

FIRE

FIGURATION EXPRESSIVE

2014-15

LANGAGE / IMAGE

Le cours a pour objectif de permettre aux étudiants de développer un répertoire figuratif personnel et d'acquérir des connaissances de base en histoire et techniques de la représentation.

Ces connaissances sont considérées comme nécessaires à la lecture et à la composition consciente d'images dont la fonction « *n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'Histoire et le parti qu'on y prend* ».

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, p.9

La représentation n'est pas exclusivement un outil au service du projet. C'est un processus complexe qui commence avec la conception d'une idée, traverse le stade de la production matérielle, définit sa forme concrète et lui donne une signification symbolique. Chaque image est une allégorie de l'idée, qui communique une signification au-delà d'une simple image reproduite sur le support. Elle ouvre une réflexion sur la nature des choses et remplit l'espace qui sépare le monde des idées de celui de la matière.

Dessin, peinture, photographie, maquette, graphisme sont de véritables langages d'expression qui précèdent et font abstraction de la technique appliquée. Ils racontent les projets et communiquent les idées. Ces modalités opératoires de la conception architecturale deviennent des outils éducatifs pour la formation d'un processus créatif personnel ou pour la définition d'une mé-

thode de représentation transmissible.

La connaissance des usages et le contrôle des conventions graphiques sont nécessaires pour transmettre et pour partager ce qui a été développé dans chaque univers individuel.

Ainsi, si l'observation permet d'emmagasiner des informations sur la base de nos perceptions, il nous faut pour les communiquer, autrement dit pour échanger ces informations avec nos contemporains, maîtriser les conventions de représentation qui ont cours à une époque et dans un espace donné. Enfin, il faut connaître et maîtriser les codes d'expression dans leur diversité pour pouvoir en jouer, faire référence à tel ou tel type de représentation, telle ou telle convention graphique, s'inscrire dans une tradition ou s'en écarter avec la conscience des références qu'elle véhicule.

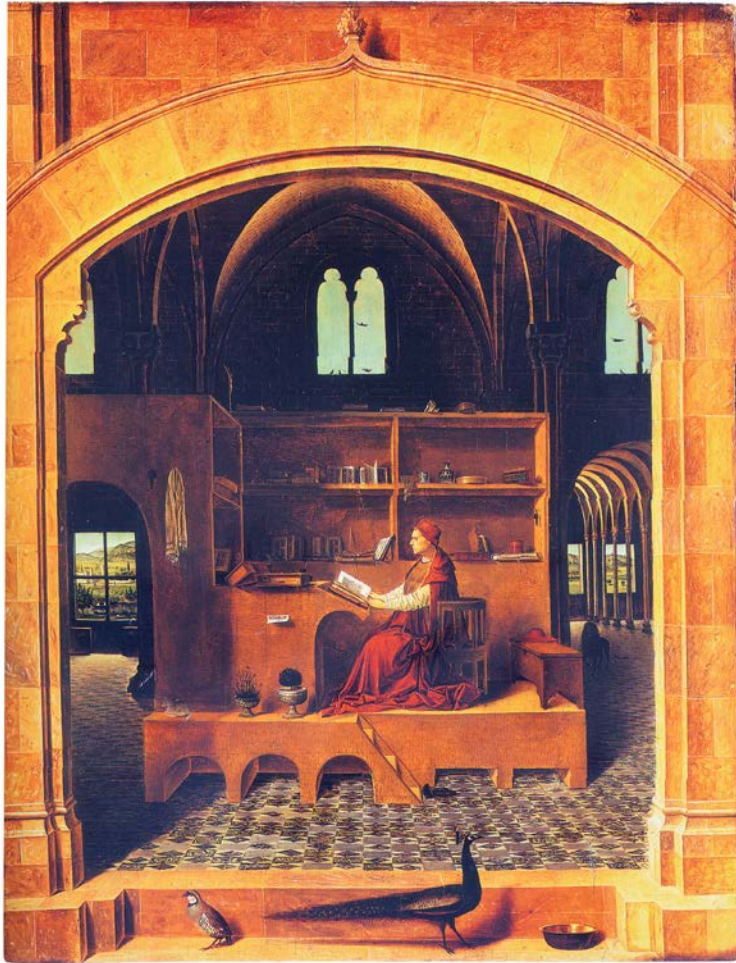
Le cours propose de remonter aux origines du terme grec *γράφειν* (graphein, dont le sens premier est «faire des entailles», d'où «graver des caractères», écrire, mais aussi dessiner) pour établir un parallèle entre le langage des mots et celui des images. Chaque semaine, le programme prévoit d'aborder un thème par une séquence d'images à caractère diachronique.

Réflexion théorique et approche pratique sont inséparables de la méthode d'enseignement.

On mettra en évidence la nécessité pour l'architecte de bien maîtriser les techniques figuratives afin de pouvoir représenter une idée et réussir à la transformer en figure, en image, en œuvre construite.

Les images présentées et commentées en cours doivent contribuer à promouvoir la formation d'un répertoire figuratif personnel afin que celui-ci puisse devenir un outil de référence. En ef-

fet, l'objectif didactique premier du cours «figuration et représentation de l'architecture » est, au delà de l'exercice technique, la construction d'un répertoire personnel.



Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, 1474, National Gallery London

❧

Vraisemblance, (vrè-san-blan-s') s. f.

1. Apparence de vérité. «S'ils veulent savoir parler de toutes choses et acquérir la réputation d'être doctes, ils y parviendront plus aisément en se contentant de la vraisemblance, qui peut être trouvée sans grande peine en toutes sortes de matières, qu'en cherchant la vérité, qui ne se découvre que peu à peu en quelques-unes, et qui, lorsqu'il est question de parler des autres, oblige à confesser franchement qu'on les ignore», [Descartes, Méth. VI, 6] «Ces deux conversions [de Félix et de Pauline, dans *Polyeucte*], quoique miraculeuses, sont si ordinaires dans les martyres, qu'elles ne sortent point de la vraisemblance», [Corneille, Poly. Examen.] «La découverte du vrai dans la plupart des choses dépend de la comparaison des vraisemblances», [Nicole, Ess. morale, 1er traité, ch. 9] «Il y a si peu de vraisemblance à cette conduite, qu'elle ne doit être regardée que comme un aveuglement», [Sévigné, 1er août 1685] «Les esprits ordinaires sentent bien la différence d'une simple vraisemblance avec une certitude entière», [Fontenelle, Mond. 6e soir.] «Grégoire VII, se croyant alors, non sans vraisemblance, le maître des couronnes de la terre, écrivit dans plusieurs lettres, que son devoir était d'abaisser les rois», [Voltaire, Moeurs, 46] «Cette sorte d'esprit qui tient les vraisemblances pour des démonstrations», [Voltaire, Jenni, 7] «Je vois le matin la vraisemblance à ma droite, et l'après-midi elle est à ma gauche», [Diderot, Mém. Entret. d'Alemb.]

2. Ce qui rend vraisemblable. «L'on y [dans le Testament politique de Richelieu] trouve la source et la vraisemblance de tant et de si grands événements qui ont paru sous son administration», [La Bruyère, Disc. de réception.]

3. Les apparences, les convenances de la société. «Continuez à l'éviter [Mme de Mailly] avec le plus de vraisemblance qu'il se pourra», [Maintenon, Lett. à Mme de Caylus, 16 févr. 1716] «Écoutez ; conservons toutes les vraisemblances ; On ne se doit lâcher par des impertinences Que selon le besoin, selon l'esprit des gens», [Gresset, Méchant, II, 7]

4. Vraisemblance dramatique : elle consiste en ce que les diverses parties de l'action se succèdent de manière à ne heurter en rien la croyance ou le jugement des spectateurs, eu égard aux préliminaires de la pièce. «Il fallait inventer une fable qui fût plus vraisemblable ; toutefois le défaut de vraisemblance laisse souvent subsister l'intérêt», [Voltaire, Comm. Corn. Rem. Poly. I, 4] «Vous ririez bien plus de l'auteur, s'il eût tiré deux vrais amis de l'Oeil-de-Boeuf [l'antichambre du roi, où se réunissaient les courtisans] ou des carrosses ; il faut un peu de vraisemblance, même dans les actes vertueux», [Beaumarchais, Mariage de Fig. Préf.]

Historique / XVIIe s. «Cette opinion me semble avoir eu plus de vraisemblance et plus d'excuse», [Montaigne, II, 245] «Ces fables sortent un peu trop audacieusement hors des bornes de la vraisemblance», [Amyot, Thés. 1]

Étymologie / Vrai, et l'ancien français semblance (voy. SEMBLANT).



EXERCICE

Produire, par groupe de deux, une image *vraisemblable* sur la base d'une interview de *The Paris Review* et d'un dispositif tridimensionnel répondant à la proposition suivante :

Soit un espace intérieur, une chambre (du grec *καμάρα*, *kamára*; latin *camera*) comportant au moins une ouverture vers l'extérieur et une ouverture vers l'intérieur ; c'est-à-dire un seuil entre le dedans et le dehors, un instantané entre un avant et un après.

Rendu : présentation orale de deux planches A2 verticales.

* Une planche de dessin au trait (à la main ou à l'ordinateur). Dessins de construction, plan, coupe, position du point de vue, perspectives, cadrage, texte éventuel

* Une planche sur laquelle figure l'image seule, mise en page librement sur un A2 vertical

semaine 01	semaine 02	semaine 03
LANGAGE STYLE	OBSERVATION INTERPRÉTATION	SUJET OBJET(S) CRITIQUE I
semaine 04	semaine 05	semaine 06
<i>Modellisation</i>	POINT DE VUE CADRAGE	COMPOSITION TEMPORALITÉS CRITIQUE II
semaine 07	semaine 08	semaine 09
<i>Photographie</i>	PHÉNOMÈNES CRITIQUE III	<i>Photoshop</i>
semaine 10	semaine 11	semaine 12
DESTINATION FORTUNE	RAPPORT AU TEXTE CRITIQUE IV	REPRODUCTIONS COPIES

STRUCTURE DU COURS

critique rapide d'une image
sur proposition volontaire d'un
étudiant, envoi par mail jusqu'au
mardi précédent le cours

NB
10'

cours théoriques / techniques
NB / OM / invités
60'

introduction de l'exercice
LC, PG, SK, OM
10'

critiques / travail en classe
60 groupes x 10' / 4
LC, PG, SK, OM + NB
150'



Luigi Ghirri, Emilia Romagna, 1985, from the series Paesaggio italiano

LANGAGE / STYLE

γράφειν En grec, le sens premier de du terme *graphein* est «faire des entailles», d'où «graver des caractères», écrire, mais aussi dessiner. Ce geste fondamental établit un lien direct entre langage écrit et image dessinée. Il permet de «toucher» ce qui est absent. Représenter. En ce sens, l'image est un outil de communication. Elle vise à transmettre une idée, une pensée, un concept, un sentiment, ...

Pour être comprise, elle se doit d'adopter un langage commun, partagé. Alors que le langage permet la compréhension, le style transmet une émotion, la poésie de l'image. Il est à la fois l'expression d'un caractère propre à chaque auteur mais peut également être la marque du choix, cohérent et conscient, d'un langage codifié, forme de communication référencée et reconnaissable par un groupe d'individus déterminés. Il donne forme à l'idée. C'est cette réalité formelle que Barthes nomme l'écriture qui nous intéresse ici. *L'écriture* des images.

« L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre. [...] Or toute Forme est aussi Valeur ; c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a la place pour une autre réalité formelle : l'écriture. [...] et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage ».

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, p. 18

- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953

- Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*, 1460/1480
(trad. fr.: Piero della Francesca, *De la perspective en peinture*, trad. de Jean-Pierre Le Goff et Jean-Pierre Néraudau, Éditions In Medias Res, Paris 1998)

EXERCICE / semaine 01

Formation des groupes de deux

Lecture et impression d'une interview tirée de *The Paris Review*

Recherche sur l'auteur

8h15 - 9h15	Cours d'introduction	60'
9h15 - 9h45	Présentation de l'exercice	30'
9h45 - 12h00	Travail en classe	135'

Assistants disponibles dans la salle de cours



OBSERVATION / INTERPRÉTATION

ἡ τέχνη μιμείται τὴν φύσιν Aristote, Physique, II, 2, 194 a 21. Selon Aristote, *l'art imite la nature*. Cependant ce que l'on nomme ici faute de mieux *imitation* n'est pas la transcription mécanique d'une forme, mais un procédé de transformation qui par l'observation et l'expérience d'une réalité en propose une représentation, une interprétation. La différence entre l'original et sa représentation est alors comblée par les capacités d'abstraction et d'interprétation du génie humain. Toute représentation est donc en quelque sorte une *fiction*, contée à partir de soi, vécue du dedans et non observée de l'extérieur.

« [...] comme le dit énergiquement Giacometti : “Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur.” »

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, pp 17-18

- Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Leipzig, 1819
- Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964

EXERCICE / semaine 02

Attribution d'une image de référence au sein d'un répertoire donné
 Déconstruction de l'image de référence / analyse critique – spatialité
 Travail par collage et dessin à la main sous forme d'exercice rapide

matériel fourni : 1 feuille A2 et une image de référence

8h15 - 9h15	Cours	60'
9h15 - 9h45	Présentation de l'exercice	30'
9h45 - 12h00	Travail en classe	135'

Assistants disponibles dans la salle de cours



Félix Vallotton, *Intérieur avec Femme en Rouge de Dos*, 1903

☒

SUJET / OBJET

Le choix du sujet est fondamental dans l'acte de représenter. Il pose la question de ce qui mérite ou nécessite d'être représenté. S'il est établi que *l'art imite la nature*, qu'est-ce que *la nature des choses* ? La réponse semble étroitement liée à l'histoire et à la philosophie, aux savoirs et à la politique d'une époque et d'un lieu donné. Scènes mythologiques ou religieuses (narration, transmission issue de tradition orale), représentations scientifiques (hypothèses, modèles et observations), portraits, paysages, natures mortes (pouvoir, richesse, vanités), autoportraits, symbolisme, abstraction, ...

Ce sujet prend ensuite une *forme*, se matérialise au sein d'une *composition* où s'établit un réseau de relations entre le sujet de la représentation et les objets, animés ou inanimés, qui peuplent une image.

Le mot allemand *Gestalt* est traduit couramment par «forme», mais il s'agit d'un concept beaucoup plus complexe, qu'aucun terme ne traduit exactement. Le verbe *gestalten* peut être traduit par «mettre en forme, donner une structure signifiante». La Gestalt est donc une forme structurée, complète et prenant sens.

« the whole is other than the sum of the parts »

Kurt Koffka, *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung*, Zickfeldt, Osterwieck am Harz, 1925

- Aristote, *La Poétique*, env. 335 av J.-C.

- Ovide, *Les Métamorphoses*, env. 1 ap. J.-C.

EXERCICE / semaine 03

Élaboration d'un répertoire / architectures, images, objets, ...

Ébauche de l'image / croquis, composition, sujet, ...

CRITIQUE I

Retour sur le travail d'analyse des deux premières semaines

Discussion sur le répertoire et l'ébauche

8h15 - 9h15	Cours	60'
9h15 - 9h25	Présentation de l'exercice	10'
9h25 - 12h00	Critiques et travail en classe	150'

60 groupes x 10' / 4 assistants



Samuel Van Hoogstraten, A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House 1655-60

☒

MODÉLISATION

La construction d'un modèle vise toujours un but, explicite ou implicite, dans une démarche de processus. Un modèle n'est jamais neutre. Il est le fruit de choix; il retranche; il précise; il propose. Il est le reflet des intentions, des envies, des besoins de son auteur.

Comme son pendant physique, le modèle informatique participe de cette même démarche. Il est une hypothèse de travail. On lui donne une précision en rapport avec le but que l'on poursuit, avec ce que l'on veut lui faire dire. Il possède donc un échelle. Par définition partiel, il est construit, complété, modifié pour lui trouver les caractères qui feront de lui l'outil le plus juste pour explorer une question spatiale.

- Raymond Queneau, *Exercices de style*, Gallimard, Paris 1963
- André Malraux, *Le Musée Imaginaire* (1947), Gallimard, Paris 1965

EXERCICE / semaine 04

Déconstruction de l'ébauche, recherche du point de vue
 Dessins construits en plan et en coupe, position du regard, compréhension spatiale, modélisation 3D
 Développement du répertoire

8h15 - 8h25	Critique d'une image	10'
8h25 - 9h25	Cours	60'
9h25 - 9h35	Présentation de l'exercice	10'
9h35 - 12h00	Travail en classe	145'

Assistants disponibles dans la salle de cours



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656

☒

POINT DE VUE / CADRAGE

Les règles de la perspective - projection sur une surface bidimensionnelle des effets de la perception visuelle - impliquent la définition spatiale et temporelle de l'œil de l'observateur et d'un point de fuite. Le spectateur de l'image se trouve alors comme projeté dans une position qui n'est pas la sienne, il endosse un rôle bien précis défini par l'auteur (le *Je* en littérature).

Le point de vue est donc un vecteur qui définit la position de l'observateur et la direction du regard au sein de la scène représentée et introduit une notion de profondeur relative.

Le cadrage établit à la fois la limite de ce qui nous intéresse (focus, distance, résolution, échelles, ...) et la forme de ce contour (format).

La modification de l'un ou l'autre de ces paramètres implique la notion de parallaxe - effet du changement de position de l'observateur sur ce qu'il perçoit - c'est à dire un mouvement et donc un temps (hors champ, ellipse, décadage).

« Des yeux du peintre à ce qu'il regarde, une ligne impérieuse est tracée que nous ne saurions éviter, nous qui regardons : elle traverse le tableau réel et rejoint en avant de sa surface ce lieu d'où nous voyons le peintre qui nous observe ; ce pointillé nous atteint inmanquablement et nous lie à la représentation du tableau. ».

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 20

- Michel Foucault, *Les suivantes*, in *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966
- Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1436

EXERCICE / semaine 05

Dessins de construction de la maquette
Parallèles entre croquis et modélisations 3D de la vue
Quelle portion de l'espace je construis ?
Développement du répertoire

8h15 - 8h25	Critique d'une image	10'
8h25 - 9h25	Cours	60'
9h25 - 9h35	Présentation de l'exercice	10'
9h35 - 12h00	Travail en classe	145'

Assistants disponibles dans la salle de cours



Marvin Cone (American, 1891-1965), *The Appointed Room*, c. 1940

⌘

COMPOSITION / TEMPORALITÉS

La *τέχνη* consiste à réaliser des choses « dont le principe d'existence réside dans celui qui fait et non dans la chose qui est faite », Éthique à Nicomaque, VI, 4, 13-14.

La composition règle les relations spatiales et symboliques entretenues par les éléments d'une œuvre.

L'écriture suit des principes de composition linéaires, elle déroule ses figures dans le temps, le procédé de lecture est *diachronique* ; l'image, quant à elle, est bidimensionnelle, ses figures s'étendent dans le plan du tableau, le procédé de lecture est *synchronique*.

Les notions de composition et de temporalités posent également la question de la finitude d'une œuvre ; entre observation, action et achèvement. Quelles relations entretiennent l'acte et l'œuvre, le geste *effectif* et le geste *effectué* ?

« Le peintre "apporte son corps" dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. »

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p.12

- Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000
- Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, Cotta, Tübingen 1810
(trad. fr. *Le Traité des couleurs*, Trad. d'Henriette Bideau, introduction et notes de Rudolf Steiner, Éditions Triades, Paris 1973)

EXERCICE / semaine O6

Présentation du répertoire
Dessin de construction de la maquette (analogique ou digital)
Construction de la maquette

CRITIQUE II

Retour sur le répertoire
Discussion sur les plans de la maquette, points de vue et matériaux envisagés

8h15 - 9h15	Cours	60'
9h15 - 9h25	Présentation de l'exercice	10'
9h25 - 12h00	Critiques et travail en classe	150'

60 groupes x 10' / 4 assistants



Le Corbusier, Villa le Lac, Corseaux, 1924-25

PHOTOGRAPHIE

Maîtriser les techniques de prises de vues exige de comprendre ce qui lie les différents outils de projection perspective: le dessin perspectif proprement dit, la chambre photographique et le dessin informatique dit tridimensionnel. Comme outil physique de projection d'une image sur une surface, l'appareil photographique (la chambre noire, la caméra, du grec ancien *καμάρα*, *kamára*, la chambre) possède un caractère d'exemplarité pour saisir les enjeux fondamentaux de la définition d'une image: point de vue, cadrage, mode de projection, gestion de la lumière.

En tant qu'outil quotidien de l'architecte, l'appareil photographique permet en outre le passage de l'état tridimensionnel de la maquette physique vers la nature bidimensionnelle de l'image.

- Gillo Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1968 (trad. fr.: *Le Kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût*, trad. de Paul Alexandre, Éditions Complexe / Presses universitaires de France, Bruxelles / Paris 1978)
- Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Presses Universitaires de France, Paris 1997

EXERCICE / semaine 07

Prises de vues dans la maquette
Développement du répertoire

8h15 - 8h25	Critique d'une image	10'
8h25 - 9h25	Cours	60'
9h25 - 9h35	Présentation de l'exercice	10'
9h35 - 12h00	Travail en classe	145'

Assistants disponibles dans la salle de cours



Karl Friedrich Schinkel, Zeltzimmer, Schloß Charlottenhof, Potsdam 1825-1826

☒

PHÉNOMÈNES

Au delà des notions cartésiennes de dimensions et de positions, l'observation et la reproduction des phénomènes physiques sont au cœur des questions de représentation. Comment reproduire l'éclat d'une lumière, la teinte d'une ombre, la brillance d'un reflet, les effets de transparences et de lointain? Comment communiquer l'atmosphère d'un lieu et d'un instant précis?

« La peinture se divise en deux parties principales. La première est le dessin, c'est-à-dire le simple trait ou le contour qui termine les corps et leurs parties, et qui en marque la figure; la seconde est le coloris, qui comprend les couleurs que renferme les contours des corps. »

Leonardo Da Vinci, *Trattato della Pittura*, (1510?), divisione della pittura

« Il fallait d'abord idéaliser l'espace, concevoir cet être parfait en son genre, clair, maniable et homogène, que la pensée survole sans point de vue, et qu'elle reporte en entier sur trois axes rectangulaires, pour qu'on pût un jour trouver les limites de la construction, comprendre que l'espace n'a pas trois dimensions, ni plus ni moins, comme un animal a quatre ou deux pattes [...]. Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là. [...] Pourtant décidément il n'y a pas de recette du visible, et la seule couleur pas plus que l'espace n'en est une. »

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p.35, 42 et 46

- Leonardo Da Vinci, *Trattato della Pittura*, (1510?)

-John Ruskin, *The Elements of Drawing*, in Three Letters to Beginners 1857
(trad. fr. *Les éléments des Dessin*, trad. d'Eva Loechner et de Julie Neveux, Circé, Paris 2014)

EXERCICE / semaine 08

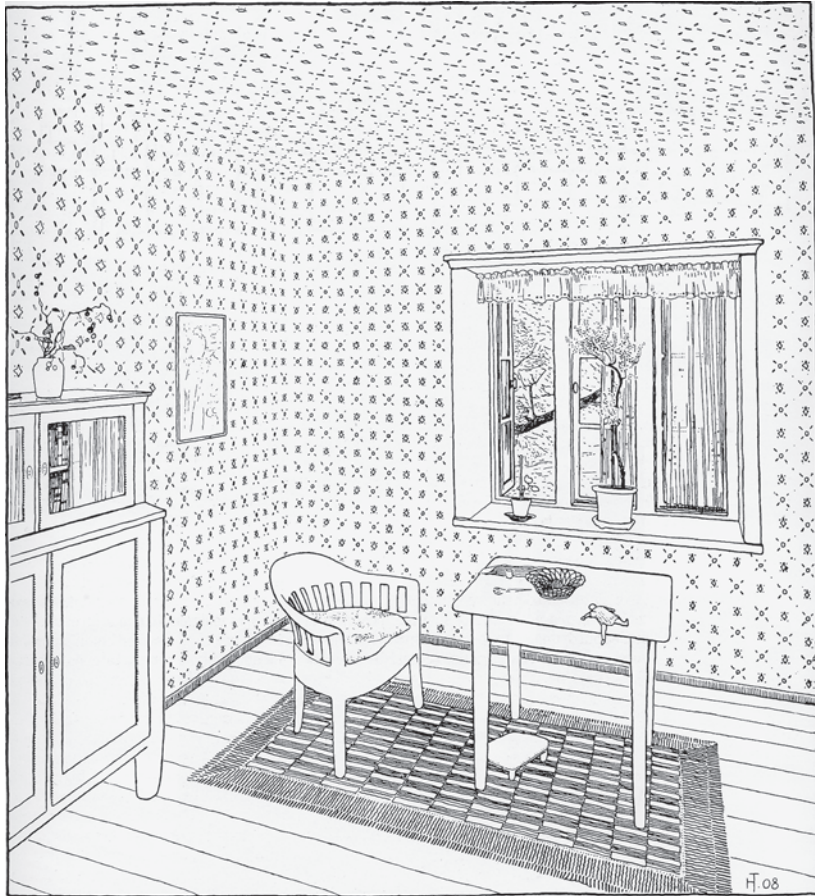
Lumières, ombres, reflets, transparences, lointain, atmosphère, ...
Recadrage, composition, retouches, ...

CRITIQUE III

Retour sur le répertoire et la première ébauche : photo de maquette sans retouche
Observation, interprétation, sujet, cadrage, point de vue, technique, temporalités

8h15 - 9h15	Cours	60'
9h15 - 9h25	Présentation de l'exercice	10'
9h25 - 12h00	Critiques et travail en classe	150'

60 groupes x 10' / 4 assistants



⌘

Heinrich Tessenow, *Der Wohnhausbau*, 1909

IMAGE DE SYNTHÈSE

Si les outils informatiques ont permis une précision inédite dans la technique du collage, il ne sont pas à l'origine de la synthèse d'image; du moins au sens premier du terme synthèse. La composition que signifie la *synthesis* grecque σύνθεσις procède des mêmes principes que ce soit un *capriccio* de Canaletto ou un montage informatique. L'histoire de l'art regorge -si elle n'est pas faite entièrement- de collages, de citations, d'agencements d'éléments hétérogènes. N'importe quelle image composite produite sur des logiciels tels que Photoshop s'inscrit donc dans cette longue filiation.

Il s'agit d'explorer les enjeux de la synthèse d'image par l'exploration fine des techniques d'intégration, de mise en résonance et de composition d'éléments de nature différente.

- Gillo Dorfles, *Arte e artificio*, Einaudi, Torino 1968 (sans trad. fr.)

- Arduino Cantafora et Charles Duboux, *La pomme d'Adrien, ou de l'enigme du regard*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2002

EXERCICE / semaine 09

Retouches photographiques et corrections optiques

Insertion des éléments du répertoire

Insertions analogiques et / ou digitales

8h15 - 8h25	Critique d'une image	10'
8h25 - 9h25	Cours	60'
9h25 - 9h35	Présentation de l'exercice	10'
9h35 - 12h00	Travail en classe	145'

Assistants disponibles dans la salle de cours



⌘

Pieter Jansz Saenredam, *Interior of the Sint-Laurenskerk in Alkmaar, 1661*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

DESTINATION / FORTUNE

Dès qu'une œuvre quitte les mains de son créateur, elle est soumise à une fortune imprévisible. Même si elle rejoint en premier lieu son destinataire initial, celui pour qui la *rhétorique* a été élaborée, rien ne permet de présumer de la suite de son parcours. Elle dérive alors, sujette à de multiples transformations et manipulations - appropriation, détournements, trahisons, glissements, citations, collages, usages, usure, ... - et à autant d'interprétations qu'elle aura de lectures. Héritage et contamination ; nostalgie et mélancolie.

Ainsi l'œuvre devient elle-même source d'inspiration pour celui qui la reçoit. Elle redevient partie prenante de cette nature qu'on observe et qu'on interprète. Comme le mythe, elle n'en finit pas de *s'actualiser*.

« *Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. [...] In any case, always remember what Jean-Luc Godard said : "It's not where you take things from - it's where you take them to."*»

Jim Jarmush, *Nothing is original*

- Homère, *Odyssée*, VIII^e av. J.-C.

- James Joyce, *Ulysses*, Shakespeare and Company, Paris, 1922

EXERCICE / semaine 10

Couleurs, filtres, étalonnage, postproduction

8h15 - 8h25	Critique d'une image	10'
8h25 - 9h25	Cours	60'
9h25 - 9h35	Présentation de l'exercice	10'
9h35 - 12h00	Travail en classe	145'

Assistants disponibles dans la salle de cours



RAPPORT AU TEXTE

Issus d'un même geste fondateur *-γράφειν-* le texte et l'image diffèrent aujourd'hui, dans notre culture, dans leurs modes de composition et de lecture. La manière dont ils représentent une réalité n'a pas le même effet sur nos sens et notre entendement. Pourtant leur origine commune transparait, car les mots, une fois écrits, possèdent une réalité formelle qui véhicule inévitablement un message, au delà du sens de la parole elle-même.

Le graphiste gère donc à la fois l'aspect pictural du texte et les rapports complexes et jamais neutres qu'entretiennent les mots et les images. Titres, légendes, enluminures, calligraphies, calligrammes, bandes-dessinées, publicités, ... autant de situations où le texte et l'image se côtoient, s'opposent, se confondent, se superposent, se répondent ou s'ignorent.

« Le texte ne "commente" pas les images. Les images n' "illustrent" pas le texte : chacune a été pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture et y lire le recul des signes. »

Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Seuil, Paris, 2005, p.9

- Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Skira, Genève, 1970

- Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford University Press, Oxford 1939
(trad. fr.: *Essais d'iconologie - Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. de Bernard Teyssèdre, NRF Gallimard, Paris 1967)

EXERCICE / semaine II

Mise en page, graphisme

CRITIQUE IV

Retour sur le répertoire et la troisième ébauche : Image retravaillée
Observation, interprétation, sujet, cadrage, point de vue, technique, temporalités, phénomènes, insertions, composition, gestuelle, rapport au texte, support, impression

8h15 - 9h15	Cours	60'
9h15 - 9h25	Présentation de l'exercice	10'
9h25 - 12h00	Critiques et travail en classe	150'

60 groupes x 10' / 4 assistants



Johann Erdmann Hummel, Zimmerbild, 1820

✎

REPRODUCTIONS / COPIES

Dans le choix du support et de la technique utilisée s'opère l'actualisation de la représentation. La matérialité acquise par l'image en tant qu'objet lui ajoute une couche de lecture supplémentaire.

Ce rapport peut être direct et unique (comme pour une peinture ou un dessin original) ou indirect et reproductible (comme pour une impression, un tirage analogique ou digital). Dans le second cas, aujourd'hui très présent dans nos modes de représentation issus d'outils à caractère digital, la représentation se fait en deux temps, potentiel et réel : celui du traçage des figures d'abord, puis celui de l'impression et donc du choix du support, d'une qualité matérielle de l'objet et d'un cadrage ou recadrage possible.

« On pourrait dire, de façon générale que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. »

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2010, pp.16-17

- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980

- Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954

(trad. fr. trad. *La pensée visuelle*, trad. de Claude Noël et de Marc Le Cannu, Flammarion, Paris 1976)

EXERCICE / semaine 12

Contrôle de l'impression, choix du support, tests physiques

8h15 - 8h25	Critique d'une image	10'
8h25 - 9h25	Cours	60'
9h25 - 9h35	Présentation de l'exercice	10'
9h35 - 12h00	Travail en classe	145'

assistants disponibles dans la salle de cours

FIGURATION ET REPRÉSENTATION
Nicola Braghieri

Sibylle Kössler
Laurent Chassot
Patrick Giromini
Olivier Meystre

Lausanne, EPFL, 2014