

L'objet//l'écran. Étude d'un schème dans les arts plastiques : l'axonométrie (note de recherche)

Pierre Boudon

Pouvoirs de l'image

Volume 16, Number 1, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/015200ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/015200ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

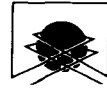
Boudon, P. (1992). L'objet//l'écran. Étude d'un schème dans les arts plastiques : l'axonométrie (note de recherche). *Anthropologie et Sociétés*, 16 (1), 73–80.
<https://doi.org/10.7202/015200ar>

L'OBJET//L'ÉCRAN

Étude d'un schème dans les arts plastiques : l'axonométrie

(Note de recherche)

Pierre Boudon



Nous pouvons prendre conscience de l'espace si nous rompons avec la terre, si le point d'appui disparaît.

Malevitch. cité dans Küppers 1968

En architecture, on appelle « technique de projétation » le mode de représentation graphique des volumes dans un plan ; dans cette opération de rabattement, on doit pouvoir conserver le sens d'une profondeur implicite, sinon la représentation (tridimensionnelle) se réduirait à une figure ornementale (bidimensionnelle). L'opération inverse pourrait être appelée un développement, comme on développe une photographie à partir de son négatif.

L'axonométrie a longtemps été considérée comme un simple instrument de projétation, parallèle à la mise en perspective, dont elle n'a jamais partagé les « lettres de noblesse » : tout simplement parce que cette dernière a été historiquement associée à la représentation picturale (à la fin du Trecento) et plus particulièrement à l'istoria qu'elle implique. À propos de cette perspective, on peut véritablement parler d'une spéculation intellectuelle (avec Brunelleschi et Alberti), aussi métaphysique que la philosophie néo-platonicienne contemporaine. Deux siècles plus tard, la géométrie projective de Desargues est contemporaine de Descartes, dont la vision du monde n'est pas sans évoquer celle d'une perspective où le sujet occupe le site d'observation privilégié.

Ce qu'il faut voir dans les spéculations intellectuelles du début du XX^e siècle, qui ont haussé l'axonométrie au rang d'un art et non plus d'un instrument, c'est l'émergence d'une nouvelle vision du monde : celle de la modernité. Contemporaine de l'objet industriel (voiture, bateau...), du cinématographe, du bouleversement des sciences (la théorie relativiste), l'axonométrie a représenté pour ses thuriféraires un objet spéculatif aussi fondamental que la perspective albertienne au début du Quattrocento : soit le sens d'une seconde Renaissance.

L'axonométrie est un système de représentation graphique dans lequel plans frontaux et latéraux, sols et plafonds, « fuient » transversalement sans convergence vers un (ou des) point(s). En ce sens, peut-on dire qu'elle marque la fin du programme perspectif, amorcé consciemment dès la fin du *Trecento* et au début du *Quattrocento* avec la « construction légitime » d'Alberti comme vision monoculaire, indissociablement lié au tableau comme cadrage d'une surface, mise en abîme

dans la notion de profondeur optique ? Le programme perspectif engage une spéculation théorique, c'est-à-dire la recherche de la variation des « points de vue » (en haut, en bas, de côté), sans jamais tenir deux points de vue à la fois, sans quoi on reviendrait à la vision bi-focale d'Uccello. Dans les anamorphoses (théorisées par Barbaro), le point de vue est occulté (le tableau *Les Ambassadeurs* de Holbein), dans la perspective verticale *da sotto in sù*, il correspond à une localisation unique au sol (le *Triomphe de saint Ignace* du Père Pozzo à la voûte de l'église San Ignazio de Rome).

On ferait donc ici de l'axonométrie un prolongement des spéculations perspectivistes où le point de vue serait rejeté à l'infini, cet infini que le point de fuite évoque corrélativement, mais dans un trompe-l'œil, car il est clôture de la représentation et non ouverture.

Très tôt, on a reconnu l'importance de la « vue cavalière », mais elle a été confinée à des représentations subalternes (techniques) jusqu'à la fin du XIX^e siècle; les Jésuites, par exemple, l'ont beaucoup développée dans l'art militaire (fortifications, polygones de tir), mais, pour des raisons évidentes, l'ont maintenue confidentielle. Même chez l'historien Choisy, ce saint-Jean-Baptiste de l'architecture moderne, l'axonométrie clairement affirmée a un rôle illustratif (ou pédagogique) mais non constitutif :

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

Cité dans Bois 1979 : 338

Nous sommes désormais dans l'histoire contemporaine : Le Corbusier reproduira de nombreuses planches de l'Histoire de Choisy dans sa revue d'avant-garde *l'Esprit Nouveau*.

Mais c'est dans les années vingt, chez des peintres et non des architectes, avec les recherches suprématistes (Malevitch et ses « planites »; El Lissitzky et ses « Prouns ») puis le mouvement *De Stijl* (Mondrian, Rietveld, Van't Hoff, Van Doesburg) — voir la fameuse exposition de 1923 à la galerie Rosenberg à Paris — que l'axonométrie a droit de cité. D'outil projétatif, elle devenait concept opératoire au même titre que la spéculation perspectiviste qu'elle supplante désormais comme *organon* théorique.

Son application systématique a pour effet chez Van Doesburg et Van Eesteren (son associé) un « éclatement » du *coffre architectural*, un jeu de « panneautage » généralisé pris dans un montage cinématique développant dans les 360 degrés tous les parcours d'un œil devenu atopique puisque sa place n'est plus assignable dans une telle composition intégrant le temps comme constitutif de l'espace. Ce sont les fameuses « contre-constructions » de 1924 à 1929, dont le principe d'expansion n'est pas sans rappeler les trames éclatées de F.L. Wright (voir, par exemple, sa « Maison sur la cascade » dont le principe constructif *équivalent* au schème axonométrique de Van Doesburg).

Cette vision « éclatée » de l'objet architectural a eu une importance considérable dans l'évolution des idées du Bauhaus, sous l'influence de El Lissitzky : on la retrouve dans la composition de « villas » chez Mies van der Rohe (et son pavillon à l'exposition universelle de Barcelone en 1929) : dans le bureau même de Gropius où tous les objets se répondaient dans une trame invisible à trois dimensions, inscrite dans un cube : dans sa conception nettement asymétrique et giratoire des bâtiments du nouveau Bauhaus de Dessau. Ailleurs, c'est la fameuse maison Schroeder de Rietveld, à Utrecht : on la retrouve très masquée dans la villa La Roche-Jeanneret de Le Corbusier, à Auteuil (il faudra attendre sa villa Savoye pour en avoir une relative systématisation). Plus tard, ce sera chez l'italo-suisse Sartoris, associé au Gruppo 7 de Milan.

Bien que Van Doesburg soit associé au mouvement *De Stijl*, fortement plannaire, ses recherches s'en distinguent en ce que, à une trame tridimensionnelle éclatée, est attachée une dimension transversale où la vision « s'accroche », quasiment métaphysique : ce qu'on a rapproché des spéculations de l'américain Bragdon sur la quatrième dimension d'un espace pseudo-einsteinien (voir Dalrymple Henderson 1985 : 195. Voici une citation de Lissitzky :

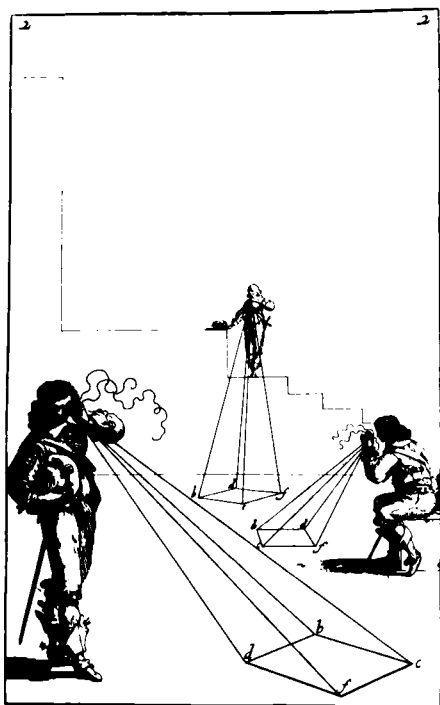
Le *Proun* avance vers la création d'un nouvel espace et le divisant en ses éléments de première, deuxième et troisième dimension qui passent à travers le temps, il construit une image polyédrique mais uniforme de la nature. Nous commençons notre travail avec la surface bi-dimensionnelle, puis passons au tri-dimensionnel, aux constructions de modèles et aux besoins de la vie. La vie construite de nos jours, sur une fondation communiste, en béton armé, pour les peuples de la terre [...] À travers le *Proun*, nous sommes arrivés à l'architecture, ce qui n'est pas accidentel.

Cité dans Bois 1979 : 348

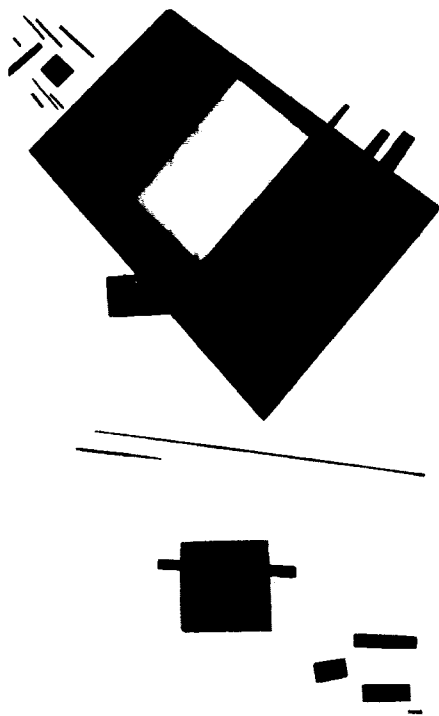
Nous avons là presque l'affirmation d'une pierre philosophale. L'axonométrie serait l'opérateur d'un *fonctionnement optique* (plus que constructif), autonome, isotrope, manifestant sa propre loi par opposition à la perspective (quelle qu'elle soit) qui n'est qu'un panorama en profondeur, en hauteur, dans tous les sens si vous voulez, comme dans la gravure d'A. Bosse nommée *Les perspectiveurs*, où chaque sujet « transporte » son moyen optique... Bref, l'axonométrie n'est plus un dispositif appendu à l'œil de l'observateur, manifestant une hétéronomie, mais un objet en soi.

Si la perspective est encore du côté d'un sujet qui en est la pointe, qu'elle capte, qu'elle ravit en retour comme œil pris dans les filets de son champ de vision, l'axonométrie est délibérément du côté d'un mécanisme d'engendrement, d'un objet proliférant comme un cristal dans une solution et dont les lois ne dépendent plus d'une quelconque intervention humaine (telle que la position du point de vue). L'absolu en acte.

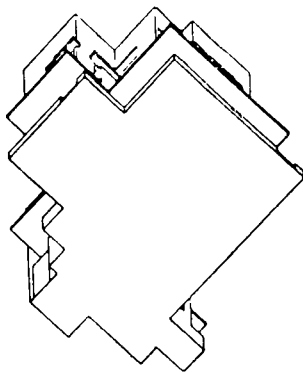
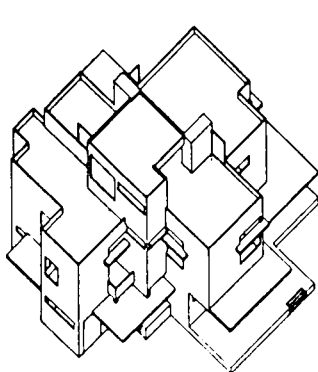
Cet absolu, c'est-à-dire hors de toute situation (ou site), tient au mode d'engendrement : *isotrope*, nous l'avons dit, alors que la perspective est anisotrope (orientée), totalement *réversible*, et l'on pourrait dire ici que le « cube scénographique » hérité de la perspective en sa fonction théâtrale devient le « cube de Necker » des expériences de la *Gestalttheorie* (qui sont d'ailleurs quasiment contemporains). La frontière entre intérieur et extérieur disparaît.



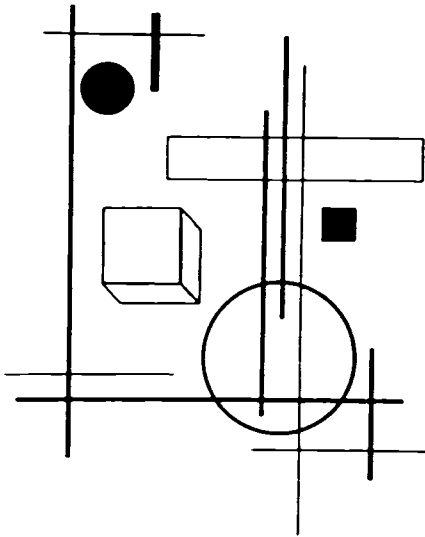
Abraham Bosse, *Les perspectiveurs*, 1648
(source : Descargues 1976 : 102)



Kasimir Malevitch, *Trapèze noir et carré rouge*, 1915
(source : Dalrymple Henderson 1985 : 198)



Théo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren,
Projet pour une maison privée, 1925
(source : Dalrymple Henderson 1985 : 201)



El Lissitzky. *Composition*, ca. 1926
(source : Dalrymple Henderson 1985 : 199)



Théo Van Doesburg.
Construction de l'espace-temps II, 1929
(source : Dalrymple Henderson 1985 : 194)

Cette réversibilité ou ambivalence entre saillies et creux, dessus et dessous, termes positifs et termes négatifs, etc., exprime un flottement complet comme dans les « objets impossibles » de Joseph Albers (voir la double pyramide inversée de *To Monte Alban*, 1942). La potentialité de vues finit par abolir tout sens de la vue, si l'on poussait à son terme le processus d'engendrement : ni haut ni bas, ni dedans ni dehors, ni concave ni convexe, et l'on voit ici que ce sont les conditions imaginaires d'une a-pesanteur héritées de la vision en survol des « vues cavalières », semblables, à certains égards, aux descriptions que Jacques Androuet du Cerceau donnait des *Plus excellents Bâtiments de France* (1576-1579). Citons Albers :

Les mouvements ne sont pas confinés en une seule dimension, mais s'échangent. De sorte que le volume solide se transforme en espace ouvert, et l'espace ouvert en volume. Les masses bougeant d'abord d'un côté peuvent soudainement sembler se diriger du côté opposé ou dans une tout autre direction.

De même, le « vers le haut » se conduit aussi comme « vers le bas », l'« en avant » comme un « en arrière », et les verticales fonctionnent comme des horizontales. Les parallèles, les horizontales ou verticales produisent des espaces *glissants*, les espaces vides deviennent solides [...] C'est ainsi que nous ne pouvons rester en un seul point de vue, il nous en faut plus pour que la vision libre soit sauve.

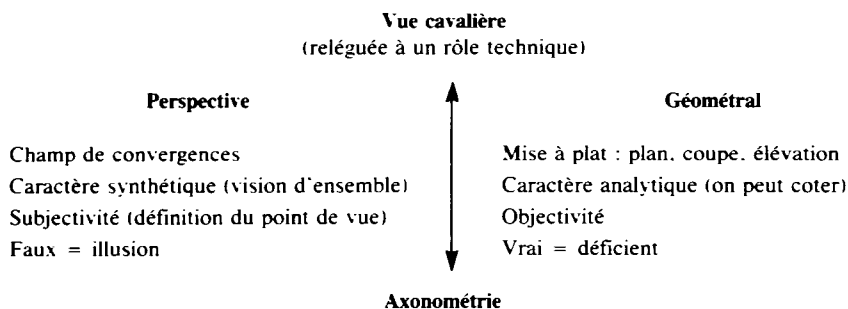
Cité dans Bois 1979 : 268

Ainsi, le moyen de la représentation, qui est soumis ici à un principe de paradoxe (à la fois être et n'être pas), finit par abolir celle-ci comme dispersion dans un mouvement labyrinthique, comme dans un jeu de miroirs (semblable à celui des « palais de glaces ») ; un peu comme l'usage total (et obligatoire) de la liberté chez Sade finit par engendrer la tyrannie la plus totale, la plus inhumaine car elle devient un mécanisme hors de tout jugement (hors de toute intuition, de toute appréciation des limites, de tout arbitraire relatif). Or, à la base de cette revendication axonométrique, il y a la recherche d'une *vérité* : la perspective est fausse, illusoire, trompe-l'œil, l'a-t-on assez répété.

La représentation géométrale qu'utilisent les architectes, en plan, coupe et élévation, est vraie (on peut même la coter) mais déficiente ; nous n'avons qu'une analytique de l'objet alors qu'il faudrait une synthèse. La perspective la donne, mais au prix d'une illusion. Tous ces aspects sont loin d'être issus du XX^e siècle ; on les retrouvait déjà au *Cinquecento* chez les disciples de Bramante, Palladio et Vignole, à propos des rapports entre une perspective « picturale » et une perspective orthogonale.

Nous pouvons donner en vis-à-vis les deux types de propriétés revendiqués par chacune de ces écoles et reporter au XX^e siècle cet enjeu d'une représentation comme *organon* théorique (et non simplement outil de travail).

Mise en regard d'une perspective et d'une géométrie projective



Dans ce tableau, la flèche reliant la *vue cavalière* à l'*axonométrie* exprime ces laissés-pour-compte d'un débat qui fut historiquement central en Occident, départageant les « arts » et les « sciences » : mais je laisserai de côté le rapport qu'il peut y avoir entre *géométral* et système de coordonnées cartésiennes (cf. la notion de géométrie algébrique), étant donné que nous nous intéressons d'abord à des problèmes d'esthétique. Le « squelette » perspectif (notion de cadre, de fuyantes, d'horizon, etc.) ne peut être dissocié du « modelé » des objets qui l'accompagnent, du « clair-obscur » impliquant une source de lumière : bref, de ce qui fait sa « chair » comme étendue chromatique.

Que l'axonométrie puisse cumuler les propriétés d'un géométral et d'une perspective : soit être à la fois analytique comme le premier (où il n'y a aucune distorsion par convergence) et synthétique comme le second (révélant une « profondeur spatiale »), c'est sans doute avoir recours à une logique dialectique semblable à celle de Hegel entre thèse et antithèse et Van Doesburg ne s'en est pas caché.

Mais dans ce cas, nous sommes dans un système de la représentation qui annule tout rapport d'extériorité entre « objet de la saisie » et cette « saisie elle-même » (cf. le réel est rationnel, prémisses fondamentales à cette saisie : formule que nous pouvons retourner en son contraire : le rationnel est réel). Nous avons ainsi affaire à une logique totalisante, déployant un parcours à la fin duquel la boucle sera bouclée : le monde, phénoménalement vu et vécu, n'est qu'un *Gegenstandlose Welt* (c'est-à-dire « monde sans objet »), titre d'un ouvrage de Malevitch (1927).

Et tendu vers quoi ? L'axonométrie n'est pas un écran, comme face-à-face, comme miroir, comme horizon (ce que fut la perspective), mais un « objet », si l'on peut dire, dépassant la catégorie de monde perçu : l'espace qu'elle construit cognitivement est un « hyperspace » dont les « éléments » rapportés ne sont que les traces (plans intersectifs comme restes) de celui-ci dans notre monde. Ce que le vecteur traversant l'axonométrie révèle en creux, c'est une concrétisation du temps, et l'on sait combien ces spéculations para-einsteiniennes sur un espace-temps, une quatrième dimension temporelle, ont accaparé les esprits dès la fin du XIX^e siècle. L'ouvrage célèbre de S. Giedon, *Espace, Temps, Architecture* (1941), conserve dans la scansion de son intitulé cette obsession d'un mouvement, d'un dynamisme ; bref, d'un éclatement des formes figées.

L'axonométrie devient dès lors un espace de fuite dont le temps est l'horizon, alors que l'espace était celui de la perspective. À travers le miroir brisé et plus ou moins opacifiant qu'est notre monde phénoménologiquement donné, elle est révélatrice d'un au-delà, comme en son temps la perspective fut celle d'un en deça définissant le territoire de l'homme (cf. la ligne d'horizon opérant une coupure définitive entre le ciel d'or des fonds byzantins et la terre chthonienne, substituant au premier l'azur et ses nuées, diversifiant les reliefs de la seconde).

Références

- BOIS Y.-A.
1979 « Axonométrie » : 251-366, in *Architecture/Arts plastiques*. Paris : CORDA.
- BOIS Y.-A. et B. Reichlin
1985 *De Stijl et l'architecture en France*. Bruxelles : Mardaga.
- DALRYMPLE HENDERSON L.
1985 « Théo Van Doesburg, la « quatrième dimension » et la théorie de la relativité, durant les années 20 » : 195-205, in M. Baudson (dir.), *L'Art et le Temps. Regards sur la quatrième dimension*. Paris : Albin Michel.
- DESCARGUES P.
1976 *Traité de perspective*. Paris : Éditions du Chêne.
- FRIEDMAN M. (dir.)
1982 *De Stijl : 1917-1931. Vision of Utopia*. Minneapolis : Walker Art Center.
- KÜPPERS S.
1968 *El Lissitzky*. Londres : Thames and Hudson.
- LODDER C.
1983 *Russian Constructivism*. New Haven et Londres : Yale University Press.

Pierre Boudon
Département des sciences
de la communication
Université de Montréal
C.P. 6128, succursale A
Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7