



LAPIS  
EPFL / ENAC

## 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 méthode 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 précis à travers une œuvre choisie, accompagnée d'une séquence d'images à caractère diachronique.

En parallèle, les étudiants seront amenés à construire une image, une *narration*, sur la base de tableaux de la peinture de l'âge d'or hollandais. Ces références, en ce qu'elles ne représentent ni grands événements historiques, ni récits bibliques, offrent la possibilité de s'interroger sur le domestique, le quotidien, le *banal*... Elles permettront aux étudiants de se confronter au rôle narratif qu'assument

les séquences spatiales de l'architecture bourgeoise dans la peinture de cette époque.

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 effet, 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.



Reconstitution de *La leçon de musique de Vermeer*, photographie de maquette, Olivier Meystre, 2016

❧

## 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.]

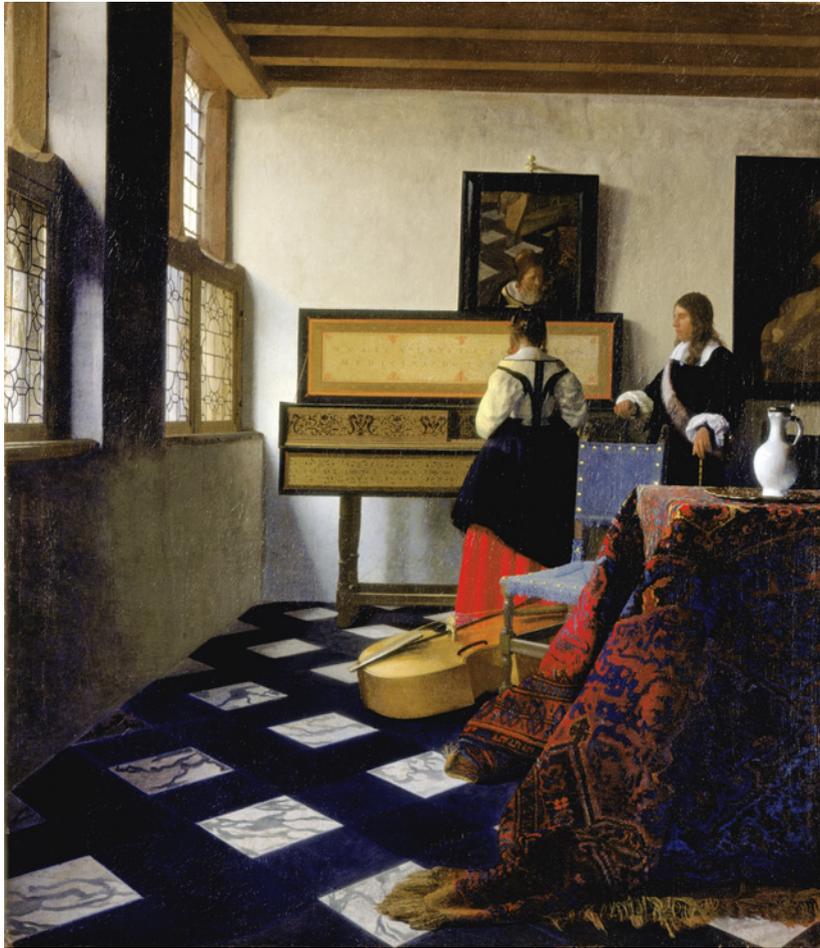
2. Ce qui rend vraisemblable. «L'on y [dans le Testament politique de Richelieu] trouve la source et la vraisemblance de tant et de si grands événements qui ont paru sous son administration», [La Bruyère, Disc. de réception.]

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).



⌘

Johannes Vermeer, *La leçon de musique*, c. 1662-1665, Royal Collection, Buckingham Palace, London

## EXERCICE

Produire, par groupe de deux, une image *vraisemblable* sur la base d'un tableau donné en modifiant une ou plusieurs de ses caractéristiques telles que point de vue, cadrage, lumières, ...

Soit un espace intérieur, une chambre (du grec *καμάρα*, *kamára*; latin *camera*) comportant une ouverture vers l'extérieur et/ou 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.

L'image sera conçue comme *allégorie* d'une idée d'architecture.

Il sera expressément demandé de mélanger les techniques analogiques et numériques.

## STRUCTURE DU COURS

cours théorique / conférence  
NB / invités  
60' / 75'

cours technique  
OM, FF  
30'-45'

critiques  
et

travail en classe  
PG, BH, SK, OM, LT, FF  
+ NB  
150' - 120'

## RENDU

*image* - une planche A2 verticale sur laquelle figure l'image mise en page librement.

*livret* - ouvrage relié et concis permettant de suivre le processus et les réflexions menées par les étudiants dans la composition de l'image.

*examen* - affichage et présentation orale de l'image et entretien individuel sur une ou plusieurs images liées à un sujet du cours.

semaine 01 <i>22 septembre</i>	semaine 02 <i>29 septembre</i>	semaine 03 <i>6 octobre</i>
<b>RÉALISME MAGIQUE</b>	<b>léonie marquaille</b>	<b>PERSPECTIVE ET REGARDS</b>
<b>ARCHITECTURE DE L'ÂGE D'OR</b>	<i>perspective</i>	<b>CRITIQUE I</b>
semaine 04 <i>13 octobre</i>	semaine 05 <i>20 octobre</i>	* semaine 06 <i>27 octobre</i>
<b>POLYPTIQUE ET COUPE</b>	<b>julien zanetta</b>	<b>ÉCHELLE ET PROPORTIONS</b>
<i>modélisation</i>	<i>matières</i>	<b>CRITIQUE II</b>
semaine 07 <i>3 novembre</i>	semaine 08 <i>10 novembre</i>	semaine 09 <i>17 novembre</i>
<b>OMBRE ET LUMIÈRE</b>	<b>luca ortelli</b>	<b>ARRIÈRE-PLAN ET ENFILADES</b>
<i>lumières</i>	<i>photographie</i>	<b>CRITIQUE III</b>
semaine 10 <i>24 novembre</i>	semaine 11 <i>1 décembre</i>	semaine 12 <i>8 décembre</i>
<b>COLLAGE ET ABSTRACTION</b>	<b>abel davoine</b>	<b>COMPOSITION ET MOUVEMENT</b>
<i>collage numérique</i>	<i>post-production</i>	<b>CRITIQUE IV</b>

\* **CONFÉRENCE**  
*me 26 octobre*

**julie beauvais**  
**lisa tatin**

*Sublime et réalisme,  
traitement spatial des  
musiques baroques et  
contemporaines*

## BIBLIOGRAPHIE

- Ernst H. Gombrich, *The Story of Art* (1950), Histoire de l'art, Phaidon 2001
- Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964
- George Teyssot, *Une topologie du quotidien*, PPUR Lausanne 2016
- Bill Bryson, *Une histoire du monde sans sortir de chez moi*, Payot, Paris 2015

## TEXTES CRITIQUES DE RÉFÉRENCE

- Roland Barthes, *Le monde-objet*, in *Lettres nouvelles*, Julliard, juin 1953
- Michel Foucault, *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (.pdf sur le site LAPIS)
- Georges Perec, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, in *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974 (pp. 117-118; .pdf sur le site LAPIS)
- Alison Smithson, *Sant Jerome: The Desert And The Study* (.pdf sur le site LAPIS)

## MATÉRIEL PÉDAGOGIQUE

- Mariet Westermann, *Art and Home, Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, Denver Art Museum, Denver 2001 (pp. 24-31 et 83-101; .pdf sur le site LAPIS)
- Philip Steadman, *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*, Oxford University Press, Oxford 2001 (.pdf sur le site LAPIS)
- Tim Killiam, *Amsterdam canal guide*, Spectrum, Amsterdam 1978 (pp. 16-23; .pdf sur le site LAPIS)

## LANGAGE / IMAGE

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

## ALLEGORIE IMAGE / SIGNE

L'image comme signe présente en soi un sens immédiat suffisant mais dont les éléments recèlent des valeurs symboliques qui fondent son sens second, son sens intentionnel, parfois étranger au premier.

L'allégorie (du grec : ἄλλον / állon, « autre chose », et ἀγορεύειν / agoreúein, « parler en public ») est une forme de représentation indirecte qui emploie une chose (une personne, un être animé ou inanimé, une action) comme signe d'une autre chose, cette dernière étant souvent une idée abstraite ou une notion morale difficile à représenter directement. Elle représente donc une idée abstraite par du concret. En littérature, l'allégorie est une figure rhétorique qui consiste à exprimer une idée en utilisant une histoire ou une représentation qui doit servir de support comparatif. La signification étymologique est : « une autre manière de dire », au moyen d'une image figurative ou figurée.

## IMITATION OBSERVATION / INTERPRÉTATION

ἡ τέχνη μιμῆται 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

## FORTUNE / COPIES

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, citations, collages, ... - et à autant d'interprétations qu'elle aura de lectures. 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*

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 (peinture, dessin original) ou indirect et reproductible (impression, tirage analogique ou digital). Dans le second cas, la représentation se fait en deux temps, potentiel et réel : celui du traçage des figures, 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



✎

*Eduard Bäumer, Wohnzimmer, 1933, Collection privée*

## LE RÉALISME MAGIQUE

*22 septembre*

Dans les années vingt, le critique allemand Franz Roh, dans son livre *Nach-Expressionismus, magischer Realismus : Probleme der neuesten europäischen Malerei*, baptise Réalisme Magique la peinture des artistes appartenant principalement au courant classique et figuratif de la Nouvelle Objectivité.

Ces peintres rejettent l'expérience des avant-gardes abstraites pour revenir à la tradition figurative de l'humanisme de la renaissance, du vérisme social et, de manière plus générale, du néo-classicisme.

Ses œuvres se caractérisent, en particulier dans la production du début des années vingt, par un rendu précis de la réalité et une grande définition des détails et de l'espace architectural ; la scène est immobile, suspendue dans un enchantement magique ; les personnages baignent dans une situation de classicisme onirique parfois trouble. Les éléments représentés dans les tableaux, personnages de la société moderne bourgeoise et objets domestiques d'usage quotidien, rayonnent d'une impalpable aura *magique* dans un tranquille environnement *réaliste*.

L'attention se porte donc sur l'objet matériel et l'existence réelle des choses dans le monde. Franz Roh utilise le terme « réaliste » pour exprimer une intention partagée de retour à la figuration objective des objets et des personnages après les extravagances expressionnistes.

L'approche du *réalisme magique* peut être résumée comme une volonté de retour à des sujets ordinaires, par opposition aux sujets fantastiques, comme une juxtaposition de petits événements quotidiens observés avec un certain recul par opposition à la tendance expressionniste qui tend à focaliser l'attention sur un unique grand sujet, comme une attention aux menus détails même dans les tableaux de grand format et les paysages.

Selon l'écrivain Massimo Bontempelli, qui serait le premier à avoir appliqué le terme *réalisme magique* à la littérature, les réalistes magiques se caractérisent par un rendu clair et méticuleux des détails capable de produire un effet d'ensemble aliénant. Cette vision lucidement étonnée du réel, où la nature morte des petits objets semble vivre d'un esprit intérieur, crée une liaison entre l'ordinaire du quotidien et l'héroïsme magique de la grande peinture classique.

Le directeur du Moma Alfred H. Barr Jr. écrit, pour introduire en 1943 à New York l'exposition *Réalistes américains et réalistes magiciens* : « Réalisme Magique, le terme fait parfois référence à l'œuvre de peintres utilisant une technique parfaitement réaliste pour rendre plausibles et convaincantes leurs visions improbables, oniriques ou fantastiques ».



☒

*Johannes Vermeer, La ruelle (Het Straatje), c. 1658, Rijksmuseum, Amsterdam*

## L'ARCHITECTURE DE L'ÂGE D'OR

*22 septembre*

*de Gouden Eeuw* - L'expression « Siècle d'or néerlandais » définit en premier lieu une floraison étonnante et exceptionnelle de la culture et des arts aux Pays-Bas au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Cette essor n'est que la conséquence directe des évolutions sociales et culturelles de cette époque, entre 1584 et 1702, soit depuis la formation de la république des Provinces-Unies, devenue première puissance commerciale au monde, jusqu'à la mort soudaine du *stathouder* Guillaume III d'Orange et la désastreuse guerre de succession d'Espagne.

La prospérité de l'Âge d'Or se trouve dépeinte dans de très nombreux chefs-d'œuvre de la peinture. Environ cinq millions de tableaux ont été dénombrés, dont au moins un demi-million représentant les intérieurs domestiques.

Dans ces peintures, la richesse culturelle et économique de la société semble évidente. Tandis qu'ailleurs en Europe, les mécènes et protecteurs des arts sont toujours de riches aristocrates, aux Pays-Bas les négociants aisés et les familles patriciennes jouent désormais ce rôle. En effet, l'essor économique que connaît la république permet l'apparition, pour la première fois dans l'histoire, d'une solide et prospère classe moyenne urbaine.

### TECHNIQUES / semaine 01

*Introduction et présentation de l'exercice pratique et des éléments de rendu*

Formation des groupes de deux et attribution d'une œuvre

Analyse de l'œuvre et tracés de la perspective inverse

8h15 - 9h45	Cours d'introduction	90'
9h45 - 10h15	Présentation de l'exercice	30'
10h15 - 12h00	Travail en ateliers	105'

*Assistants disponibles dans la salle de cours*



⌘

*Johannes Vermeer, La lettre d'amour, c. 1667-1668, Rijksmuseum, Amsterdam*

## Le traitement de l'espace à l'épreuve de l'interprétation : VERMEER ET LES INTÉRIEURS DOMESTIQUES

*29 septembre*

### LÉONIE MARQUAILLE

Maître-assistante à l'Université de Lausanne depuis le 1er septembre 2016, Léonie Marquaille a soutenu en novembre 2015, sous la direction du Professeur Jan Blanc (université de Genève) et de Marianne Cojannot-Le Blanc (université de Paris Ouest Nanterre) une thèse intitulée : *Peindre pour les milieux catholiques dans les Pays-Bas du Nord au XVIIème siècle*, qui est en cours de publication. Dans le même cadre géographique et chronologique, ses recherches actuelles portent sur la décoration de la Salle d'Orange exécutée pour la Huis ten Bosch à La Haye à la demande d'Amalia van Solms à la mort de son époux Frédéric-Henri. Elle s'intéresse particulièrement aux rapports entre art et architecture et organise en novembre 2016 un colloque à l'université de Lausanne intitulé : *Décor et architecture (XVIIème - XVIIIème siècle) : entre union et séparation des arts*.

### TECHNIQUES / semaine O2

*Perspective - rappel de quelques règles de dessin perspectif*

Mise en place des plan et coupe de l'espace du tableau par la perspective inverse  
Recherche de points de vue alternatifs et interprétation de l'espace hors-champ  
Ebauche de la nouvelle image

8h15 - 9h00	Cours technique	45'
9h00 - 10h00	Conférence	60'
10h00 - 12h00	Travail en ateliers	120'

*Assistants disponibles dans la salle de cours*



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

☒

## PERSPECTIVE SCIENTIFIQUE ET REGARD SUBJECTIF OU LE LION FLAMAND

6 octobre

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

*« L'espace tout entier s'organise autour de ce meuble (et le meuble tout entier s'organise autour du livre) : l'architecture glaciale de l'église [...] s'annule : ses perspectives et ses verticales cessent de délimiter le seul lieu d'une foi ineffable; elles ne sont plus là que pour donner au meuble son échelle, lui permettre de s'inscrire : au centre de l'inhabitable, le meuble définit un espace domestiqué que les chats, les livres et les hommes habitent avec sérénité. »*

Georges Perec, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, in : *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris 1974

### CRITIQUE I / semaine 03

*Retour sur le travail de dessin et d'analyse des deux premières semaines*

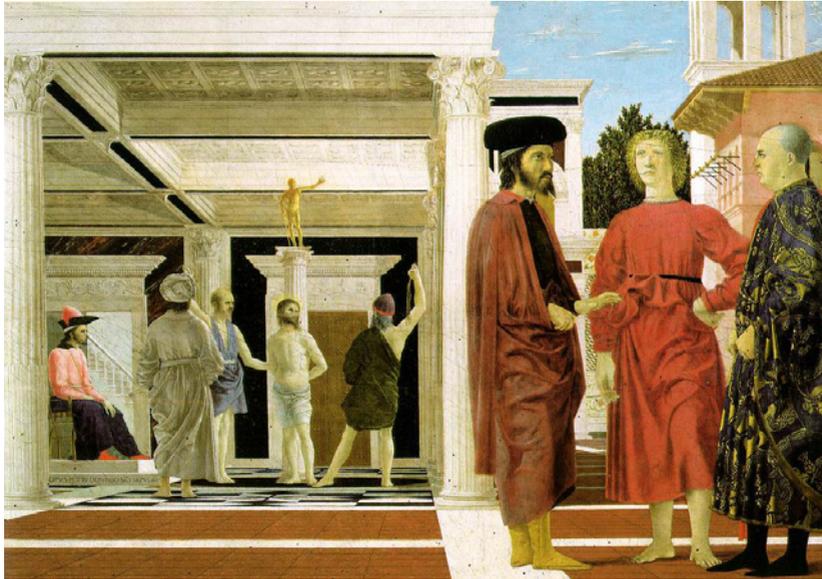
Analyse de l'œuvre

Perspective inverse, plan et coupe de l'espace du tableau

Propositions de points de vue, plans et coupes de l'espace hors-champ

8h15 - 9h15	Cours théorique	60'
9h15 - 9h30	Pause	15'
9h30 - 12h00	Critiques et travail en ateliers	150'

*critiques dans la salle de cours, environ 10 minutes par groupe selon liste de passage*



## POLYPTIQUE ET COUPE OU L'ENIGME DE PIERO

13 octobre

« The column of Christ is placed in the centre of a circle, which has, of course, particular significance ; it must be understood as a symbolic reference to Christ and, even more than that, as a symbol of Christ. It would therefore appear logical to look for a relationship between this circle and the "misterioso gioco pavimentale" in front of and behind it. Wherein would such a relationship consist? One is tempted to look in one particular direction. Amongst the great problems of classical geometry, that of the quadrature of the circle-that is, the determination of the area of the circle by way of calculating its circumference -holds a place of special importance. For its solution, the inscribing of regular polygons into the circle was a method already well tried by Greek geometers.

[...] From the conclusions reached in the foregoing analysis, although perhaps incomplete, and in one important instance based upon an unverifiable assumption, it appears that Piero used perspective in this picture for portraying his three-dimensional design with mathematical accuracy, and further- more, that this design is infused with mathematical symbolism. It may well be that Piero revealed the exact nature of these arcana to certain of his friends. For the uninitiated, however, the clear spatial order of the 'Flagellation' must always have held an inexplicable element of strangeness. »

Rudolf Wittkower and B.A.R. Carter

*The Perspective of Piero Della Francesca's 'Flagellation'*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 16, No. 3/4 (1953), pp. 292-302

### TECHNIQUES / semaine O4

*Modélisation - analogique et numérique*

Construction des modèles (3D et maquette) en fonction des points de vue proposés

Précision du point de vue et du cadrage

Réflexion sur le détail en coupe de la fenêtre

8h15 - 9h15	Cours théorique	60'
9h15 - 10h00	Cours technique	45'
10h00 - 12h00	Travail en ateliers	120'

*Assistants disponibles dans la salle de cours*

¤

*Piero della Francesca, La Flagellation du Christ, circa 1453, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino*



*Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, 1921-1929, planche 79*

⌘

## Les coordonnées de la mémoire : WARBURG, LA MAGIE ET L'ESPACE

20 octobre

**JULIEN ZANETTA**

Après une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Genève ("Baudelaire, la mémoire et les arts"), Julien Zanetta est actuellement boursier du Fonds National Suisse pour la recherche scientifique et mène, à l'Université du Michigan, des recherches sur le genre de la biographie d'artiste au XIXe siècle.

### TECHNIQUES / semaine 05

*Matières - textures et matériaux*

Mise en place d'un répertoire de textures, matières, détails, références

Construction des modèles selon point de vue choisi

Développement du détail de fenêtre

8h15 - 9h00	Cours technique	45'
9h00 - 10h00	Conférence	60'
10h00 - 12h00	Travail en ateliers	120'

*Assistants disponibles dans la salle de cours*



☒

*Sunbathing in my Tears © Matthew Stone*

## **SUNBATHING IN MY TEARS** Sublime et réalisme, traitement spatial des musiques baroques et contemporaines

*Soprano - Electric Bass - Electronics*

*Conférence performance*  
*mercredi 26 octobre, foyer SG, 18h15*

### **JULIE BEAUVAIS, metteur en scène**

Les créations de Julie Beauvais sont nourries par son intérêt pour le mouvement, l'expérience sensorielle et l'élévation. Ses divers travaux - en théâtre, opéra et installation - ont été montrés et joués dans plusieurs pays. Dépasant les confins des théâtres et maisons d'opéra, elle s'adresse aujourd'hui également à une plus large audience par des créations hybrides d'art lyrique et d'installations monumentales dans l'espace public.

☒

### **LISA TATIN, soprano**

Formée initialement au cirque et à la danse contemporaine, Lisa Tatin découvre le chant lyrique sur le tard. Désormais diplômée de l'HEMU et de la ZHDK, on a pu l'entendre aux cours des dernières années dans les rôles de Despina (Cosi fan tutte - Overture Opéra), Serpetta (La Finta Giardiniera - Zürich Festspiel), Blondchen (Die Entführung aus dem Serail - Orch. von Graubünden), Adele (die Fledermaus - Orch. Philharmonique de Prague). En duo avec le pianiste Eric Cerantola, on l'a récemment entendu dans un récital de mélodie française et contemporaine dans le cadre du Festival Label Suisse, retransmis en live sur Espace 2. Son intérêt pour la création contemporaine l'amène de plus en plus vers des formes lyriques alternatives. En janvier 2017 aura lieu la première de Sunbathing In My Tears, un opéra solo en mouvement, construit autour d'œuvres de B. Ubaldini, O. Neuwirth et B. Strozzi ; aux côtés du bassiste Dragos Tara et sous la direction de Julie Beauvais.



James Abbott McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black No. 1, 1871, Musée d'Orsay, Paris*

☒

## ECHELLE ET PROPORTIONS OU LA MONA LISA VICTORIENNE

27 octobre

« Entre la conception du peintre et celle de l'architecte, il y a cette différence, tandis que le peintre s'efforce sur la surface plane de l'image, de rendre visible le relief des objets à l'aide des ombres, mais laisse voir les élévations à l'aide des plans comme quelqu'un qui ne veut pas voir juger de son oeuvre selon l'apparence de la perspective, mais selon la vraie "divisio" (qui est la réduction de la profondeur en espace mathématique) fondée sur la "ratio" (qui est la raison de la discipline)... »

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, libro II, cap. 1 (1432-1490)

*C'est de souffrance et de bonté  
Que serait fait la beauté  
Plus parfait que n'était celle  
Qui vient des proportions*

...

Guillaume Apollinaire, *Les collines*, 1913-1917

« Un homme-le-bras-levé fournit aux points déterminants de l'occupation de l'espace, le pied, le plexus solaire, la tête, l'extrémité des doigts, le bras étant levé, trois intervalles qui engendrent une section d'or, dite de Fibonacci. D'autre part, la mathématique offre la variation la plus simple comme la plus forte d'une valeur : le simple, le double, les deux sections d'or. »

Le Corbusier

*Le Modulor : essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*  
Édition de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950

« Le tracé régulateur est une satisfaction d'ordre spirituel qui conduit à la recherche de rapports ingénieux et de rapports harmonieux. Il confère à l'œuvre l'eurythmie. »

Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923

### CRITIQUE II / semaine 06

*Retour sur le travail de construction des modèles*

Modèles (3D et maquette), points de vue et matériaux

Répertoire et références

Dessin de détail en coupe sur la fenêtre

8h15 - 9h15	Cours théorique	60'
9h15 - 9h30	Pause	15'
9h30 - 12h00	Critiques et travail en ateliers	150'

*critiques dans la salle de cours, environ 10 minutes par groupe selon liste de passage*



## OMBRES ET LUMIÈRES OU LE MYSTÈRE DE MATTHIEU

3 novembre

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?

*« 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

*« Looking at Caravaggio's Calling of Saint Matthew (1599-1602), I think of him as like a film director. Lighting, costumes, gestures — all would have been carefully staged. It is clear that the window on the back wall is not a source of light. It has been painted out, to avoid the problems of 'contre-jour' — against the day, or against the light — difficulties that are familiar to any modern cameraman. Instead, there is a single light source, very strong from the right. A tableau is set up with careful lighting — it would take some time to do. »*

David Hockney, *Secret Knowledge, Rediscovering the old techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, London et N.Y. 2001

### TECHNIQUES / semaine 07

*Lumières - construction des ombres, éclairage de maquettes et de modèles numériques*

Tests lumière

Modification des modèles

Développement du répertoire et recherche de références

8h15 - 9h15	Cours théorique	60'
9h15 - 10h00	Cours technique	45'
10h00 - 12h00	Travail en ateliers	120'

*Assistants disponibles dans la salle de cours*

¤

*Caravaggio, La vocation de Saint Matthieu, 1599, San Luigi dei Francesi, Roma*



Luigi Ghirri, Studio di Aldo Rossi, Milano, c. 1983-1991

⌘

## INTERNO ITALIANO Luigi Ghirri, photographe

10 novembre

### LUCA ORTELLI

Luca Orтели est actuellement professeur ordinaire à l'EPFL où il dirige le Laboratoire de Construction et de Conservation (LCC). Il est membre de la direction de la faculté ENAC, de la commission de recherche EPFL ainsi que du comité de direction du programme doctoral "Architecture et sciences de la ville". Ses recherches personnelles sont centrées sur les expériences cruciales du début du XXe siècle de l'avant-garde radicale allemande et des révolutions sociales-démocrates des pays d'Europe du nord.

*« La rencontre quotidienne avec la réalité, les fictions, les ersatz, les aspects ambigus, poétiques ou aliénés semble exclure toute voie de sortie d'un labyrinthe, dont les parois sont toujours plus illusives, au point où nous pourrions nous confondre avec elles.*

*Le sens que je veux donner à mon travail est de vérifier s'il est encore possible de désirer et d'affronter la voie de la connaissance pour pouvoir enfin distinguer l'identité précise de l'homme, des choses, de la vie, par rapport à l'image de l'homme, des choses, de la vie. »*

Luigi Ghirri, Kodachrome, 1978.

### TECHNIQUES / semaine 08

*Photographie - maquettes et objets à insérer dans une image*

Tests prise de vue

Modification des modèles

Développement du répertoire et recherche de références

8h15 - 9h00	Cours technique	45'
9h00 - 10h00	Conférence	60'
10h00 - 12h00	Travail en ateliers	120'

*Assistants disponibles dans la salle de cours*



Samuel van Hoogstraten, *Vue d'intérieur ou Les Pantoufles*, 1658, Musée du Louvre, Paris

☒

## ARRIÈRE-PLAN ET ENFILADES OU LE REGARD À TRAVERS LES PANTOUFLES

17 novembre

« De tels horizons apportent à la peinture une grande beauté dans l'aspect. il faut bien entendu mettre en place des deux côtés quelques montagnes qui se confondent les unes derrière les autres, avec des couleurs en dégradés, comme l'exige la disposition du dégradé des couleurs à de grandes distances. »

Leonardo Da Vinci, *Trattato della Pittura*, (1510?), divisione della pittura, ( fol. 283v )

« Avant que vous ne commenciez à représenter quelque chose de digne, faites que l'action ait lieu devant vos sens et s'y imprime, jusqu'à ce que vous puissiez voir en votre esprit les choses telles qu'elles sont advenues en réalité. En s'habituant à penser ainsi, on finit avec le temps par voir les choses peintes dans nos idées, comme si elles étaient présentes devant nous. »

Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*, Rotterdam, 1678

« Voyez la liste des biens meubles et immeubles : « les pigeons des colombiers, les lapins des garennes, les ruches à miel, les poissons des étangs, les pressoirs, chaudières, alambics, les pailles et engrais, les tapisseries, les glaces, les livres et médailles, le linge, les armes, les grains, les vins, les foin », etc. N'est-ce pas exactement l'univers du tableau hollandais ? Il y a, ici comme là, un nominalisme triomphant, qui se suffit à lui-même. Toute définition et toute manipulation de la propriété produisent un art du Catalogue, c'est-à-dire du concret même, divisé, énumérable, mobile. Les scènes hollandaises exigent une lecture progressive et complète; il faut commencer par un bord et finir par l'autre, parcourir le tableau à la façon d'un compte, ne pas oublier tel coin, telle marge, tel lointain, où s'inscrit encore un objet nouveau, bien fini, et qui ajoute son unité à cette pesée patiente de la propriété ou de la marchandise.

[...] Il y a dans ces *Doelen* hollandaises le contraire même d'un art réaliste... C'est-à-dire que le peintre s'installe dans un espace vidé prudemment de tout regard autre que le sien. Or, tout art qui n'a que deux dimensions, celle de l'oeuvre et celle du spectateur, ne peut créer qu'une platitude, puisqu'il n'est que la saisie d'un spectacle-vitrine par un peintre-voyeur. La profondeur ne naît qu'au moment où le spectacle lui-même tourne lentement son ombre vers l'homme et commence à le regarder »

Roland Barthes, *Le monde-objet*, in: *Lettres nouvelles*, Julliard, juin 1953

### CRITIQUE III / semaine 09

*Retour sur le répertoire et la première ébauche - photo de maquette sans retouche*

Première ébauche attentive aux notions d'observation, interprétation, sujet, cadrage, point de vue, technique, temporalités, composition, lumières, ...  
Maquette, modèle, répertoire et références

8h15 - 9h15	Cours théorique	60'
9h15 - 9h30	Pause	15'
9h30 - 12h00	Critiques et travail en ateliers	150'

*critiques dans la salle de cours, environ 10 minutes par groupe selon liste de passage*



Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Home so Different, So Appealing?*, 1956, Kunsthalle, Tübingen

## COLLAGE ET ABSTRACTION OU LA CHAISE CANNÉE "SO APPEALING"

24 novembre

Le collage est une confrontation d'objets trouvés qui a lieu sur le tableau. Des objets qui *inventent* de nouvelles histoires et significations prêtes à l'usage, *ready to (be) made*. C'est un moyen pour donner une nouvelle vie à des histoires mortes, mais surtout pour trouver des sens nouveaux à de vieilles choses.

Le collage est un dispositif ambigu. Son ambiguïté réside dans l'équilibre instable entre le réalisme des éléments avec lesquels l'œuvre est composée et l'aura surréelle, le trouble qui jaillit de la juxtaposition de ceux-ci. C'est donc une démarche abstraite qui s'accomplit grâce à des substances concrètes. La distance entre le support physique et l'idée représentée est la mesure de cette ambiguïté.

« 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

La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers.

« ...En somme, le voyage est une machine à coller pour les célibataire de la création. »

Groupe µ, *Douze Bribes pour décoller (en 40.000 signes)*, in AA. VV. *Collages*, "Revue d'esthétique", 3-4, Paris, 1978, p. 13

« L'abstraction est un devoir, le devoir scientifique, la possession enfin épurée de la pensée du monde! »

Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, 1938

### TECHNIQUES / semaine 10

*Collage numérique - synthèse d'image et composition*

Répertoire d'objets, compréhension des détails, tests insertions

Développement du répertoire et recherche de références

8h15 - 9h15	Cours théorique	60'
9h15 - 10h00	Cours technique	45'
10h00 - 12h00	Travail en ateliers	120'

*Assistants disponibles dans la salle de cours*



⌘

John Ford, *L'Homme qui tua Liberty Valance*, 1962

## POINT(S) DE VUE Image en mouvement

1 décembre

### ABEL DAVOINE

Abel Davoine est programmateur de films - au Sputnik, au festival Black Movie et au Cinéma Bio à Genève ; puis cinéaste - un documentaire, *Novembre*, une fiction, *Unfinished Stories* ; et désormais producteur au sein de la structure indépendante Close Up Films.

*« En procédant à l'inventaire des réalités par le moyen de ses gros plans, en soulignant des détails cachés dans des accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, si le cinéma, d'une part, nous fait mieux voir les nécessités qui règnent sur notre vie, il aboutit, d'autre part, à ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas. Nos cafés et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, il fit sauter cet univers concentrationnaire, si bien que maintenant, abandonnés au milieu de leurs débris projetés au loin, nous entreprenons d'aventureux voyages. Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions. »*

*[...] Il est bien clair, par conséquent, que la nature qui parle à la caméra est tout autre que celle qui s'adresse aux yeux. [...] S'il est banal d'analyser, au moins globalement, la façon de marcher des hommes, on ne sait rien assurément de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. Nous connaissons en gros le geste que nous faisons pour saisir un briquet ou une cuiller, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se joue réellement entre la main et le métal, à plus forte raison des changements qu'introduit dans ces gestes la fluctuation de nos diverses humeurs. C'est dans ce domaine que pénètre la caméra, avec tous ses moyens auxiliaires, ses plongées et ses remontées, ses coupures et ses isolements, ses extensions de champ et ses accélérations, ses agrandissements et ses réductions. Pour la première fois, elle nous ouvre l'expérience de l'inconscient instinctif. »*

W. Benjamin, (1935) traduction de Maurice de Gandillac, 1983, Éd. Denoël-Gonthier, pp. 116-117

### TECHNIQUES / semaine II

*Post-production - analogique et numérique*

Tonalité générale de l'image, mise en page, textes, test d'impression  
Développement du répertoire et recherche de références

8h15 - 9h00	Cours technique	45'
9h00 - 10h00	Conférence	60'
10h00 - 12h00	Travail en ateliers	120'

*Assistants disponibles dans la salle de cours*



## COMPOSITION DYNAMIQUE ET MOUVEMENT NARRATIF OU LE ROI DANS LE MIROIR

8 décembre

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.

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

### CRITIQUE IV / semaine 12

*Critique d'un premier jet de l'image dans tous les aspects abordés au cours du semestre*

Observation, interprétation, sujet, cadrage, point de vue, technique, temporalités, phénomènes, insertions, composition, lumières, titre, ...

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

8h15 - 9h15	Cours théorique	60'
9h15 - 9h30	Pause	15'
9h30 - 12h00	Critiques et travail en ateliers	150'

*critiques dans la salle de cours, environ 10 minutes par groupe selon liste de passage*

**FIGURATION ET REPRÉSENTATION**  
Nicola Braghieri

Filippo Fanciotti, Patrick Giromini, Boris Hamzeian, Sibylle Kössler, Olivier Meystre, Laura Trazic

Lausanne, EPFL, 2016