

HADID Zaha
Caserne des pompiers du Vitra, 1990 -1993
Peinture, Weil am Rhein, Allemagne
©Zaha Hadid Foundation



GESTE ET INTUITION

ESPACES ABSTRAITS

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES

Sous la direction de Augusto-Antonio Viola
École Camondo, Paris

Lou Guerin

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de mémoire Augusto-Antonio Viola, pour m'avoir accompagnée dans cette recherche et guidée à travers ces questions d'espace et d'abstraction.

Ma gratitude va également à Bertrand, qui a nourri ce travail de lectures et de références précieuses.

Je remercie profondément ma famille et mes amis, avec qui j'ai pu échanger, douter, construire. Merci pour vos relectures attentives, votre patience face à mes obsessions, et surtout pour votre soutien tout au long de mes études.

Enfin, ma reconnaissance va aux artistes et architectes que j'ai étudiés dont les gestes ont tracé le chemin, et ouvrent l'infini des possibles.

7	Avant Propos
9	Introduction
17	CONTEXTE HISTORIQUE ET THEORIQUE
19	Naissance de l'art abstrait
29	L'art abstrait devient spatial
37	ESPACES ABSTRAITS IMMERSIFS
41	L'immatérialité lumineuse, James Turrell
51	Le tissage de l'espace, Lygia Pape
61	Le tracé expansé, Jean Dubuffet
75	ESPACES ABSTRAITS FONCTIONNELS
79	Les diagrammes opératoires, Bernard Tschumi
93	Les paysages en mouvement, Zaha Hadid
105	Le vide traumatique, Daniel Libeskind
123	Conclusion
129	Bibliographie
135	Index des oeuvres citées



À GAUCHE
BOUROLLEC Ronan
Untitled, 2021
1000x700 cm
©RonandBouroullec

SUR LA PAGE DE DROITE
BOUROLLEC Ronan
Dessins Quotidiens,
Hôtel des Arts TPM, Toulon
Exposition, 2023
© Auteure

AVANT PROPOS

À travers les différents projets réalisés durant mes études, j'ai constaté que ma manière de concevoir partait toujours d'une impulsion graphique : une forme, une ligne, un geste qui, prolongé, construisait l'espace.

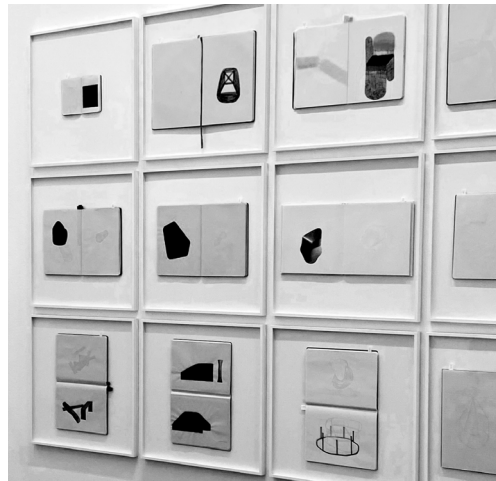
Plutôt que d'intégrer d'emblée le programme dans les plans, je laissais le dessin générer la spatialité. J'ai, par exemple, conçu l'intérieur d'un bâtiment en étirant les lignes de ses ouvertures. Une succession de dessins a fait émerger des formes triangulaires et déconstruites, qui ont ensuite guidé la fonction et le programme.

Le dessin est pour moi une forme d'évasion. J'y recherche la liberté et pour cela, je ne représente rien, je laisse le geste conduire. En rassemblant l'ensemble de mes créations, j'en ai décelé une forme d'abstraction. Je n'avais pourtant aucune connaissance à ce sujet.

L'exposition de Ronan Bouroullec à la Maison des Arts de Toulon, en mars 2023, a été une révélation¹. Ce designer présentait une collection de carnets qu'il remplissait quotidiennement depuis des années. Les formes abstraites déployées sur les murs m'ont subjuguée. J'ai compris que cet ensemble constituait la genèse de son travail, l'abstraction — à l'échelle de l'objet — fonctionnait comme processus créatif.

Ces intuitions ont guidé cette recherche. En tant que future architecte d'intérieur, scénographe et artiste, je me suis interrogée :

comment intégrer l'abstraction dans mes projets ? L'abstraction est-elle compatible avec l'espace habitable, ou demeure-t-elle confinée à la toile ?



¹ BOURULLEC Ronan, *Dessins Quotidiens*, [Exposition], Toulon, Hôtel des Arts TPM, 4 mars - 29 avril 2023

INTRODUCTION

L'art abstrait rejette la figuration. Le récit s'y cache, ou n'a jamais existé.

Face à la naissance de l'appareil photographique qui capture le monde visible, les premiers avant-gardistes cherchent à s'en affranchir. Ils rejettent les codes académiques imposés dans la peinture et tentent de créer un langage pictural universel, capable d'exprimer ce que Kandinsky nomme la « nécessité intérieure ». Lorsqu'un artiste renonce à la mimésis, c'est sa richesse intrinsèque qui recouvre la toile, son imaginaire, son intuition, sa vision personnelle du monde.

Dans une époque de surconsommation visuelle où nous sommes saturés d'images narratives et fonctionnelles, l'art abstrait conserve une pertinence singulière, il reste inédit. Cet art crée un moment de suspension, force le spectateur à ralentir et à explorer ses sensations plutôt que de chercher un sens immédiat. Cette capacité à générer une expérience sensible détachée du récit est précisément ce qui nourrit cette recherche.

Si l'abstraction, même confinée au tableau, produit déjà cet effet, que se passe-t-il lorsqu'elle devient espace habitable ?

Lorsque le spectateur ne se tient plus face à une toile, mais entre physiquement dans l'abstraction ?

Je me suis alors interrogée : qu'est-ce qu'un espace abstrait ?

Rapidement il m'est apparu qu'un espace ne peut être complètement abstrait, puisqu'il est par nature matériel. Par définition pure, « abstrait » est quelque chose qui ne détient aucune référence à la réalité concrète. Le récit se retrouve caché, imperceptible, voire il n'y en a pas. L'abstraction désigne donc ce qui s'éloigne du monde tangible. Elle ne raconte pas : elle suggère.

Le geste abstrait émane de la pensée libre, il est provoqué par l'intuition et l'imaginaire.

« Le mot sert à parler de tout ce qui ne possède pas l'existence matérielle des corps, qui, eux sont concrets. On peut toucher un corps. L'abstrait serait alors impalpable². »

Si l'on se fie à cette définition, on en déduit donc qu'un espace ne peut être pleinement abstrait puisqu'il est palpable : c'est une existence matérielle.

D'ailleurs, nous pouvons émettre l'hypothèse que le seul que l'on peut considérer comme abstrait est l'espace cosmique, celui extérieur à l'atmosphère terrestre. Sa dimension reste incompréhensible à l'humain malgré le développement de notre connaissance à ce sujet. L'Univers est indéfinissable, que ce soit par la pensée, le temps, ou bien sa mesure.

MIMÉSIS

(Mot grec) Création artistique considérée comme une imitation ou représentation du monde.

<https://www.universalis.fr/dictionnaire/mimesis/>

² DUPOUEY Patrick, « Abstrait/Immatériel » dans *Culture générale - choisir le mot juste*, 2e éd., Paris, Ellipses, 2019, Collection Optimum, p.15.

Par « espace », j'entends la tridimensionnalité, l'espace physique et tactile dans lequel nos corps évoluent. Il ne s'agit pas seulement des lieux fonctionnels — la maison où l'on vit, dort et mange, ou l'espace de travail où l'on lit, dessine, et écrit. Je fais référence aux volumes que nous traversons, ceux où les murs s'élèvent, où la lumière circule, où la matière construit un parcours sensible. L'architecture, la scénographie, l'exposition : toutes ces formes spatiales qui se déploient autour de nous et composent notre manière d'« habiter » le monde.

Si un espace ne peut être complètement abstrait au sens strict, peut-on néanmoins utiliser le geste abstrait comme méthode pour le concevoir ?

C'est ici que naît ma problématique :

Comment le geste pictural abstrait peut-il devenir un outil de conception spatiale, et quelles expériences sensibles peut-il offrir ?

Comme le souligne Tim Ingold dans *Une brève histoire des lignes*, certaines lignes ont « une présence phénoménale réelle dans l'environnement ou dans les corps³ », tandis que d'autres sont « de nature abstraite, intellectuelle, rationnelle⁴. » Ces lignes abstraites ou imaginaires, qu'Ingold appelle aussi « fantômes », existent comme repères conceptuels. Elles deviennent cependant réelles dès qu'elles orientent l'action : la trajectoire invisible d'un marin. Il précise également que :

« dans les mains du calligraphe, l'énergie qui circule dans ces lignes s'exprime par la danse du pinceau sur le papier qui l'absorbe, et se manifeste dans les traces d'énergie de l'écriture manuscrite⁵. »

À l'image de ce passage, du concept à l'expérience, le geste pictural abstrait peut se transformer en ligne imaginaire invisible, conductrice de la création d'espaces perceptibles et vivants.

Judith Epstein, souligne ce propos :

« Depuis le début du XX^e siècle, parmi les diverses formes de figuration de l'espace qui apparaissent, la peinture et l'art abstrait donnent à voir l'espace sans organisation dirigée, sans mise en ordre logique, jusqu'à ne plus être que des configurations, des étendues colorées ou des plans monochromes. [...] En effet, « l'irreprésentable » déjà, c'est une forme. [...] Avec le langage, discours ou peinture, même le silence et l'intangibilité du « monde » intérieur sont donnés à voir en formes et en espaces. [...] Ces lignes ouvertes et indéterminées ne dessinent pas de cadres ni de cercles fermés, mais forment un paysage infini ⁶... »

³ INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, [Lines. A Brief History, 2007] Traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Éditions Points, Paris, 2024, p.94.

⁴ Ibid., Tim Ingold reprend les mots de Jean-François Billeter (sinologue) sur la ligne de la géométrie euclidienne (BILLETER, *L'art chinois de l'écriture*, 1989, p.47.)

⁵ INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p.94.

⁶ EPSTEIN Judith, « Les paysages : espaces sans nom », *Les Annales de la recherche urbaine*, N°10-11, 1981, Territoires, Sociétés locales, Paysages, La question foncière et l'espace rurale, p.78.

MoMA

Vue d'installation de l'exposition « Architecture déconstructiviste »,

23 juin 1988 - 30 août 1988

Museum of Modern Art, New York.

©IN148914. Photographie de Mali Olatunji.



Ce que révèle cette citation, c'est que l'abstraction n'est pas un vide, elle peut être une ouverture. Elle ne ferme pas l'espace dans une signification unique, elle l'ouvre à l'infini d'interprétations et de combinaisons. L'« irréprésentable » devient forme, le silence devient visible, l'intangible prend corps. C'est précisément cette transformation, du geste abstrait à l'espace habitable pour proposer une expérience sensible, que ce mémoire cherche à comprendre.

L'« expérience » est le fait de plonger dans un espace inédit, de vivre une aventure, une histoire. C'est l'interaction qui se crée entre l'humain et son environnement. Comment les sens se déploient-ils grâce à ce lieu ? L'espace propose-t-il de penser ou de ressentir autrement ? L'abstraction proposera-t-elle une nouvelle manière d'habiter au quotidien ? C'est cette expérience-là dont il sera question.

La première partie de l'étude pose le contexte à la fois historique et théorique. Elle parcourt la naissance de l'art abstrait pour comprendre les idéologies qui le fondent. Aussi, elle analyse le moment où l'abstraction devient pour la première fois spatiale, notamment à travers le mouvement *De Stijl* mené par Théo van Doesburg.

L'étude se déploie ensuite en deux volets distincts, qui analysent six figures : trois artistes et trois architectes.

Ce corpus ne prétend pas à l'exhaustivité, d'autres démarches auraient pu être étu-

diées, comme par exemple, celles d'Olafur Eliasson, Anish Kapoor ou encore Frank Gehry. Bien que les trois architectes analysés aient tous participé à l'exposition « Architecture déconstructiviste⁷ » au MoMA en 1988, ce mémoire ne s'intéresse pas à ce mouvement en tant que tel.

Le premier volet examine comment, à travers trois artistes, le geste abstrait se transforme en espaces immersifs, libérés de toute fonction prédéfinie. Les trois artistes sont présentés selon une progression logique qui va du plus immatériel au matériel, de la dissolution à l'enveloppement.

⁷ Bernard Tschumi, Zaha Hadid et Daniel Libeskind ont tous participé à l'exposition « Architecture déconstructiviste » au MoMA en 1988, aux côtés de Coop Himmelblau, Peter Eisenman, Frank Gehry et Rem Koolhaas. Ce mouvement s'inspire de la philosophie de Jacques Derrida (*De la grammatologie*, 1967) qui déconstruisait le logocentrisme (Croyance que le sens et la vérité reposent sur un « logos » — une parole, une raison, une présence supposée stable — et que l'écriture n'en serait qu'une copie. Derrida montre au contraire que le sens naît d'un jeu de signes et de différences, sans centre ni origine stable). Ce mémoire ne s'intéresse pas à cette critique du logos, mais au processus créatif complet qui mène du geste à l'espace construit. Il explore ce qui vient avant la parole — le geste et l'intuition, cette pensée non verbale où l'imaginaire et le hasard précèdent toute rationalisation — puis analyse comment cette impulsion initiale se transpose dans la matérialité, se négocie avec les contraintes du réel, et génère des expériences spatiales habitables. BONICCO-DONATO Céline, « Déconstruction philosophique et déconstructivisme architectural », *Archives de philosophie*, 2020, Tome 83, n°2, p. 125-144. <https://shs.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2020>

MoMA

The Museum of Modern Art, créé en 1929 par trois femmes (Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss et Mary Quinn Sullivan), à New York, est l'un des musées d'art moderne les plus influents du monde. <https://www.moma.org/>

Cette matérialisation croissante prépare déjà la complexification que devra affronter le geste abstrait lorsqu'il rencontrera les contraintes architecturales.

James Turrell supprime toute matérialité pour ne garder que la lumière pure, créant des espaces méditatifs où la perception semble se dissoudre dans l'infini abstrait.

Lygia Pape, figure majeure du mouvement *neoconcreto* brésilien, fait de ses dessins géométriques un espace participatif qui est porteur d'engagement politique.

Jean Dubuffet développe l'*Hourloupe*, son tracé automatique qui devient architecture traversable.

Le second volet explore comment trois architectes négocient la tension entre abstraction et contraintes du réel. L'abstraction perd-elle sa puissance à mesure que l'espace se concrétise ?

Bernard Tschumi établit le principe : l'architecture ne peut partir d'une simple forme « pure », mais doit s'ancrer dans le site, le programme et les usages. Son « diagramme » abstrait devient un protocole opératoire.

Zaha Hadid part de toiles abstraites mais développe une méthodologie rigoureuse pour que le site devienne matrice de son abstraction plutôt que d'imposer une forme autonome.

Daniel Libeskind synthétise cette progres-

sion. Il traduit le « trauma » et la mémoire en espaces architecturaux qui fusionnent à la fois l'immersion sensible des artistes et les contraintes fonctionnelles de l'architecture, liant les deux volets de ce mémoire.

CONTEXTE HISTORIQUE ET THÉORIQUE

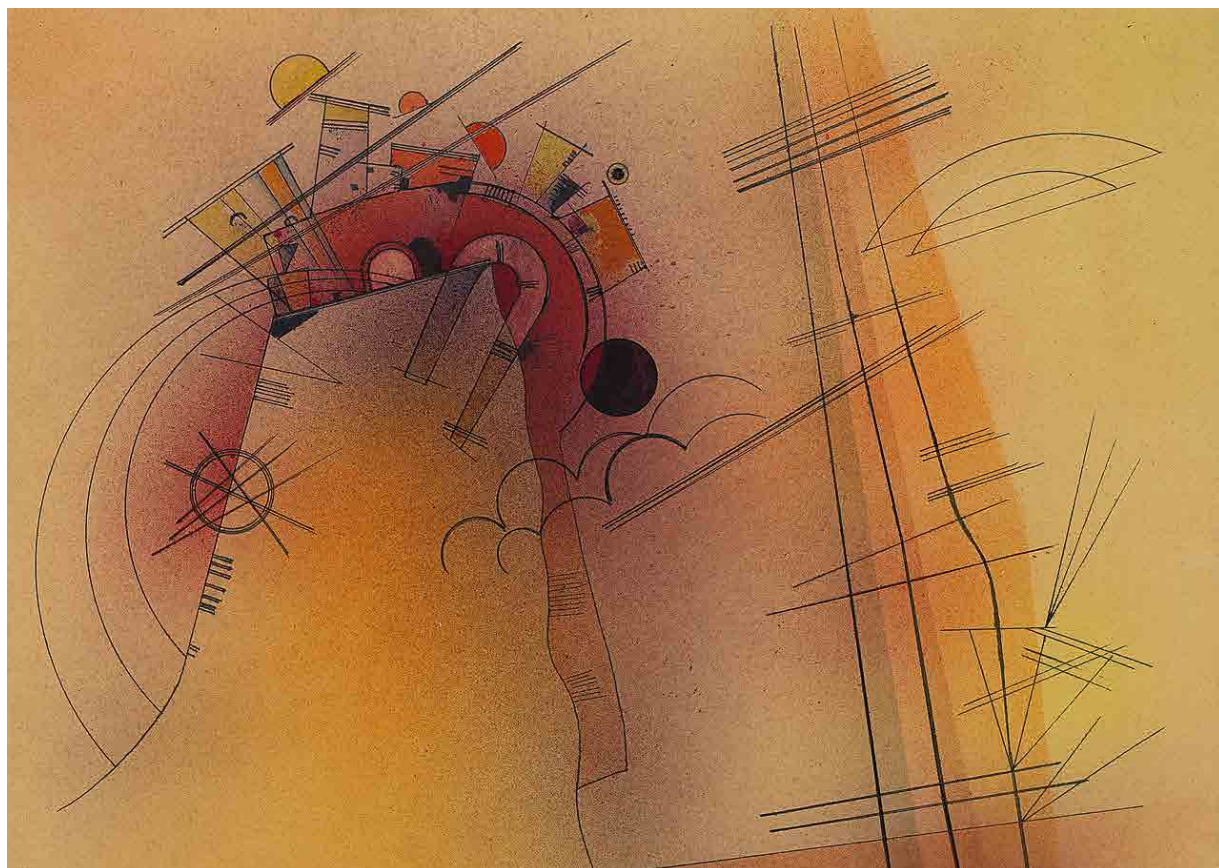
KANDINSKY Vassily

Aglow (Aufglühen), 1928

Aquarelle, encre et graphite sur papier, 45,7 × 49,2 cm

©Guggenheim New York

©2023 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris





BISSON Louis-Auguste
Portrait d'Honoré de Balzac, 1842
Daguerréotype
©Grand Palais (Institut de 00-027253
France)

NAISSANCE DE L'ART ABSTRAIT

Pour interroger la possibilité qu'un geste pictural abstrait devienne un outil de conception spatiale, il est nécessaire de revenir aux conditions d'apparition de l'art abstrait. Comprendre ses ruptures, ses valeurs et les motivations qui l'ont fait naître. L'abstraction n'est pas apparue soudainement, elle est l'aboutissement d'un long processus de détachement du « réel ».

On remarque que l'invention de la photographie au début du XIX^e siècle⁸, marque un tournant majeur pour l'histoire de l'art pictural. Elle rend possible la capture directe du visible et du réel. Les artistes sont alors confrontés à une question vertigineuse : si l'appareil peut représenter fidèlement le monde, alors quel rôle reste-t-il à la peinture ?

Poussés par les restrictions académiques imposées par les institutions, ainsi que par cette invention révolutionnaire, une grande partie des peintres ressentent le besoin d'explorer de nouvelles libertés. L'art abstrait naîtra pas à pas, dans ce désir d'émancipation, dans l'intention de créer et d'exprimer ce que l'appareil photo ne peut saisir : l'invisible, le spirituel, l'essentiel.

Parallèlement, l'apparition de la physique quantique et de la théorie de la relativité (où l'espace et le temps sont liés, formant la quatrième dimension) forme un bouleversement scientifique qui remet en question la notion même de réalité stable⁹. Ce contexte nourrit une transformation progressive de la peinture.

Les impressionnistes, comme Monet et Degas, atténuent les formes et contours pour privilégier la lumière et les sensations. Les postimpressionnistes, Van Gogh ou Cézanne, explorent leur « moi profond » par la seule force du geste. Le cubisme, mené par Pablo Picasso et Georges Braque, propose une déconstruction conceptuelle du réel. Ils fragmentent et multiplient les formes, ouvrant la voie à la non-représentation¹⁰. Peu à peu, la peinture quitte le récit figuratif pour entrer dans une exploration du sensible.

Face à ces peintures non figuratives, le public se trouve alors profondément déstabilisé. L'œil humain cherche spontanément une figure ou une histoire sur ce qu'il observe. Or l'abstraction échappe volontairement à ces attentes.

Dans les musées, vous entendrez « mais qu'est-ce que c'est ? ». Pourtant, la question devrait être : « Qu'est-ce que cela provoque en moi ? ».

⁸ Initiée par Nicéphore Niépce et perfectionnée par Louis Daguerre, qui présentera le premier appareil photo dit « fiable », le daguerréotype, à l'Académie des Sciences en 1839. BONCHAMP Lazare, « Invention de la photographie et premier appareil photo », *Histoire pour tous de France et du Monde*, Rubrique Média et télécoms, 14 décembre 2022.

PHYSIQUE QUANTIQUE

Elle est une théorie qui décrit le comportement des objets physiques au niveau nanoscopique.
<https://www.info.gouv.fr/actualite/quest-ce-que-la-physique-quantique>

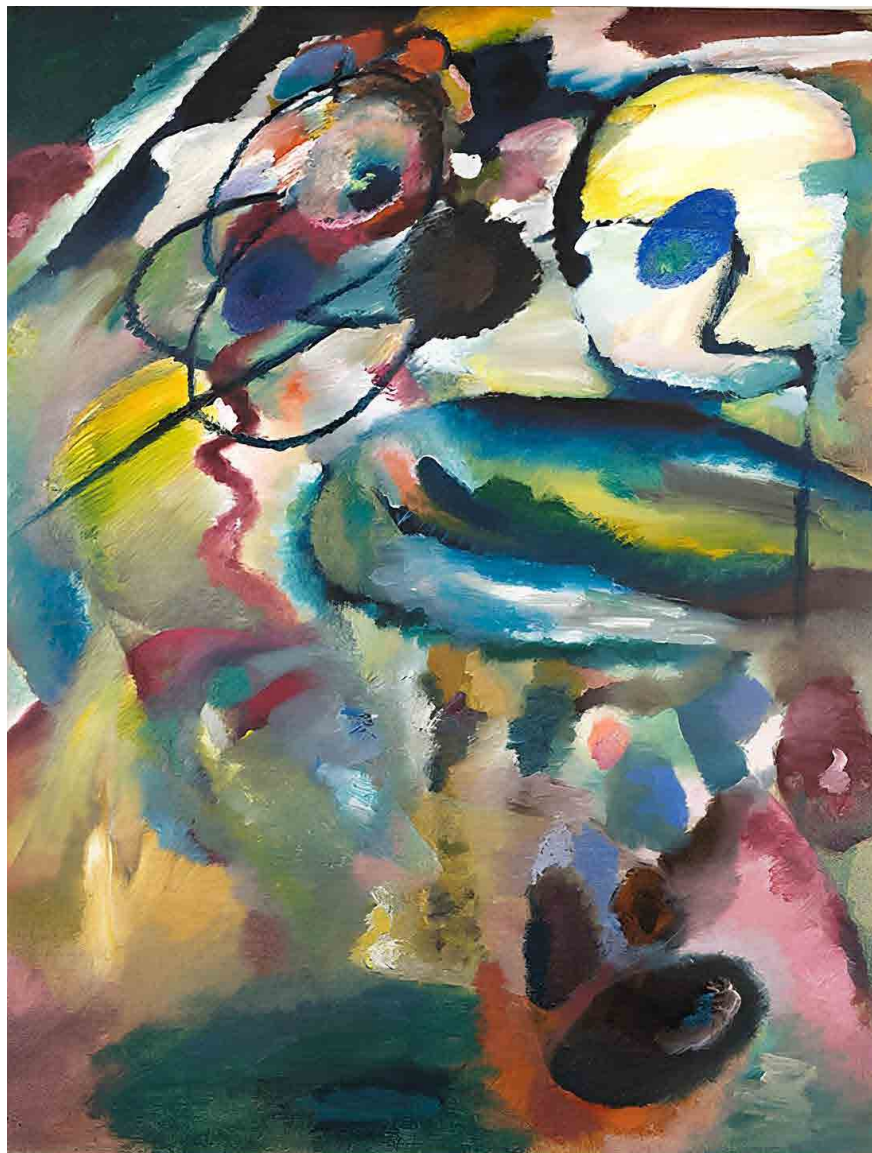
⁹ CENTRE POMPIDOU, « Introduction », dans *Naissance de l'art abstrait* [Catalogue d'exposition], Paris.

¹⁰ MATTEI Selena, « L'art abstrait est-il toujours révolutionnaire ? », *Art Majeur Magazine*, 13 août 2025



KANDINSKY Vassily
Red Sun and Ship, 1925
Huile sur toile
©2026 Artchive

L'abstraction demande une nouvelle posture, celle
d'une contemplation,
d'une disponibilité,
d'un ralentissement...



KANDINSKY Vassily
Tableau avec cercle, 1911
Huile sur toile, 139 x 111 cm
©Andréi Nakov, historien d'art, le premier
tableau abstrait

L'abstraction rompt avec la nécessité de comprendre pour permettre de ressentir.

Mal reçue, les critiques interdisaient parfois aux artistes d'exposer dans les salons officiels et certains n'étaient même pas autorisés à enseigner dans les écoles des Beaux-Arts. Elle fut longtemps considérée comme un « caprice », ou comme un art « facile » ignorant sa profondeur intellectuelle et sensible.

L'abstraction est pourtant une véritable révolution car elle libère le geste et la composition. Elle ouvre la voie à un langage non narratif fondé sur l'intuition, le hasard, et l'imaginaire.

Aux alentours des années 1910-1920, trois artistes inventent simultanément l'art abstrait dans des contextes culturels différents. Trois démarches distinctes qui, ensemble, posent les bases de cet art.

Vassily KANDINSKY (1866-1944)

se trouvant dans son atelier en 1910, fait l'étonnante découverte d'une aquarelle qu'il ne reconnaît pas, et qui ne représente rien. Il se rend rapidement compte que cette peinture est en fait la sienne mais qu'il la regardait simplement à l'envers¹¹.

Nous pouvons alors penser que c'est par le fruit du hasard qu'il eut l'illumination d'un art non figuratif. Ce n'est pourtant pas cela, il s'agit au contraire « d'une analyse portant

avec la plus grande lucidité sur l'histoire, sur les buts et les moyens d'un art qui postule de grandes exigences spirituelles¹² », nous énonce Joe Delahaut, une figure majeure de l'abstraction géométrique.

« Pourquoi s'épuiser à maintenir la vraisemblance représentative, se serait-il dit, puisqu'il est possible de se libérer des chaînes de la construction académique [...] et de se libérer aussi de toute représentation, de toute référence à une chose vue qui serait redonnée à voir (autrement) dans la peinture¹³ ? »

Kandinsky fut alors le premier artiste à exécuter un tableau purement abstrait. Inspiré par la musique, il développe une peinture spirituelle où la forme devient rythme et la couleur vibration. Pour lui, une œuvre véritable se recherche à l'intérieur de soi, de son âme, ce qu'il nomme la « nécessité intérieure ».

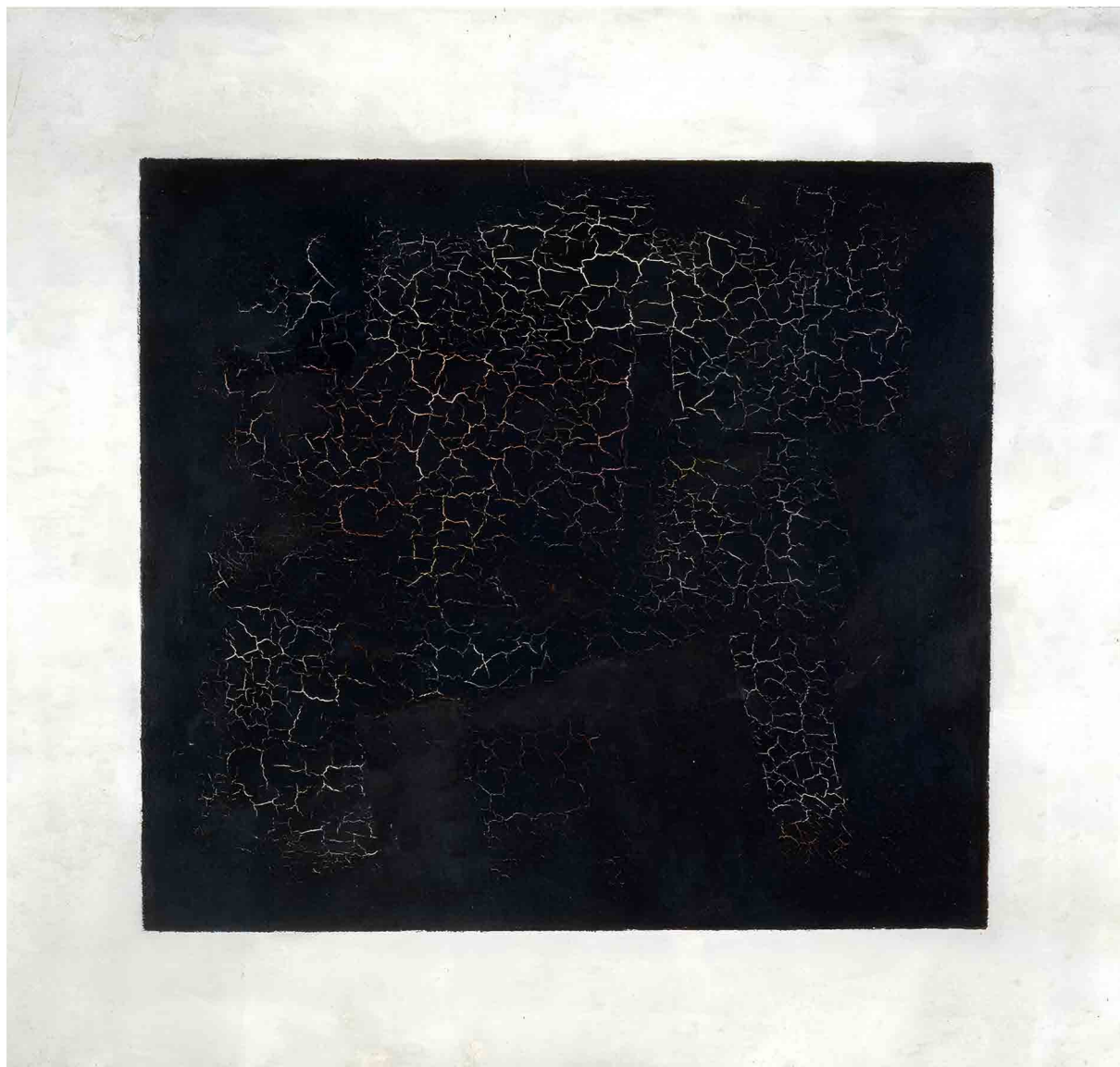
En 1911, il écrit *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* où il s'oppose à l'art figuratif qui, selon lui, empêche le spectateur d'accéder à un niveau de conscience intérieur. Cette idée d'une expérience intérieure, spirituelle, intuitive qui dépasse le visible, prépare déjà le terrain d'une abstraction qui ne se contente pas d'être regardée mais qui doit être vécue, ressentie.

¹¹ WOLF Laurent, « L'invention de l'art abstrait », *Études, Expositions*, 2004, Tome 400 n°1, p.118.

¹² DELAHAUT Jo, « Propos sur l'art abstrait », *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1978, Tome 60, n°1, p.205.

¹³ WOLF Laurent, « L'invention de l'art abstrait », *Op.cit.*, p.118.

MALÉVITCH Kazimir
Carré noir sur fond blanc, 1915
Huile sur toile, 79,5 x 79,5 cm
©State Tretyakov, Gallery, Moscou



Kazimir MALÉVITCH (1879-1935)

tente de se libérer de l'objet, qui selon lui est un obstacle à l'expression « pure », et écrase l'intuition. *Carré noir sur fond blanc* (1915), affirme une rupture absolue avec la représentation.

« J'ai découvert la nullité des formes et suis sorti du cercle vicieux où sont emprisonnés l'artiste et les formes de la nature¹⁴. »

dit-il, radicalement. Son abstraction géométrique vise une émotion pure, affranchie du monde visible.

Le suprématisme développe un art silencieux, qui révèle plus que ce qu'il ne montre, un art à la frontière du néant, du vide. Il développe un art réduit à l'essentiel : le carré, le cercle, la croix. Le *Carré*, selon lui, est la forme référente absolue. De peur de ne pas être compris, il explique à propos du *Carré noir sur fond blanc* que la sensibilité est la seule chose qui compte et que c'est par cette voie que le suprématisme parvient à l'expression pure sans la représentation. Malevitch érige les formes géométriques comme langage autonome.

Piet MONDRIAN (1872-1944)

élabore un langage plastique fondé sur l'ordre, la verticalité, l'horizontalité et les couleurs primaires. Pour lui, l'abstraction exprime une vérité universelle, au-delà de la subjectivité. Il passe sa vie entière à composer, cherchant l'équilibre parfait. Il fonde

le néoplasticisme, et rejoint le mouvement *De Stijl*. Ce qui distingue fondamentalement Mondrian dans notre réflexion, c'est qu'il ne limite pas l'abstraction à la toile, il la projette déjà dans l'environnement, l'espace autour.

L'abstraction n'a pas une seule origine. Elle naît simultanément à Munich, Moscou, et Amsterdam. Un ensemble de réponses à un même besoin. Celui de dépasser la figuration pour saisir l'essentiel. L'art abstrait s'apparente à une révolution conceptuelle qui libère la peinture du visible.

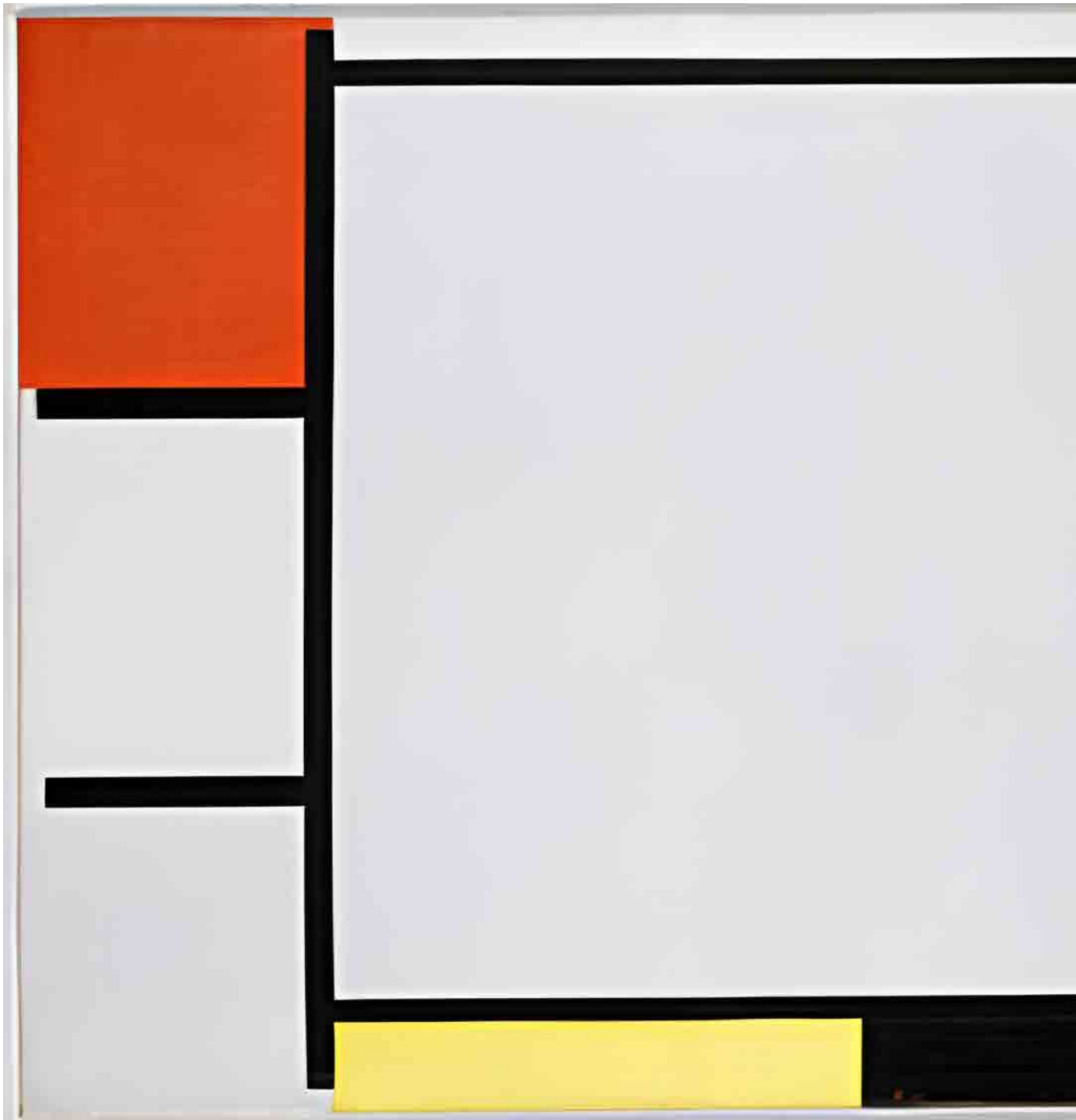
Mais jusqu'ici, l'abstraction reste confinée à la toile accrochée au mur. Le spectateur se tient face à elle, à distance. Une question émerge alors : comment cette abstraction peut-elle franchir les limites du cadre pour générer un environnement ?

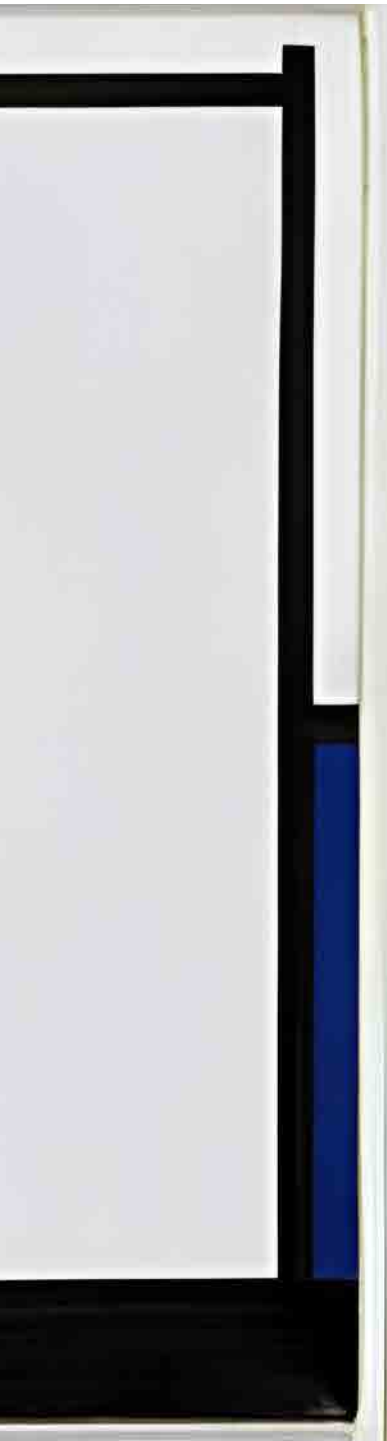
Le néoplasticisme apparaît comme un système total où le beau rejoint l'utile. Mondrian rêve d'un monde où l'art ne serait plus séparé de la vie quotidienne, où l'abstraction deviendrait l'espace même que nous habitons. C'est précisément cette intuition que nous explorerons dans la sous-partie suivante. Comment Mondrian, Rietveld et Van Doesburg feront basculer l'abstraction du tableau vers l'architecture.

¹⁴ MALÉVITCH Kasimir, cité dans DELAHAUT Jo, « Propos sur l'art abstrait », Op.cit., p.208.

SUPRÉMATISME

Mouvement artistique exprimé par un manifeste en 1915, dirigé par le peintre Malévitch qui se réclame de cette forme d'art. Qui n'use que d'éléments géométriques et de contrastes de couleurs dans sa production.





MONDRIAN Piet
*Composition avec du rouge, du bleu,
du jaune, du noir et du gris, 1922*
Huile sur toile, 41,9 × 48,6 cm
©Toledo Museum of Art, eMuseum

SUR LA PAGE DE DROITE

RIETVELD Gerrit

Chaise Rouge-bleue, 1918

Hêtre, 89,5 × 60 × 76,2 cm

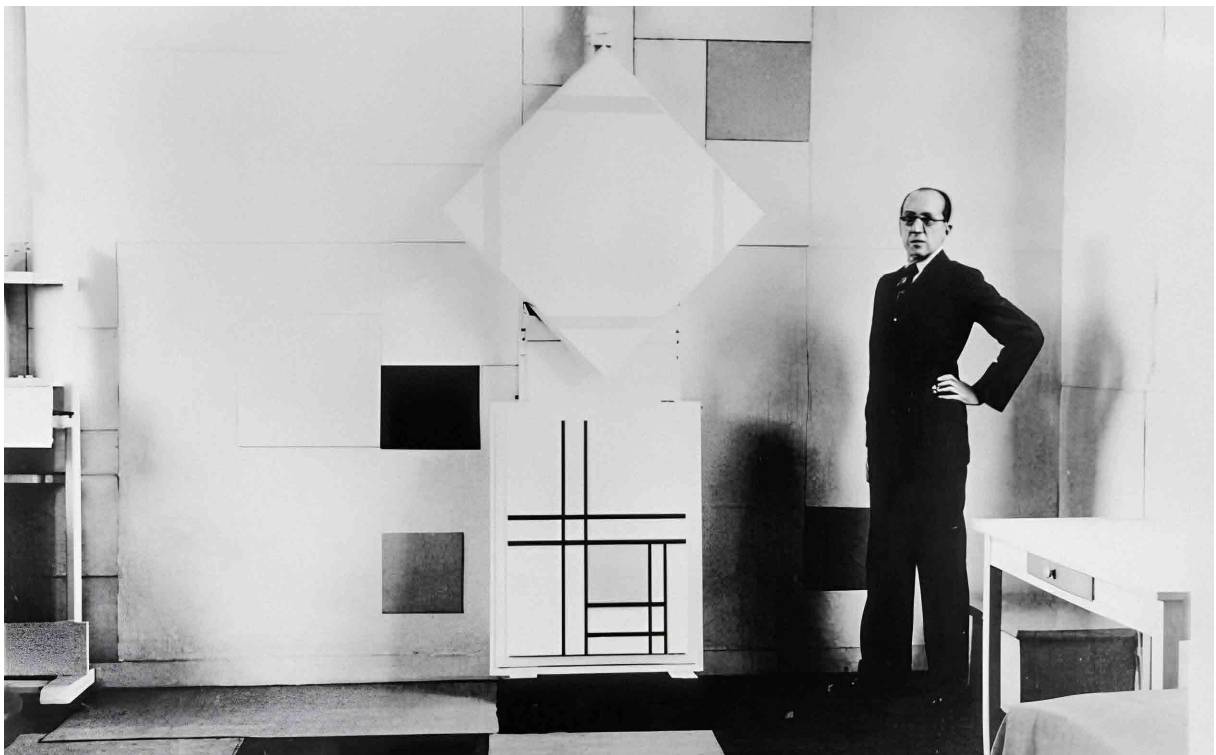
©Toledo Museum of Art, eMuseum

CI-DESSOUS

MONDRIAN Piet

Dans son atelier, 1933

©Ap.chroniques



L'ART ABSTRAIT DEVIENT SPATIAL

Piet Mondrian réalise ses premières peintures abstraites en 1913, après être passé par le réalisme puis le cubisme. En 1920-1921, il met au point le néoplasticisme, des compositions faites de lignes verticales et horizontales, de couleurs primaires — jaune, rouge, bleu. Ses tableaux deviennent des « compositions » autonomes qui ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes. Mais très vite, il imagine le futur de cet art qui sortira de la toile pour réunir enfin l'art et la vie quotidienne.

Son atelier devient son premier terrain d'expérimentations. Il peint directement sur les murs, accroche ses toiles, transforme l'espace entier en environnement néoplasticien. Il se rend compte que le fait d'emprisonner les couleurs dans des cadres noirs démultiplie leur intensité. Il joue avec les lignes qui parfois laissent des ouvertures et la couleur semble flotter dans une dimension illimitée. L'atelier devient « le théâtre imaginaire d'une pensée sans producteur, où le monde neuf semble naître du non-espace qu'est le centre vide de ses peintures¹⁵. »

Chez Mondrian, les murs se prolongent naturellement depuis ses toiles. Mais cette approche reste fondamentalement décorative, une application de la peinture à l'espace existant. C'est un premier pas décisif, une intuition puissante, mais pas encore une véritable conception tridimensionnelle.

En 1917, le peintre Théo van Doesburg (1883-1931) fonde la revue *De Stijl* (« Le Style »),

qui poursuit les recherches de Mondrian tout en les ouvrant au design, à l'architecture, à la mode. Le néoplasticisme se pense dès l'origine comme un système applicable à tous les domaines créatifs. Un groupe de sculpteurs, d'architectes et d'artistes se forme. Ils défendent tous une vision utopique dans un contexte de Première Guerre mondiale. Le but étant de réconcilier l'esprit et la nature par un langage universel fondé sur l'équilibre parfait.

Gerrit Rietveld (1888-1964), designer et architecte, franchit le premier seuil en créant deux œuvres manifestes. En 1918, il conçoit la chaise *Rouge-Bleue* où le vocabulaire néoplasticien devient objet fonctionnel. Puis, en 1924, il construit la *Maison Schröder* à Utrecht, où les plans colorés se croisent dans l'espace, les volumes sont fluides et modulables, et les lignes verticales et horizontales structurent l'architecture. L'art abstrait entre définitivement dans la troisième dimension. Rietveld ne décore pas l'espace, il le construit par l'abstraction.



¹⁵ DEICHER Susanne, *Piet Mondrian 1872-1944. Construction sur le vide*, Cologne, Benedikt Taschen, 1995, p.64.



RIETVELD Gerrit
Maison Schröder, 1924
© Image & copyrights Centraal
Museum, Utrecht/Ernst Moritz



À DROITE

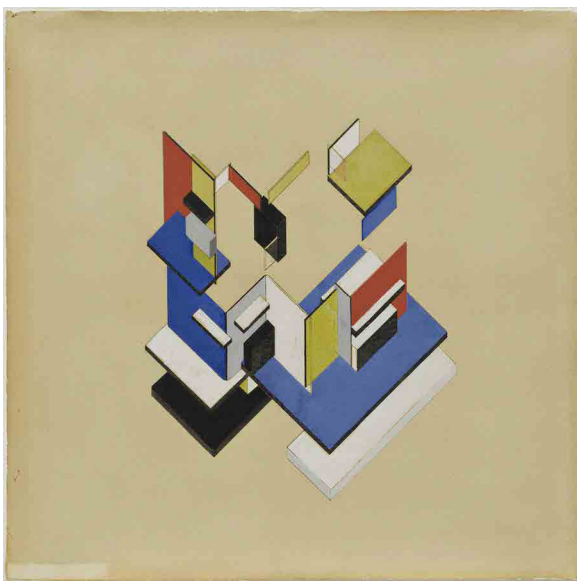
VAN DOESBURD Théo

Projet de contre-construction (axonométrique), 1923

Hêtre, 89,5 × 60 × 76,2 cm

©MoMA

©Don d'Edgar Kaufmann, Jr.



CI-DESSOUS

VAN DOESBURD Théo

Le café de l'Aubette, 1926-1928

Hêtre, 89,5 × 60 × 76,2 cm

©Passerelles, Essentiels ©Jean-Pierre Dalbéra from Paris

©via Wikimedia Commons



Théo van Doesburg ira plus loin encore. Il conçoit l'architecture comme « un ensemble de surfaces colorées dans l'espace infini abstrait¹⁶. » Les surfaces ne recouvrent pas les murs, elles créent l'espace lui-même. Il projette ses compositions directement en axonométrie, imaginant le volume dès le geste initial. L'architecture ne se dessine plus en plans et coupes, elle s'invente par la tridimensionnalité. Une révolution méthodologique où son geste abstrait devient outil de conception.

Pour Mondrian, l'orthogonalité est sacrée. Pour Van Doesburg, il faut la briser. Ce dernier introduit donc dans ses « contre-compositions » la diagonale et l'instabilité. Cette divergence provoquera une rupture. En 1924, Mondrian quitte le mouvement *De Stijl*, considérant que leurs travaux à tous les deux ne se correspondent plus.

Deux ans plus tard, Van Doesburg réalise la transformation du *Café de l'Aubette* à Strasbourg, un édifice du XVIII^e siècle. L'artiste déploie son langage pictural à l'échelle d'un espace public vivant.

Van Doesburg conçoit l'*Aubette* comme un passage où « l'animation de la grande ville pourrait pénétrer¹⁷ » à l'intérieur. Les salles, le café-restaurant, le bar et le ciné-dancing se relie pour favoriser la circulation. L'abstraction ne se contemple plus, elle se vit, elle se traverse. Contraint par les façades classées, il choisit à l'intérieur la couleur, la lumière et les matériaux pour créer « un environnement dans lequel le spectateur se-

rait transporté sur un plan spirituel, détaché de la réalité matérielle¹⁸. »

Au premier étage, dans les dancings, l'architecte introduit la diagonale que l'on connaît de ses « contre-compositions ». Sur les murs, les plafonds et les sols apparaissent plusieurs plans obliques. Ces diagonales refusent les limites architecturales, elles glissent d'une surface à l'autre, créant une continuité visuelle qui cherche à désorienter. Les repères habituels deviennent flous, instables, glissants pour ceux qui s'y rendent.

On entre pour danser et l'on se retrouve dans un univers où le sol semble basculer et les murs fuir. On passe d'une abstraction contemplée à distance à une abstraction vécue de l'intérieur. Le spectateur n'est plus face à l'œuvre, il s'y retrouve enveloppé. Son corps tout entier devient partie intégrante de la composition.

L'abstraction a alors franchi un seuil, elle participe à l'espace et transforme la manière dont on l'habite et le ressent. Elle reste cependant géométrique et contrôlée, n'ayant pas encore rompu avec l'ordre néoplasticien.

¹⁶ DEICHER Susanne, *Piet Mondrian 1872-1944. Construction sur le vide*, Op.cit., p.67.

¹⁷ VAN STRAATEN Evert, *Théo Van Doesburg, peintre et architecte*, Gallimard, Paris, 1993, Collection Grands maîtres de l'architecture, 3, p.175.

¹⁸ Ibid., p.176.

VAN DOESBURD Théo
Café Aubette
©Métalocus
©Claude Truong-Ngoc.





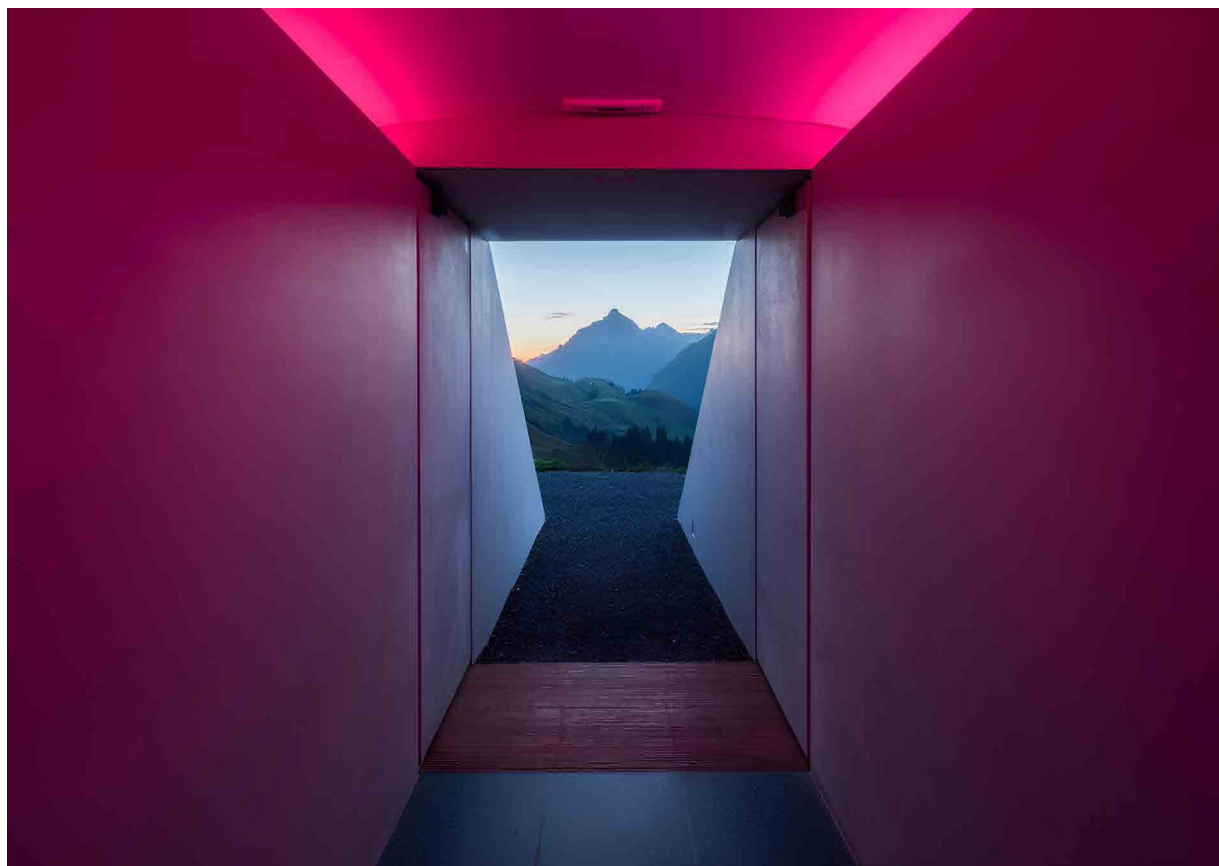
ESPACES ABSTRAITS IMMERSIFS

TURRELL James

Skyspace, A Light Installation In The Austrian Mountains

©Florian Holzherr for Zumtobel

©lgnant.com



Au terme de ce parcours historique, une constante se dessine pleinement.

L'art abstrait, depuis ses origines européennes, repose sur une dynamique intérieure qui s'exprime par : la quête spirituelle de Kandinsky, la recherche de l'essence pure de Malévitch ou l'ordre universel de Mondrian. L'art abstrait engage toujours un déplacement du regard vers l'espace intime, sensible et intuitif.

L'abstraction ne cherche pas à représenter, mais à révéler. Elle s'affranchit du visible pour laisser surgir ce qui ne peut être saisi par l'œil : une émotion, une tension, une part d'inconscient. Elle se construit dans l'instabilité du geste, dans l'accueil du hasard et l'écoute de la « nécessité intérieure ».

Avec *De Stijl*, cette abstraction commence à sortir de la toile pour devenir spatiale. Certes, Mondrian peint les murs, Rietveld traduit le néoplasticisme en espace, Van Doesburg pense le volume dès le geste initial. Mais cette première spatialisation reste **rationnelle, géométrique et contrôlée**, laissant finalement peu de place à l'intuition pure et à la liberté.

C'est précisément ce basculement que nous allons explorer à travers trois figures majeures qui imaginent des environnements immersifs où le corps entier est engagé, libéré de toutes contraintes fonctionnelles et architecturales.

James Turrell, Lygia Pape et Jean Dubuffet.

Trois artistes, trois approches distinctes, mais un même questionnement.

Comment le geste pictural abstrait, lorsqu'il devient organique, gestuel, immatériel, peut-il devenir outil de conception spatiale ?

Quelles expériences sensibles offre-t-il alors au spectateur lorsqu'il laisse davantage de place au hasard, à l'intuition, à l'imaginaire, à la liberté ?

Pour analyser ce corpus, chaque artiste est étudié selon trois étapes d'une métamorphose. Identifié au fil de mes recherches, ce processus commun m'a permis de structurer leur cheminement créatif.

La **genèse** tout d'abord explore le langage plastique abstrait et les fondements qui le nourrissent. C'est la naissance de cette impulsion, le souffle premier.

La **transposition**, ensuite, permet de comprendre comment ce geste se matérialise dans l'espace, par quels procédés, opérations et matériaux.

L'**expérience**, enfin, est ce qui surgit lorsque le corps entre dans l'œuvre. Le spectateur ne regarde plus, il devient acteur de l'abstraction.

L'enjeu n'est pas de réduire la singularité des démarches, mais de montrer que leur diversité n'empêche pas l'existence d'une structure commune pour comprendre comment l'abstraction peut devenir spatiale.

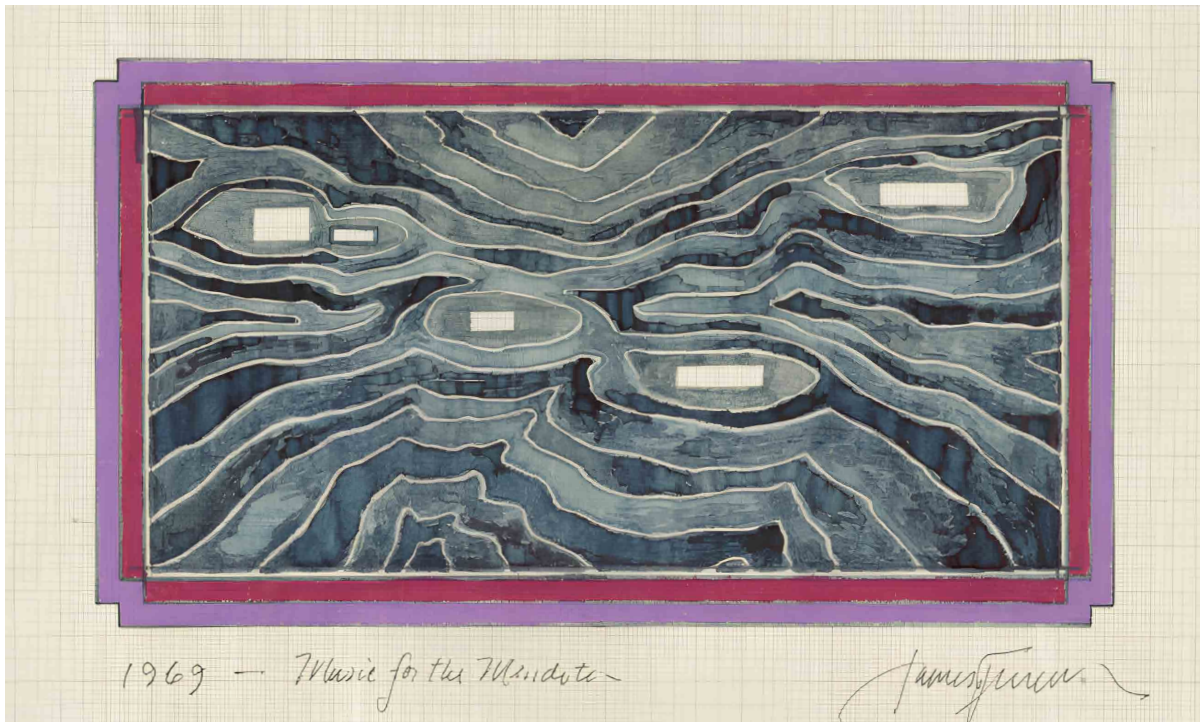
TURRELL James

Music for the Mendota, 1969

Aquarelle, gouache et crayon sur papier millimétré 279 x 40,6 cm

© 2026 James Turrell

© MoMA



L'IMMATÉRIALITÉ LUMINEUSE JAMES TURRELL

L'œuvre de James Turrell (1943) peut être envisagée comme une spatialisation des recherches menées par Malévitch et Kandinsky, les pionniers de l'art abstrait que nous avons étudiés précédemment.

Son œuvre ne se situe pas dans l'objet créé, mais dans l'expérience perceptive qu'elle génère. Il supprime toute matérialité visible pour ne garder que la lumière. Cet élément impalpable qui semble échapper à toute prise. Il formule clairement :

« Si la lumière est le matériau, la perception est le médium¹⁹. »

LA GENÈSE

Pour comprendre comment Turrell arrive à faire de la lumière un outil de conception spatiale, il faut remonter à ses expériences fondatrices. Plus jeune, n'ayant pas la télévision, il n'apercevait que les reflets lumineux de celle de ses voisins à travers la fenêtre de sa chambre. Des éclats de lumière dont il ne pouvait identifier ni l'origine ni le sens, mais qui le fascinaient. Cette expérience première d'une lumière détachée de toute source visible a profondément marqué sa perception.

À seize ans, il obtient son diplôme de pilote, qui lui ouvre les portes du ciel et de son infini.

« Je me souviens d'avoir volé un jour au milieu du *Tule fog*, un épais brouillard très bas, spécifique à la Californie. Il y avait un stratus au-dessus et

le soleil allait se lever, ce qui a plongé le ciel dans un rouge qui est devenu orange, puis jaune. Traverser ce paysage complètement abstrait était saisissant²⁰. »

Cette expérience du vol, être suspendu entre ciel et terre, évoluer dans un espace sans repères fixes, nourrit durablement sa sensibilité à la lumière et à la perception spatiale. Il intégrera d'ailleurs l'aviation dans ses œuvres en produisant des dessins célestes accompagnés du peintre Sam Francis²¹.

Turrell est profondément inspiré par le « sentiment pur » dans la peinture. Ses influences sont multiples. Giotto, qui avec sa perspective imaginaire offre une vision plus vivante et subjective ou des peintres comme Vermeer, Goya, Turner ou Monet, qu'il admire pour leur traitement de la lumière. Cependant, Turrell n'extrait pas la figuration de ces toiles, il isole la lumière comme matériau autonome, la transformant en abstraction pure. Il raconte :

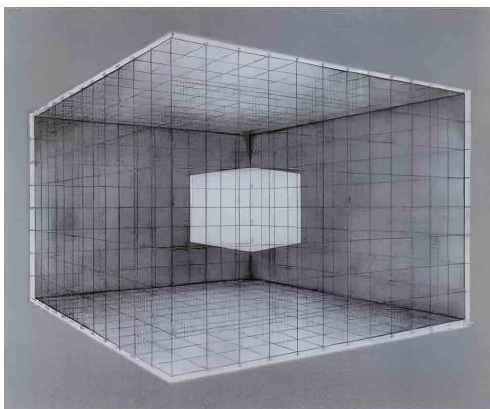
« Nous avons perdu l'habitude d'entrer dans les peintures, et je souhaite que mes pièces ravivent cette expérience²². »

¹⁹ TURRELL James, « La lumière révélation » dans *Lux, le monde en lumière*. Traduit de l'anglais par Johan Frédéric HEL-GUEDJ. Éditions du Seuil/Turner & Turner, Paris, 2003.

²⁰ JACQUET Matthieu, « James Turrell le maître de la lumière », *Art Basel*, 30 Janvier 2025.

²¹ Sam Francis (1923-1994), est une figure majeure de l'expressionnisme abstrait américain.

²² JACQUET Matthieu, « James Turrell le maître de la lumière », Op.cit.

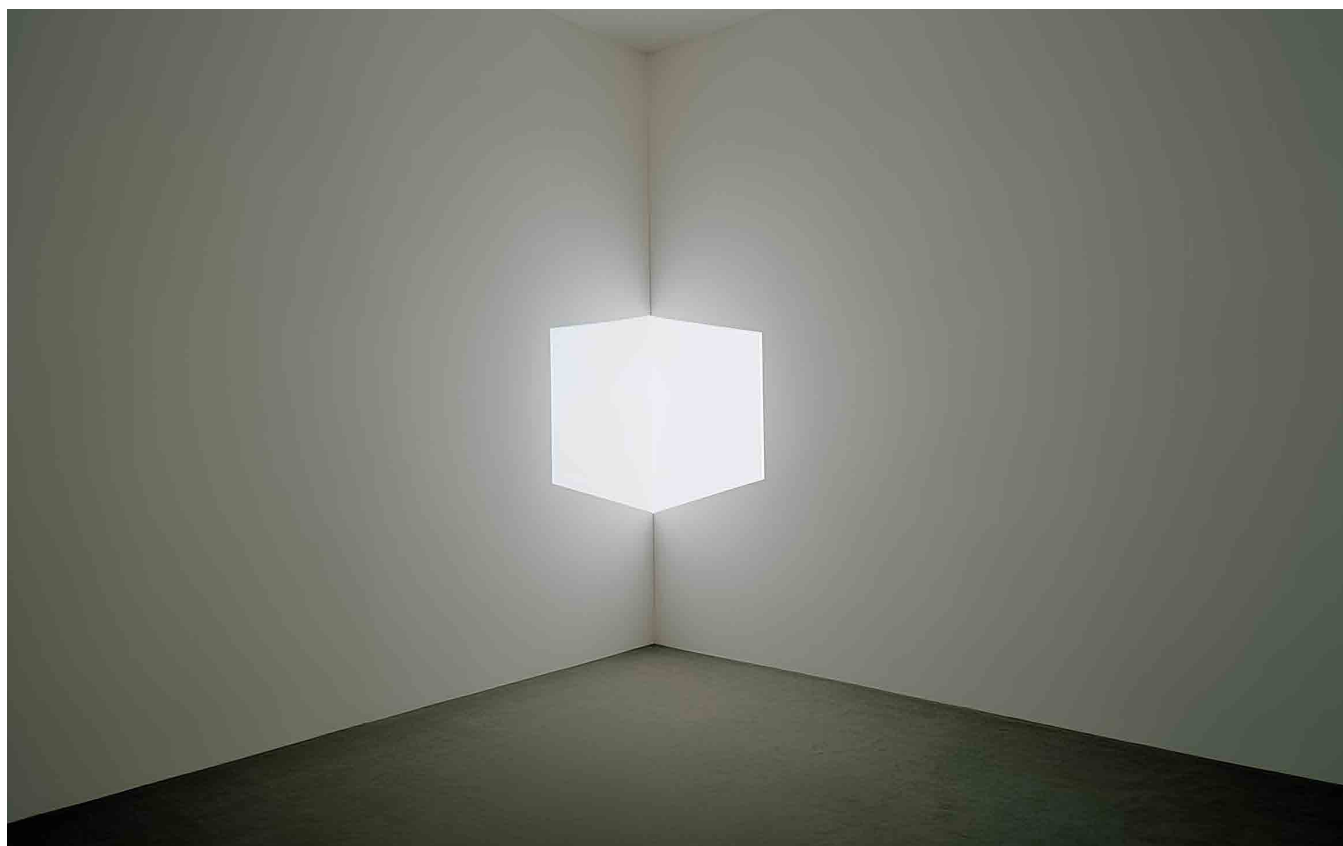


TURRELL James
Afrum Drawing, 1966
 ©Michael Trier, Courtesy Skystone Foundation



TURRELL James
Alta (White), Projection Pieces, 1967
 ©Artchives

TURRELL James
Afrum I (White), 1967
 Lumière projetée, version améliorée de *Afrum proto*
 ©James Turrell ©GuggenheimNew York



Son travail se déploie à partir de cette idée. Il rejette catégoriquement la représentation du réel, plongeant ses spectateurs dans une abstraction totale.

« Il n'y a pas d'image, parce que je ne veux pas de références littérales ou de narration, mais demeurer concentré sur cette qualité propre à la vision²³. »

C'est l'intuition et la liberté qui guident son travail.

LA TRANSPOSITION

En 1966, Turrell réalise *Afrum-Proto*, sa première œuvre majeure. Un cube blanc apparaît dans l'angle d'une pièce, semblant flotter dans l'espace comme un volume solide. Perçue comme une masse tridimensionnelle, cette forme est une illusion, c'est en réalité simplement une projection de lumière blanche. Ce trompe-l'œil qui oscille entre bidimensionnalité et tridimensionnalité introduit déjà sa réflexion spatiale fondamentale.

Comment créer du volume par la lumière seule ?

La transposition chez Turrell passe par la modulation. Il module la lumière, la dose et la sculpte, la fait apparaître et disparaître. Il crée du volume sans matière.

Il poursuit avec les *Projection Pieces*, qui reposent sur le même principe. Ces formes

lumineuses ne constituent ni un lieu et ne sont non plus dans un lieu, elles sont pure atmosphère. Les visiteurs en perdent littéralement l'équilibre, cherchant des repères qui n'existent pas. Dans ces espaces immersifs où la perception se déforme, paradoxalement, les esprits s'apaisent. Turrell désoriente par le vide, l'infini, par l'absence de tout repère matériel.

Les *Skyspaces* prolongent cette recherche. Elles sont des pièces plus ou moins grandes qui immergent le visiteur dans un espace lumineux en mutation constante selon l'heure de la journée et la météo. Le ciel devient un tableau changeant, un espace pictural vivant. L'expérience plonge le spectateur dans une intimité presque méditative.

Turrell utilise la lumière non pas comme un simple éclairage de surfaces, mais comme un véritable matériau spatial et perceptif. Avec elle, il génère des espaces imaginaires, presque irréels, de véritables spectacles pour les yeux. Grâce à cet outil intangible, il choisit ce qu'il souhaite révéler ou dissimuler, un geste presque magique.

La lumière reste pourtant fragile, elle exige d'être appréhendée, manipulée, comprise avec une précision extrême. Elle est impalpable, et pourtant, dans ses espaces, elle semble parfois devenir saisissable, presque matérielle. On croit pouvoir la toucher.

²³TURRELL James, « La lumière révélation » dans *Lux, le monde en lumière*, Op.cit.

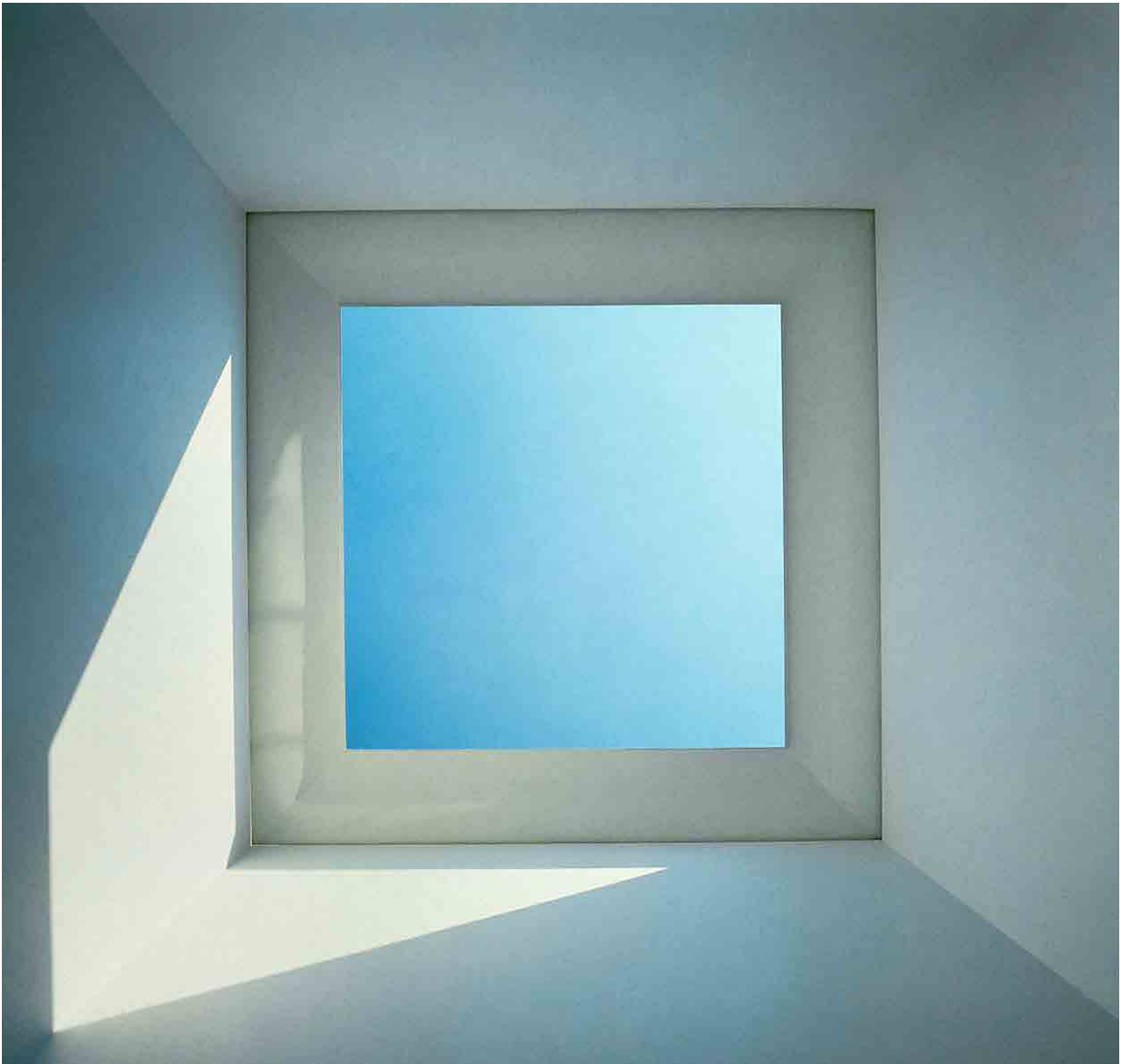
TURRELL James

Skyspace I, 1974

Portail aérien ouvert sur le ciel extérieur, intérieur baigné de lumière naturelle

©Photographie : Giorgio Colombo, Milan

©GuggenheimNew York



Roden Carter, l'œuvre monde

En 1977, Turrell acquiert le *Roden Crater*, un ancien volcan en Arizona qui deviendra son œuvre monumentale, inachevable. Il modifie et remodèle complètement le site, déplaçant plus de 1,3 million de mètres cubes de terre. Le lieu, composé d'un vaste réseau souterrain, contient une vingtaine de *Skyspaces* et de cellules d'observation.

Des percées soigneusement calculées captent la lumière naturelle, offrant des vues cadrées sur le ciel, permettant d'apercevoir de jour comme de nuit le soleil, les étoiles, les planètes. Conçu comme un observatoire autant que comme une œuvre d'art, le site « relie le physique et l'éphémère, l'objectif et le subjectif²⁴. » On y expérimente directement la lumière et le temps dans leur dimension cosmique.

Le site est encore en construction, Turrell ne pense d'ailleurs pas pouvoir le terminer de son vivant. Cette impossibilité d'achèvement fait paradoxalement partie de l'œuvre, l'espace de Turrell reste ouvert, en devenir. L'imaginaire se prolonge indéfiniment.

L'EXPÉRIENCE

Dans tous ses travaux, Turrell cache méticuleusement la technicité. Les espaces deviennent une sorte de monde irréel où l'on ne peut voir d'où provient la lumière. Elle semble émaner de nulle part et de partout à la fois. C'est précisément ce mystère qui

crée l'expérience. Il nous fait littéralement plonger dans la lumière, dissoudre notre corps dans un élément qui n'est ni air ni eau ni matière solide, mais pure perception. Comme l'explique un critique :

« C'est de se retrouver dans une position perceptive avant même que l'objet à percevoir nous soit donné²⁵. »

En effet, James Turrell semble prolonger la pensée de Malévitch. Il se libère de l'objet et de toute référence pour ne viser que l'émotion pure. Son art se réduit à l'essentiel, à la seule perception du regard. Le *Skyspace I* pourrait évoquer de manière contemporaine le *Carré noir sur fond blanc*.

Heavy Water

Heavy Water (1993) atteint l'apogée de son approche. L'artiste invite les spectateurs à plonger littéralement dans un bassin rempli d'eau pour rejoindre un puits de lumière naturelle suspendu au-dessus. Cette pièce où l'air reste respirable offre une vue saisissante sur le ciel. Le rayonnement du soleil apparaît alors comme une révélation spirituelle, une quête de l'âme qui fait écho à la « nécessité intérieure » que défendait Kandinsky. L'eau agit comme un prisme, donnant une dimension spectaculaire à

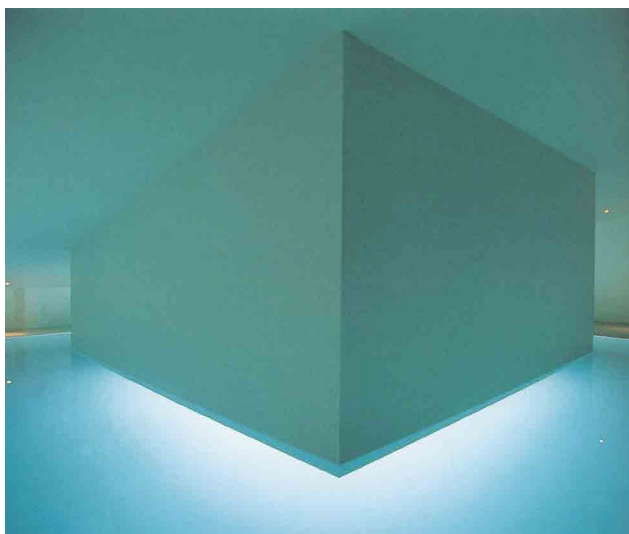
²⁴ TURRELL James, « About », *Roden Crater*, Skystone Foundation, 2025.

²⁵ TRUCHOT Pierre, « Quand la lumière se révèle (Charles Lapicque, Julio Le Parc, Garcia Rossi, James Turrell) », *Figures de l'Art*, Revue d'études esthétiques : La lumière dans l'art depuis 1950, 2009, n°17, p.108.

TURRELL James
Roden Crater
©2026 Skystone Foundation
©James Turrell







TURRELL, James

Heavy Water, 1974

Portail aérien ouvert sur le ciel extérieur, intérieur baigné de lumière naturelle

©James Turrell

©Photographie : Florian Holzher



l'espace. Des tubes de lumière artificielle renforcent la profondeur et la densité de la perspective. L'objet disparaît complètement au profit de la perception elle-même comme matière de l'œuvre.

Les œuvres de James Turrell n'existent pas sans le public. Le visiteur, plus qu'un simple regardeur, devient acteur même de l'installation. C'est son regard, son mouvement et sa perception qui la font advenir. Turrell ne se limite pas à la vision externe, il relie rêve et perception, vision intérieure et expérience sensorielle. Selon lui :

« Nous avons besoin de nous mettre en quête d'une autre façon de voir le monde, qui soit davantage reliée avec la réalité du rêve, avec les notions d'intuition et de sensation²⁶. »

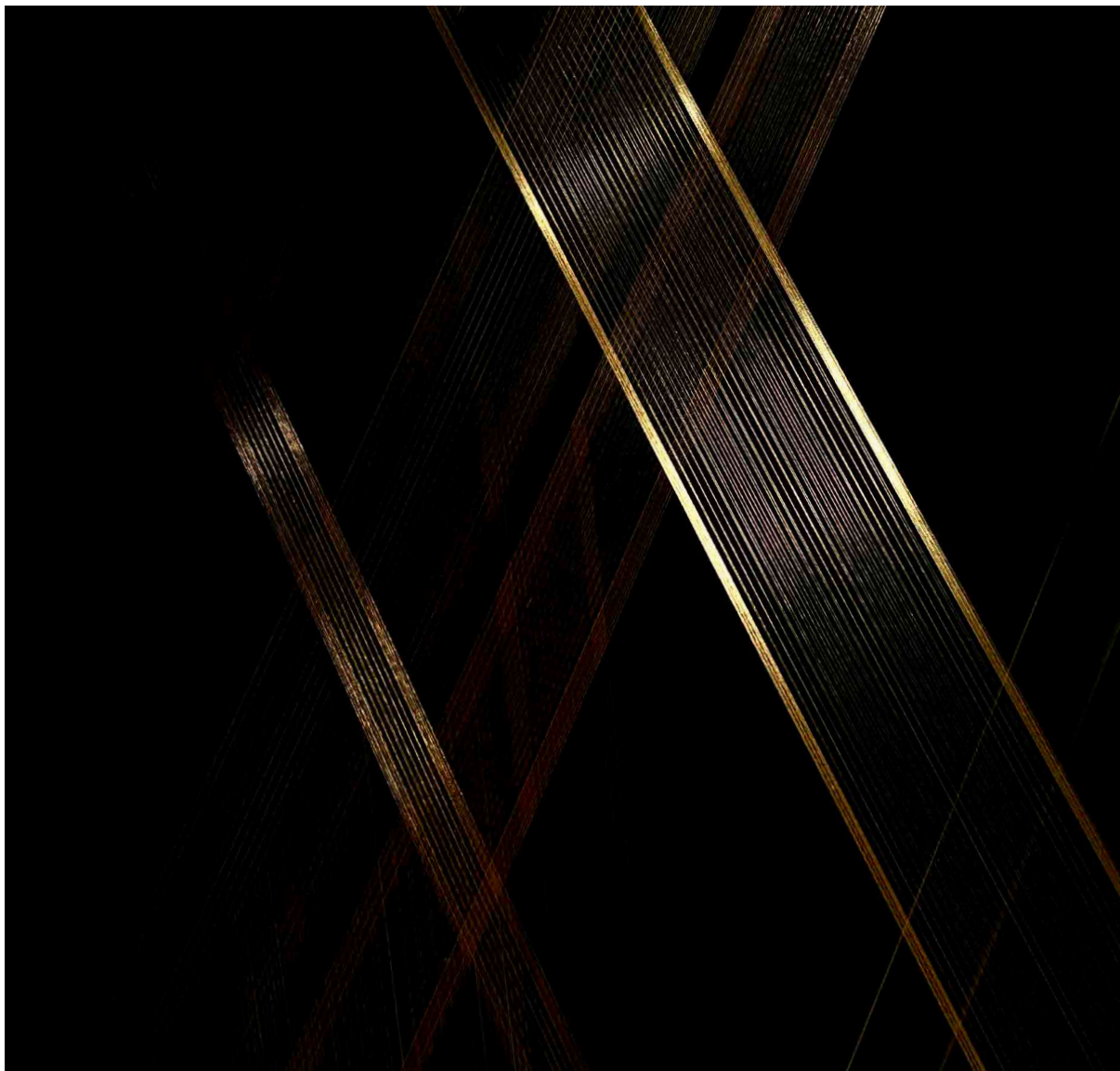
Notre manière de voir le monde n'est pour lui pas naturelle mais apprise, culturellement conditionnée. La lumière devient alors le vecteur par lequel il la déconstruit pour en révéler une autre, plus intuitive.

Son abstraction est complète. Elle est immatérielle, impalpable et refuse toute narration, toute image et toute représentation. La lumière devient l'outil central d'une exploration méditative et spirituelle. Elle permet d'effacer la pensée discursive, de concentrer l'esprit et le corps, et d'ouvrir à une expérience sensorielle totale et spontanée.



²⁶TURRELL James, « La lumière révélation » dans *Lux, le monde en lumière*. Op.cit.

PAPE lygia
Tiêia I, C, 2002
©Auteure, Bourse du Commerce



LE TISSAGE DE L'ESPACE LYGIA PAPE

Figure majeure du néoconcretisme brésilien, Lygia Pape invente des dispositifs spatiaux où le visiteur devient acteur, parfois même coauteur de l'œuvre.

Chez Turrell comme chez Pape, l'installation n'existe pas sans le spectateur. Elle ne prend vie que dans l'acte de percevoir, de se déplacer, parfois même de plonger littéralement dans l'œuvre. Les deux artistes peuvent exiger une participation physique intense.

Chez Turrell, nous avons vu comment elle reste profondément solitaire et méditative. Cette participation chez Pape crée du collectif, du commun, un tissu social qui relie les corps entre eux et porte un récit politique caché.

Son abstraction ne reste jamais froide ni théorique, elle devient matière à toucher. Lygia Pape introduit progressivement la matérialité dans ses œuvres, James Turrell l'élimine complètement.

C'est à la Bourse de Commerce, lors de l'exposition *Minimal (2025)*²⁷, que j'ai découvert Lygia Pape et son œuvre *Ttéia 1,C*.

Face à cet espace tissé de fils dorés suspendus dans la pénombre, j'ai ressenti une exaltation et me suis sentie hypnotisée par cette installation qui ne semblait pas appartenir à notre réalité. L'œuvre m'a subjuguée.

Comment des lignes si simples, si épurées, pouvaient-elles générer un espace aussi

puissant, aussi envoûtant ?

L'exposition retraçait le parcours de Pape, de ses premières gravures abstraites jusqu'au moment où elle quitte définitivement la toile pour la tridimensionnalité. En suivant ce cheminement, j'ai compris que *Ttéia 1,C* n'était pas un aboutissement fortuit, mais la consécration de toutes ses recherches plastiques et expérimentales.

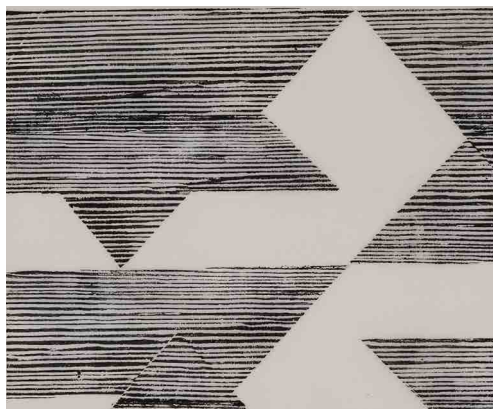
Pour comprendre son travail, il faut saisir le contexte dans lequel il émerge.

En Amérique du Sud, après la diffusion de l'abstraction géométrique européenne par Joaquín Torres-García dans les années 1930-1940, plusieurs groupes avant-gardistes se forment à Buenos Aires, Rio et São Paulo. Mais en 1950, une rupture se crée. Certains artistes trouvent cette abstraction trop froide, trop mathématique, trop calculée.

En 1959, le *Manifesto neoconcreto* est publié. Lygia Pape, Lygia Clark, Ferreira Gullar et Amílcar de Castro en sont les signataires. Ils reprochent à l'abstraction européenne d'être trop rationnelle, pas assez vécue, ils appellent cela « l'œil-machine ». Ils imaginent une abstraction fondée sur le corps, la sensation, la subjectivité, l'immersion, ce qu'ils nomment « l'œil-corps »²⁸.

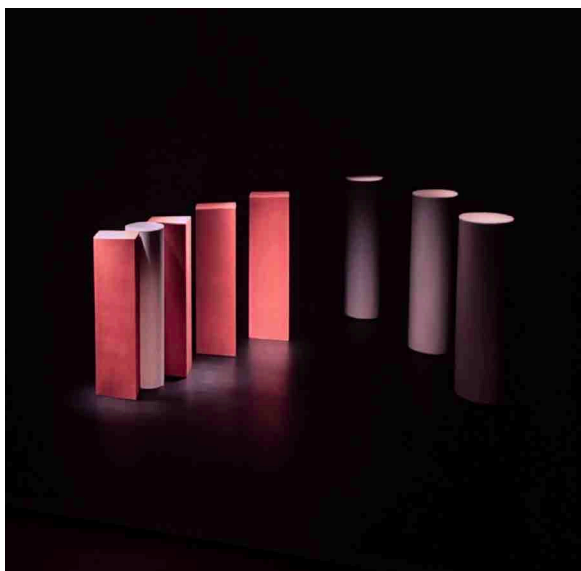
²⁷ MINIMAL, *Lygia Pape, Tisser l'espace*, Paris, Bourse du Commerce, Pinault Collection, 01 septembre 2025 - 26 janvier 2026

²⁸ DUFRÈNE Thierry, « PAPE Lygia (1929-2004) », Encyclopædia Universalis

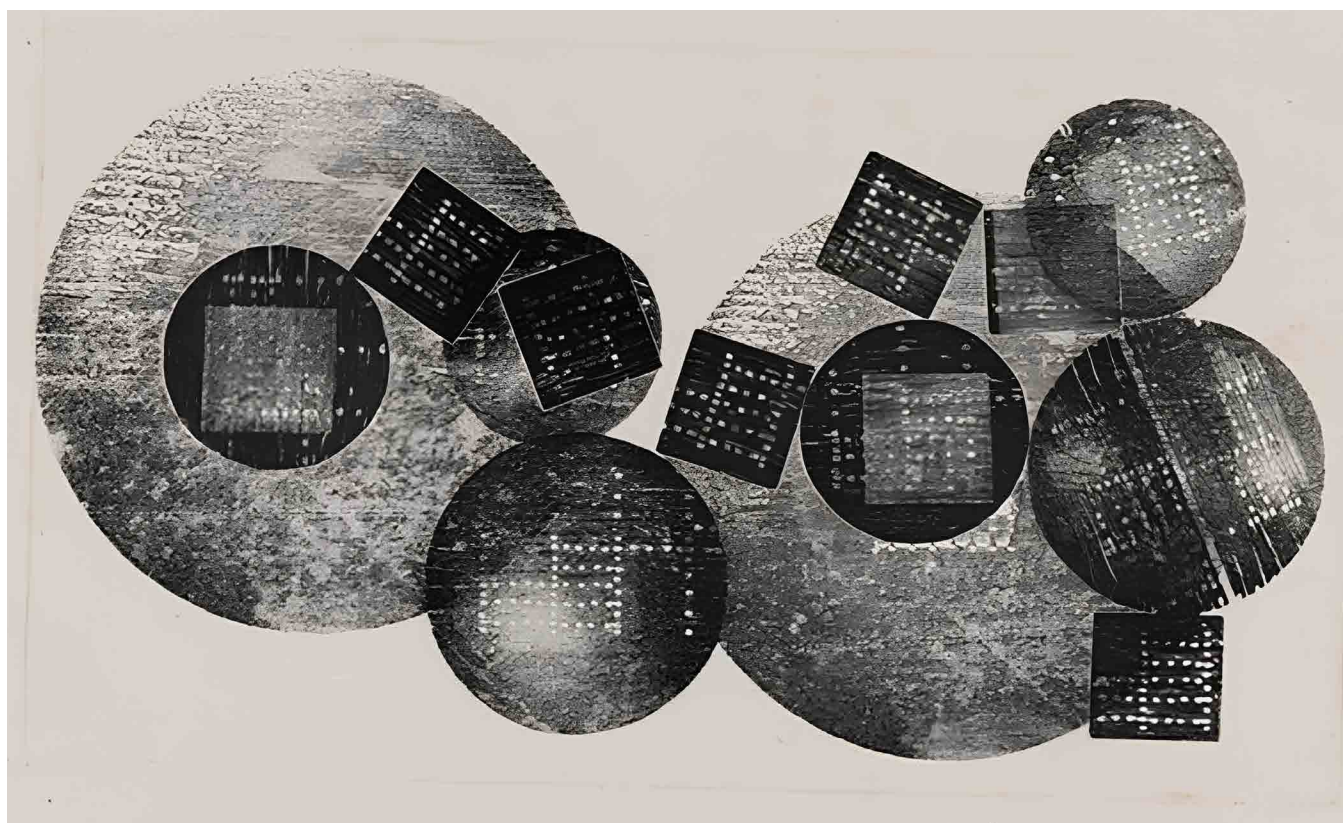


PAPE Lygia
Tecelares, 1959
 ©Projeto Lygia Pape

PAPE Lygia
Tecelares (weaving), 1959
 ©Projeto Lygia Pape



PAPE Lygia
Ballet Neoconcreto, 1967
 ©Auteure, Bourse du Commerce



Leur désir est que les formes géométriques engagent le corps et l'esprit et soient vectrices de l'imaginaire.

Ce mouvement marque un tournant essentiel pour notre réflexion : il s'agit d'activer l'abstraction par notre présence.

LA GENÈSE

Reconnue dès 1955 lors de la Biennale de São Paulo, Pape développe une recherche plastique qui progresse lentement, obstinément, du plan vers le volume, de la contemplation vers la participation. Entre 1955 et 1959, elle réalise la série *Tecelares*, des gravures sur bois où des formes géométriques abstraites deviennent dynamiques à travers les rainures naturelles de la matière. Utilisant la technique traditionnelle de la xylogravure, elle s'éloigne délibérément de toute symbolique et représentation figurative. Les formes dialoguent directement avec la structure et la matière vivante du matériau. Le titre même qu'elle invente, *Tecelares*, vient du mot portugais signifiant « tissage ».

Cette obsession du tissu, du fil, de l'entrelacement traversera toute son œuvre, justement comme un fil conducteur.

Pour Pape, la géométrie ne doit jamais rester fixe, statique, morte. Elle doit vivre dans l'espace, vibrer, se mouvoir. C'est cette intuition qui la pousse à créer son premier *Ballet Neoconcreto*. S'inspirant d'un poème de son ami Reynaldo Jardim (1926-2011),

elle traduit plastiquement les termes « olho » (œil) et « alvo » (cible) par des formes tubulaires géométriques que des danseurs, cachés à l'intérieur, animent dans l'espace. Dans cette mise en scène, ce qui l'intéresse particulièrement, ce sont les formes créées par les vides, le fond noir n'est pas un simple support passif mais fait ample-ment partie de la composition. Elle rend les formes géométriques vivantes, leur insuffle une énergie organique.

LA TRANSPOSITION

Le seuil s'ouvre et l'on bascule doucement de la toile pour entrer dans la tridimensionnalité. Lygia Pape crée le *Livro da Criação* (Livre de la Création). Ce livre-objet développe des formes abstraites colorées qui racontent, en plusieurs pages manipulables et décomposables, le récit caché de plusieurs grandes découvertes de l'humanité : celle du temps, du feu, du système planétaire... Selon ses propres mots, ce livre permet de « penser avec la peau²⁹ », une formule qui dit tout de son approche.

L'abstraction n'est plus seulement visuelle, elle devient tactile et corporelle. C'est ce qu'elle nomme un « non-objet » : quelque chose qui n'est ni tout à fait sculpture, ni

XYLOGRAVURE

Est une technique de dessin sur le bois à l'aide d'un burin ou d'une gouge. La plaque est ensuite recouverte d'encre, puis appliquée contre une feuille de papier à l'aide d'une presse. <https://passerelles.essentiels.bnf.fr>

²⁹ MINIMAL, [Cartel d'exposition] « Livro da Criação », Op. cit.

SUR LA PAGE DE DROITE

PAPE lygia

Depois as águas foram baixando, baixando, baixando,
1959 « Puis les eaux ont baissé, baissé, baissé »

Livro da Criação

©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024

©Photo: Mauricio Cirne

CI-DESSOUS

PAPE lygia

O homem constrói sobre a água : palafita, 1959

« L'homme construit sur l'eau : palafitte (maison sur pilotis) »

Livro da Criação

©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024

©Photo: Mauricio Cirne





À DROITE

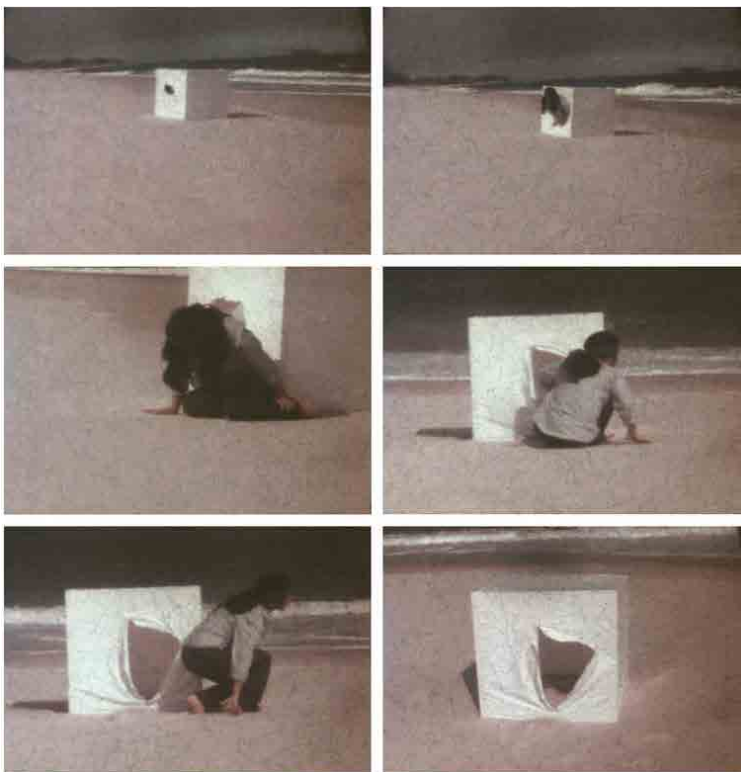
PAPE Lygia

O ovo (l'oeuf), 1967

1 min 35 s, Film 8 mm numérisé

©Projeto Lygia Pape et Hauser & Wirth

©Musée Hammer



CI-DESSOUS

PAPE Lygia

Divisor, 1968

Toile de coton avec 107 fentes, 1000 x 1000 cm

©Projeto Lygia Pape

©Bourse de Commerce - Pinault Collection



tout à fait livre, mais un dispositif qui n'existe pleinement que dans son activation par le spectateur. La transposition chez Pape passe par le déploiement, l'ouverture, l'invitation à la participation.

Avec la dissolution du mouvement *neoconcreto* en 1963 et l'instauration de la dictature brésilienne, le travail de Pape prend une dimension plus ouvertement politique. Très engagée (elle fera d'ailleurs trois mois de prison en 1973), elle tente désormais de faire passer des messages sur l'héritage colonial du Brésil, la place des communautés autochtones et la cause féministe.

Elle oscille alors entre abstraction pure et figuration, jouant de cette ambiguïté pour faire véhiculer ses idées plus subtilement. L'abstraction, loin d'être un refuge apolitique, devient pour elle un langage de résistance. La liberté formelle rejoint ici la liberté politique.

O Ovo et Divisor

O Ovo (L'Œuf) est une performance filmée où l'artiste s'enferme dans un cube de toile blanche sur une plage. Devant la caméra, on la voit déchirer le tissu de ses mains pour en sortir, lentement. Le récit est celui d'une libération, d'une naissance « physique, subjective, existentielle³⁰. » L'œuf montre « le passage de la résistance à l'affirmation de soi³¹. » Cette œuvre condense tout son engagement, « qu'il soit politique, corporel ou poétique³². » L'abstraction géométrique de

ce cube blanc devient ici métaphore incarnée de l'oppression et de la libération. L'espace abstrait n'est plus neutre, il est le récit caché, chargé de sens, de violence, d'émancipation possible.

L'année suivante, en 1968, *Divisor* radicalise encore cette dimension participative et politique. L'œuvre consiste en une immense toile blanche percée de trous, dans laquelle les visiteurs doivent passer leur tête, créant une collectivité unifiée sous un même tissu. Le public devient acteur, coauteur, et matière même de l'œuvre. Ce tissu social — au sens propre comme au sens figuré — lie son engagement politique à l'abstraction géométrique. Ici encore elle évoque le tissage et crée un dispositif qui lie physiquement les corps entre eux, qui fabrique du commun.

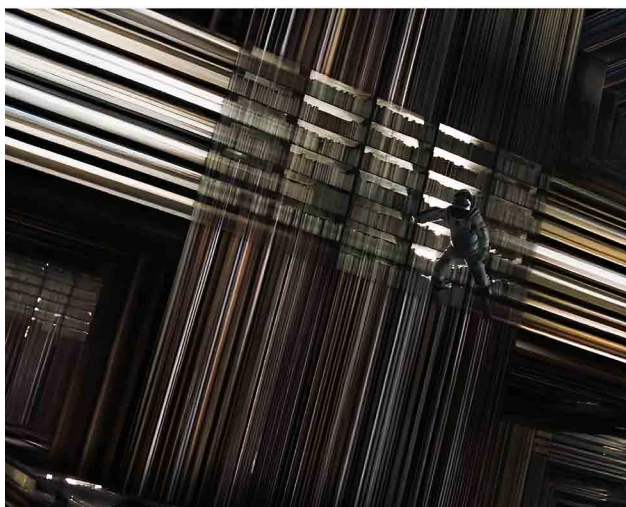
L'EXPÉRIENCE

C'est en 1978 qu'elle réalise son premier espace tissé avec des étudiants au *Parque Lage* de Rio de Janeiro, un nouveau processus de création qui l'amène doucement vers son œuvre ultime. Pendant près de vingt-cinq ans, cette intuition de fil tendu dans l'espace va mûrir, jusqu'à sa forme la plus épurée.

³⁰ MINIMAL, [Cartel d'exposition] « O ovo », Op. cit.

³¹ Ibid.

³² Ibid.



CI-DESSOUS
PAPE Lygia
Tiêia I,C, 2002
 ©Bourse du Commerce, Pinault Collection

CI-DESSUS
NOLAN Christopher
Interstellar, 2014 (France)
 2h49min, Canada



Ttéia 1,C

C'est finalement en 2002 qu'elle réalise *Ttéia 1,C*, la consécration de toutes ses recherches, un espace d'abstraction totale. L'installation est un environnement immersif fait de fils dorés tendus dans l'espace obscur, créant une architecture éphémère de lumière et de géométrie. On tourne autour de cet espace tissé où les lignes se multiplient, se croisent, se reflètent à l'infini. Il suffit de la regarder, de la contempler pour en comprendre l'essence. L'abstraction devient ici pure expérience sensible et contemplative.

Absorbés par la lumière que capturent les fils dorés, happés par cette structure qui semble flotter dans le noir, on perd progressivement nos repères spatiaux. L'œuvre paraît vivante, mouvante à mesure que l'on circule autour. Il devient impossible de savoir si on est à l'intérieur ou à l'extérieur, l'espace devient indéfinissable. La lumière crée des ombres changeantes que les fils conduisent, et l'espace se transforme selon la position du spectateur, selon l'angle de son regard.

Il y a quelque chose dans *Ttéia 1,C* qui évoque ces espaces de science-fiction où les lois physiques semblent suspendues. Cette bibliothèque à quatre dimensions du film *Interstellar* de Christopher Nolan par exemple, où la gravité et le temps génèrent un espace complètement abstrait, inconnu, vertigineux. Chez Pape, c'est la géométrie pure qui crée ce vertige, cette sensation

d'être face à une quatrième dimension. Un espace qui existe et n'existe pas simultanément, qui se tient entre le visible et l'immatériel.

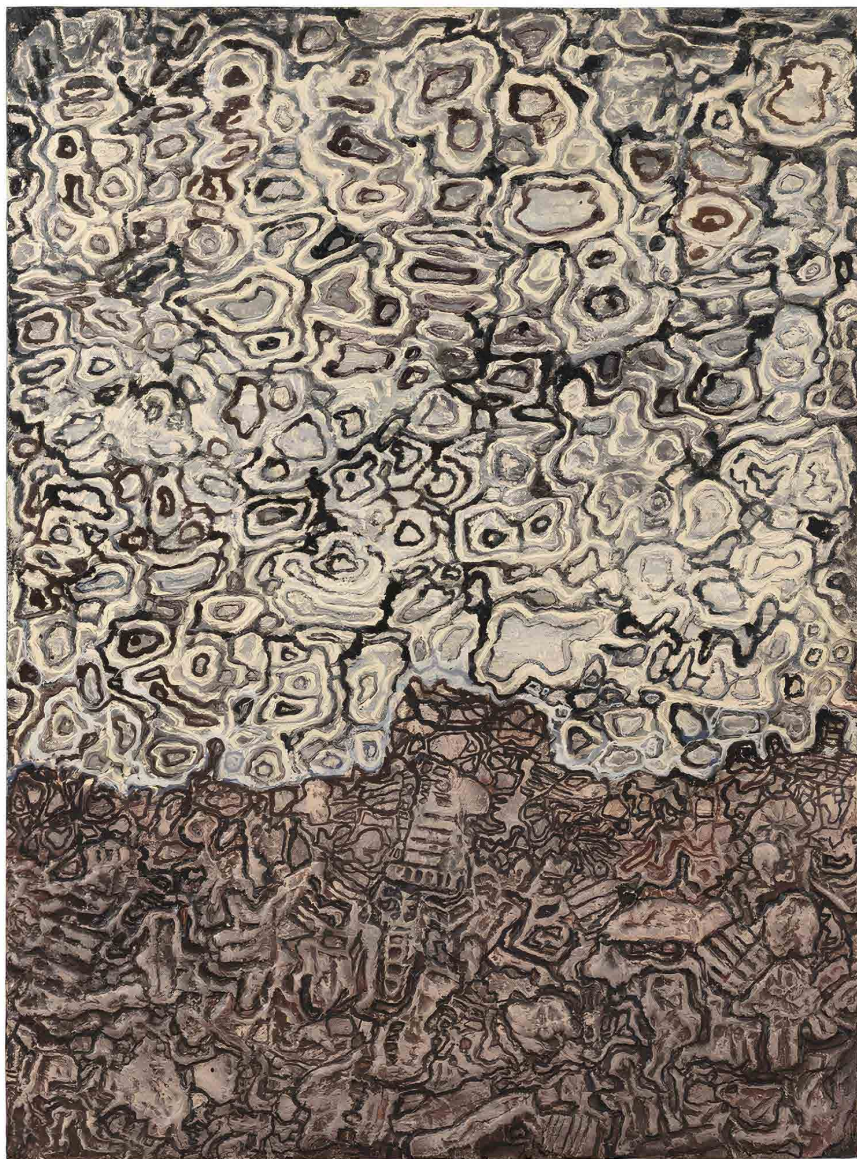
Ici, le processus de création rejoint pleinement notre questionnement initial.

Comment son geste pictural abstrait (ces lignes géométriques qu'elle dessinait dans les *Tecelares*) peut-il devenir outil de conception spatiale ?

Chez Pape, la réponse est d'une clarté éblouissante. La ligne gravée sur le bois devient fil tendu dans l'espace, la géométrie plane devient toile et volume en tissu, et l'abstraction visuelle devient expérience corporelle totale.

Pour Pape, l'art n'est jamais un objet clos mais un moyen d'interagir avec les sens, avec les visiteurs, et de retrouver l'essence même du monde. Ses espaces immersifs sensoriels constituent la frontière poreuse entre l'art et la vie qu'elle a toujours cherché à effacer. Elle met en dialogue géométrie, corps et mouvement, évoquant sensualité, incarnation et politique. L'expérience qu'elle offre est vibrante, habitée, et refuse obstinément la froideur minimaliste pour revendiquer sa dimension profondément humaine et collective.

Chez elle, le fil tendu n'est jamais qu'une ligne géométrique : c'est aussi le fil qui relie les êtres entre eux, le fil de la mémoire, le fil du récit, le fil du temps suspendu.



DUBUFFET Jean
Terre et ciel, Août 1952
Huile sur Isorel, 105 x 78 cm
©Fondation Dubuffet, achat en 2024

LE TRACÉ EXPANSÉ JEAN DUBUFFET

Jean Dubuffet (1901-1985) occupe une place singulière dans l'histoire de l'art. Sa pratique traverse le dessin, la peinture, la sculpture et l'architecture, guidée par une volonté de sortir de la toile pour s'ancrer dans une dimension volumétrique à la fois imaginaire et concrète, à l'échelle humaine.

Chez Dubuffet, cette transformation n'est pas métaphorique, elle est littérale, matérielle et architecturale. Comparé aux artistes vus auparavant, le processus se complexifie davantage. Il se rapproche progressivement de celui des architectes que nous étudierons dans le volet suivant.

Pour comprendre comment il développe et construit ses espaces, notamment la *Villa Falbala*, il faut d'abord remonter à ce moment où l'abstraction devient pour lui une nécessité.

LA GENÈSE

Aux alentours des années 1940, trois séjours dans le désert du Sahara nourrissent profondément son travail. Dubuffet y cherchait une manière de vivre plus spontanée, en accord avec son art « brut » qu'il défend avec ardeur. Mais rapidement, confronté à ses propres limites, il comprend qu'il ne peut échapper à sa culture occidentale, ces conventions et normes qu'il rejette mais qui l'habitent malgré lui³³. C'est dans cette tension, presque douloureuse, qu'il peint sa collection *Terre et Ciel* où l'on ressent déjà un balancement entre abstraction et figura-

tion. Il recourt même parfois à la technique du *dripping* — Dubuffet niera d'ailleurs toute influence de Pollock³⁴ — pour superposer et mélanger formes et couleurs, brouillant la perception du réel de ses toiles.

Quelque chose se cache déjà dans ses œuvres, un monde qui ne ressemblerait à rien de connu, qui ne devrait rien au visible. C'est cette quête qui fait émerger l'*Hourloupe*, un langage plastique qu'il développera pendant plus d'une décennie et qui le portera du plan vers le volume.

Dubuffet accorde une grande importance aux intitulés de ses œuvres, qu'il invente pour la plupart — comme Lygia Pape avec les *Tecelares*. Le terme même d'« Hourloupe » est une invention pure, un mot sans origine, sans référent. Ce choix révèle quelque chose d'essentiel, il instaure une abstraction non seulement par son langage pictural, mais aussi à travers son récit.

³³ JAKOBI Marianne, « Abstraction et figuration dans les années 1950 Nicolas de Staël et Jean Dubuffet ou comment représenter le réel », dans COLLECTIF, *Art et Abstraction, forme, objet, chose*, Revue Ligeia, Paris, 2009, Ligeia n°89-92, p.101.

DRIPPING

Technique de peinture qui consiste à laisser couler la peinture du tube ou du pot directement sur la toile, posée au sol. Le peintre Jackson Pollock a perfectionné cette technique. Il s'inspire des rituels amérindiens, engageant son corps entier, comme une danse autour de la toile. Ceci constituant une expérience sensorielle totale, un éveil qui permet un dévouement de l'âme et des émotions intérieures. Cette technique repose sur le hasard et l'imprévisibilité du geste. MAIGNON Claire, « Jackson Pollock en 2 minutes », *Beaux-arts*, 14 février 2020.

³⁴ Fondation Dubuffet, [Cartel d'exposition] « Les Terres de Jean Dubuffet », Exposition permanente, Paris.



CI-DESSOUS

DUBUFFET Jean

Jean Dubuffet sculpte un bloc de polystyrène à l'aide d'un fil chauffant dans son atelier de la rue Labrouste

©Archives Fondation Dubuffet, Paris 2020 / photo Kurt Wyss, Bâle

À DROITE

DUBUFFET Jean

Pendule IV (Emboîtement de L'heure), 25 janvier 1966

Vinyle sur toile, 130 x 162 cm

©Opéra Gallery / ADAGP, Paris 2021



L'*Hourloupe* naît modestement, presque par accident, des écritures automatiques qu'il produisait avec son stylo-bille lorsqu'il était en conversation téléphonique. L'esprit ailleurs, la main libre, son geste échappe à toute planification consciente.

Par des hachures de rouge et de bleu, il crée un univers complexe et imprévisible. On décèle déjà un potentiel de relief dans ses dessins : le rouge, couleur chaude, semble s'enfoncer dans le papier tandis que le bleu apparaît comme une structure surélevée au-dessus du tracé. Les images prennent forme, se défont, se recomposent sans cesse.

Dubuffet explore l'opacité d'un monde sans repère stable qui ne reste jamais strict, mais qui est organique et dansant. Ce langage se nourrit d'un intérêt profond envers les qualités d'invention et de spontanéité qu'ont les enfants et les « hommes du commun³⁵ » lorsqu'ils dessinent, libérés des codes académiques. La liberté du geste et l'imaginaire sont ici indissociables.

LA TRANSPOSITION

Mais alors comment ce geste mental, ce tracé né du hasard, peut-il devenir espace tridimensionnel ? Comment Dubuffet projette-t-il son imaginaire dans le monde physique, dans un lieu où l'on peut entrer, se perdre et rêver ?

La réponse tient à une découverte décisive.

Celle avec les matériaux expansés. D'abord, le polystyrène, une mousse blanche issue de la chimie du pétrole, légère, malléable et étonnamment docile, ouvrira un territoire plastique inédit. Dubuffet peut désormais découper et modeler ses tracés. Il abandonne alors progressivement la toile pour réaliser ses premiers volumes peints (*Le Domino*, *l'Aléatoire...*). Cette transition annonce un basculement majeur.

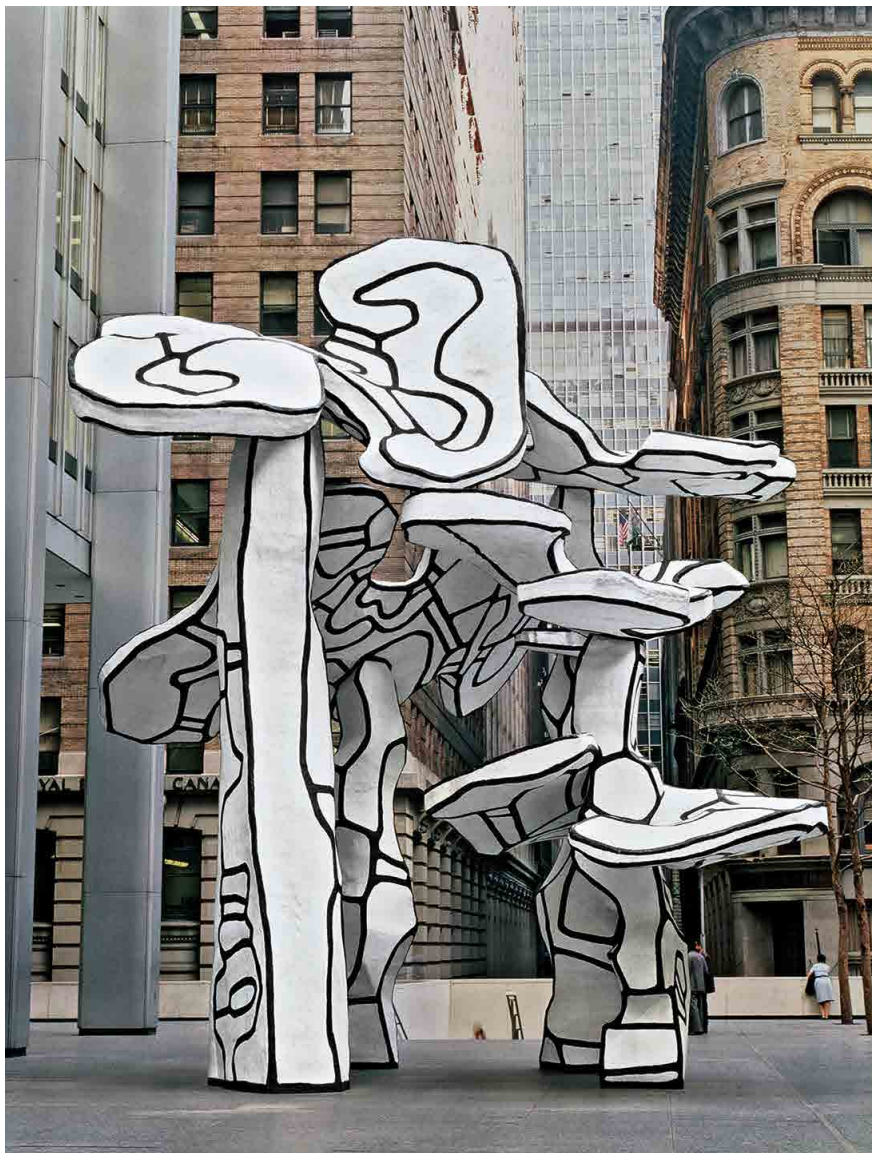
Mais il constate rapidement les limites de ce matériau, il s'abîme, se dégrade et ne résiste pas au temps. Une longue collaboration s'engage alors avec Jean-André Cante, professeur d'arts appliqués, pour trouver le moulage du polyester. Ce nouveau procédé inaugure une manière de créer où le matériau, plus durable, offre les conditions mêmes du passage à l'espace.

L'introduction au pantographe par Robert Haligon³⁶ (qui avait réalisé les *Nanas* de Niki de Saint Phalle (1930-2002)) change radicalement l'échelle de travail. Cet outil permet d'agrandir les formes en polystyrène avec une grande précision.

Soudain, l'*Hourloupe* peut devenir architecture monumentale. Il n'est plus confiné aux dimensions de la main, il peut désormais englober le corps entier du spectateur, le contenir, l'immerger.

³⁵Fondation Dubuffet, [Cartel d'exposition], « Paysages marbré », Exposition permanente, Paris.

³⁶Robert Haligon (1932-2022) était un artisan agrandisseur d'œuvres et reproducteur statuaire.



DUBUFFET Jean
Groupe de quatre arbres, avril 1971-1972
Chase Manhattan Plaza, New York
©Fondation Dubuffet, Paris / Artists Rights
Society (ARS), New York / photo Al Mozelle

Le groupe des quatre arbres

Lorsqu'en 1968, l'architecte Gordon Bunshaft (1909-1990) lui propose de concevoir une sculpture monumentale devant le *Chase Manhattan Bank* à New York, Dubuffet doit confronter pour la première fois son monde mental de l'*Hourloupe* à l'espace public, aux flux et à la verticalité de la ville. Il ne s'agit plus seulement de créer un monde intérieur abstrait, il faut que ce monde tienne debout dans Manhattan.

Fidèle à sa méthode, il refuse de s'arrêter à sa première intuition. Il écrit à Bunshaft :

« Votre gentil enthousiasme à propos des photos de ma première maquette me fait plaisir. Cependant il ne faut pas considérer cette maquette comme définitive. [...] J'aime toujours faire de nombreux différents essais avant de m'arrêter à quelque chose³⁷. »

Cette lettre révèle quelque chose d'essentiel sur son processus. Le geste abstrait, bien qu'il débute d'une intuition, n'est jamais définitif chez lui. Il se cherche, hésite, se corrige, s'affine à travers des dizaines d'essais. Le changement d'échelle seul n'est pas envisageable.

La réalisation demande dix mois de travail, et la construction de nouveaux ateliers à Périgny pour pouvoir opérer à cette échelle. Cette sculpture ne trahit pas le geste initial. Les tracés sinueux restent reconnaissables. Le dessin téléphonique s'est mué en présence urbaine, mais il garde cette énergie du trait libre, spontané et presque nerveux.

La chambre au lit sous l'arbre

Avec *La Chambre au lit sous l'arbre* (Long Island, 1970-1977), Dubuffet transpose son langage graphique à l'échelle de l'intime, du domestique, du quotidien. La chambre intègre lit, lavabo, baignoire, arbres et nuages, tous recouverts du tracé obsédant de l'*Hourloupe*. Tout semble utilisable, mais rien ne fonctionne vraiment. Cet espace prétendument « habitable » nie paradoxalement toute habitation confortable, toute fonction rassurante. L'identification est hasardeuse, les évocations hallucinatoires. Le lieu permet de s'oublier pour investiguer le seul pouvoir de l'esprit et de la perception.

Cette installation immersive met en évidence une abstraction totale qui s'opère sur deux niveaux simultanés : par les motifs qui envahissent chaque surface, chaque volume, mais aussi par la contradiction entre des espaces de fonctions qui sont fondamentalement dysfonctionnels. L'espace demande à être vécu autrement, en dehors des repères que notre corps et notre esprit connaissent.

Arnold Glimcher, journaliste pour *Architectural Digest*, saisit parfaitement cette tension :

« De tous les environnements architecturaux de Dubuffet, *La Chambre au lit sous l'arbre* est le plus complexe et celui qui combine de la

³⁷ Lettre de Dubuffet à Gordon Bunshaft, le 26 novembre 1969. ABADIE Daniel, *Dubuffet Architecte*, Hazan, Paris, 2011, p.77.



SUR LA PAGE DE DROITE

DUBUFFET Jean

Plan et élévation de la Villa Falbala,
1969

Périgny sur Yverres

©Daniel Abadie, 2011

©Archives Fondation Dubuffet, Paris

À GAUCHE

DUBUFFET Jean

La chambre au lit sous l'arbre, 1977

Résine époxy peinte

© Archives Fondation Dubuffet, Paris
2020 / photo Kurt Wyss, Bâle

façon la plus définitive sculpture et architecture. [...] Elle présente toutes les ambiguïtés qui se trouvaient individuellement dans les précédents objets sculptés (chaises, tables, etc...). [...] On peut s'étendre sur le lit et s'asseoir à table, mais les commodités ne fonctionnent pas. Murs et meubles sont recouverts des mêmes lignes noires serpentine qui, en perturbant l'espace, désorientent le spectateur. À travers ces ambiguïtés se pose la question de savoir s'il s'agit ici d'architecture ou si l'architecture est devenue le sujet de la sculpture. [...] L'existence de la Chambre est architecturale. Toute l'œuvre de Dubuffet intrigue et soulève plus de questions qu'il n'est possible d'y répondre. Mais ces pièges pour l'esprit, pour l'imagination, suggèrent des solutions à la fois architecturales et sculpturales, des réalités alternatives³⁸. »

La Villa Falbala

Le chantier décisif de sa carrière est celui de *La Villa Falbala* (1971-1976). Son dessin devient pleinement architecture.

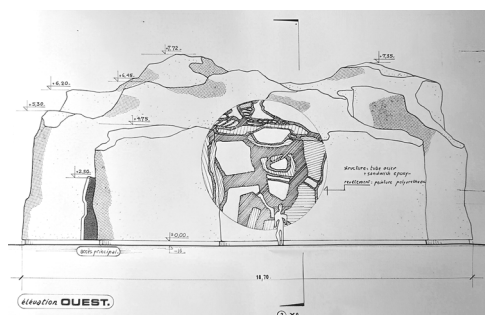
Le nom « Falbala » renvoie à la fois à la frivolité ludique, et aux archivoltas architecturales. Un mélange typique de son approche, entre folie apparente et monumentalité réelle.

Le bâtiment se conçoit comme une projection à grande échelle du tracé noir qu'on lui connaît. Dubuffet joue avec la perspective en empilant les strates du motif, ne laissant entrevoir aucune percée. Ce lieu est une immersion totale dans son monde imaginaire où l'abstraction éveille les sens, tout en les désorientant.

Un immense travail technique a été nécessaire pour générer cet espace. Dubuffet utilise le plan et la coupe, outils spécifiques d'un architecte.

La construction de la *Villa* a exigé un relevé topographique d'une précision extrême, une véritable analyse minutieuse du site pour ancrer la création dans le réel. L'usage de scanners 3D a permis de relever les 3000 points de la maquette, pour retranscrire avec exactitude les coordonnées de ces formes organiques et complexes.

Ce qui fascine dans ce processus, c'est la tension permanente entre la spontanéité du geste initial et la rigueur technique de sa réalisation.



³⁸ ABADIE Daniel, *Dubuffet Architecte*, Op. cit., p.102.

ARCHIVOLTES

Bandeau formé de moulures plus ou moins ornementées, qui fait saillie sur le nu du mur et suit le cintre d'une arcade.
<http://www.cnrtl.fr>

DUBUFFET Jean

La Closerie Falbala, 1976

Périgny sur Yèrres

©2023 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

©maharam.com



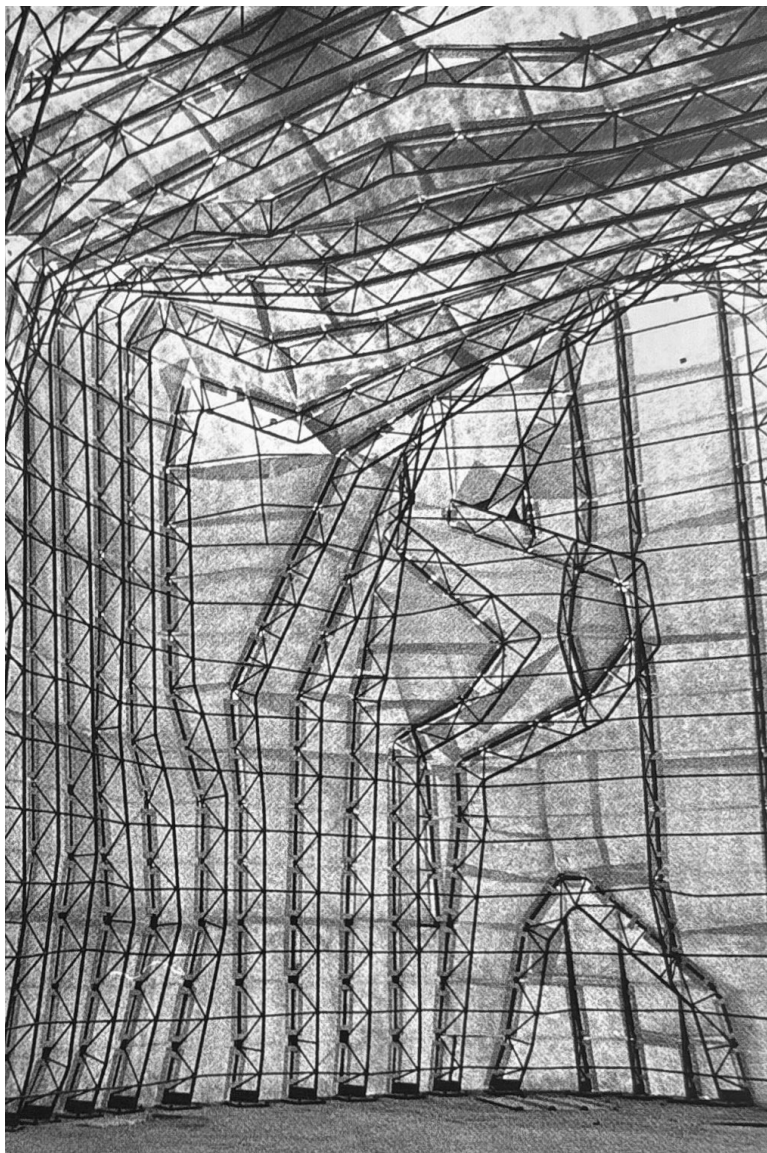
DUBUFFET Jean

La structure métallique de la Villa Falbala, 22 mars 1972

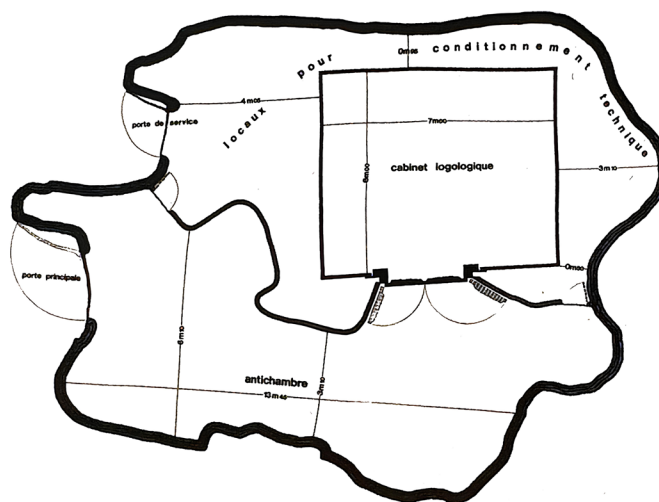
Périgny sur Yerres

©Daniel Abadie, 2011

©Archives Fondation Dubuffet, Paris



DUBUFFET Jean
Plan et élévation de la Villa Falbala, 1969
 Périgny sur Yverres
 ©Daniel Abadie, 2011
 ©Archives Fondation Dubuffet, Paris



CI-DESSOUS
DUBUFFET Jean
*Antichambre de la Villa Falbala, portes
 ouvertes sur le Cabinet Logologique, 1976*
 Périgny sur Yverres
 ©Daniel Abadie, 2011
 ©Archives Fondation Dubuffet, Paris



L'EXPÉRIENCE

Le *Cabinet logologique* s'inscrit au cœur de la *Villa Falbala* comme un espace clos.

« L'*Hourloupe* se referme ainsi sur lui-même, logogriphe indéchiffrable et fascinant où le réel n'a plus sa place³⁹. »

L'accès à ce lieu est volontairement séquencé, donnant l'impression d'une progression vers un espace presque sacralisé. On franchit d'abord le mur (la *Closerie*), puis une succession de passages et de portes se présentent à nous pour l'atteindre. Le *Cabinet* apparaît comme un univers autonome isolé du monde extérieur.

Dubuffet ne propose pas un véritable lieu de méditation mais en détourne ironiquement les codes. Il dénonce l'illusion d'un logos universel auquel l'homme pourrait accéder par la contemplation. Le *Cabinet logologique* est alors un espace dont l'esprit se referme sur lui-même, ne méditant pas sur le monde mais sur ses propres constructions.

En un sens, il contredit les recherches de Mondrian qui croyait à une vérité universelle. Dubuffet n'y croit pas. Cette critique renforce l'idée que l'abstraction permet à chacun d'accéder plutôt à une vérité intérieure singulière.

L'universalité de l'abstraction ne tient pas à ce qu'elle montre mais à ce qu'elle rend possible. Elle propose un langage collectif en renonçant à la figuration, au sein duquel

se déploient des expériences et perceptions subjectives multiples. L'accès aux émotions.

Dubuffet offre alors une triple expérience sensible, celle d'un espace qui n'est ni tout à fait sculpture, ni tout à fait architecture, mais un entre-deux fascinant⁴⁰. Celle d'une immersion totale où le dessin devient littéralement traversable. Celle d'une désorientation où l'habitation même devient pure abstraction, et laisse libre à l'interprétation.

Dans cette expérience sensible et radicale, l'usager devient lui-même élément de cet univers graphique. En traversant ces espaces, le visiteur est renvoyé à une folie libératrice, un vertige perceptif, et peut enfin laisser libre cours à ses sensations sans le filtre rassurant de la fonction ou de la reconnaissance.

Le travail de Jean Dubuffet incarne exemplairement un processus où le geste pictural abstrait devient outil de conception spatiale. Il le transforme non par métaphore ou analogie, mais par une transposition matérielle et technique minutieuse, obstinée.

³⁹ ABADIE Daniel, *Dubuffet Architecte*, Op. cit., p.11.

⁴⁰ Depuis les Modernes, la distinction entre architecture (définie par sa fonction) et sculpture (autonome) s'est progressivement brouillée. Certains architectes contemporains renversent le principe fonctionnaliste en affirmant que la forme peut précéder la fonction. C'est précisément ce que nous observerons dans le prochain volet. Constantin Brancusi (1876-1957), sculpteur reconnu, croit au fait que « la véritable architecture est la sculpture », cité dans BRÜDERLIN Markus, « La place de la sculpture », *Rue Descartes*, Éditions Collège international de Philosophie, 2011, Tome 1, n°71, p.36.

TROIS CHEMINS VERS L'ABSTRACTION SPATIALE

À l'issue de ces trois analyses, une progression se dessine. On remarque que les espaces deviennent de plus en plus matériels. À mesure que l'on parcourt les artistes, la méthodologie se complexifie, les contraintes du bâti s'imposent progressivement.

Le processus commun identifié traverse les trois artistes : James Turrell, Lygia Pape et Jean Dubuffet.

La **genèse**, dans un premier temps, mobilise chez tous un même lexique. Celui de l'imaginaire qui ouvre un réservoir de formes sans réalité préexistante, l'intuition qui guide le geste avant toute rationalisation, la liberté qui suspend les codes établis, et enfin le hasard qui introduit une indétermination.

Mais ce vocabulaire se décline différemment : perception pure chez Turrell, gravure vivante chez Pape, automatisme graphique chez Dubuffet.

La **transposition**, dans un second temps, révèle que le passage au volume n'est jamais direct. Le geste doit être réinterprété, négocié, traduit par de multiples opérations.

Cette complexification suit une progression. Turrell façonne la lumière comme matériau révélateur de la perception. Il la module et opère un travail technique précis qui

masque toute source visible. L'espace est purement impalpable.

Pape tend des fils, déploie des toiles et des tissus pour créer des espaces flottants qui deviennent tangibles.

Dubuffet apporte une dimension architecturale. Il prend en compte la topographie du site, utilise les codes de représentations techniques (plans et coupes), travaille la matérialité par les résines expansées. Aussi il anticipe déjà l'idée d'un espace pas seulement traversable mais qui devient habitable. Il joue entre la fonction et la dysfonction.

L'**expérience**, enfin, diffère radicalement selon chaque artiste. L'abstraction permet une multiplicité d'expériences.

Turrell propose une méditation solitaire. On semble pénétrer à l'intérieur même de tableaux abstraits, suspendus dans des espaces sans limites.

Pape crée un dispositif ouvert que chacun active différemment. Ce qui ressort fondamentalement de son travail, c'est cette dimension collective et sociale, qu'elle insuffle à ses installations. Elle utilise l'abstraction pour transmettre son récit politique et engagé.

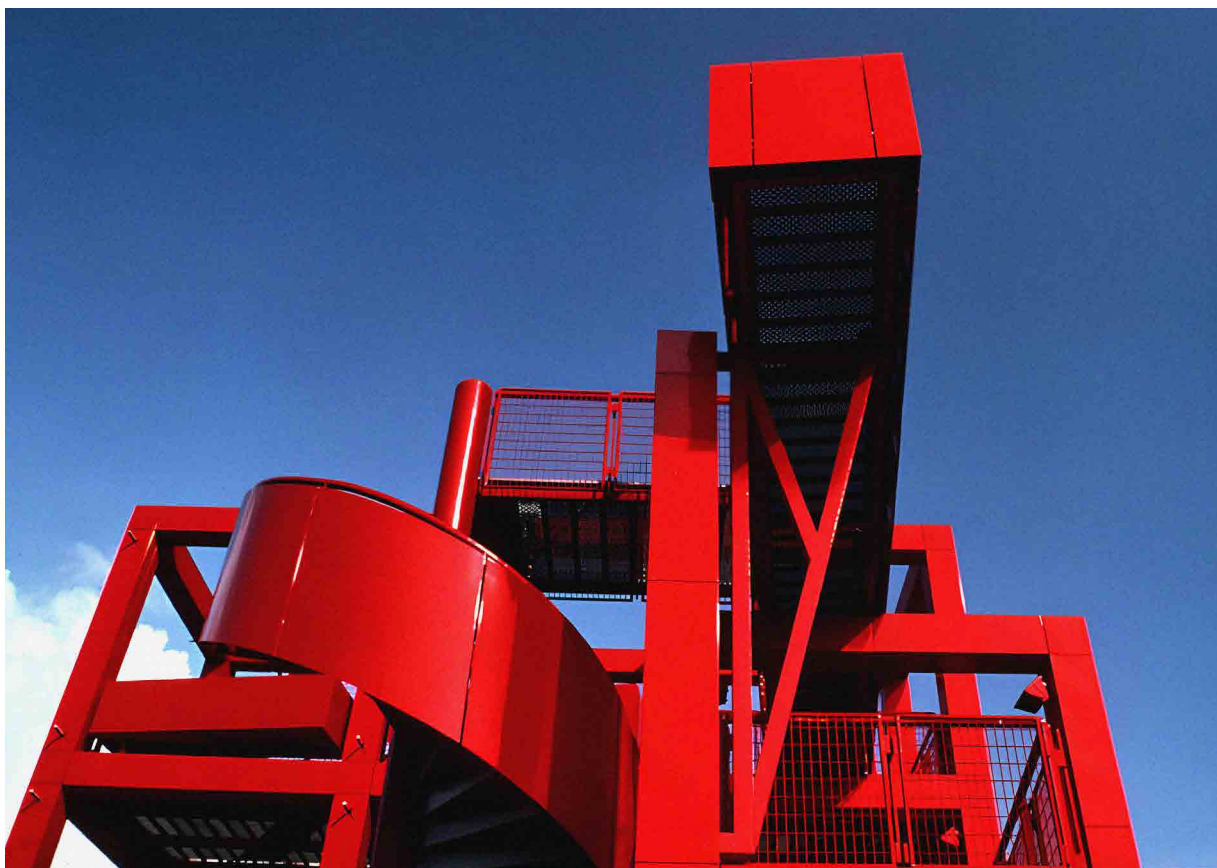
Jean Dubuffet, crée de la désorientation, le spectateur se trouve immergé dans le monde de l'*Hourloupe*, espace ouvert à l'interprétation.

ESPACES ABSTRAITS FONCTIONNELS

TSCHUMI Bernard

Les Folies, Parc de la Villette, 1979 - 1982

©Bernard Tschumi Architects



James Turrell, Lygia Pape et Jean Dubuffet illustrent comment le geste pictural abstrait peut devenir outil de conception spatiale et générer des expériences immersives puissantes. Quelle que soit la progression matérielle observée, leurs espaces restent néanmoins des environnements artistiques, libres de toute contrainte fonctionnelle.

Qu'advient-il lorsque ce processus doit s'inscrire dans l'architecture, accueillir des usages, répondre à un programme, dialoguer avec un site et son histoire ?

C'est précisément ce que nous explorerons à travers ces trois architectes : Bernard Tschumi, Zaha Hadid et Daniel Libeskind. Le geste abstrait demeure au cœur de leur démarche, mais il doit désormais négocier avec les règles du bâti, les circulations et les fonctions.

Comment le processus commun se complexifie-t-il pour intégrer ces nouvelles données ? L'abstraction se dissout-elle à mesure que l'espace devient habitable ?

FUKSAS Massimiliano
La Maison des Arts de Bordeaux III, 1994 - 1999
France
©FUKSAS studio 2021



LES DIAGRAMMES OPÉRATOIRES BERNARD TSCHUMI

Au début de sa carrière, Bernard Tschumi (1944), architecte franco-suisse, découvre Henri Lefebvre, et son ouvrage *La production de l'espace* (1974). Pour Lefebvre, l'espace est le résultat des interactions et usages humains et ne peut être dissocié du vécu⁴¹. Cette idée devient pour Tschumi le fondement théorique de son travail. Si l'architecture n'a de sens que lorsqu'elle est vécue, traversée, habitée, alors elle ne peut être réduite à une forme idéale ou à une géométrie détachée des corps qui l'habitent.

Il s'oppose donc aux modernistes, producteurs de formes « pures », qu'il considère comme des productions abstraites coupées de la vie réelle⁴². Pour lui, l'abstraction ne peut rester un geste autonome, détaché de l'usage, elle doit servir à penser l'espace comme « expérience ».

Selon lui, le programme n'est pas une donnée technique, mais la matière même au cœur du projet. Toutefois, il n'existe jamais seul, il s'accompagne toujours d'un diagramme, d'une « configuration abstraite⁴³. » Ainsi,

« Le diagramme, par son abstraction et l'organisation qu'il rend lisible, permet de visualiser l'aspect conceptuel d'un problème, de rassembler une somme d'informations disparates [...] L'abstraction des schémas fonctionne comme une mise à distance du réel pour mieux avoir prise sur lui⁴⁴. »

Ce positionnement est essentiel pour comprendre l'usage qu'il fait de l'abstraction

et comment elle devient, chez lui, outil de conception spatiale.

À l'instar des artistes du corpus analysés précédemment qui ne recherchent pas l'abstraction dans le seul but esthétique mais pour inventer de nouvelles manières de traverser et expérimenter le lieu, Tschumi utilise l'abstraction comme un outil opératoire. Elle devient un instrument conceptuel, un mode de pensée permettant de rendre li-

⁴¹ CHARITONIDOU, Marianna, *Espace et événement simultanés : la conception de l'architecture chez Bernard Tschumi*, 2020, vol. 5, n° 1, article 1, p5.

⁴² En effet, l'architecte italien Massimiliano Fuksas (1944) illustre les limites d'une intuition purement formelle. Fuksas conçoit ses projets à partir de tableaux abstraits et de maquettes. L'architecte gagne le concours de *La Maison des Arts de Bordeaux* (1999) avec un rêve préexistant en lui, celui d'un bâtiment suspendu et sectionné horizontalement. Il raconte aussi : « j'ai besoin du béton ». Ceci montre qu'il suit son intuition et ses propres volontés. Dans l'interview, les occupants de la *Maison des Arts* expriment leurs frustrations. L'architecte n'a pas pris en compte le programme. Les ateliers sont plongés dans la pénombre, l'acoustique dégradée par le béton. Ce contre-exemple révèle que suivre uniquement ses envies formelles peut conduire à des espaces inadaptés où l'abstraction est perçue comme « caprice » plutôt que comme processus légitime. Le geste pictural abstrait ne devient outil de conception spatiale fonctionnelle que s'il dialogue avec l'usage dès sa genèse, ou s'il trouve les moyens de l'intégrer sans le trahir. Nous verrons cette autre méthode aux sous-chapitres suivants.
FUKSAS Massimiliano. *Massimiliano Fuksas, Maison des arts, Bordeaux*, [Enregistrement vidéo], 1h 17min 51s, Pavillon de l'Arsenal, Paris, 3 février 2000.

⁴³ TSCHUMI Bernard, « Architecture and Concepts », dans *Bernard Tschumi, Architecture : conception & notation*, Sous la direction de Frédéric Migayrou, Édition Centre Pompidou, Paris, 2014, p.64.

⁴⁴ LEMONIER Aurélien, « La ville en suspens », dans *Bernard Tschumi, Architecture : conception & notation*, Sous la direction de Frédéric Migayrou, Op.cit. p.50.

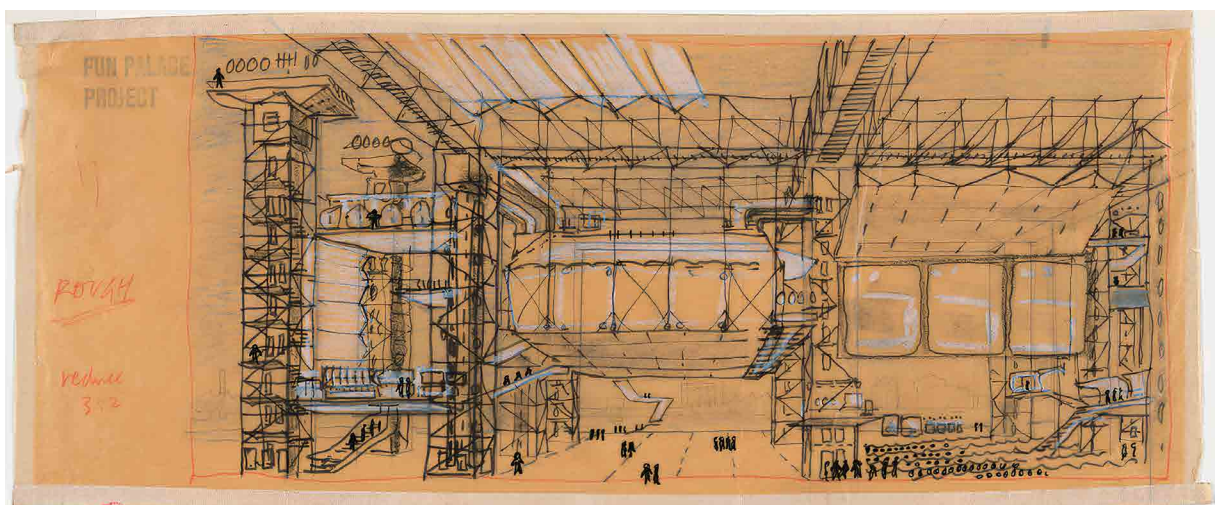
PRICE Cédric

Fun Palace pour Joan Littlewood Project (Perspective), 1959-1961

Stratford East, London, England

Feutre, encre, graphite, crayon et tampon encreur sur papier calque avec ruban adhésif

©2026 Le Musée d'Art Moderne



sible la complexité du réel. Elle sert à organiser l'espace, les actions et les corps.

Tschumi doit négocier avec les contraintes du programme architectural, du site, des circulations, des usages, et de la structure. L'abstraction n'est pas la finalité du projet mais la condition de son émergence, aussi, le moyen de penser l'espace fonctionnel autrement.

LA GENÈSE

Tschumi propose ainsi une relecture du rapport entre art et architecture. Il rejette les codes déjà établis (murs, façades, objets) et critique une vision trop formaliste de la discipline. Il écrit, vouloir :

« détruire la vieille antinomie entre rêve et action, entre espace imaginaire et espace réel⁴³. »

Il se questionne :

« Y a-t-il une relation de cause à effet entre concept et matériau, entre abstraction et réalité physique⁴⁴? »

Cette recherche fait naître, dans les années 1970-1980, les *Folies*. Tschumi les décrit comme des « machines » perturbant les conventions architecturales. Là où la pensée rationaliste impose une logique rigide et empêche la liberté individuelle, les *Folies*, au contraire, refusent la proportion, la symétrie, la planification figée.

Elles sont disjonction, rupture et multiplicité et dérivent directement de ses diagrammes.

Bernard Tschumi rejoint les critiques de Duchamp contre l'art rétinien. L'architecture ne doit pas être un spectacle visuel, mais un dispositif d'expériences. Les *Folies* ne sont donc pas la traduction d'un dessin abstrait purement esthétique appliqué à l'architecture, mais la concrétisation d'un processus abstrait qui génère l'espace et ses usages.

Cette conception doit beaucoup à Cédric Price⁴⁵, dont son projet le *Fun Palace* (1964) à Londres, où il anticipait déjà cette logique. Price rejette toute idée d'esthétique au profit d'une logique de flux, d'usages et d'interactions. Les diagrammes de Tschumi, comme ceux de Price, permettent d'introduire le hasard, l'indétermination, et la modularité dans l'espace architectural. L'espace n'est plus conçu comme un objet immobile, mais comme un système libre ouvert à tous les champs des possibles.

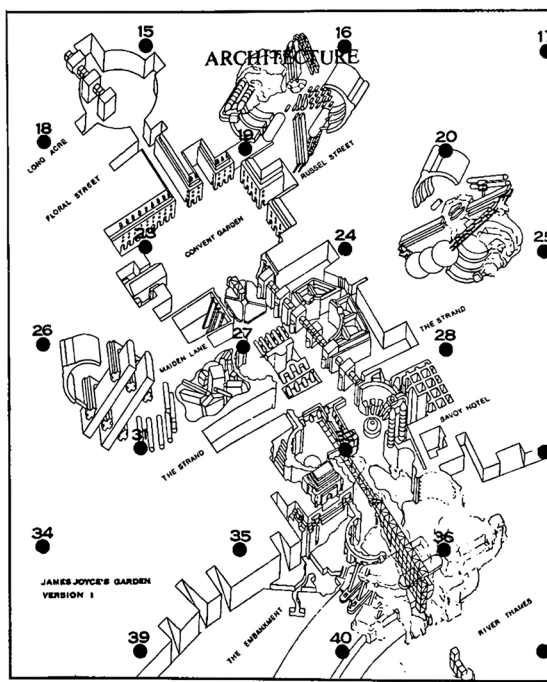
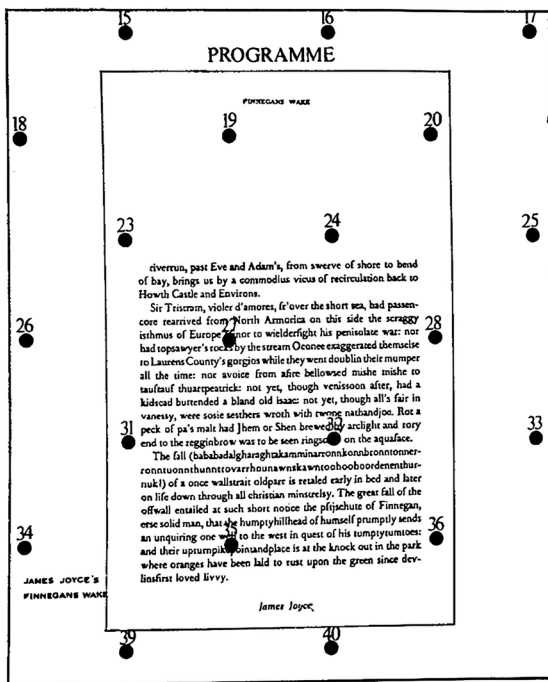
⁴³MIGAYROU Frédéric, *Bernard Tschumi, Architecture : conception & notation*, Op.cit., p.21.

⁴⁴Ibid, p.224.

ART RÉTINIEN

Marcel Duchamp (1887-1968) nomme « art rétinien » l'art qui ne vise que l'esthétisme, ce que perçoit immédiatement la rétine. Il lui reproche de ne pas solliciter l'esprit ni questionner le sens. Comme Kandinsky, il cherche à susciter une vision intérieure, à faire réfléchir le spectateur. Ses *Ready-made* incarnent cette démarche. Ils interrogent frontalement ce qu'est l'art, sa légitimité, et qui en décide. *La Fontaine* (1917) en est l'exemple emblématique. RODRIGUEZ Marie-José, *Marcel Duchamp, la peinture même*, Paris, Centre Pompidou, Direction des publics, septembre 2014.

⁴⁵Cédric Price (1943-2003) est un architecte britannique qui établit des rapports complexes entre temps, espace et mouvement.



CI-DESSUS

TSCHUMI Bernard

Joyce's Garden (détail), 1976-1977

technique mixte sur carton, 24x59 cm

©Architecture : concept & notation, Frédéric Migayrou

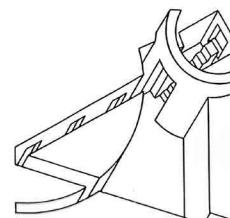
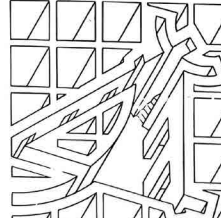
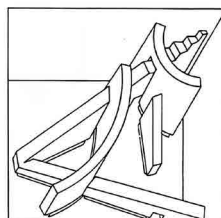
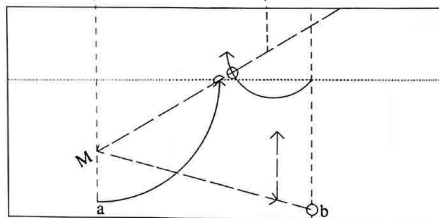
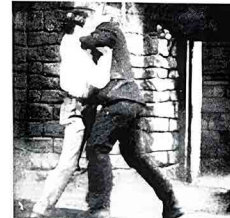
CI-DESSOUS

TSCHUMI Bernard

Scénario (Frankenstein) (détail), 1976

encre sur papier photographique, 92x37 cm

©Architecture : concept & notation, Frédéric Migayrou



Le chemin qui mène aux *Folies* révèle parfaitement cette approche.

Lorsqu'il enseigne à l'Architectural Association, Tschumi construit avec ses élèves une grille de *Points* sur un plan cadastral de Londres. Placés aux intersections des coordonnées du plan, chaque point devient un lieu potentiel d'un projet. Il applique cette grille au projet *Joyce's Garden*, où il combine une analyse filmique pour mettre le projet en action. Tschumi extrait des photographies de différents films qui l'inspirent. C'est cela qui définit le programme.

Prenons l'exemple de son analyse du film *Frankenstein* (1931) de James Whale (1951-2025). Il en étudie des images pour comprendre les rapports entre événement, espace et mouvement. Il dessine des flèches, des vecteurs et des *Lignes* prélevés de la chorégraphie spatiale entre les différents personnages. Ces symboles qui illustrent les déplacements deviennent des *Surfaces*, puis sont transformés en volumes pleins ou vides. Ces volumes sont ensuite associés aux fonctions, usages et circulations.

Ce processus révèle comment ce geste abstrait opératoire devient véritablement un outil de conception. Ce diagramme (*Points, Lignes, Surfaces*) lui permet de structurer l'espace, générer et organiser le programme, lui permettant des combinaisons spatiales infinies. Ce geste de transformation n'est pas sans rappeler certains processus plastiques de l'abstraction im-

mersive, notamment Dubuffet avec l'*Hourloupe*. Tschumi traduit des mouvements filmiques en organisation spatiale fonctionnelle.

On pense à Kandinsky et à son ouvrage *Points et lignes sur plan*⁴⁶ qu'il publie en 1926, lorsqu'il enseigne au Bauhaus.

Chez Kandinsky, les *Points* sont des taches de couleur posées sur la toile qui, selon leur emplacement, provoquent une sensation différente chez le spectateur. Les *Lignes* sont les traces d'un mouvement, d'une force en action. Une ligne horizontale évoque le calme et le froid, une verticale suggère la chaleur et l'élévation. Le *Plan* est le support vivant qui lui permet la composition. Chez Kandinsky, ces éléments agissent sur la subjectivité du spectateur par leur résonance émotionnelle.

Cette grammaire abstraite se transpose, chez Tschumi, dans l'espace architectural. Les *Points* deviennent les lieux potentiels

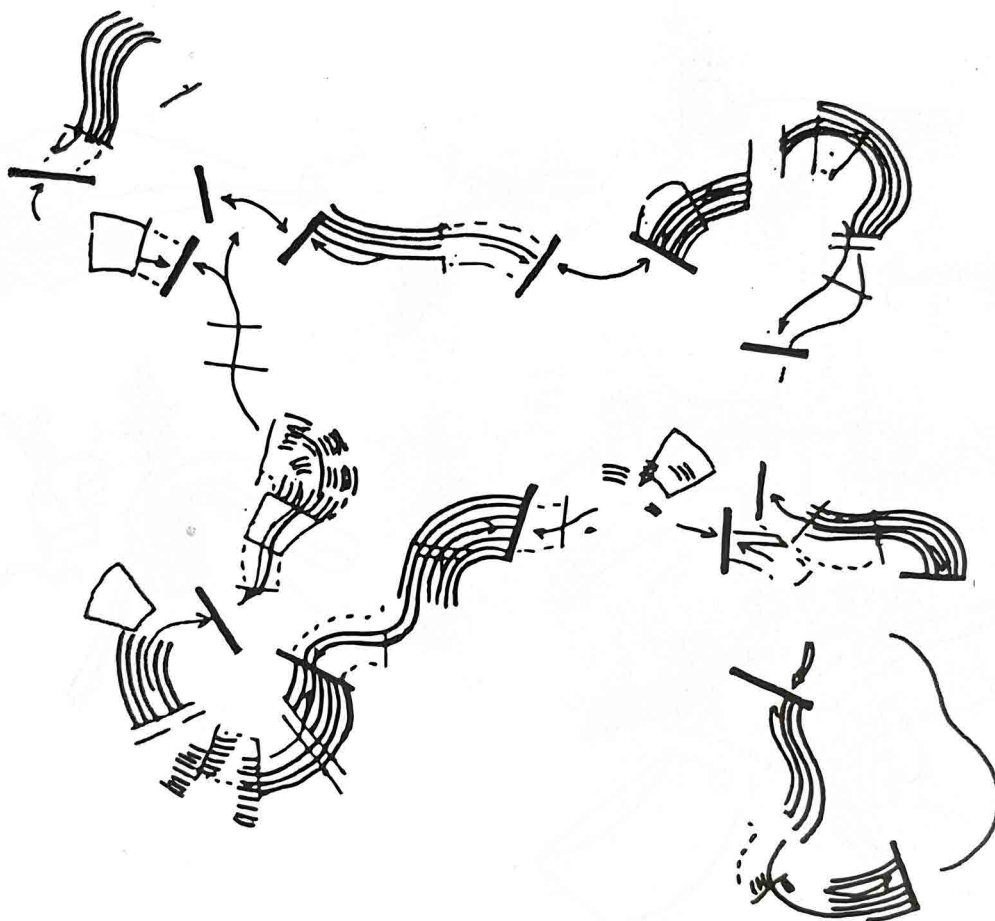
⁴⁶ « *Points, lignes, plan* : Quelques remarques conclusives » *Négociations*, 2009, Tome 12, n°2, p. 287-291.

ARCHITECTURAL ASSOCIATION

Créée en 1847 à Londres, elle est l'école d'architecture indépendante la plus ancienne du Royaume-Uni.
<https://www.aaschool.ac.uk>

BAUHAUS

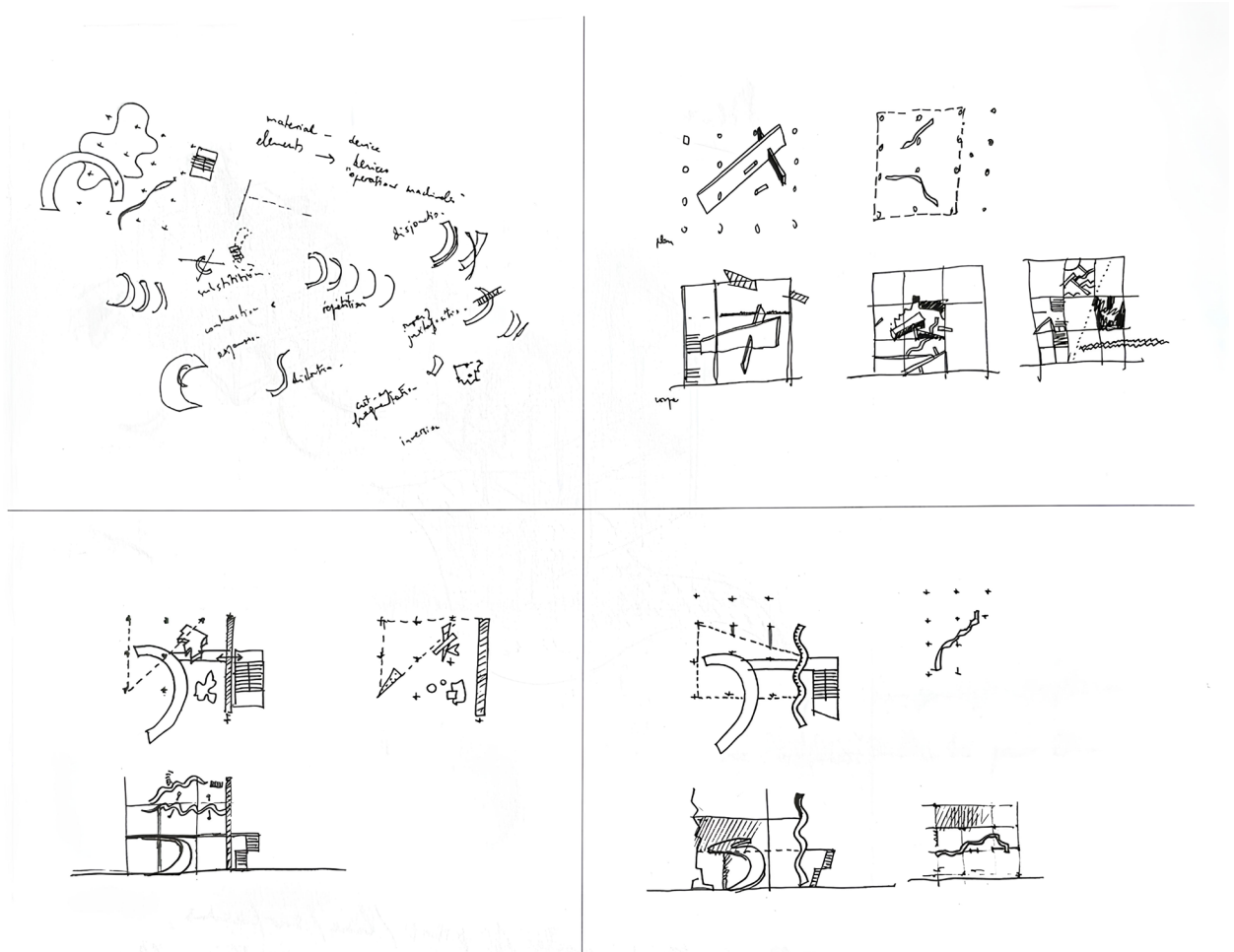
Le Bauhaus est une école d'architecture et d'arts appliqués fondée par Walter Gropius (1883-1969) en 1919, dans la ville de Weimar, en Allemagne. Le but de cette école était de réunir toutes les disciplines et promouvoir un retour à l'essentiel. Le Bauhaus devient un mouvement et développe un style architectural universel. Moderne, les formes géométriques sont rigides, elles suivent et servent la fonction.
<https://livingstone.art/inspirations/le-bauhaus.html>



TSCHUMI Bernard

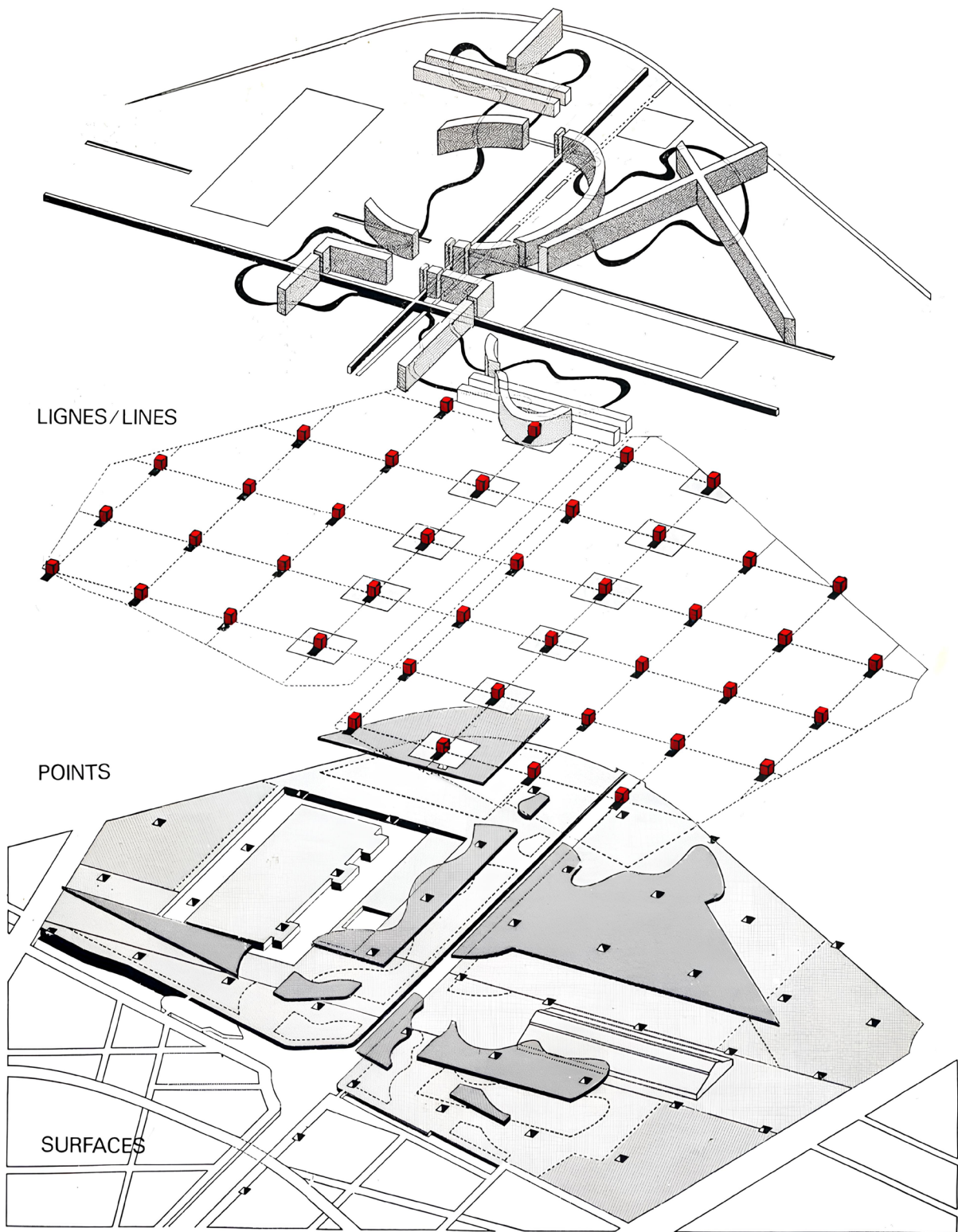
Parc de la Villette, 1982

Mode de notation : les cadrages et séquences de la promenade cinématique peuvent être le lieu d'accélération ou de ralentissement dans la perception. Paris
 © Bernard Tschumi, Notations : Diagrammes et séquences



TSCHUMI Bernard
Parc de la Villette, 1982

Essais de combinatoire et de permutations à l'échelle de la folie entre points, lignes et surfaces. Paris
© Bernard Tschumi, Notations : Diagrammes et séquences



TSCHUMI Bernard
Points Lignes, Surfaces, 1983
 laque sur papier photographie, 84x65 cm
 ©New Age Architecture

qui accueillent les usages et fonctions, les *Lignes* représentent les mouvements et interactions, les *Surfaces* deviennent volumes libres et découlent naturellement de l'association précédente. Le cité vocabulaire de Kandinsky devient ainsi un langage opératoire pour la conception spatiale.

LA TRANSCRIPTION

Entre 1979 et 1982, plusieurs *Folies* sont construites dans le cadre d'expositions à l'Architectural Association, puis les *Broadway Folies* à New York. Le *Parc de la Villette* (1982-1987) marque la concrétisation et la mise à l'échelle urbaine de toutes ces recherches.

Le site de la *Villette*, situé dans le nord-est de Paris, est un ancien abattoir de 55 hectares. La ville voulait transformer ce terrain vague en parc urbain contemporain. Le programme comprend de nombreux espaces culturels, espaces verts et promenades.

Tschumi remporte le concours grâce à l'application de son système de notations. Il refuse l'idée d'un parc traditionnel organisé autour d'un axe central.

La grille de *Points* du diagramme génère un réseau de 25 structures distribuées sur l'ensemble du site. Ces *Folies* ponctuent le territoire, accueillant les différents usages (café, restaurant...). Toutes partagent la même forme cubique rouge de base, déclinée selon des variations géométriques. Le

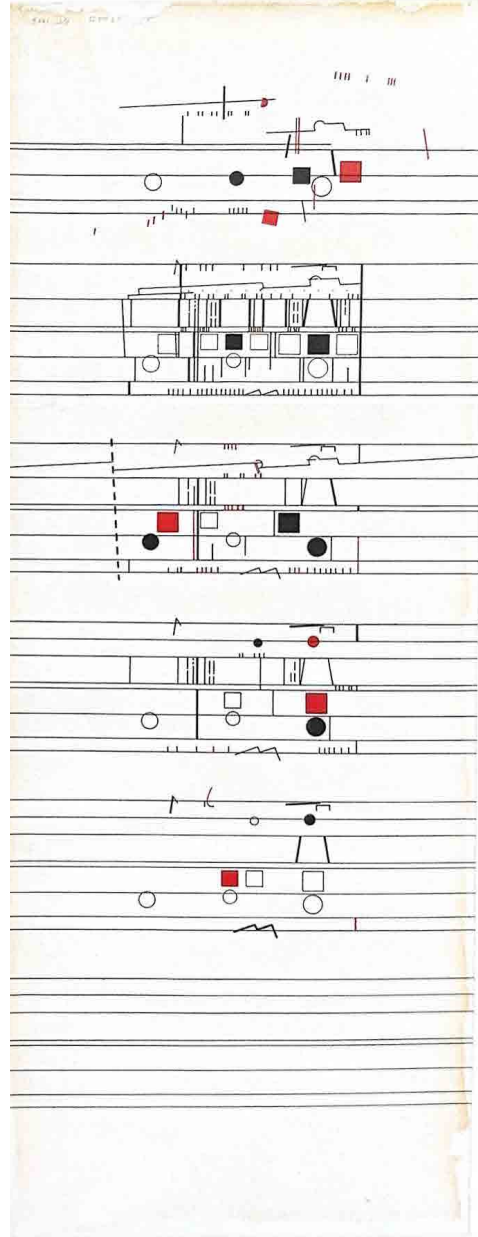
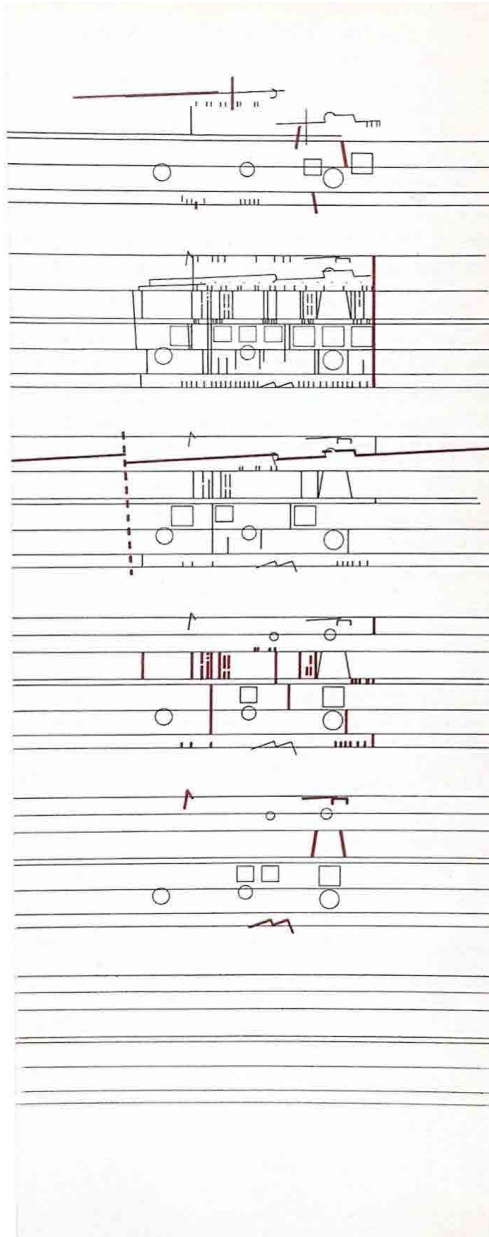
rouge vif des *Folies* crée des repères visuels dans le paysage qui rythment le parcours des promeneurs.

Les *Lignes* se transforment en circulations qui orientent la balade sans la contraindre. Elles offrent une multiplicité d'itinéraires où chaque visiteur compose librement sa déambulation dans le parc.

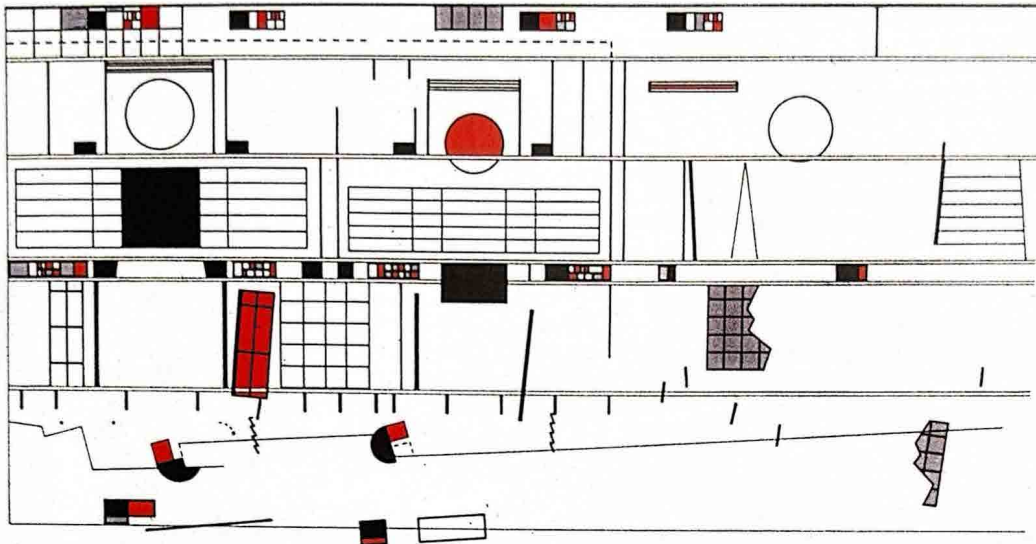
Les *Surfaces* sont une série de jardins et pelouses qui se déploient entre les grilles de *Points* et *Lignes*. Elles deviennent des lieux d'appropriation libre : des espaces où se déroule la vie du parc. Plus tard, elles accueilleront des espaces de jeux, cinéma en plein air...

La superposition de ces trois systèmes crée une organisation spatiale non hiérarchique où aucun élément ne domine. Il appelle « concept génératif » ce processus conçu indépendamment du *Parc de la Villette*, mais qui s'adapte partout, à tout type de lieux et qui génère logiquement la fonction et le programme.

Selon lui, si le travail préparatoire d'un projet est bien mené, la géométrie amène inévitablement le développement logique de l'organisation programmatique, évitant toute problématique esthétique. Il raconte par exemple qu'au concours du *Théâtre National* de Tokyo (1986), il a composé le bâtiment avec des lignes parallèles rappelant les partitions musicales. Les fonctions se sont alors distribuées spontanément dans le lieu.



TSCHUMI Bernard
Diagramme, Théâtre National de Tokyo, 1986
 Encre sur papier, 93 x 35 cm
 ©Architecture : concept¬ation, Frédéric Migayrou



CI-DESSUS

TSCHUMI Bernard

Diagramme/plan, Théâtre National de Tokyo, 1986

Encre sur papier, 35 x 93 cm

©Architecture : concept¬ation, Frédéric Migayrou

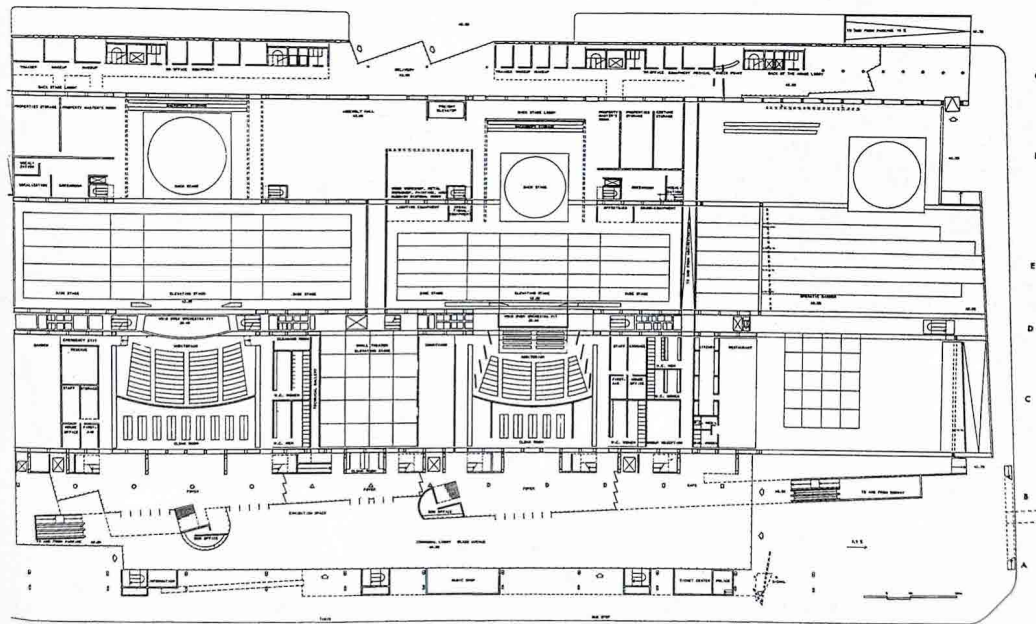
CI-DESSOUS

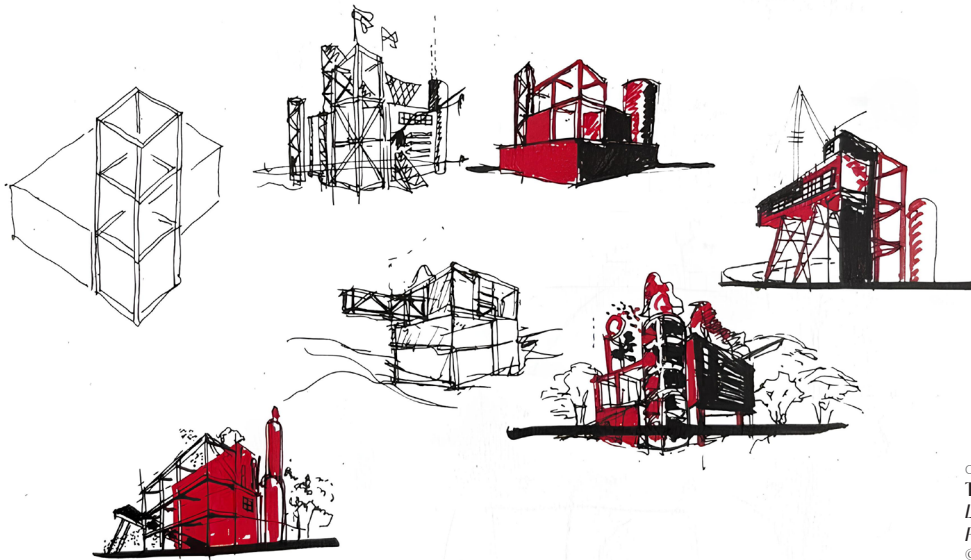
TSHUMI Bernard

Plan, Théâtre National de Tokyo, 1986

Encre sur papier, 84 x 118 cm

©Architecture : concept¬ation, Frédéric Migayrou





CI-DESSOUS
TSCHUMI Bernard
Les Folies, Parc de la Villette
 France, Paris
 ©Lankaart



TSCHUMI Bernard
Parc de la Villette, 1982

Le principe structural de la trame des neufs carrés se précise. Paris
© Bernard Tschumi, Notations : Diagrammes et séquences

L'EXPÉRIENCE

L'expérience du *Parc de la Villette* est celle d'un espace en mouvement permanent, on monte, on descend, on traverse. Le visiteur devient ici acteur du lieu. Les *Folies* ponctuent le parcours comme des repères visuels dans le paysage naturel où des surprises se révèlent progressivement. On découvre des activités, des passages, des espaces de détente. Les promenades s'entrecroisent, offrant une multiplicité d'itinéraires possibles. Le visiteur est guidé sans être contraint, il compose librement sa déambulation.

Les *Folies*, par leur couleur rouge, s'élèvent parmi la végétation, elles deviennent des éléments à part entière du paysage qu'elles rythment et structurent. Le parc devient un espace ludique, un labyrinthe ouvert où chacun invente sa propre logique.

Lors d'un entretien, Bernard Tschumi décrit l'évolution de sa carrière comme un passage « de l'abstrait au concret⁴⁷. »

L'abstraction reste son outil conceptuel privilégié (diagrammes, notations, compositions) mais elle s'associe désormais à la matérialité, au site, au programme, elle devient réelle et construite.

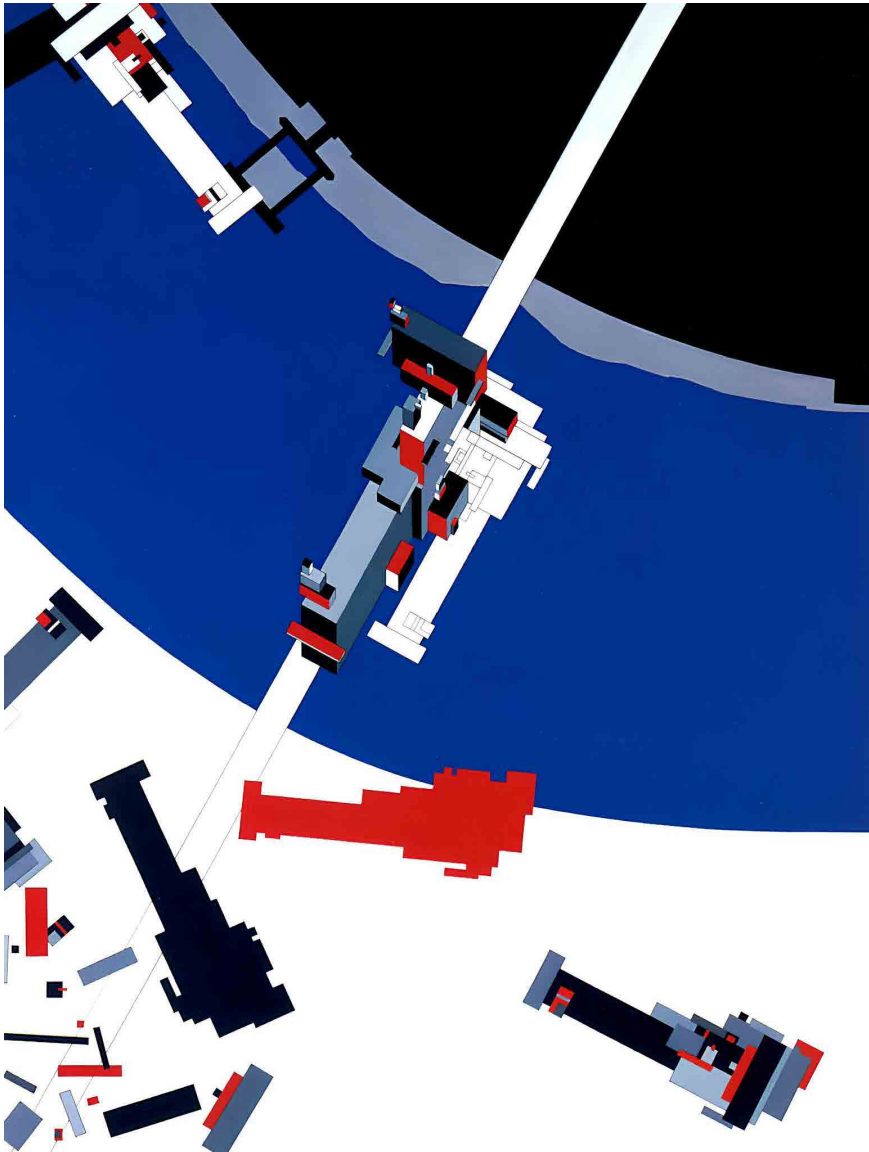
Cette approche soulève toutefois une limite que ce mémoire, jusqu'à présent, reproduit lui-même : nous passons de l'abstrait au concret.

Mais l'abstraction ne se perd pas pour autant. Même lorsqu'elle devient protocole théorique, elle conserve sa puissance générative et continue de produire des formes aléatoires, imprévisibles, abstraites.

Et qu'en est-il lorsque l'architecte part directement d'une toile abstraite, sans protocole préalable, guidé par la pure liberté du geste ?

Zaha Hadid incarne cette approche alternative. Plutôt que de théoriser l'abstraction en amont, elle la laisse guider intuitivement le projet.

⁴⁷ LEMONIER Aurélien, « La ville en suspens », dans *Bernard Tschumi, Architecture : conception & notation*, Sous la direction de Frédéric Migayrou, Op.cit. p.50.



HADID Zaha
Malevich's Tektonik, 1976-1977
Peinture, Londres
©Zaha Hadid Foundation

LES PAYSAGES EN MOUVEMENT ZAHA HADID

Zaha Hadid (1950-2016), architecte de renom, trace une voie quelque peu différente de Bernard Tschumi. Chez elle, le geste pictural abstrait naît d'abord de l'intuition pure sur la toile, puis elle construit une méthodologie pour le traduire en espace. Contrairement à Tschumi qui part d'un protocole diagrammatique structuré dès l'origine, Hadid part du chaos graphique qu'elle ordonne progressivement. Ce qui rend son travail pertinent pour notre étude, c'est précisément la construction de ce parcours, qui pense l'espace à travers ses créations abstraites.

LA GENÈSE

Originaire d'Irak, Zaha Hadid a été profondément marquée par les motifs des tapis persans, tissés par les mains des femmes de son pays. Ces motifs complexes et non figuratifs généraient des surfaces et des espaces à la fois raffinés et envoûtants, une abstraction ornementale. Sa formation à Londres et son passage dans la ville moderne lui donnent l'énergie et les outils pour innover. Les débuts de Zaha Hadid sont ainsi nourris d'une inspiration croisée entre Orient et Occident, qui fonde sa liberté formelle.

L'architecte se distingue par ses compositions plastiques qu'elle considère comme le fondement essentiel de ses constructions. Au début de sa carrière, Zaha Hadid peint des toiles abstraites, qui semblent être des paysages en mouvement. Elle accélère, ra-

lentit, joue avec les rythmes de la vie quotidienne. Dans son projet de diplôme de fin d'études, *Malevitch's Tektonik*, elle met en avant une géométrie réduite à son essence, qui évoque le travail du suprématisme russe, dont elle s'inspire beaucoup. Le pont ressemble plus à une sculpture qu'à un pont. Elle propose une composition quelque peu aléatoire pour répondre aux exigences et au programme du site.

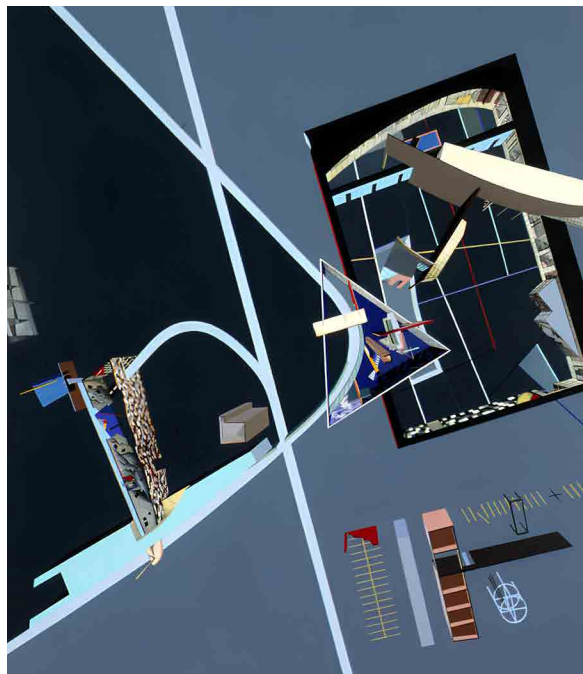
Dans ses dessins, une forme d'énergie explosive se déploie sur la toile. Elle recourt parfois au collage. Elle déforme la ville, élimine toute gravité et tord la perspective pour laisser son imaginaire et ses rêves réinventer la ville moderne.

Durant sa carrière, son langage stylistique évolue. Les formes deviennent plus singulières, elle amène la transparence et réduit les couleurs chromatiques, formant un prolongement du paysage urbain. Elle laisse place à une nouvelle forme d'abstraction où le geste est plus libéré, où la géométrie devient plus organique. La spirale devient un élément phare.

« Désormais, son architecture va rappeler comment les champs remontent sur les collines et les grottes s'ouvrent vers le bas, comment les rivières s'avancent dans des paysages vallonnés et les cimes orientent⁴⁸. »

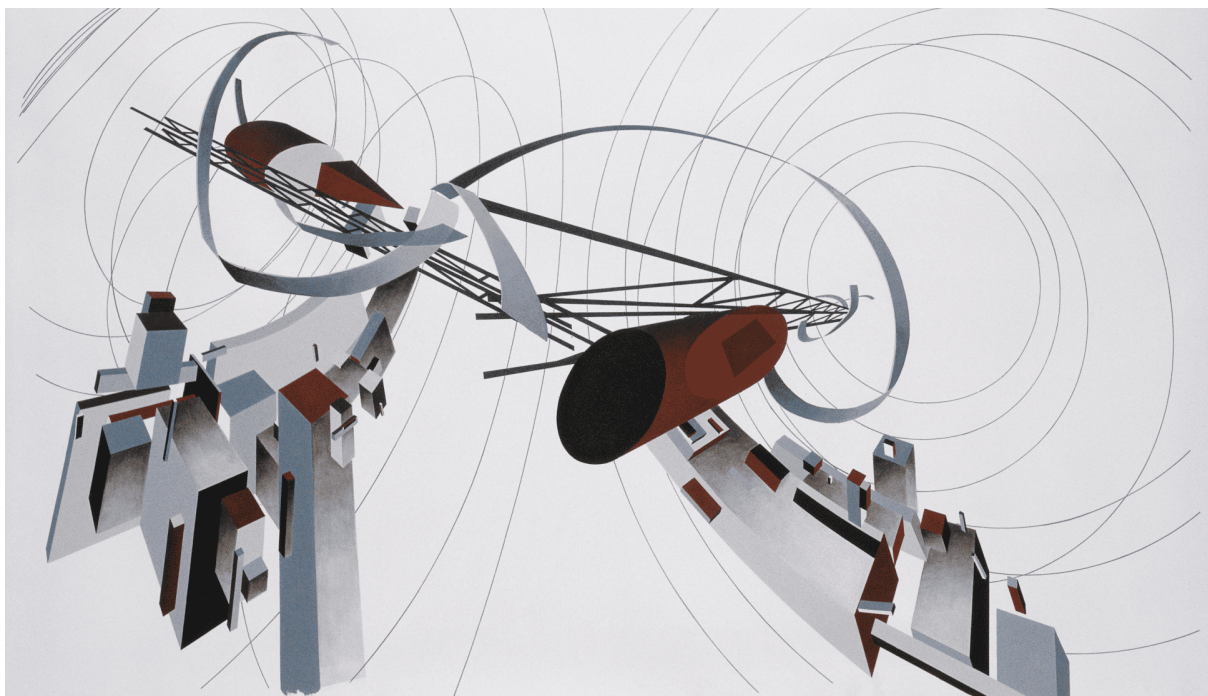
Patrick Schumacher, architecte et théoricien,

⁴⁸BETSKY Aaron, « Introduction », dans HADID ZAHA, *Zaha Hadid, l'intégrale*, Traduit de l'anglais par Virginie de BERMOND-GETTLE, Thames&Hudson, Londres, Édition Parenthèses, Marseille, Édition Parenthèses, 2009, p.10.



CI-DESSOUS
HADID Zaha
Tektonik, 1992-1993
 Acrylique et aquarelle sur cartouche, Londres, Royaume Uni
 ©Zaha Hadid Foundation

CI-DESSUS
HADID Zaha
Résidence du premier ministre irlandais, 1979-1980
 Peinture, Dublin, Irlande
 ©Zaha Hadid Foundation



qui a travaillé à ses côtés et dirige aujourd'hui son agence, souligne ce positionnement. L'architecture traditionnelle,

« était la représentation [...] de formes techniques complètes fixées jusque dans le moindre détail. Sur cette toile de fond, l'abstraction signifiait la possibilité et le défi d'une création libre⁴⁹. »

Selon lui, faire appel à la bidimensionnalité, au geste libre comme genèse de projet, permet de libérer davantage l'invention et la créativité. Chercher immédiatement à représenter des volumes tridimensionnels précis, pourrait limiter cela.

Le travail de l'architecte commence par le rejet des éléments architecturaux habituels — murs, façades, fenêtres — qui limiteraient sa pensée. Comme Tschumi, elle refuse une vision trop formaliste de la discipline. Zaha Hadid leur substitue des notions abstraites : territoire, paysages artificiels, imaginaire, volumes, pleins et vides, lumière et ombre. Ce vocabulaire lui permet un nombre illimité de combinaisons. Elle confie d'ailleurs, en parlant de la conception de l'un de ses premiers projets, la *Résidence du Premier Ministre Irlandais* (1979) :

« J'ai recherché l'apesanteur, la liberté loin du stress des obligations officielles⁵⁰. »

Un désir d'émancipation traverse son discours, qui se manifestera dans l'ensemble de ses œuvres.

Ces premiers gestes (peintures, dessins, rejet des codes) traduisent son intuition

première qu'elle va ensuite déployer et métamorphoser par expérimentations successives, superpositions et assemblages pour imaginer l'espace. L'architecte doit ensuite négocier avec les contraintes de l'espace habitable.

Durant cette première étape de projet, sa démarche est purement intuitive et libre. Cette approche soulève une question centrale : comment Zaha Hadid concrétise-t-elle cette abstraction dans l'espace, et quels outils mobilise-t-elle ?

LA TRANSPOSITION

Zaha Hadid trace un véritable parcours pour transformer son écriture graphique en espace construit. Le travail se poursuit par le changement d'échelle, la distorsion, la déformation. C'est par différents outils tels que les plans, élévations, axonométries, et maquettes qu'elle passe de l'aplat à la tridimensionnalité, que le geste abstrait se mue en construction spatiale. La composition est la clef.

Ce processus de transposition rejoint celui de Tschumi lorsqu'il extrait des photographies de films pour les transformer en surfaces puis en volumes. Zaha Hadid

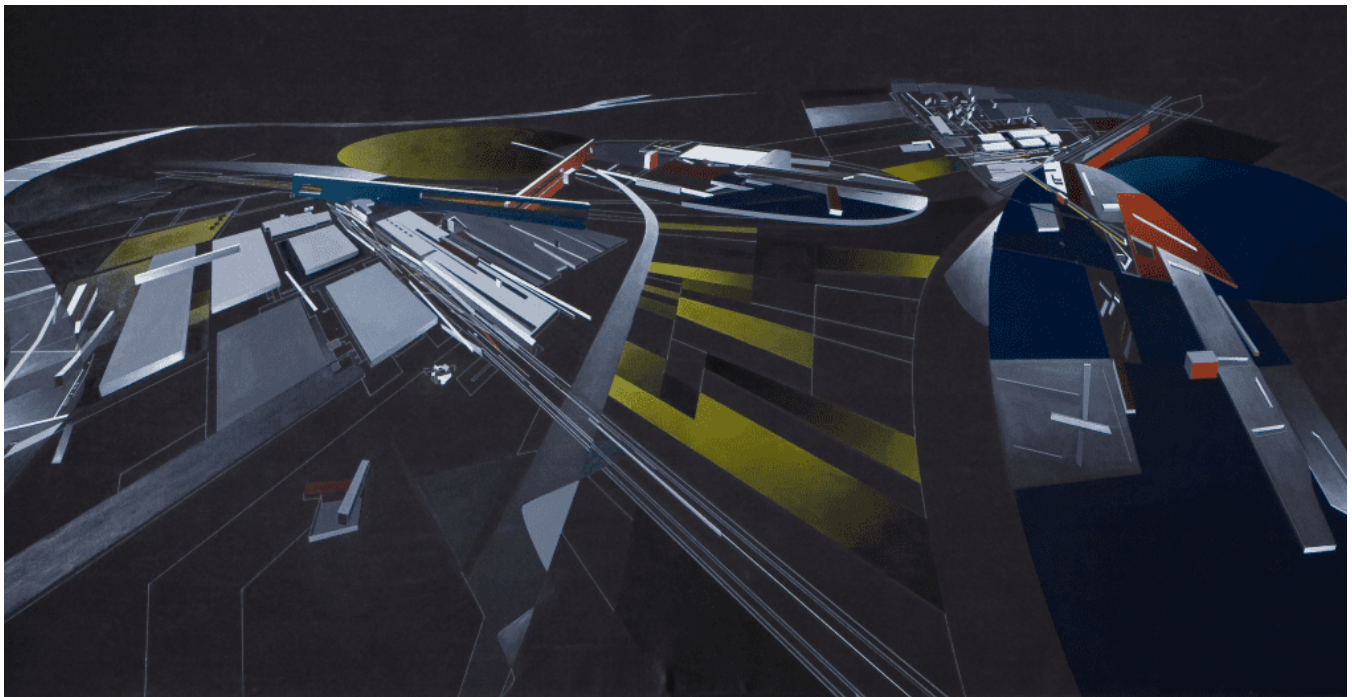
⁴⁹SCHUMACHER Patrick, « Les mécanismes de l'innovation radicale », *Communications : L'homme a-t-il encore une perspective?*, Sous la direction de Philippe Mesnard, 2009, n°85, p.172.

⁵⁰HADID Zaha, *Zaha Hadid, l'intégrale*, Op.cit., p.20.

HADID Zaha
Caserne des pompiers du Vitra, 1990 -1993
Peinture, Weil am Rhein, Allemagne
©Zaha Hadid Foundation



HADID Zaha
Caserne des pompiers du Vitra, Plan aérien du site, 1990 -1993
Acrylique sur cartouche, Weil am Rhein, Allemagne
©Zaha Hadid Foundation



part d'une intuition graphique qu'elle structure progressivement. Les deux démarches montrent un point essentiel : le geste abstrait n'est pas appliqué tel quel à l'architecture, il est transformé et négocié à travers une série d'opérations qui l'ancrent dans le réel.

Le processus de Hadid devient encore plus intéressant lorsqu'elle y intègre la programmation qui découle logiquement de cette base. Les formes complexes génèrent de nouveaux points de vue, les motifs de trapèzes, de triangles et de spirales sont donnés à une fonction du programme. L'organisation spatiale entière est réinventée, les flux sont rendus visibles, et parfois même mis au cœur de la construction. L'ensemble du processus est renversé. Cette méthode exige une réelle intelligence d'interprétation, d'analogie et une réflexion à donner à l'espace pour concilier innovation formelle et programme fonctionnel. Patrick Schumacher nous dit à ce sujet que :

« pour conserver l'esprit de libération de l'abstraction dans le bâtiment une fois construit, un détail minimaliste « distanciant » empêchent que les volumes ne désignent aussitôt des pièces et que les entailles ne redeviennent des fenêtres⁵¹. »

Le travail de Zaha Hadid s'articule autour de cette notion. L'abstraction ne se dissout pas dans la fonction, elle la configure.

Vitra

Le projet *Vitra* (1990-1994), une caserne de

pompiers située en Allemagne, marque un tournant décisif dans la carrière de Zaha Hadid. On y voit émerger une logique où le bâtiment n'est plus seulement un objet architectural mais un paysage.

« L'importance et l'ambition de ces projets, ce n'est pas seulement d'utiliser les techniques du moment pour répondre à leur objectif direct, à savoir élaborer une construction pour un usage précis (une caserne de pompiers ou un lieu d'expositions, par exemple), mais de pouvoir être considérés comme les manifestes d'une nouvelle sorte d'espace⁵². »

Le dessin devient un véritable outil d'étude. Hadid commence par des dessins automatiques de textures graphiques qui constituent une « machine abstraite » où il faudra faire des choix. En parallèle, elle observe, décortique et réinterprète le site pour en extraire des organisations géométriques. L'analyse du contexte (les champs environnants, l'usine *Vitra*, la voie ferrée) lui permet de dégager des formes allongées, angulaires et dynamiques qu'elle associera avec ses dessins abstraits précédents.

Hadid conçoit *Vitra* comme un prolongement du territoire, donnant une identité et un rythme à la rue principale. Son architecture semble suivre les mouvements internes du sol.

⁵¹ SCHUMACHER Patrick, « Les mécanismes de l'innovation radicale », *Communications : L'homme a-t-il encore une perspective ?*, Op.cit., p.178.

⁵² Ibid, p.174.

HADID Zaha

Caserne des pompiers du Vitra, 1990 -1994

Peinture, Weil am Rhein, Allemagne

©Zaha Hadid Foundation

© Photographie : Christian Richter



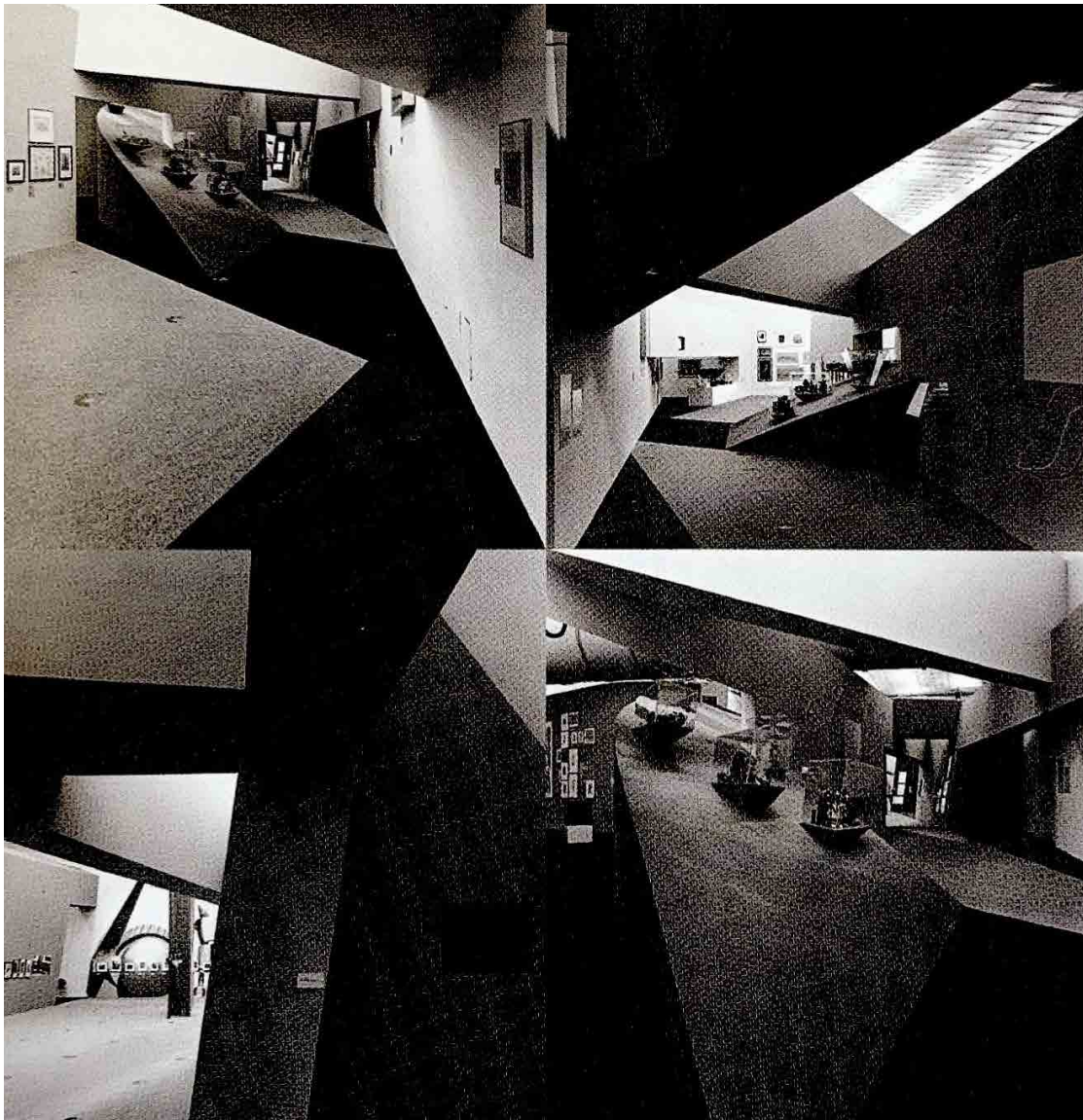


HADID Zaha

Wish Machine : World Invention, 1996

Kunsthalle, Vienne, Autriche

©Zaha Hadid, l'intégrale, Parenthèses



Cette approche diffère sensiblement de celle de Tschumi au *Parc de la Villette*, où la grille abstraite des *Folies* se génère comme un système autonome avant de s'adapter à tout type de site. Chez Zaha Hadid, l'abstraction n'est plus détachée du réel, elle en émane. Elle ne projette pas des formes indépendantes mais les fait dériver directement de la topographie, des tensions du site, des directions déjà présentes dans le paysage.

Un jeu s'opère entre les repères concrets et abstraits. Le site devient matrice du geste abstrait.

Les formes retenues sont ensuite interprétées intelligemment pour leur associer des fonctions du programme. Rien n'est jamais figé, c'est par la multiplication d'essais, la superposition de dessins et de strates, l'ajustement constant, qu'émerge progressivement une logique spatiale.

L'EXPÉRIENCE

Dans cette caserne, la fonction est poussée à son paroxysme : le bâtiment et l'expérience s'organisent autour de la « tension permanente de l'état d'alerte⁵³. » Tout paraît mouvant, prêt à se déclencher. Une stratification de murs permet que les espaces glissent entre eux. Les plans obliques et les lignes fuyantes expriment physiquement l'urgence. La caserne devient manifeste. La forme sert l'usage, et l'usage sert la forme. Le geste abstrait ne génère pas seulement

une forme, il traduit spatialement un programme, une atmosphère, un état.

Le béton armé apparent, les arêtes tranchantes, les vitrages sans cadres et la suppression de tout détail décoratif participent à cette tension, cette vigilance. La lumière, elle, guide les mouvements des occupants à travers l'espace.

Les espaces de Zaha Hadid produisent une spatialité complexe que les occupants doivent appréhender différemment. Cela peut déstabiliser les utilisateurs. Ils seront ainsi confrontés à une composition qu'ils devront interpréter, dont il faudra s'imprégner. L'architecte ouvre de nouvelles façons de concevoir et d'aménager l'espace, proposant une nouvelle manière d'habiter. L'espace est vécu et perçu autrement, libéré des conventions.

Cette démarche se déploie autant dans ses architectures que dans ses scénographies. L'exposition *Wish Machine : World Invention*⁵⁴ à la Kunsthalle Wien de Vienne (1996) présentait plus de 600 objets retraçant les visions technologiques du futur depuis le

⁵³ HADID Zaha, *Zaha Hadid, l'intégrale*, Op.cit., p.53.

⁵⁴ GIOVANNI Joseph, « Hadid designs machine show in Vienna », *Architecture*, 1996, Tome 85, n°9, p.44-45.

KUNSTHALLE WIEN

Fondé en 1992, est l'institution principale de Vienne dédiée à l'art contemporain et l'art moderne. Sans collection permanente, elle se concentre sur des expositions temporaires. Elle se situe sur deux sites, dans le *MuseumsQuartier* et sur *Karlsplatz*.
<https://www.wien.info>



HADID Zaha

Caserne des pompiers du Vitra, 1990 -1994

Weil am Rhein, Allemagne

©Zaha Hadid Foundation

©Hélène Binet

XVIII^e siècle. Organisée en quatre thèmes (machines volantes, automates, systèmes d'ordre et villes idéales), elle explorait les espoirs et dangers liés au progrès. Hadid y a créé une scénographie faite de murs inclinés et dynamiques, structurant l'espace comme un paysage en mouvement.

L'installation ne se contente pas d'exposer les œuvres : elle propose une expérience spatiale déstabilisante et vertigineuse.

Dans le travail de Zaha Hadid, on retrouve l'invitation à explorer, à s'approprier un espace qui ne dicte pas son usage de manière évidente. Contrairement aux espaces purement immersifs des artistes, ceux de l'architecte doivent être habités quotidiennement. La désorientation n'est pas totale, elle est contrôlée, dosée, intégrée à une logique fonctionnelle.

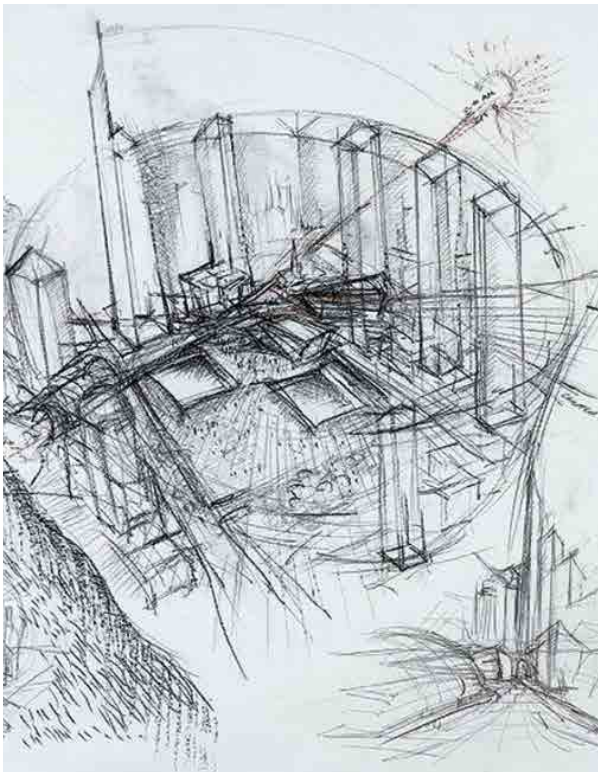
Elle propose une nouvelle manière d'être

« quelque part⁵⁵. »

⁵⁵ SCHUMACHER Patrick, « Les mécanismes de l'innovation radicale », *Communications : L'homme a-t-il encore une perspective ?*, Op.cit., p.74.

LIBESKIND Daniel
Plan directeur du World trade center, 2003
New York, États-Unis
©Studio Libeskind

LIBESKIND Daniel, ARAD Michael, WALKER Peter
Mémorial et Musée national du 11 septembre - Vue aérienne,
2003
Manhattan, États-Unis
©Memorial Architecture
©Modlar



LE VIDE TRAUMATIQUE DANIEL LIBESKIND

On se souvient de Lygia Pape qui utilisait l'abstraction pour transmettre les douleurs d'une dictature. Daniel Libeskind traduit quant à lui les traumatismes d'une torture. C'est précisément l'abstraction qui rend possible cette expression. Dans cette démarche de transmission, la fonction passe parfois au second plan. Il parvient ainsi à créer des espaces à la fois immersifs et fonctionnels.

Daniel Libeskind (1946), architecte américain d'origine polonaise, est d'abord violoniste de concert avant de se tourner vers la philosophie, l'histoire, puis l'architecture. Il situe le point de départ de sa créativité bien avant la musique, mais dans l'état d'urgence de son enfance, aux côtés de ses parents, réfugiés de la Shoah. Cette mémoire du traumatisme traversera toute son œuvre.

Ses projets traduisent les traumatismes de guerre et la destruction des peuples.

En 2003, il contribue à la réalisation du plan directeur du *World Trade Center* après les attentats du 11 septembre, un lieu qui traduit « avec force la résilience et la force de l'esprit humain⁵⁶. » Sa puissance réside dans sa capacité à créer des expériences porteuses d'histoires et de blessures intérieures. Pour cela, l'abstraction est son point de départ.

Pourquoi l'abstraction pour exprimer le traumatisme et le vide ?

Parce que, comme l'écrit l'autrice de *Panser*

les blessures en soignant la mémoire :

« l'abstraction est [...] privilégiée dans l'architecture mémorielle pour sa capacité à capturer ce qu'il y a d'universel dans l'incompréhensibilité fondamentale de toute tragédie humaine de masse⁵⁷. »

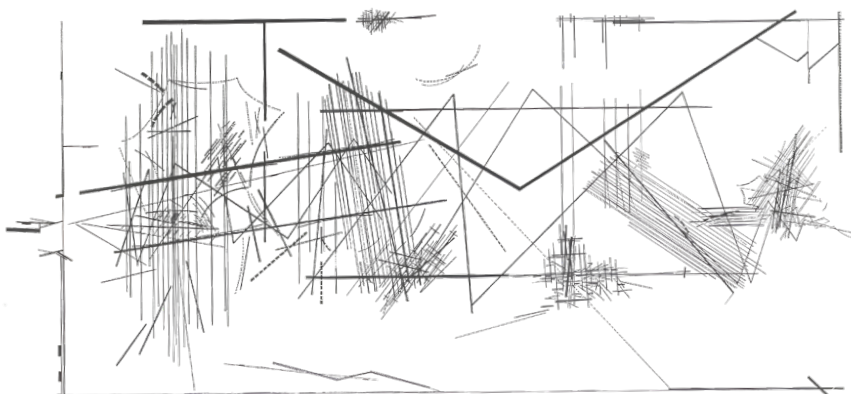
L'abstraction offre un langage compris de tous là où la figuration échoue. Aucune représentation figurative ne pourrait traduire le sentiment du traumatisme. Plusieurs architectes considèrent même que la figuration risquerait de sublimer les expériences tragiques et de décrédibiliser le traumatisme. L'abstraction permet alors l'éveil des émotions, propres à chacun. Une vérité intérieure.

LA GENÈSE

Daniel Libeskind est d'abord connu pour ses dessins théoriques, les *Micromégas* en 1979 et les *Chamber Works* en 1983. Selon lui, le dessin est le seul moyen de construction de l'espace, pour développer une architecture. Il permet de convoquer l'esprit et d'écarter toute imitation du réel ou jeu de références. Il rejette complètement les codes de représentation conventionnels du plan et de la coupe.

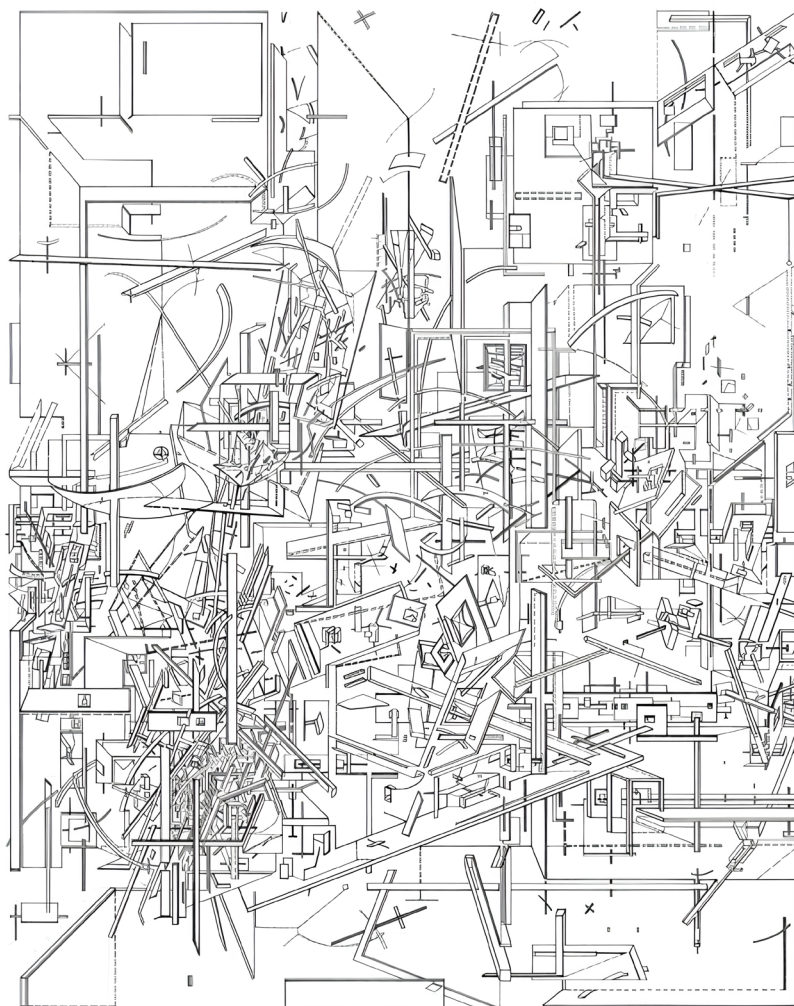
⁵⁶ LIBESKIND Daniel, *Plan directeur du World Trade Center*, New York, 2003, Studio Libeskind

⁵⁷ BROUDEHOUX Anne-Marie, CHELI Guylaine, « Panser les blessures en soignant la mémoire : stratégies de mise en espace des lieux de mémoire d'atrocités », *Sciences du Design*, Éditions Presses Universitaires de France, 2021, Tome 2, n° 14, p.21.

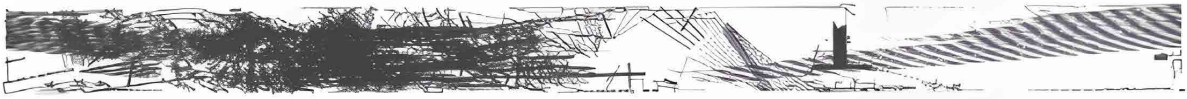


À GAUCHE ET SUR LA PAGE DE DROITE

LIBESKIND Daniel
Chamber Works : Méditations architecturales
 sur des thèmes d'Héraclite, 1983
 ©MoMA



LIBESKIND Daniel
Micromégas, 1979
 ©Socks Studio



Les *Micromégas* tirent leur nom omonyme de la nouvelle de Voltaire (1752). Libeskind propose une série de dix dessins abstraits qui réinterprètent ce récit de manière cachée. Ces dessins reflètent sa vision sur la nature de l'espace et son intérêt pour la géométrie. Ils sont la démonstration et la genèse de son architecture.

Dans cette série, Libeskind tente de détruire la surface. Le temps semble exploser, la fausse représentation naturaliste se désintègre. Il va au-delà du sens commun, se fie à la perception, met en avant l'imaginaire du récit. Il détruit toute certitude. Les espaces sont immatériels, la géométrie éclatée, les repères spatiaux mélangés. Ces dessins sont des énigmes où l'usage reste indéchiffrable.

Les *Chamber Works* forment un ensemble de 28 dessins abstraits où Libeskind explore les liens entre musique et architecture, intimement liés selon lui. Ancien musicien, il propose un nouveau langage, un algorithme visuel. Les dessins donnent à penser, ils sont l'architecture même, pas seulement un acte préparatoire. Il dira dans une interview :

« L'architecture est un art qui ne naît que d'un dessin, comme la musique naît d'une partition. [...] Il suffit de se libérer l'esprit et de faire abstraction de tout ce que l'on croit savoir⁵⁸. »

Ces sons traduisent la musicalité du lieu. Libeskind compose ses espaces — pleins, vides, axes, seuils — comme il le ferait pour une partition — notes, silences, rythmes.

À propos du *Jewish Museum* de Berlin, il raconte :

« Le vide des "Vides" est pour moi une expérience profondément intense. L'essentiel est de s'intéresser à ce qui n'est pas forcément évident, d'écouter les murmures d'un lieu, sa voix intérieure⁵⁹. »

Les *Chamber Works* ont été perçus comme de réelles notations architecturales. À la manière de Bernard Tschumi, Libeskind crée durant ces recherches plastiques son futur langage qui deviendra architecture. Réalisées à la plume et à l'encre, elles n'explorent pas la ligne pour elle-même, elles interrogent l'espace architectural, les programmes, la relation entre l'acte de penser et l'acte de construire.

Libeskind raconte que l'essence du Bauhaus résidait dans les paroles de Walter Gropius lors de l'inauguration, qui disait à ses élèves de toujours commencer par l'impossible. Libeskind, en accord avec ce postulat, affirme :

« Pensez à ce que vous ne pouvez pas construire — ceux qui partent toujours de ce qui est possible n'iront nulle part⁶⁰. »

Chaque dessin et projet qu'il construit sont

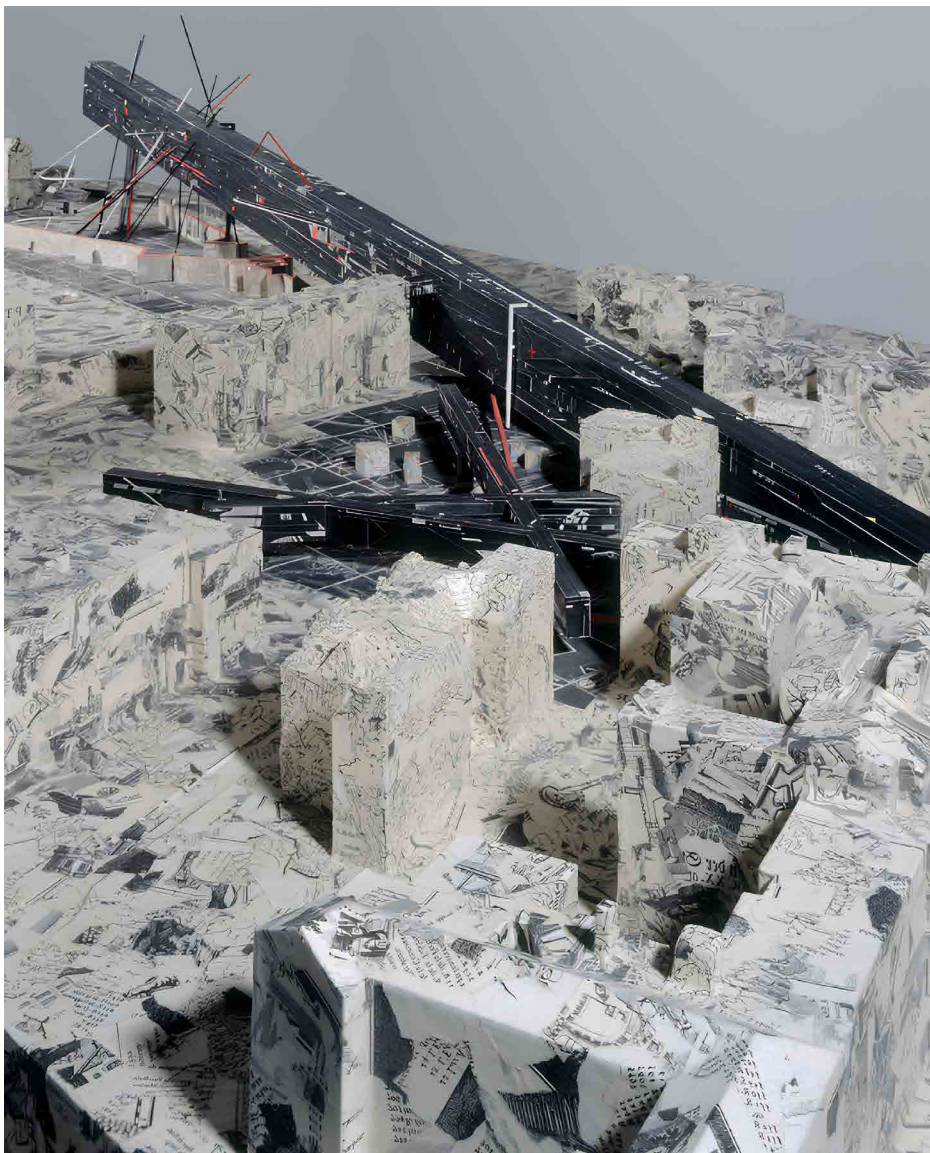
⁵⁸ LIBESKIND Daniel et KÜHNLEIN Andreas, *Daniel Libeskind hat Geburtstag – der Ausnahmearchitekt im AD-Interview*, [Daniel Libeskind fête son anniversaire – l'architecte d'exception se confie à AD], *Architectural Digest*, 12 mai 2022.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.



LIBESKIND Daniel
City Edge, 1987
 Berlin
 ©Studio Libeskind



LIBESKIND Daniel
Maquette B City Edge, 1987
 Carton, tirage papier, métal, bois,
 sur socle bois 58,5 x 271 x 145,3 cm
 Berlin
 ©Photographie : Olivier Martin-
 Gambier

des choses qu'il n'a jamais vues ni vécues auparavant. Il essaie d'oublier ses expériences pour se « laisser porter par l'aventure du processus créatif⁶¹. » Ses projets sont imprévisibles, le hasard construit l'ensemble. Il rejoint Patrick Schumacher et Zaha Hadid à ce sujet, estimant que l'abstraction serait susceptible d'engendrer cette impossibilité, cette indétermination.

LA TRANSPOSITION

Libeskind refuse l'idée d'un processus linéaire où le dessin mènerait logiquement au bâtiment. Cette vision pédagogique qui présente la conception comme une séquence ordonnée lui paraît réductrice. Ses dessins ne sont pas des esquisses de futurs bâtiments, mais un outil de réflexion, voire de méditation.

Le geste abstrait et l'architecture construite ne sont pas dans un rapport de cause à effet, mais dans un dialogue ouvert.

Il faut composer, tisser des liens et des connexions pour les développer. La clarté ne vient qu'après coup. Pendant le processus, il n'y a pas de chemin tracé, seulement des analogies.

En 1988, cette recherche passe un cap. Il participe à l'exposition « Architecture déconstructiviste » au MoMA aux côtés de Zaha Hadid et Bernard Tschumi. Il présente le projet *City Edge* réalisé en 1987 pour un concours à Berlin, qui consistait à proposer

des solutions architecturales pour remédier à la fragmentation du paysage urbain hérité du Mur. Il remporte le premier prix, bien que le projet ne soit jamais réalisé. C'est un grand tournant dans sa carrière qui lui permet de passer de la théorie à la pratique. Dans cette œuvre, il rompt avec les formes conventionnelles, l'ordre et la symétrie pour privilégier mémoire, transformation et rupture.

Libeskind parle de la tension fascinante entre la liberté que nous offre l'architecture et les limites et le cadre que nous donnent les règles de construction. Il énonce :

« L'architecture s'est réduite à un discours formel de planification, mais cela ne signifie pas que cette situation perdurera. Je crois que l'on commence à aspirer à une plus grande liberté. Il ne s'agit pas nécessairement de la liberté de déplacer les murs, mais d'une liberté imaginative et poétique⁶². »

Le Jewish Museum

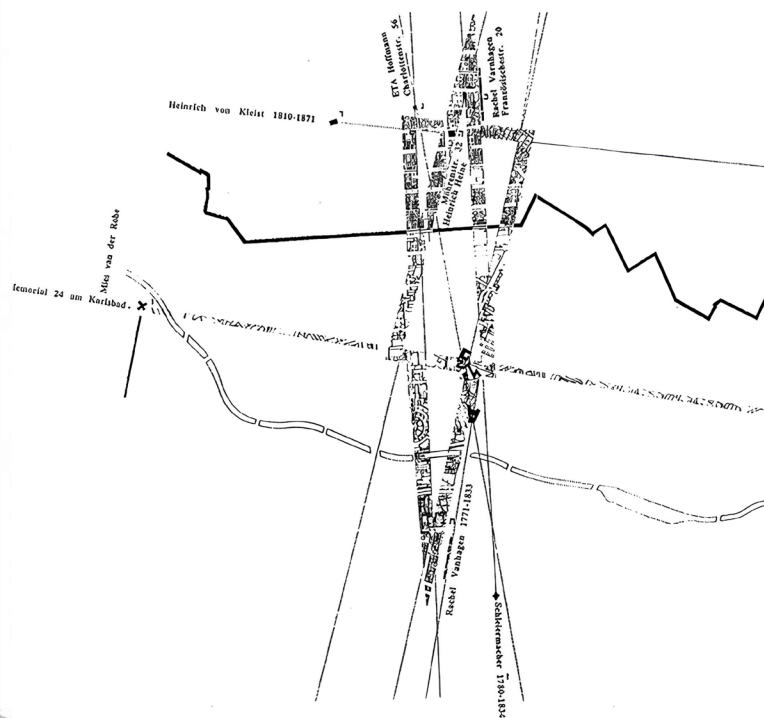
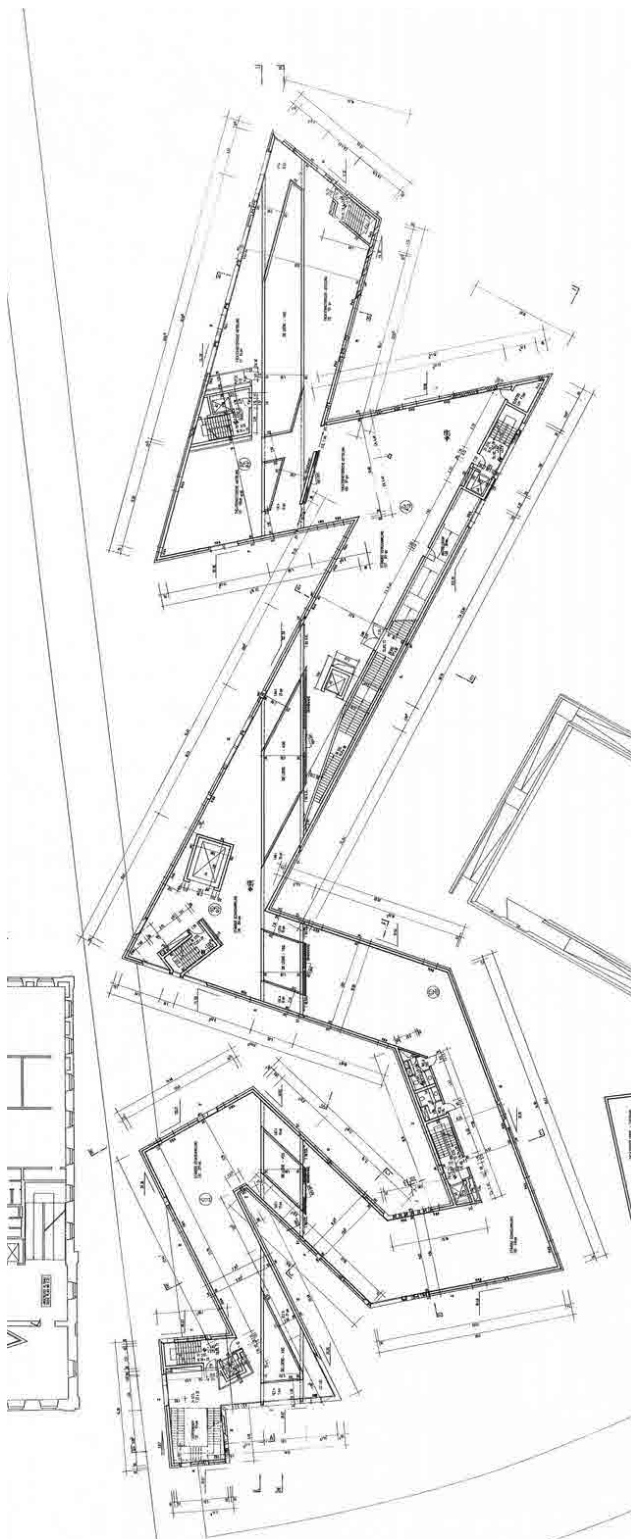
Libeskind voit dans la Shoah une rupture absolue qui a créé un vide (void) irréparable dans la culture mondiale. L'architecture peut exprimer cette faille, non pas simuler l'expérience du « trauma », mais donner forme à

⁶¹ Ibid.

⁶² LIBESKIND Daniel et BURNS Karen, *Libeskind*, Architecture Au, 1 janvier 2001.

VOID

Dans « Trauma », Daniel Libeskind précise souvent s'il parle de vide (void), le vide absolu, l'absence profonde, et le néant, ou s'il parle de vide (emptiness), le vide de l'espace, l'absence de contenu, concrète ou émotionnelle.



LIBESKIND Daniel
Plan du Jewish Museum, 1987
 Berlin, Allemagne
 ©Studio Libeskind

LIBESKIND Daniel
Esquisse Jewish Museum, 1987
L'étoile de David, Berlin, Allemagne
©Studio Libeskind

l'absence et à ce qui ne pourra jamais être communiqué.

Cette expérience traumatique lui est revenue « sous une forme très graphique et palpable⁶³ » lorsqu'il s'est rendu au cimetière Weissensee à Berlin. Il ne s'agit pas d'« une catastrophe singulière qui peut être surmontée et guérie⁶⁴ », mais d'

« un trauma structuré par la destruction d'une communauté. [...] Cette absence est structurée dans la ville, dans la topographie d'un pays, et dans la topographie de l'Europe et du monde⁶⁵. »

Il se questionne alors : quelle forme peut prendre le vide (void) ? Comment peut-il être représenté ?

Pour le *Jewish Museum*, Libeskind construit le bâtiment comme le troisième acte jamais composé de l'opéra inachevé *Moïse et Aaron* (1926-1932) du compositeur autrichien Arnold Schönberg (1874-1951), un hommage au peuple juif se libérant d'Égypte.

Dans cette genèse de projet, Libeskind s'appuie sur l'Histoire. Il consulte des livres, peintures et photographies pour nourrir sa recherche formelle. À partir de cela, il dessine une étoile de David déformée qui épouse le site et devient une sorte de tracé traumatique.

Il trace des lignes abstraites, comme « les lignes fantômes » de Tim Ingold⁶⁶, traduisant l'itinéraire entre deux lieux (ou la trace d'un passage). Libeskind les appelle

« lignes profondes⁶⁷. » À ces lignes profondes, il ajoute les « lignes du destin⁶⁸ » : l'histoire vécue, irrémédiable, les traumatismes subis qui marquent l'Histoire.

Cependant, il respecte le site accompagné de nombreux arbres. Libeskind trace une ligne en zigzag qui s'implante parfaitement avec les données préexistantes. Par le hasard de la position des arbres, la forme créée est semblable à un éclair, d'où le surnom du bâtiment « Blitz ». L'ensemble de toutes les lignes tracées forme la géométrie.

Selon lui, le contexte historique d'un site est toujours à prendre en compte, mais pas par mimétisme. Il ne faut pas reproduire les façades existantes. Il faut respecter l'Histoire tout en la poursuivant, amener sa pierre à l'édifice, contribuer au récit sans le copier.

La rencontre sur le plan-masse entre la ligne zigzag et la ligne droite crée des points de jonction. Daniel Libeskind joue de ces espaces pour former d'immenses vides (emptiness).

⁶³ LIBESKIND Daniel, « Trauma », *Po&sie*, Traduit de l'anglais et présenté par Claude MOUCHARD, 2006, Tome 1 n°115, p.124.

⁶⁴ Ibid, p.125

⁶⁵ Ibid, p.125

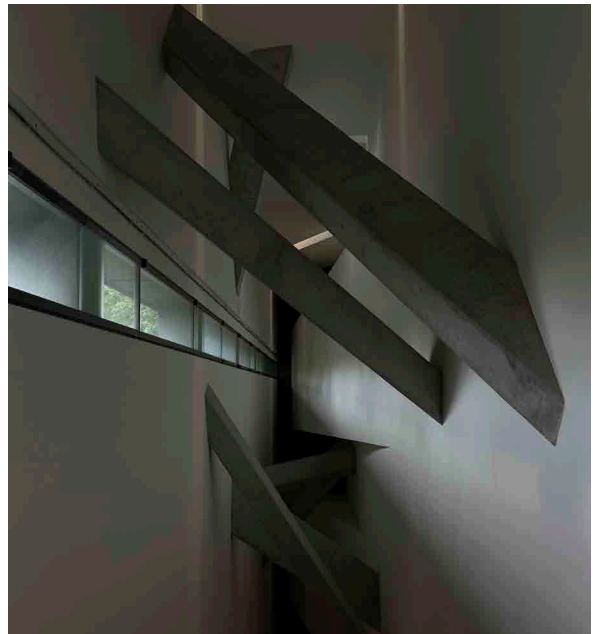
⁶⁶ INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Op.cit., p.94.

⁶⁷ LIBESKIND Daniel, « Trauma », Op.cit., p.131.

⁶⁸ Ibid.



LIBESKIND Daniel
Jewish Museum, 1987
 Le jardin de l'Exil, Berlin, Allemagne
 ©Photographie : L'oeil d'Édouard / ArchDaily



LIBESKIND Daniel
Jewish Museum, 1987
 L'Axe de la continuité, Berlin, Allemagne
 ©Photographie : Malachi Fletcher



« Les vides architecturaux sont donc une réponse au vide laissé par la Shoah. Ils dévoilent aux visiteurs "l'irreprésentable" mais paradoxalement ils permettent aussi de lutter contre l'effacement de sa mémoire⁶⁹. »

Tout ce processus, il le nomme *Between the Lines*. Rien n'était écrit entre les lignes, c'est la tension que forment les obliques, verticales et lignes horizontales, créant les vides entre elles, qu'il fallait percevoir.

Recouvert de zinc gris, le bâtiment est à peine visible, caché par les arbres. Ce matériau destine le bâtiment à vieillir, à recevoir les traces du temps sur son enveloppe. Le musée possède seulement quelques ouvertures triangulaires. Lacéré, ses ouvertures sont semblables à des entailles, des blessures qui rappellent les épreuves endurées par le peuple juif. Elles sont en réalité une matrice en étoile, qu'il dessine en amont. Ce réseau d'adresses connecte symboliquement les lieux de vie de grandes figures juives et allemandes de Berlin — Einstein, Mies van der Rohe, Walter Benjamin...

Le bâtiment annonce déjà la perte de repères avant même d'entrer à l'intérieur. Ce bloc immense s'élève, et il est impossible de définir son plan-masse ou même de comprendre le nombre d'étages.

La matérialité permet une immersion complète dans le « trauma ». Les épaisseurs choisies, les matériaux, les vides, la lumière, tous ces éléments traduisent ceci. Des colonnes de béton brut traversent les murs de

l'escalier étroit, pouvant faire penser à des lames coupantes. Les murs blancs et espaces dessinés abstraitement provoquent une émotion particulière.

L'EXPÉRIENCE

Les visiteurs accèdent au musée par l'ancien bâtiment Kollegienhaus. L'architecte ne souhaitait pas d'entrée directe, pour perdre le spectateur. Le visiteur rejoint donc le musée par les sous-sols, ce qui augmente la sensation de découverte. Il entre dans un immense puits de béton qui semble sortir du cœur de la terre.

« Il n'y a pas de porte, parce qu'il est impossible d'accéder à l'histoire du judaïsme et à celle de Berlin par les voies traditionnelles. Pour comprendre l'histoire des Juifs berlinois, ainsi que l'avenir de Berlin, vous serez amené à suivre un itinéraire largement plus complexe⁷⁰. »

Trois axes traversent le bâtiment.

L'Axe de l'Holocauste mène à la tour, l'espace qui représente la mort. Cette tour immense provoque la froideur et l'obscurité. Aucun repère n'est possible. L'espace rend

⁶⁹ Ibid. p.104.

⁷⁰ LIBESKIND Daniel, « Construire le futur : d'une enfance polonaise à la Freedom Tower », dans MORENO Jérôme, « Le parcours comme expérience mémorielle au sein du Musée juif de Berlin », *Figures de l'Art*, Revue d'études esthétiques, 2011, n°21, p.99.

HASSIDIQUE

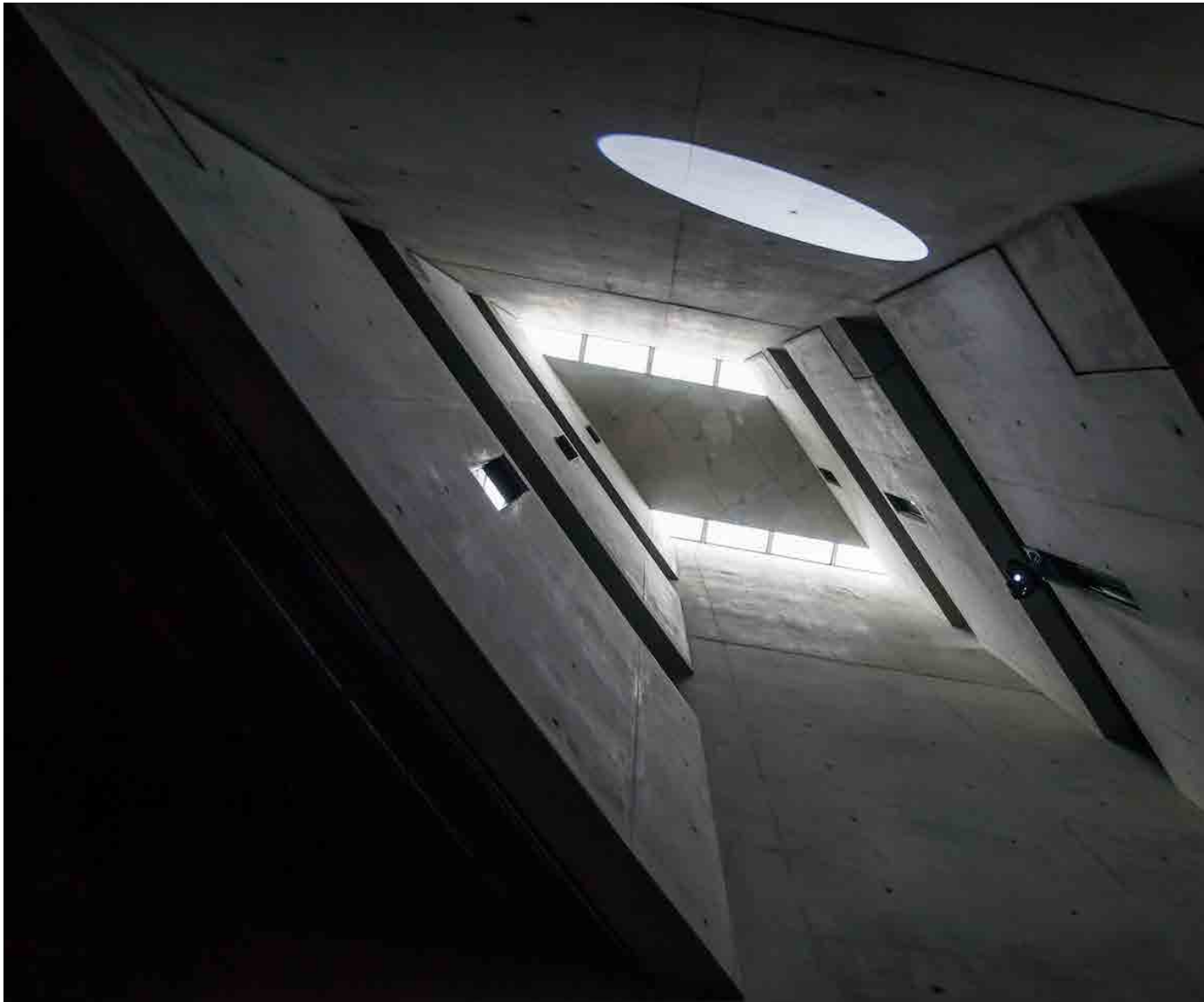
Qui concerne les personnes très croyantes et très pratiquantes de confession juive. <https://www.linternaute.fr>

LIBESKIND Daniel

Jewish Museum, 1987

L'Axe de l'Holocauste, Berlin, Allemagne

©Photographie : Denis Esakov / ArchDaily

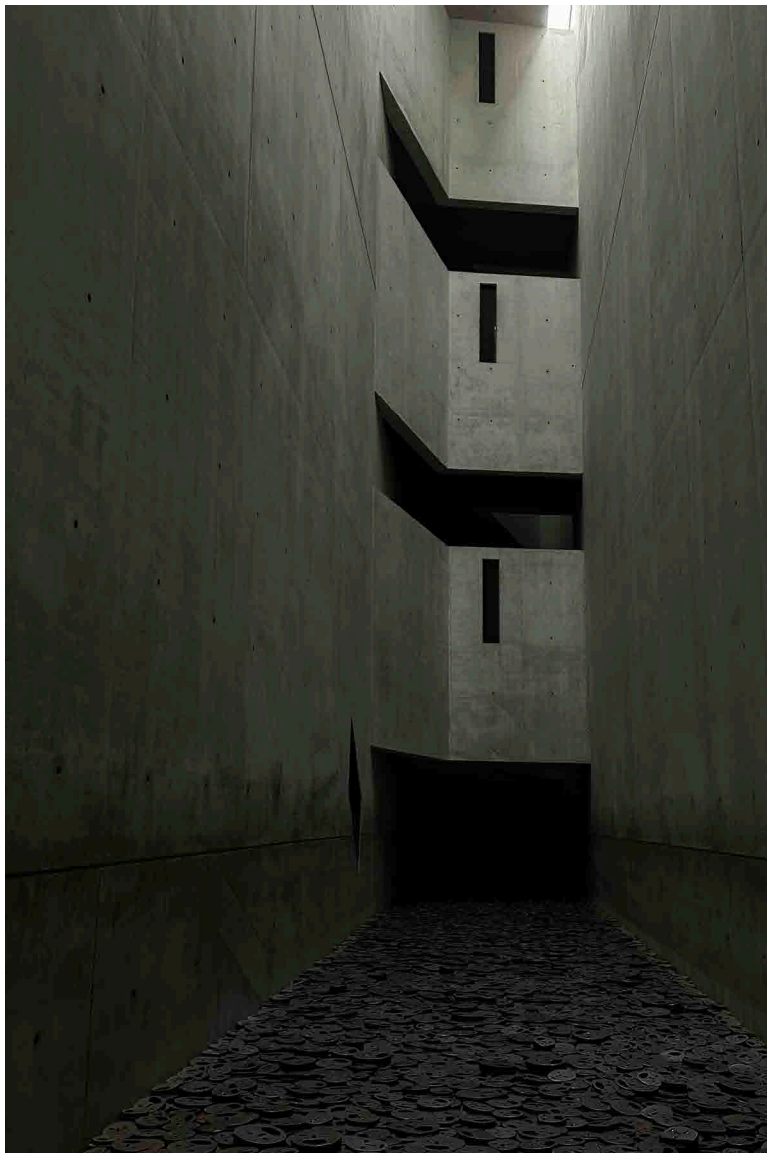


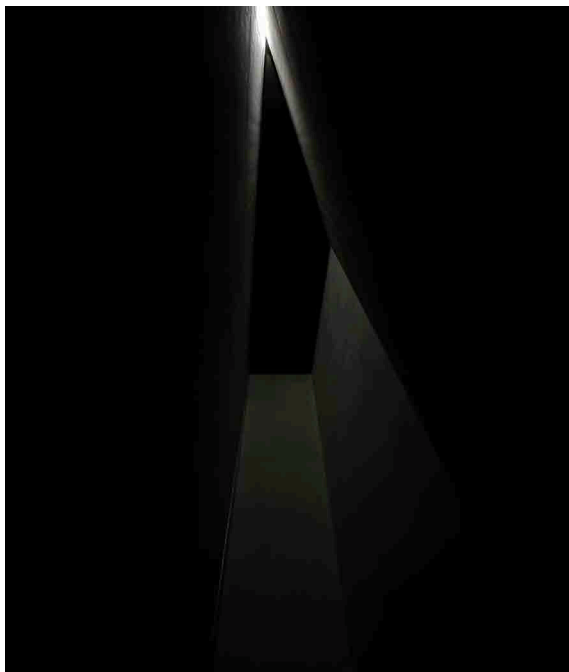
LIBESKIND Daniel

Jewish Museum, 1987

L'Axe de l'Holocauste, Berlin, Allemagne

©Photographie : Malachi Fletcher





LIBESKIND Daniel
Jewish Museum et le bâtiment Kollegienhaus, 1987
 Berlin, Allemagne
 ©Architectural Digest

LIBESKIND Daniel
Jewish Museum, 1987
L'Axe de la continuité, Berlin, Allemagne
 ©Photographie : Denis Esakov / ArchDaily



compte de la douleur, de l'isolement subi par le peuple juif. Le spectateur se sent enfermé dans un silence complet, renvoyé à une solitude glaciale. Toutefois, une toute petite ouverture laisse pénétrer une infime lumière et quelques bruits provenant de l'extérieur, symbolisant l'espoir. Libeskind raconte qu'un conte hassidique sur l'Holocauste l'avait marqué. Celui d'une femme prisonnière au camp de concentration de Stutthof en 1943-1944. Elle pensait ne jamais s'en sortir, jusqu'au jour où elle leva la tête et vit une lueur blanche, une incision donnant sur le ciel. Elle n'arrêta jamais de penser à cette ligne blanche qui était pour elle sa porte de sortie. Tant qu'elle pensait à cette lumière, elle pensait survivre. On peut directement faire le lien avec cette entaille.

L'*Axe de l'Exil* conduit au jardin. Le sol penché déstabilise, provoque le vertige. Les quarante-huit colonnes symbolisent l'année de création de l'État d'Israël, tandis que la quarante-neuvième, centrale, illustre la ville de Berlin.

L'*Axe de la Continuité* se compose d'un escalier immense qui permet de rejoindre les différents étages du bâtiment. Un jeu entre les espaces vides, la verticalité vertigineuse et les effets de lumière aveuglants participent à la désorientation et à l'émotion forte du spectateur qui déambule dans le lieu.

Libeskind pense le musée non comme un simple lieu qui expose des œuvres et montre l'histoire, mais comme un lieu où le

visiteur devient acteur. Il a repoussé la fonction et le programme le plus loin possible dans le parcours pour proposer une expérience immersive complexe avant d'entrer dans les salles d'expositions.

C'est par la déambulation imposée au départ, par la découverte des lieux, que cette architecture traumatique prend vie. Sans les ressentis des visiteurs, le lieu n'a pas de sens. Il est conçu pour être traversé, pour être vécu, et pour traduire les mémoires et les blessures.

L'expérience étouffe, oppresse et angoisse. Elle met mal à l'aise.

Libeskind partage une mémoire sombre, un lieu qui bouscule tous les sens. Le visiteur ressent physiquement l'horreur. Le déséquilibre, le vertige, la perte de repères, le silence, la peur, le vide, la solitude, tout cela ne raconte pas le « trauma », mais le fait vivre.

À l'issue de ces trois architectes, le processus identifié dans les espaces immersifs se confirme, en revanche, il se complexifie.

La **genèse** abstraite convoque le même vocabulaire : la liberté, le hasard, l'imaginaire et l'intuition.

Ce lexique traverse artistes et architectes, espaces immersifs et espaces fonctionnels. Mais une donnée nouvelle s'impose dès l'origine, le site, son histoire et sa topographie. L'abstraction ne naît plus dans le vide du possible, elle doit immédiatement dialoguer avec l'existant, s'inscrire dans la mémoire du site.

Chez Bernard Tschumi, cette intégration passe par un protocole diagrammatique autonome qui analyse dès le départ les mouvements du corps dans l'espace, les fonctions et les usages, créant un langage adaptable à tout contexte.

Zaha Hadid et Daniel Libeskind, eux, font du site une matrice même de leur geste abstrait. Leurs dessins émanent directement du site, mêlant formes préconçues et lignes générées directement de la topographie. Leur architecture s'inscrit dans l'espace comme une continuité et un prolongement organique du territoire.

La **transposition** se complexifie tout autant. Elle ne consiste plus seulement à faire basculer un geste bidimensionnel dans la troisième dimension, mais à négocier cette transformation avec les contraintes.

Chez Tschumi, le passage du diagramme à l'espace construit semble presque mécanique. Les points accueillent les usages, les surfaces deviennent volumes pleins ou vides et les lignes structurent les circulations.

Zaha Hadid et Libeskind opèrent d'une façon différente et rigoureuse. Les formes retenues ne dictent pas d'elles-mêmes leur fonction, elles exigent un travail intelligent d'analogies et de compositions pour leur associer usages et programmes. Libeskind fait des vides, un outil qui tient à distance les contraintes fonctionnelles pour révéler une dimension mémorielle.

L'**expérience** produite n'est plus purement sensorielle, elle s'articule désormais avec la vie quotidienne.

Dans le *Parc de la Villette*, le visiteur compose son propre parcours, activant le diagramme par sa déambulation. Tschumi conçoit des espaces ludiques qui mettent le corps en mouvement permanent.

Zaha Hadid propose une nouvelle manière d'habiter et d'appréhender les lieux. Elle compose un monde visionnaire propre à son imaginaire où les perspectives se déforment, les territoires se modulent et les lignes convergent, tissant des paysages comme les tapis persans de son enfance.

Ce que nous observons chez Libeskind, c'est qu'il convoque simultanément l'immersion radicale des artistes et les contraintes

fonctionnelles de l'architecture. Dans ses espaces muséographiques et publics, le visiteur perd ses repères, ressent le « trauma » par le déséquilibre et le silence. L'architecture devient performative et provocatrice d'émotions.

L'architecture fonctionnelle n'étouffe pas l'abstraction, elle l'oblige à inventer de nouvelles relations entre forme et usage, entre mémoire et matière, entre geste initial et espace habité. La liberté du dessin abstrait ne disparaît pas dans l'architecture construite, elle se transforme en intelligence spatiale.

CONCLUSION

La peinture précède le verbe. L'art abstrait naît du geste et de l'intuition, il s'affranchit du mot pour laisser à chaque regard le soin de révéler sa propre vérité intérieure.

Ce mémoire interrogeait le geste pictural abstrait : comment peut-il devenir un outil de conception spatiale, et quelles expériences sensibles peut-il offrir ?

Nous avons retracé l'aube de l'art abstrait, et son premier pas vers l'espace avec le mouvement *De Stijl*. Cette incarnation spatiale demeurait encore froide et conceptuelle, empreinte du style rigoureux et ordonné du néoplasticisme.

Le corpus qui suit a été étudié à travers un processus commun en trois étapes, identifié en amont lors des recherches, et que l'on retrouve chez l'ensemble des artistes et architectes : la genèse, la transposition et l'expérience. La genèse abstraite, d'abord, s'enracine dans l'imaginaire, l'intuition, le hasard et la liberté.

Trois artistes, James Turrell, Lygia Pape et Jean Dubuffet incarnent ce premier élan. Tous les trois transforment le geste abstrait en environnements immersifs affranchis de toute contrainte architecturale. Guidées par leur seule liberté, leurs œuvres deviennent des espaces vivants, comme une mise en volume des toiles avant-gardistes de l'art abstrait. Cette genèse abstraite ouvre la voie à une conception d'espace à la fois porteuse de sens et participative, où chaque perception devient un acte de création.

Une question, essentielle, surgit alors : ne perdra-t-on pas l'abstraction à mesure que les contraintes s'imposeront ?

Pour y répondre, trois architectes, Bernard Tschumi, Zaha Hadid et Daniel Libeskind s'approprient ce même geste abstrait pour concevoir des espaces fonctionnels. Confrontés au site, à l'histoire, aux usages et à la matière, ils créent des environnements où l'abstraction demeure souveraine, sans compromis face au programme qui la structure.

Le processus se complexifie lorsqu'il glisse des espaces immersifs libres vers ceux qui se veulent fonctionnels. Il semblerait que nous passons doucement de l'abstrait au concret. Ces contraintes, loin de tuer l'abstraction, la radicalisent. Le geste abstrait devient intelligence spatiale : il engendre le programme au lieu de s'y soumettre. C'est dans ce passage, du trait opératoire à la matière construite, sans codes préétablis ni vision figée du projet, que se révèle toute la puissance conceptuelle de l'abstraction comme outil de conception. Partir de l'impossible pour faire advenir le possible.

La composition et le jeu d'analogies sensibles permettent alors l'émergence des formes. Il n'y a jamais de cause à effet direct. Le geste ne se transforme pas mécaniquement en espace. Imaginez une ligne, seule, si on l'extrude, cela ne donne rien. Comme Mondrian, qui passa sa vie à chercher l'ordre parfait, l'architecte, lui aussi, négocie la forme, efface, recommence, su-

perpose, cherche l'équilibre dans le désordre apparent.

L'abstraction, en toute circonstance, demeure une mise à distance du réel, un champ d'indétermination d'où naît le projet. Elle libère des schémas préétablis et des codes académiques pour ouvrir un espace d'exploration avant que ne s'imposent les outils rationnels, plans, coupes et structures. Cette démarche réclame de prendre une posture d'artiste : oser la liberté créative avant de céder aux règles.

Ainsi, l'art rejoint l'architecture, la sculpture devient espace et le tracé fait lieu.

Les expériences qu'il engendre sont multiples, toutes singulières, échos directs à la nécessité intérieure du créateur. Les souvenirs — qu'ils soient traumatiques ou célestes — nourrissent son geste. Chacune de ces œuvres partage pourtant une essence commune, une vision singulière du monde : celle de transformer notre manière d'être au monde et de réapprendre à percevoir, à habiter, à ressentir autrement.

L'abstraction ne cherche ni narration ni dogme. Elle ouvre un espace infini d'interprétations, elle réveille les sens, elle invite le corps à se souvenir. Son récit caché se déploie en chacun de nous, dans une appropriation silencieuse, intime, presque instinctive. En cela, l'abstraction touche à l'universel. Elle accorde à chacun la possibilité de ressentir, sans médiation ni explication.

Cette recherche révèle que l'abstraction n'est pas qu'un langage plastique enfermé dans la toile.

L'analyse est concentrée sur six figures majeures et ne serait qu'enrichie par l'analyse d'autres artistes et architectes. Un élargissement de ce corpus viendrait nuancer ou approfondir le processus identifié. De plus, s'il explore principalement des œuvres et bâtiments issus de la période 1960-2010, il serait fécond d'observer comment l'abstraction spatiale se réinvente aujourd'hui, dans des contextes contemporains en constante mutation.

De nouvelles pistes de recherche émergent ainsi : comment le numérique transforme-t-il ce processus ? L'arrivée des outils de modélisation 3D et de conception paramétrique a permis la traduction spatiale du dessin abstrait. Mais ces technologies engendrent un paradoxe : ouvrent-elles de nouveaux champs d'abstraction opératoire, ou risquent-elles de figer le geste dans une prévisualisation totale qui étoufferait l'indétermination propre à l'acte créatif ?

Au-delà de ces interrogations, ce mémoire invite à repenser la création spatiale. Si l'abstraction devient un véritable outil de conception, c'est qu'elle engage une attitude artistique fondamentalement différente. Dans un monde saturé d'images et de formes prêtes à penser, elle rappelle que l'architecture peut d'abord être expérience avant d'être objet, sensation avant d'être forme.

Cette étude convie artistes et architectes à écouter leur intuition, à laisser leurs gestes se nourrir de leur richesse intérieure et à oser d'autres processus. Elle invite aussi chacun de nous à prendre le temps de se promener dans les musées d'art moderne pour retrouver la disponibilité du regard et se demander :

« Qu'est-ce que cela provoque en moi ? »

EXPOSITIONS

BOUROULLEC Ronan,
Dessins Quotidiens,
Toulon, Hôtel des Arts TPM, 4 mars - 29 avril 2023

MINIMAL,
Lygia Pape, Tisser l'espace,
Paris, Bourse du Commerce, Pinault Collection,
01 septembre 2025 - 26 janvier 2026

Fondation Dubuffet,
Exposition permanente, Paris

INTERVIEWS

FUKSAS Massimiliano,
Massimiliano Fuksas, Maison des arts, Bordeaux,
[Enregistrement vidéo], 1h 17min 51s, Conférence présentée
au Pavillon de l'Arsenal, Paris, 3 février 2000.
<https://www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-tv/conferences/1-architecture-1-batiment/8733-massimiliano-fuksas.html>

LIBESKIND Daniel, BURNS Karen,
Libeskind,
Architecture Au, 1 janvier 2001.
<https://architectureau.com/articles/libeskind/>

LIBESKIND Daniel, KÜHNLEIN Andreas,
Daniel Libeskind hat Geburtstag – der Ausnahmearchitekt im AD-Interview, [Daniel Libeskind fête son anniversaire – l'architecte d'exception se confie à AD.]
Architectural Digest, 12 mai 2022.
<https://www.ad-magazin.de/article/interview-daniel-libeskind>

OUVRAGES

ABADIE Daniel,
Dubuffet Architecte,
Hazan, Paris, 2011, 191 p.

COLLECTIF,
Art et Abstraction, forme, objet, chose,
Revue Ligeia, Paris, 2009, Ligeia n°89-92, 280 p.

DEICHER Susanne,
Piet Mondrian 1872-1944. Construction sur le vide,
Cologne, Benedikt Taschen, 1995, 95 p.

DUPOUEY Patrick,
« Abstrait/Immatériel » dans *Culture générale - choisir le mot juste*, 2e éd.
Éditions Ellipses, 2019, Collection Optimum, p. 15-17.
https://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782729827731_extrait.pdf

GRAMMARE Gisèle,
Espaces d'étonnement, lignes, sons, formes, pensées,
L'Harmattan, Paris, 2024, 113 p.

INGOLD Tim,
Une brève histoire des lignes, [Lines. A Brief History, 2007]
Traduit de l'anglais par Sophie Renaut,
Éditions Points, Paris, 2024, 352 p.

TSCHUMI Bernard,
Bernard Tschumi, Architecture : conception & notation,
Sous la direction de Frédéric Migayrou,
Édition Centre Pompidou, Paris, 2014, 256 p.

TURRELL James,
« La lumière révélation » dans *Lux, le monde en lumière*.
Traduit de l'anglais par Johan Frédéric HEL-GUEDJ. Éditions
du Seuil/Turner & Turner, Paris, 2003.

VAN STRAATEN Evert,
Théo Van Doesburg, peintre et architecte,
Gallimard, Paris, 1993, Collection Grands maîtres de l'architecture, 3. 222 p.

HADID Zaha,
Zaha Hadid, l'intégrale,
Traduit de l'anglais par Virginie de BERMOND-GETTLE.
Thames & Hudson, Londres, Édition Parenthèses, Marseille,
2009, 256p.

ARTICLES

BONCHAMP Lazare,

« Invention de la photographie et premier appareil photo », *Histoire pour tous de France et du Monde*.
Rubrique Média et télécoms, 14 décembre 2022.

<https://www.histoire-pour-tous.fr/inventions/745-invention-de-la-photographie.html>

BONICCO-DONATO Céline,

« Déconstruction philosophique et déconstructivisme architectural », *Archives de philosophie*,
2020, Tome 83, n°2, p. 125-144.

<https://shs.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2020>

BROUDEHOUX Anne-Marie, CHELI Guylaine,

« Panser les blessures en soignant la mémoire : stratégies de mise en espace des lieux de mémoire d'atrocités », *Sciences du Design*

Éditions Presses Universitaires de France, 2021, Tome 2, n° 14, p. 14 – 30.

BRÜDERLIN Markus,

« La place de la sculpture », *Rue Descartes*,
Éditions Collège international de Philosophie. 2011, Tome 1, n°71, p. 36-52.

<https://shs.cairn.info/revue-rue-descartes-2011>

CENTRE POMPIDOU,

« Introduction », dans *Naissance de l'art abstrait* [catalogue d'exposition],

Paris, Centre pompidou

<https://www.centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/naissance-de-lart-abstrait/introduction>

CHARITONIDOU Marianna,

« Espace et événement simultanés : la conception de l'architecture chez Bernard Tschumi », *ARENA Journal of Architectural Research*,

Londres, Ubiquity Press, 2020, Tome 5, n°1, article 1, 24 p.

<http://doi.org/10.5334/ajar.250>

DELAHAUT Jo,

« Propos sur l'art abstrait », *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*,
Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1978, Tome 60, n°1, p. 200-214.

www.persee.fr/doc/barb_0378-0716_1978_num_60_1_52793

DUFRENE Thierry,

« *PAPE Lygia (1929-2004)* », *Encyclopaedia Universalis*

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/lygia-pape/>

EPSTEIN Judith,

« Les paysages : espaces sans nom », *Les Annales de la recherche urbaine*,

Territoires. Sociétés locales. Paysages. La question foncière et l'espace rural, 1981, n°10-11, p. 54-81.

https://www.persee.fr/doc/ar_u_0180

GIOVANNI Joseph,

« Hadid designs machine show in Vienna », *Architecture*,
1996, Tome 85, n°9, pp.44-45.

JACQUET Matthieu,

« James Turrell le maître de la lumière », *Art Basel*,

30 Janvier 2025.

<https://www.artbasel.com/stories/james-turrell-american-artist-light-numero-gagosian-le-bourget-arizona-rodin>

LIBESKIND Daniel,

« Trauma », *Po&sie*,

Traduit de l'anglais et présenté par Claude MOUCHARD,
2006, Tome 1, n°115, p. 122-134.

<https://shs.cairn.info/revue-poesie-2006-1-page-122>

LIVINGSTONE,

LE BAUHAUS : Une école, un courant artistique, une idéologie.
Livingstone, 15 Septembre 2021.

<https://livingstone.art/inspirations/le-bauhaus.html>

MAIGNON Claire,

« Jackson Pollock en 2 minutes », *Beaux-arts*,

14 février 2020.

<https://www.beauxarts.com/grand-format/jackson-pollock-en-2-minutes/>

MATTEI Selena,

« L'art abstrait est-il toujours révolutionnaire ? », *Art Majeur Magazine*

13 août 2025

<https://www.artmajeur.com/fr/magazine/5-histoire-de-l-art/l-art-abstrait-est-il-toujours-revolutionnaire/338935>

ARTICLES

MORENO Jérôme,
« Le parcours comme expérience mémorielle au sein du
Musée juif de Berlin », *Figures de l'Art*,
Revue d'études esthétiques, 2011, n°21, p.97-107.
<https://www.persee.fr>

« Points, lignes, plan : Quelques remarques conclusives »
Négociations,
2009, Tome 12, n°2, p. 287-291.
<https://shs.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2020-2-page-125>

RODRIGUEZ Marie-José,
Marcel Duchamp, la peinture même,
Paris, Centre Pompidou, Direction des publics, septembre
2014.
<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/>

SCHUMACHER Patrick,
« Les mécanismes de l'innovation radicale », *Communica-
tions : L'homme a-t-il encore une perspective ?*
Sous la direction de Philippe Mesnard, 2009, n°85, p. 171-183.
<https://shs.cairn.info/revue-communications-2009-2-page-171>

TRUCHOT Pierre,
« Quand la lumière se révèle (Charles Lapicque, Julio Le
Parc, García Rossi, James Turrell) », *Figures de l'Art*,
*Revue d'études esthétiques : La lumière dans l'art depuis
1950*, 2009, n°17, pp. 95-110.
https://www.persee.fr/doc/fdart_1265-0692_2009_num_17_1_870

TUFANO Antonella,
« Dessins et design : représenter l'espace mental de l'archi-
tecture : les dessins déconstructivistes de Daniel Libeskind
: Micromegas », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*,
2015, n°30, 18 décembre 2017, p. 139-153.
<http://journals.openedition.org/lha/553>

TURRELL James,
« About », *Roden Crater*
Skystone Fondation, 2025.
<https://roden crater.com/about/>

WOLF Laurent,
« L'invention de l'art abstrait », *Études*,
Expositions, 2004, Tome 400 n°1, p. 117-121.
<https://shs.cairn.info/revue-etudes-2004-1-page-117>

- p.6 **BOUROLLEC Ronan**
Untitled, 2021
 1000x700 cm
 ©RonandBouroullec
- p.7 **BOUROLLEC Ronan**
Dessins Quotidiens
 Hôtel des Arts TPM, Toulon
 Exposition, 2023
 ©Auteur
- p.12 **MoMA**
Vue d'installation de l'exposition « Architecture déconstructiviste »,
 23 juin 1988 - 30 août 1988
 Museum of Modern Art, New York.
 ©IN48914. Photographie de Mali Olatunji.
- p.16 **KANDINSKY Vassily**
Aglow (Aufglühen), 1928
 Aquarelle, encre et graphite sur papier, 45,7 x 49,2 cm
 ©Guggenheim New York
 ©2023 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris
- p.18 **BISSON Louis-Auguste**
Portrait d'Honoré de Balzac, 1842
 Daguerriotype
 ©Grand Palais (Institut de 00-027253 France)
- p.20 **KANDINSKY Vassily**
Red Sun and Ship, 1925
 Huile sur toile
 ©2026 Artchive
- p.22 **KANDINSKY Vassily**
Tableau avec cercle, 1911
 Huile sur toile, 139 x 111 cm
 ©Andréi Nakov, historien d'art, le premier tableau abstrait
- p.24 **MALÉVITCH Kazimir**
Carré noir sur fond blanc, 1915
 Huile sur toile, 79,5 x 79,5 cm
 ©State Tretyakov, Gallery, Moscou
- p.26 **MONDRIAN Piet**
Composition avec du rouge, du bleu, du jaune, du noir et du gris, 1922
 Huile sur toile, 41,9 x 48,6 cm
 ©Toledo Museum of Art, eMuseum
- p.28 **MONDRIAN Piet**
Dans son atelier, 1933
 ©Ap.chroniques
- p.29 **RIETVELD Gerrit**
Chaise Rouge-bleue, 1918
 Hêtre, 89,5 x 60 x 76,2 cm
 ©Toledo Museum of Art, eMuseum
- p.30 **RIETVELD Gerrit**
Maison Schröder, 1924
 © Image & copyrights Centraal Museum, Utrecht/Ernst Moritz
- p.32 **VAN DOESBURD Théo**
Projet de contre-construction (axonométrie), 1923
 Hêtre, 89,5 x 60 x 76,2 cm
 ©MoMA
 ©Don d'Edgar Kaufmann, Jr.
- p.32 **VAN DOESBURD Théo**
Le café de l'Aubette, 1926-1928
 Hêtre, 89,5 x 60 x 76,2 cm
 ©Passerelles.Essentiels ©Jean-Pierre Dalbéra from Paris
 ©via Wikimedia Commons
- p.34 **VAN DOESBURD Théo**
Café Aubette
 ©Métalocus
 ©Claude Truong-Ngoc.
- p.36 **TURRELL James**
Skyspace, A Light Installation In The Austrian Mountains
 ©Florian Holzherr for Zumtobel
 ©Ignant.com
- p.40 **TURRELL James**
Music for the Mendota, 1969
 Aquarelle, gouache et crayon sur papier millimétré 27,9 x 40,6 cm
 © 2026 James Turrell
 © MoMA
- p.42 **TURRELL James**
Afrum Drawing, 1966
 ©Michael Trier, Courtesy Skystone Foundation
- p.42 **TURRELL James**
Afrum I (White), 1967
 Lumière projetée, version améliorée de *Afrum proto*
 ©James Turrell ©GuggenheimNew York



- p.42 **TURRELL James**
Alta (White), Projection Pieces, 1967
©Artchives
- p.42 **TURRELL James**
Skyspace I, 1974
Portail aérien ouvert sur le ciel extérieur, intérieur baigné de lumière naturelle
©James Turrell
©Giorgio Colombo, Milan
©Guggenheim New York
- p.46 **TURRELL James**
Roden Crater
©2026 Skystone Foundation
©James Turrell
- p.48 **TURRELL James**
Heavy Water, 1974
Portail aérien ouvert sur le ciel extérieur, intérieur baigné de lumière naturelle
©James Turrell
©Florian Holzerr
- p.50 **PAPE Lygia**
Itêia I, C, 2002
©Auteure, Bourse du Commerce
- p.52 **PAPE Lygia**
Tecelares, 1959
©Projeto Lygia Pape
- p.52 **PAPE Lygia**
Tecelares (weaving), 1959
©Projeto Lygia Pape
- p.52 **PAPE Lygia**
Ballet Neoconcreto, 1967
©Auteure, Bourse du Commerce
- p.54 **PAPE Lygia**
Depois as águas foram baixando, baixando, baixando, 1959 « Puis les eaux ont baissé, baissé, baissé »
Livro da Criação
©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024
©Photo: Mauricio Cime
- p.54 **PAPE Lygia**
O homem constrói sobre a água : palafita, 1959
« L'homme construit sur l'eau : palafite (maison sur pilotis) »
Livro da Criação
©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024
©Mauricio Cime
- p.56 **PAPE Lygia**
O ovo (l'oeuf), 1967
1 min. 35 s, Film 8 mm numérisé
©Projeto Lygia Pape et Hauser & Wirth
©Musée Hammer
- p.56 **PAPE Lygia**
Divisor, 1968
Toile de coton avec 107 fentes, 1000 x 1000 cm
©Projeto Lygia Pape
©Bourse de Commerce - Pinault Collection
- p.58 **NOLAN Christopher**
Interstellar, 2014 (France)
2h49min, Canada
- p.58 **PAPE Lygia**
Itêia I, C, 2002
©Bourse du Commerce, Pinault Collection
- p.60 **DUBUFFET Jean**
Terre et ciel, Août 1952
Huile sur Isorel, 105 x 78 cm
©Fondation Dubuffet, achat en 2024
- p.62 **DUBUFFET Jean**
Pendule IV (Fambloiment de L'heure), 25 janvier 1966
Vinyle sur toile, 130 x 162 cm
©Opéra Gallery/ ADAGP, Paris 2021
- p.62 **DUBUFFET Jean**
Jean Dubuffet sculpte un bloc de polystyrène à l'aide d'un fil chauffant dans son atelier de la rue Labrouste
©Archives Fondation Dubuffet, Paris 2020 / photo Kurt Wyss, Bâle
- p.63 **DUBUFFET Jean**
Fig1 Le Domino, 1966
Transfert sur polyester, 100 x 42 x 51 cm
©Sotheby's



3.



2.

p.63 **DUBUFFET Jean**

Fig.2 *L'Aléatoire*, 1967

Peinture polyuréthane sur résine époxy, 300 x 180 x 100 cm
©Galerie Lelong

p.63 **DE SAINT PHALLE Niki**

Fig.3 *Nanas*, 1965

Niki de Saint Phalle au milieu de ses Nanas à la galerie Alexandre Lolas,
©Niki Charitable Art Foundation/DR
©André Morain

p.64 **DUBUFFET Jean**

Groupe de quatre arbres, avril 1971-1972

Chase Manhattan Plaza, New York
©Fondation Dubuffet, Paris / Artists Rights Society (ARS), New York
/ photo Al Mozelle

p.66 **DUBUFFET Jean**

La chambre au lit sous l'arbre, 1977

Résine époxy peinte
© Archives Fondation Dubuffet, Paris 2020 /
photo Kurt Wyss, Bâle

p.67 **DUBUFFET Jean**

Plan et élévation de la Villa Falbala, 1969

Périgny sur Yverres
©Daniel Abadie, 2011
©Archives Fondation Dubuffet, Paris

p.68 **DUBUFFET Jean**

La Closerie Falbala, 1976

Périgny sur Yverres
©2023 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.
©maharam.com

p.69 **DUBUFFET Jean**

La structure métallique de la Villa Falbala, 22 mars 1972

Périgny sur Yverres
©Daniel Abadie, 2011
©Archives Fondation Dubuffet, Paris

p.70 **DUBUFFET Jean**

Plan et élévation de la Villa Falbala, 1969

Périgny sur Yverres
©Daniel Abadie, 2011
©Archives Fondation Dubuffet, Paris

p.70 **DUBUFFET Jean**

Antichambre de la Villa Falbala, portes ouvertes sur le Cabinet Logologique, 1976

Périgny sur Yverres
©Daniel Abadie, 2011
©Archives Fondation Dubuffet, Paris

p.75 **TSCHUMI Bernard**

Les Folies, Parc de la Villette, 1979 - 1982

©Bernard Tschumi Architects

p.78 **FUKSAS Massimiliano**

La Maison des Arts de Bordeaux III, 1994 - 1999

France
©FUKSAS studio 2021

p.80 **PRICE Cédric**

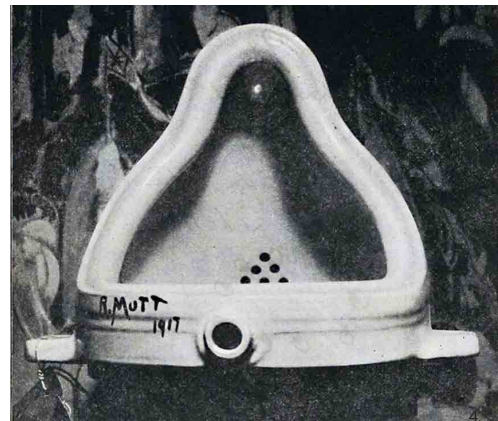
Fun Palace pour Joan Littlewood Project (Perspective), 1959-1961

Stratford East, London, England
Feutre, encre, graphite, crayon et tampon encreur sur papier calque avec ruban adhésif
©2026 Le Musée d'Art Moderne

p.81 **DUCHAMP MARCEL**

Fig.4 *La fontaine*, signé « R.Mutt », 1917

Stratford East, London, England
Feutre, encre, graphite, crayon et tampon encreur sur papier calque avec ruban adhésif
©Alfred Sieglitz



- p.82 **TSCHUMI Bernard**
Joyce's Garden (détail), 1976-1977
technique mixte sur carton, 24x59 cm
©Architecture : concept & notation, Frédéric Migayrou
- p.82 **TSCHUMI Bernard**
Scénario (Frankenstein) (détail), 1976
encre sur papier photographique, 92x37 cm
©Architecture : concept & notation, Frédéric Migayrou
- p.84 **TSCHUMI Bernard**
Parc de la Villette, 1982
Mode de notation : les cadrages et séquences de la promenade cinématique peuvent être le lieu d'accélération ou de ralentissement dans la perception. Paris
© Bernard Tschumi, Notations : Diagrammes et séquences
- p.85 **TSCHUMI Bernard**
Parc de la Villette, 1982
Essais de combinatoire et de permutations à l'échelle de la folie entre points, lignes et surfaces. Paris
© Bernard Tschumi, Notations : Diagrammes et séquences
- p.86 **TSCHUMI Bernard**
Points Lignes, Surfaces, 1983
laque sur papier photographie, 84x65 cm
©New Age Architecture
- p.88 **TSCHUMI Bernard**
Diagramme, Théâtre National de Tokyo, 1986
Encre sur papier, 93 x 35 cm
©Architecture : concept & notation, Frédéric Migayrou
- p.89 **TSCHUMI Bernard**
Diagramme/plan, Théâtre National de Tokyo, 1986
Encre sur papier, 35 x 93 cm
©Architecture : concept & notation, Frédéric Migayrou
- p.89 **TSCHUMI Bernard**
Plan, Théâtre National de Tokyo, 1986
Encre sur papier, 84 x 118 cm
©Architecture : concept & notation, Frédéric Migayrou
- p.90 **TSCHUMI Bernard**
Parc de la Villette, 1982
Le principe structural de la trame des neufs carrés se précise. Paris
© Bernard Tschumi, Notations : Diagrammes et séquences
- p.90 **TSCHUMI Bernard,**
*Les Folies, Parc de la Villette**
France, Paris
©Lankaart
- p.92 **HADID Zaha**
Malevich's Tektonik, 1976-1977
Peinture, Londres
©Zaha Hadid Foundation
- p.94 **HADID Zaha**
Tektonik, 1992-1993
Acrylique et aquarelle sur cartouche, Londres, Royaume Uni
©Zaha Hadid Foundation
- p.94 **HADID Zaha**
Résidence du premier ministre irlandais, 1979-1980
Peinture, Dublin, Irlande
©Zaha Hadid Foundation
- p.96 **HADID Zaha**
Caserne des pompiers du Vitra, 1990 -1993
Peinture, Weil am Rhein, Allemagne
©Zaha Hadid Foundation
- p.96 **HADID Zaha**
Caserne des pompiers du Vitra, Plan aérien du site, 1990 -1993
Acrylique sur cartouche, Weil am Rhein, Allemagne
©Zaha Hadid Foundation
- p.98 **HADID Zaha**
Caserne des pompiers du Vitra, 1990 -1994
Peinture, Weil am Rhein, Allemagne
©Zaha Hadid Foundation
© Photographie : Christian Richter
- p.100 **HADID Zaha**
Wish Machine : World Invention, 1996
Kunsthalle, Vienne, Autriche
©Zaha Hadid, l'intégrale, Parenthèses
- p.102 **HADID Zaha**
Caserne des pompiers du Vitra, 1990 -1994
Weil am Rhein, Allemagne
©Zaha Hadid Foundation
©Hélène Binet

- p.104 **LIBESKIND Daniel**
Plan directeur du World trade center, 2003
New York, États-Unis
©Studio Libeskind
- p.104 **LIBESKIND Daniel, ARAD Michael, WALKER Peter**
Mémorial et Musée national du 11 septembre - Vue aérienne, 2003
Manhattan, États-Unis
©Memorial Architecture
©Modlar
- p.106 **LIBESKIND Daniel**
Chamber Works : Méditations architecturales sur des thèmes d'Héraclite, 1983
©MoMA
- p.106 **LIBESKIND Daniel**
Micromégas, 1979
©Socks Studio
- p.108 **LIBESKIND Daniel**
City Edge, 1987
Berlin
©Studio Libeskind
- p.108 **LIBESKIND Daniel**
Maquette B City Edge, 1987
Carton, tirage papier, métal, bois,
sur socle bois 58,5 x 271 x 145,3 cm
Berlin
©Photographie : Olivier Martin-
Gambier
- p.110 **LIBESKIND Daniel**
Esquisse Jewish Museum, 1987
L'étoile de David,
Berlin, Allemagne
©Studio Libeskind
- p.110 **LIBESKIND Daniel**
Plan du Jewish Museum, 1987
Berlin, Allemagne
©Studio Libeskind
- p.112 **LIBESKIND Daniel**
Jewish Museum, 1987
Le jardin de l'Exil,
Berlin, Allemagne
©Photographie : L'oeil d'Édouard / ArchDaily
- p.112 **LIBESKIND Daniel**
Jewish Museum, 1987
Berlin, Allemagne
©Photographie : Denis Esakov
©ArchDaily
- p.112 **LIBESKIND Daniel**
Jewish Museum, 1987
L'Axe de la continuité,
Berlin, Allemagne
©Photographie : Malachi Fletcher
- p.114 **LIBESKIND Daniel**
Jewish Museum, 1987
L'Axe de l'Holocauste
Berlin, Allemagne
©Photographie : Denis Esakov
©ArchDaily
- p.115 **LIBESKIND Daniel**
Jewish Museum, 1987
L'Axe de l'Holocauste
Berlin, Allemagne
©Photographie : Malachi Fletcher
- p.116 **LIBESKIND Daniel**
Jewish Museum et le bâtiment Kollegienhaus, 1987
Berlin, Allemagne
©Architectural Digest
- p.116 **LIBESKIND Daniel**
Jewish Museum, 1987
L'Axe de la continuité
Berlin, Allemagne
©Photographie : Denis Esakov
©ArchDaily

