallimard.
- COULAIS Jean-François, 2014. *Images virtuelles et horizons du regard*. Genève : Métispresses.
- DAMISCH Hubert, 1987. *L'origine de la perspective*. Paris : Editions Flammarion.
- DE RUYTER Thibaut, 2009. *Les malheurs de la perspective contemporaine*. Revue Communications, no 85, pp 155-170.
- DEBORD Guy, 1967. *La Société du Spectacle*. Paris : Editions Buchet-Castel.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1980. *Mille Plateaux*. Paris : Les Editions de Minuit.

- K. DICK Philip, 1969. *Ubik*. Paris, Editions 10/18 (1999).
- EISENMAN Peter, 2004. *Giuseppe Terragni : Transformations, Decompositions, Critiques*. The Monacelli Press.
- EISENMAN Peter, 2008. *Ten Canonical Buildings*. Rizzoli.
- ERNST Bruno, 1978. *Le Miroir Magique de M. C. Escher*. Berlin : Taschen.
- FARISH William, 1822. *On Isometrical Perspective*, in Cambridge Philosophical Transactions 1.
- HAYS K. Michael, 2016. *Architecture's Appearance and The Practices of Imagination*. cataLog. no 37 (Special issue for the Venice Biennale), pp 204–213.
- HUGO Victor, 2002. *Notre Dame de Paris*. Paris: Gallimard [édition originale : 1831].
- JACOB Sam, 2017. *Architecture Enters the Age of Post-Digital Drawing*. Article internet Metropolis Mag (consulté le 27 mars 2017, publié le 21 mars 2017). <http://www.metropolismag.com/architecture/architecture-enters-age-post-digital-drawing/pic/22625/>
- JANTZEN Eric, 198?. *Perspective et Axonométrie*. Paris: Editions de la Villette.
- JASPER Adams, 2016. *God's Eye View*. Pre-publication draft of a chapter for *This Thing Called Theory*. Routledge.
- MANDOUL Thierry, 1997. *Une histoire dessinée pour un futur moderne*, dans la revue eaV no3 (école d'architecture de Versailles). Versailles.
- MANDOUL Thierry, 2008. *Entre raison et utopie : L'Histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*. Bruxelles : Editions Mardaga.
- MENOUD Lorenzo, 2005. *Qu'est-ce que la fiction ?*. Paris : Editions Vrin.
- MERLINI Luca, 2011. *Le Pays des Maisons Longues*. MétisPresses, Genève.
- PANOFSKY Erwin, 1975. *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Les Editions de Minuit.
- RUFFEL Lionel, 2016. *Brouhaha, Les mondes du contemporain*. Paris : Verdier.
- VAN DOESBURG Theo, 1920. *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*. Paris : les éditions des Beaux-Arts (2008).
- VOLTAIRE, 1759. *Candide ou l'Optimisme*.
- Cycle de conférences : *Dessin et représentation, comment communique-t-on les idées ?* (2008). Recriptions aux Editions ENSAPM.

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à adresser des remerciements à toutes les personnes qui ont contribué à ouvrir un dialogue autour de mon sujet de mémoire : Luca Merlini, Philippe Morel, Max Turnheim, Fosco Lucarelli, Mariabruna Fabrizi et Julien Lafontaine pour leurs disponibilités et leur intérêt lors de nos entretiens.

Mes remerciements vont également à Soline Nivet, qui m'a suivi lors de mes recherches et de la rédaction de ce mémoire, avec qui un dialogue riche m'a permis de toujours pousser plus loin les territoires de l'axonométrie.

Enfin, j'aimerais remercier tout particulièrement Maud Lévy, qui m'a soutenu et a participé directement ou indirectement à modeler les situations, les personnages, et les lieux d'Arton Oximée, ce type perdu dans l'escalier infini de l'architecture, dont il cherche toujours la sortie.