



Que l'on pense à Alvaro Siza, Peter Zumthor ou Frank Gehry, les plus illustres architectes semblent encore aujourd'hui partager et revendiquer la pratique du dessin comme base commune, fondatrice et indissociable de leur pratique du projet. Quelles qualités confèrent donc à ce medium sa prééminence récurrente à travers le temps et malgré des familles de pensée parfois même opposées ? Depuis Jean Castex, notre invité d'honneur, jusqu'aux plus jeunes des auteurs présentés, la main semble toujours capable de motiver, de fasciner, et surtout d'être sans cesse réinventée.

Si nous assistons à un renouveau du dessin, quelles en sont alors ses nouvelles formes ? Aurait-on redécouvert ses qualités : son immédiateté, sa fulgurance sélective, sa poésie narrative, le flou qu'il ménage... ? Ou sont-ce ses modalités nouvelles qui lui ouvriraient de nouveaux horizons ? Les relations entre analogique et numérique, entre création et monstration, et la médiation du corps dans le processus de pensée sont au cœur des questions posées et partagées avec les architectes, dessinateurs et étudiants contributeurs.

À travers sa richesse iconographique et de pratiques, l'exposition explore les formes atemporelles ou revisitées du dessin à la main dans l'acte de faire projet ; toutes formes de "dessin à dessein" : dessin de relevé, de découverte, d'inspiration, d'intention, d'esquisse, de développement, de dialogue, d'expérimentation, dessin processuel, exutoire, dessin rituel ou défouloir... Dessin à la frugalité ascétique ou dessin à la précision et la richesse héroïques...

Plus que la représentation en elle-même ou son objet, c'est l'acte de dessiner, et au travers lui l'acte de projeter, que l'exposition explore comme autant d'expressions singulières d'une pratique et d'une culture vivante et partagée.

À l'occasion de l'anniversaire de l'école, il s'agit aussi et plus simplement de partager le plaisir du dessin, de sa réalisation et de sa contemplation, de son pouvoir poétique et culturel, et de notre relation charnelle avec eux.

*Guillaume Ramillien,  
commissaire de l'exposition*

école nationale supérieure  
**d'architecture  
de versailles**



*En partenariat avec*

**DESPLANS**  
PARIS - STOCKHOLM

## DESSINATEURS CONTRIBUTEURS

**Frédéric Bonnet**  
*Architecte*

**Diane Berg**  
*Architecte*

**Luis Burriel Bielza**  
*Architecte*

**Édouard Cabay**  
*Architecte*

**Achille Caquant  
et Nicolas Mouret**  
*Architectes*

**Jean Castex**  
*Architecte et chercheur*

**Nelson Larroque**  
*Architecte*

**Éva Le Roi**  
*Artiste*

**Martinet & Texereau**  
*Artistes*

**Victor Marqué**  
*Artiste*

**Clément Masurier**  
*Architecte*

**Thibaut Rassat**  
*Architecte*

**Stéphane Zimmerli**  
*Architecte*

*avec la participation  
de la plateforme  
"Dessignons la ville"*

## ENSEIGNANTS DE PROJET CONTRIBUTEURS

**Reza Azard**  
*Architecte, enseignant  
et chercheur à l'ENSA-V*

**Jean-Patrice Calori**  
*Architecte, enseignant  
et chercheur à l'ENSA-V*

**Matthieu Gelin**  
*Architecte, enseignant  
et chercheur à l'ENSA-V*

**Jeremy Lecomte**  
*Philosophe, enseignant  
et chercheur à l'ENSA-V*

**Guillaume Ramillien**  
*Architecte, enseignant  
et chercheur à l'ENSA-V*

# ÉQUIPE ÉDITORIALE

**Jean-Christophe Quinton**  
*Architecte,  
Directeur de l'ENSA-Versailles*

**Marie Hélène Amiot**  
*Directrice du développement des partenariats  
et de la communication de l'ENSA-Versailles*

**Nathalie Elissalt**  
*Chargée des événements  
et publications de l'ENSA-Versailles*

**Guillaume Ramillien**  
*Architecte  
Maître de conférences à l'ENSA-Versailles*

**Lucie Palombi**  
*Architecte  
Doctorante à l'Université de Montréal*

**Aline Portulier**  
*Étudiante en master à l'ENSA-Versailles*



# MOT DU DIRECTEUR

*Jean-Christophe Quinton*

## DESSINER

---

Dessiner, c'est se situer entre deux lignes, celle de l'observation et celle de la création.

Ces deux lignes s'incarnent concrètement en deux types de dessins : le dessin comme un acte qui saisit le monde et le dessin comme un acte de conception architecturale.

Dessiner est un acte radical de concentration, de relation aiguë au monde, de rapprochement intense avec l'environnement. C'est une expérience existentielle : dessiner consiste à arracher une part du monde à lui-même et le faire sien.

D'un côté, dessiner c'est commettre un rapt joyeux, c'est voler une petite partie d'architecture émouvante et s'emparer d'espaces marquants.

Dessiner est un acte à la fois léger et grave.

Grave car il réclame une concentration, une disponibilité, une altérité au monde sans cesse renouvelées.

Grave car il a la belle responsabilité d'aiguiser le regard et de montrer les qualités qu'on ne sait plus percevoir, à côté desquelles on passe sans les mesurer, sans les éprouver. En ce sens le dessin évalue le monde, le plie, le tord, le scrute, le dissèque, le malaxe pour mieux le ressentir.

Grave car le dessin joue ce rôle important de faire resurgir à notre conscience l'héritage culturel, notre bien commun, qui réside dans ces grandes et petites relations remarquables que le monde s'est construit pour accueillir les activités humaines.

Léger car le dessin libère des carcans. Le dessin naît et vit pour lui-même, il invente ses propres règles, il explore le monde sans contrainte. Il installe sa propre temporalité. Le temps du dessin est une mesure qui lui appartient. Le dessin déploie le temps et l'espace à sa façon. Dessiner, c'est aussi expérimenter sans relâche le potentiel de la géométrie car elle ne cesse de lier ce qui est apparemment désuni.

Léger car il s'interprète sans cesse : une ligne est un trait, un volume, une direction, un mouvement, un lieu statique, une matière, une frontière, une limite, une ouverture, un cadrage, un début et une fin, un vide ou un plein, un espace ou une surface, une coupe, une fracture, une couture, l'horizon. Le dessin est un espace libéré.

D'un autre côté, le dessin est un guide qui oriente l'architecte à travers la complexité des situations. Il discerne des champs de forces qui l'aident à traverser le projet. Le dessin est une ressource qui porte la culture de projet : il en est le vecteur, le révélateur. Le dessin sème les indices qui aident à s'approcher de la forme architecturale. Il confirme les intuitions et il invite à la synthèse. Le dessin est une alerte, un qui-vive, un terrain ouvert qui permet de guetter, d'imaginer et de saisir les manifestations du projet.

Le dessin de conception ouvre tous les possibles.

Enfin, réunis, le dessin d'observation et le dessin de conception explorent ensemble les règles, l'ordre, la mesure et la géométrie.

Le dessin saisit l'ordre interne des choses, capte les dispositifs qui les mettent en forme et en restitue les forces immanentes.



# MOT DU COMMISSAIRE

Guillaume Ramillien

## DESSINER EST UN ACTE

Dessiner. Pratiquer le dessin. D'aucuns affirmeraient sans doute ne pas accorder la moindre importance à leurs dessins en tant qu'objets, tandis que sa pratique leur est une question de survie, ou à tout le moins tout sauf une contingence.

Être au monde. Physiquement présent à lui, en lui. L'expérience du dessin est en premier lieu une puissante expérience phénoménologique qui permet de se saisir d'une portion du réel, d'un lieu, bien au-delà simplement du regard porté sur lui mais par une immersion de tous les sens. Le temps d'un dessin, qu'il soit de quelques minutes ou de plusieurs heures, est avant tout un moyen d'intensification de sa propre présence au monde. De s'échapper de soi-même pour s'immerger dans quelque chose de plus grand, qui nous dépasse et dont on aspire à pouvoir se saisir. "Il y a des choses que je connais et d'autres que je ne connais pas. Ce que je ne comprends pas, je le dessine" écrit Nigel Peake<sup>1</sup>. Dessiner pour établir une relation qui soit la moins distanciée possible au monde. Une relation à lui qui soit la plus immédiate et la plus intense. Qui mette à distance la médiatisation de la pensée pour ne conserver que celle - inexorable ? - du corps. Un exercice, pour ne pas dire un rituel, qui mette en lien l'auteur et son objet - de l'espace et du temps.

En tant qu'architecte il ne peut donc en aucun cas s'agir seulement d'un plaisir contemplatif, de découverte ou même de compréhension valant pour eux-mêmes. Dessiner est le premier acte d'un processus bien plus vaste, long, riche et complexe, celui d'intervenir sur le monde, de le modifier par le projet et, plus loin, d'en renouveler le sens.

Accomplissement d'une métamorphose. Dessiner comme premier acte du faire, par-delà le verbe. Prise de position quant à la portion de réel objet de l'acte créatif. Compréhension dirigée, à dessein. Construction de la pensée d'abord, imaginaire, récit solitaire d'abord - peut-être ? -, puis récit partagé - toujours ! -. Construction incarnée *in fine* puisque, comme l'affirme Peter Zumthor : "La place de l'architecture est dans le monde concret. C'est là qu'elle a sa présence"<sup>2</sup>.

L'objet dessin d'architecture ne pourrait donc être en lui-même une fin ? Par nature et par destination, il serait ainsi vecteur.

Un médium, un intermédiaire, un support, ou une trace selon d'où l'on le regarde, dans le processus de projet et sa - souvent lente et laborieuse - transmutation d'une construction mentale à une construction incarnée. Le - seul ? - moyen de mue substantielle entre logos et topos ; de quoi justifier peut-être de sa prééminence, ou en tout cas de sa récurrence, par-delà ses formes, les contextes et les mouvements disciplinaires.

Contenance toujours vertigineuse de la feuille blanche maculée de quelques traits habiles qui disent tout en même temps le labeur de la création et sa fulgurance quand, l'idée ayant atteint sa maturité, ceux-ci suffisent à réduire le projet le plus complexe à son plus limpide énoncé.

Paradoxe et fascinante distance entre l'épaisseur contenue et son support... Par-delà le temps, le dessin peut tout à la fois être l'avant et l'après. Capable de saisir, de convoquer et de lier sans hiérarchie à priori, sans rupture, ce qui précède, ce qui est, ce qui sera, serait, ou pourrait être.

Par-delà l'espace, capable de réduire toute chose, tout être ou tout phénomène, quelle que soit leur échelle et leur nature, matérielle ou immatérielle, à une infime quantité d'encre ou de pigment ancrée sur un support que la main circonscrit.

Quelle que soit la maîtrise technique du dessinateur, peut-être même à mesure qu'elle grandit, chaque trait, chaque aplat résulte toujours en même temps d'un choix - l'esprit guidant à la main un dessein particulier - et d'une vibration, d'une pression, d'une inflexion mystérieusement prise par la plume, la main, le poignet, le bras, et plus loin le corps tout entier - et dont l'esprit ne peut souvent qu'apprécier à posteriori la fragile justesse ou la poésie murmurée de l'étrangeté.

Cette série de choix minutieux, sélectifs, précis, implacables... - les traits essentiels - rendus ainsi inexorablement strictement reproductibles par l'accident du réel.

Par ses qualités, le dessin est fidèle à ce qu'une pensée ou une idée est - sans que cela ne soit absolument exclusif - singulièrement architecturale. Ouvrir de récit, mais non linéaire. Incarnée, ou manifestée. Vibrante de la poésie du réel. Une présence. Unique. Ici et maintenant.

Après la scission instigatrice de nos écoles d'avec les Beaux-Arts en 69, et tandis que le dessin académique avait sans doute atteint au paroxysme de la pratique codifiée - maestria et étouffement conjointement compris -, cette tradition n'a plus été transmise ou enseignée. Quel architecte sait encore aujourd'hui manier le lavis comme sût le faire Jean-Jacques Lequeu<sup>3</sup>? Même vivants, ces témoins praticiens en sont devenus rares, tandis que, parallèlement, l'avènement d'autres techniques, notamment informatisées à partir des années 80 puis 90, ont vu progressivement leurs codes se construire, se répandre, et donc inexorablement se figer...

Pendant cinq décennies, la pratique du dessin semble pourtant avoir perduré chez les architectes - à chaque génération certains parmi les plus illustres en sont les témoins -, mais sous certaines formes seulement ; les plus intimes peut-être ? Dans cette fonction essentielle que le dessin à la main, le croquis rapide, peut avoir pour l'architecte de spatialiser une intention, c'est-à-dire d'accompagner la manifestation dans l'espace et dans le temps d'une idée. Une idée sociétale, politique, culturelle, ... d'abord, qui s'incarne dans une forme architecturée capable d'héberger le.s corps qui la pratiquent. Le simple trait. Le *disegnare* italien de la Renaissance, devenu *desseing*, et désignant tout en même temps et pour longtemps « former le projet » et en « tracer le contour »<sup>4</sup>. Ainsi le dessin, réduit à sa plus simple expression d'outil conceptuel et projectuel, peut pleinement affirmer son caractère personnel et singulier. Destiné seulement à son auteur, et ne survivant souvent même pas à son propre tracé tandis que la pensée chemine et s'élabore, il serait pour quelques temps, quelques décennies, resté le plus souvent caché ?

Un secret qui expliquerait qu'il paraisse à certains énigmatique, mystérieux, précieux, et à fortiori désirable ? Force est de constater en tout cas que le dessin se montre à nouveau de plus en plus souvent au grand jour. Que de plus en plus de jeunes - et moins jeunes - auteurs le revendiquent comme outil de monstration et de partage - de représentation - en réfutant les codes de la perspective photo-réaliste devenue prison.

Revenons à Zumthor : *“Quand il n’y a plus la moindre ouverture où nous puissions pénétrer avec notre imagination {...} alors la représentation devient elle-même l’objet de notre attente. Le désir envers l’objet réel s’estompe. Il n’y a plus rien ou presque qui se réfère à la réalité imaginée {...}. La représentation n’a plus de promesse à offrir. Elle se signifie elle-même”*<sup>5</sup>.

Une prison donc, une porte close, pour celui qui la réalise - où sont l’intérêt et la liberté de l’auteur dans une pratique tellement codifiée qu’elle n’autorise plus d’espace expressif singulier ? et surtout pour son concepteur d’une architecture privée du réel ? - aussi bien que pour celui qui la reçoit - exclu de fait de ce qui n’est plus un projet mais une fin.

Le dessin - même à la ligne claire - ménage du flou ; une mise en forme de l’espace et du temps suffisamment intelligible pour être comprise et partagée tout en restant assez lâche pour laisser à celui qui la reçoit la place d’y pénétrer et de l’investir. Pensons seulement au Petit Prince dont la boîte percée de Saint-Exupéry permet après tant de tentatives infructueuses à son mouton désiré d’exister : *“C’est tout à fait comme ça que je le voulais !”*<sup>6</sup>.

De nouvelles formes de dessins, alors ? Aux modalités exploratoires et renouvelées plutôt ; formant des expressions nouvelles aussi puissamment singulières qu’elles ne sont pas hermétiques. Ces actes héroïques sont toujours un dépassement, embrassant selon leur auteur l’une ou l’autre des voies revendiquées par Moebius, *“comme dans les chefs d’œuvres d’artisans, {...} quantitative ou {...} qualitative”*<sup>7</sup>. Dessins à la main de dimensions extravagantes et fourmillant de détails jusqu’à rendre leur sens quasi inépuisable. Dessins à l’audace, à l’invention, à l’immédiateté telles qu’ils oseraient une évidente beauté... Que partagent-ils encore ?

L’intelligence de la main ? Et, à travers elle, le renfort du corps dans la compréhension du monde et dans la construction d’une pensée audacieuse, ambitieuse, puissante et sensible pour y participer ? Sans doute. Mais que faire alors de la supposée rupture subséquente entre processus analogique et numérique ? Des dessins méthodologiquement dépourvus de la médiation du corps, ou réalisés par des corps mis en situation computationnelle automatique, seraient-ils de fait dépourvus de toute forme d’intelligence ou à tout le moins de sensibilité ? Manifestement pas ; la main mécanique est-elle aussi capable d’enchantement. L’intelligence du corps alors, de celui ou celle qui reçoit et contemple le dessin, engage avec lui une relation charnelle. Poésie incarnée que partagent encore in fine dessin et architecture par-delà leurs modalités de mise en oeuvre.

Une joie aussi ? Oui. Celle associée à la liberté enthousiasmante pour chacun de leurs auteurs d’établir chacun leur propre protocole. Du plus scientifique au plus liturgique. Du plus savant au plus iconoclaste. Du plus dirigé au plus libre. Ancrés dans une histoire disciplinaire bien sûr, nourris de ses connaissances et de ses outils, mais libérés de toute forme d’académisme. Ces dessins sont la manifestation d’appareils conceptuels et projectuels singulièrement uniques pour construire et partager des mondes.

Au-delà du protéiforme de leurs dessins, ils partagent le dessein ; cette culture projectuelle que nos écoles célèbrent.. Et telle Suzanne O’Zyeux bleus dans la bouche de Jérémie : *“Elle n’a pas seulement des yeux qui voient, elle a des yeux qui montrent”*<sup>8</sup>.

1 Nigel Peake. *In the city, Drawings by*. 2014.

2 Peter Zumthor. *Penser l’architecture, Dessiné d’après désir*. 1998.

3 Voir : Jean-Jacques Lequeu. *Bâtitseur de fantômes*. Petit Palais/ Bibliothèque Nationale de France/ Editions Norma. Sous la direction de Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric et Martial Guédron. 2018.

4 Alain Rey. *Dictionnaire historique de la langue française*. Le Robert. 1992.

5 Peter Zumthor. *Penser l’architecture, Dessiné d’après désir*. 1998.

6 Antoine de Saint-Exupéry. *Le Petit Prince*. 1943.

7 Jean Giraud alias Moebius. *L’homme est-il bon ?* 2006.

8 Daniel Pennac. *Monsieur Mallaussène*. 1995.





## LA MAIN QUI PENSE : 20 DESSINATEURS À L'OEUVRE

« Nerval conte l'histoire d'une main maléficiée qui, séparée de son corps, court le monde pour y faire œuvre singulière. Je ne sépare la main ni du corps ni le l'esprit. Mais entre esprit et main les relations ne sont pas aussi simples que celles d'un chef obéi et d'un fidèle serviteur. L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. Le geste qui ne crée pas, le geste sans lendemain provoque et définit l'état de conscience. Le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure. La main arrache le toucher à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action. Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure. Éducatrice de l'homme, elle le multiplie dans l'espace et le temps »

Henri Focillon, *Éloge de la main*, 1934

Le présent ouvrage met en lumière les coulisses du travail d'une vingtaine de dessinateurs dont la pratique a trait à l'architecture. Il ne s'agit pas d'un catalogue, mais plutôt d'un compagnon de route. Le volume que vous tenez entre vos mains est pour ainsi dire une proposition de narration, de liens potentiels que nous avons choisi d'établir entre les différentes contributions présentées dans l'exposition *À dess(e)in*. Exposer des catégories ou arrêter des groupements parmi ces dessinateurs singuliers ne va pas de soi. Les relations et parallèles que nous pourrions dresser entre eux sont innombrables. Nos contributeurs sont architectes, illustrateurs ou encore enseignants. Parmi ces profils variés, nombreux sont ceux qui combinent deux de ces caractéristiques, quand ce ne sont pas les trois. Quelques-uns dessinent en vue de construire des objets architecturaux, d'autres par pur plaisir du geste tracé sur le papier, certains encore parce qu'ils ont trouvé là leur médium de narration idéal. Tous ont toutefois un point commun : ils pensent (aussi) avec leurs mains.

De Jean Castex - professeur émérite parmi les fondateurs de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles et invité d'honneur de l'exposition, formé par l'école des Beaux-Arts -, qui nous livre ici un témoignage considérable quant au rôle fondateur du dessin dans la formation de l'architecte en devenir -, à nos plus jeunes participants fraîchement diplômés de l'ENSA-Versailles - qui appuient la part du récit par le dessin dans leurs derniers projets d'école, le recueil de textes présenté ici se veut offrir un panorama, le plus vaste possible, d'une pratique actuelle du dessin d'architecture. Si nous décidions alors de nous lancer dans l'entreprise ardue de tisser des liens entre les figures singulières de nos contributeurs, quels seraient les groupements à établir ? Comment esquisser des rapprochements entre les pratiques de nos dessinateurs au-delà des seuls outils ou techniques qu'ils emploient ?

Sans doute les plus représentés seraient ceux qui privilégient le dessin comme manière de raconter une histoire - de ceux qui ont "la main narrative". Il y aurait bien évidemment nos deux plus jeunes contributeurs, Achille Caquant et Nicolas Mouret, qui usent de la forme dessinée comme véhicule d'une fiction. S'en suivrait l'œuvre prolifique de Diane Berg, qui a privilégié la narration par le dessin à l'occasion de son propre projet de diplôme avant de se mettre au service des agences d'architecture. La dessinatrice a en effet ouvert la voie à de nombreux jeunes architectes, en témoignent ici Clément Masurier et Thibaut Rassat.

C'est en lisière du groupe précédent et de celui-ci que les dessins d'Éva Le roi, illustratrice minutieuse et méthodique, de Frédéric Bonnet, architecte-urbaniste, et de Luis Burriel Bielza, architecte-enseignant amoureux des librairies et cafés parisiens, trouveraient une place de choix. Chacun à leur manière, les dessinateurs filtrent le réel pour raconter des histoires sans personnages. Ces "mains sélectives" privilégient un trait qui lisse ce que l'oeil perçoit en réalité comme une myriade de couleurs et de textures. L'information est choisie avec soin : le blanc suggère et la ligne affirme. On trouverait ensuite l'atypique "écriture fusionnée" du duo Martinet-TeXereau, qui s'exprime par un impressionnant spectre de nuances de gris, et efface un instant la notion d'auteur par le choix d'objets architecturaux du quotidien qu'il s'agit de rendre aussi standards que possible.

Notre proposition de cartographie viendrait s'étendre avec ces dessinateurs qui, principalement, expérimentent et cherchent ce qui peut se produire aux croisements et aux bordures - de ceux qui tracent d'une "main hybride". Il y aurait là deux architectes de formation : Victor Marqué - qui explore le dessin aux limites de différents médiums et techniques et prend plaisir à ne pas savoir ce qu'il produira en arrivant dans son atelier le matin - et Stephan Zimmerli - qui, scénographe, musicien, enseignant et dessinateur, s'aventure aux frontières entre les différentes disciplines.

Et puis il y aurait ces mains qui, ne touchant à rien, guident tout. Parmi ces dessinateurs qui ont la "main mécanique", celle qui délègue à l'artefact l'action de dessiner, nous trouverions Nelson Larroque - jeune diplômé qui a conçu une machine pour ne dessiner qu'un seul long trait, ironique résultat de cinq années de formation en architecture - ainsi qu'Édouard Cabay - architecte qui, en vue de créer des tracés quasi-automatiques, octroie le pouvoir du dessin à des machines conçues par ses soins. Se poserait une fois de plus la question de l'identité de l'auteur dans la pratique du dessin.

Enfin, comme nous le verrons au fil des textes offerts par nos auteurs et de leurs entrevues retranscrites, nombreux sont ces enseignants qui suscitent ou encouragent un désir de dessiner chez les futurs architectes et illustrateurs. La dernière partie de la publication présente ainsi les approches de différents professeurs de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles. Reza Azard nous parle du rapport qu'entretient le dessin à l'écriture, puis Matthieu Gelin définit le dessin en tant que protolangage. Jeremy Lecomte développe les questions d'échelles du dessin, Jean-Patrice Calori aborde le dessin sous l'angle d'un acte poétique, quand Guillaume Ramillien nous présente les opportunités de redécouverte exploratoire de ses formes.

Une dernière présentation vient élargir l'horizon dessiné de cette publication. Il s'agit de la plateforme *Dessinons la ville*, créée par deux anciens étudiants de l'école d'architecture de Versailles. Elle encourage chaque citoyen, quel que soit son âge et sa formation, à témoigner de son milieu géographique, de son agglomération, de son village ou de son quartier, par l'acte de dessiner. Une impressionnante carte du monde, virtuelle, naît de croquis jusqu'alors isolés.

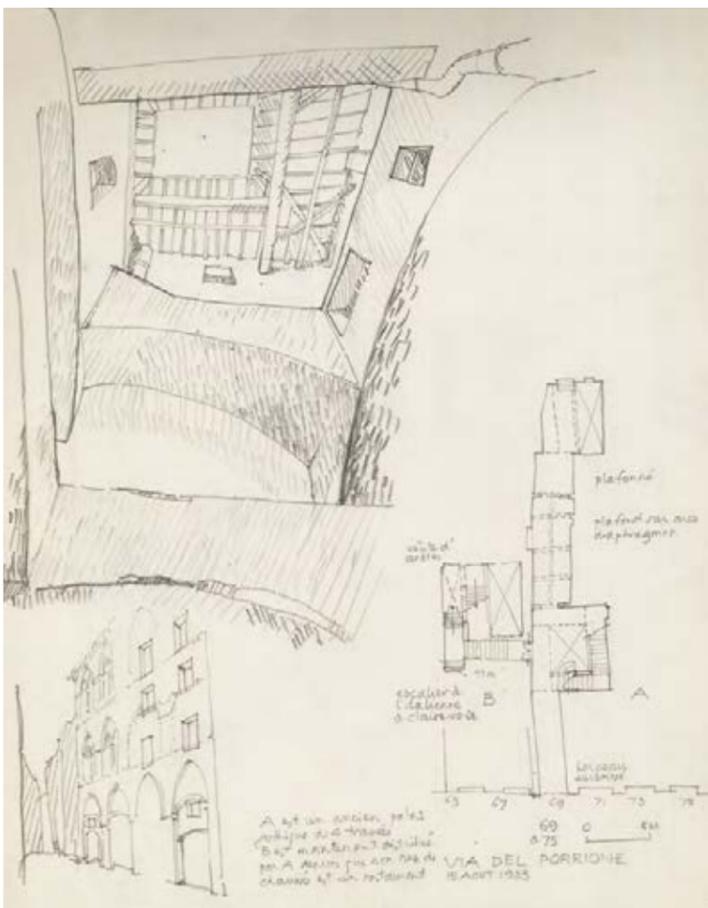
Toutes les contributions qui fondent cet ouvrage seraient finalement autant de témoignages qui viennent en écho aux paroles d'Henri Focillon dans son *Éloge de la main* : « La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense ».



Sienne, 122 via di Città, coupe sur l'atrium couvert, plan, 12 et 15 août 1983, Jean Castex



Sienne, 96 via del Porrione, escalier, plan, août 1983, Jean Castex



Sienne, via del Porrione, escalier vu du dessous, extérieur, plan des parcelles, 15 août 1983, Jean Castex



Aussois, le vestibule et deux escaliers, rampes montantes et descendantes, 11 août 1984, Jean Castex

## LE DESSIN MOBILE, BOUGER EN DESSINANT LE DESSIN COMME OUTIL PEDAGOGIQUE

*La formation de Jean Castex*

J'ai été formé au dessin par une pratique rigoureuse à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier Louis Arretche (1905 – 1991) entre 1961 et février 1968. Le début de l'école d'architecture de Versailles dans ce qu'on nomme UP3 en 1969 prenait le dessin comme la base des formes d'enseignement. Les années 1980 nous assuraient une maturité. Suivant celle dirigée par Panerai, *Formes Urbaines, de l'îlot à la barre*, éditée en 1977, notre recherche *Lecture d'une ville : Versailles* (Castex, directeur, Céleste et Panerai) sortait au début de l'année, avec une abondante iconographie. Elle était marquée aussitôt par la sortie dans les *Archives de l'Architecture Moderne*, n°17, à la Cambre de vingt-cinq pages dédiées aux thèmes de "La projection dédramatisée". Je fus élu Président du Conseil d'Administration de l'école de 1982 à 1989. Une activité professionnelle – malgré les tâches pédagogiques et la recherche – tenait un temps précieux : les Services Techniques de la Ville de Versailles (1980 - 1988) ont été bien des fois transformés, projet à la manière "classique" d'une ville du XVIII<sup>e</sup> siècle – nous sommes à Versailles ! S'ajoutent, entre autres, en 1984, les soixante logements de la rue Saint-Farjeau, et les logements de la rue Adolphe Mille, voisin de la Cité de la Musique (1987 – 1990).

Ce travail d'architecte donnait lieu lui-même à des dessins – et non pas à des esquisses – par une certitude que la méditation du projet, de sa pensée et de la façon de le dessiner – engageait directement une mise en place définitive et rigoureuse. Sans doute Frank Lloyd Wright, impudemment consulté, m'avait convaincu qu'à la maison sur la Cascade, en 1934 – 1935, son projet ne naissait mentalement que dans sa tête. Et que dix mois plus tard, appelé par Edgar Kauffmann, il "*se mit à dessiner, le dessin lui venait comme un flot continu*". Les dessins présentés ici n'offrent aucun appel à la recherche de techniques éprouvées par ailleurs, les miennes convenaient plutôt à ma main. Ils se prêtent mal aux innovations, aux détournements : ils sont homogènes, faits au crayon, HB, B, 2B ou 4B, à la sanguine, à la plume, plutôt finement détaillés, en une heure de temps. Évidemment, ils assument, par progression – ou par erreurs – une recherche. La pratique du projet révèle sa critique : à part ceux à la manière de Stirling, de Louis Kahn, ils dépendent de l'obligation d'une vision globale, d'ensemble, associée à l'idée de "typologie" des bâtiments comme base de notre enseignement avec Philippe Panerai.

Le heurt avec quelques dessins d'agrément jugés presque trop pittoresques a fait valoir une conception globale absente des projets. C'est sans doute cette connaissance du tout que j'appelais "méditation" était déjà acquise et confirmée. Mais la connaissance de la typologie repose sur Saverio Muratori (1910 – 1973),

connu depuis le début de 1965. Gianfranco Caniggia (1933 – 1987), héritier de Muratori tempête contre l'absence d'attaches qui ampute la ville et dénature la croissance du bâti. Que faire pour corriger ces manquements, ces absences dramatiques ? Regarder des livres ; beaucoup sont achetés aux États-Unis en 1968, d'autres en Italie sur la typologie et en France. Ils suscitaient des jalousies en restaurant cette totalité synthétique. Sans doute, Manfredo Tafuri se prête en abusant dans son *L'architettura dell'Umanesimo* (1969) comme Paolo Portoghesi dans sa splendide *Roma Barocca* (1973). Tafuri donne du palais Strozzi cette vision d'ensemble, façade, plan, axonométrie de la cour et des pièces intérieures, en la tirant du *Dizionario di architettura e urbanistica*, à la page 43 de l'édition Laterza. Lire informe sur ce que doit devenir le dessin.

*De 1983 à 1992,  
les étapes du "dessin mobile" ou bouger en dessinant*

Les dessins de 1983 à 1992 vont marquer ce changement, par phases et par à-coups. En août 1983 j'avais été invité par Bruno Queysanne et Giancarlo di Carlo pour connaître la ville de Sienne. Ayant à traverser la ville pour gagner l'atelier, je pénétrais plusieurs parcelles jusqu'à la cour, montais à l'escalier jusqu'à son sommet. Faire plusieurs dessins sur la même feuille (22,7 x 29,5cm) montrait le plan (mesuré avec mon "pas"), l'atrium couvert, l'escalier et la façade en perspective. La vision de l'escalier vers son sommet renverse la vision de l'œil. Cette vue vers le jour donne au dessin une enveloppe arrondie qui décrit le détour du regard. Mais la coupe de l'atrium suscite la bonne solution. Le mélange des temps, un dehors souvent faux médiéval, un atrium renaissant, un escalier aventureux devenaient caractéristiques du bâti de Sienne. Séjournant en Haute Maurienne à Aussois en août 1984 – je faisais de la montagne –, les maisons rurales sans cour à cause du froid de l'hiver m'attiraient. Leur cour, intérieure, donc une sorte d'atrium couvert, montrait quatre escaliers et des rampes montantes et descendantes dans un habile mélange que j'allais dessiner.

Comme Turin était proche et que la recherche sur *L'observation sur l'architecture d'une capitale baroque*, rendue en 1986, pressait la fascination pour une ville qui chaque fois excite mon imagination. Dès la mi-août 1984 – mais j'y étais venu en 1982 et y avais fait des dessins –, j'explore la ville, l'étudie en mêlant les modes d'approche. Le palais turinois, typologiquement identifié se fait comprendre comme "une petite ville" alors que la ville est "un grand palais" – Alberti ne me démentira point. Cette relation de l'édifice à la ville est basée sur l'atrium, couvert dans le palais, grandes places qui peuvent mesurer trois cents mètres sur l'entrée de la ville sur le Po, il y en a quatre, étonnantes de forme. Nous avons à consulter la distribution par atrium couvert et ce qu'en disent les théoriciens, de Sangallo à Barbaro et Palladio en lisant le précieux *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio traduti e commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia* de 1556, à Venise. Le nom de

Palladio, illustrateur de dessins, n'apparaît pas comme "un illustre et révérendissime" comme Barbaro dont il était un estimé collaborateur. Mais il me fallait voir et dessiner.

Les dessins de 1984 et 1985 trouvent ce qui était promis depuis Sienna. Prenons le 53 via Garibaldi, 17 août, il est basé sur une coupe de l'atrium couvert, pris à un mètre des colonnes qui ouvrent sur la cour et de l'entrée voutée depuis la rue. Évidemment on ne voit pas celle-ci : le regard se déplace, on voit bien l'atrium et, en enlevant une colonne la cour, on obtient une vue d'ensemble de ce modeste palais. Le même jour, 5 via Bligny, on est proche des colonnes dont on peut dessiner l'envergure qui couronne l'atrium couvert dont on voit le décor et la voûte "planterienne". On obtient, avec la cour, une vision quasi rectiligne. Sur la place du Po, Vittorio Emmanuelle, le regard est extérieur, voit la base d'une double colonne, détache la galerie en montrant l'ombre et le jour, coupe sur le passage et va finir dans la cour. On montre le tout du bâtiment. L'œil occupe au moins quatre positions. Tout ne tient qu'avec les règles de la perspective qui conditionnent les déplacements de l'œil et assurent l'homogénéité du tout.

Turin est une ville plate ; Gènes, au contraire glisse sur sa pente devant la Méditerranée. Dans un bref arrêt le 19 mai 1987, entre le Tessin et Naples, je fus obligé de parcourir la Strada Nuova, 1551, placée en hauteur qui illustre les voies droites de la Renaissance. Sur la via Cairoli, autrefois Nuova, se trouve le palais Balbi du début du XVIIe siècle. Y pénétrer de rue en rue révèle un bouleversement des hauteurs qu'on imagine capable de fasciner un peintre comme Rubens, qui avait publié des dessins des *Palazzi di Genova* en 1622, à Anvers. L'atrium s'ouvre sur une double montée éclairée d'en haut par deux points de jour alors que, dessous s'enfonce un passage éclairé d'un accès de lumière, coupé de deux autres passages, l'un haut, l'autre descendant vers la rue du bas. Le regard doit se déplacer pour voir et rendre compte de ses superpositions multiples où s'étagent des voûtes, berceaux, coupes, en calotte, en arêtes dans un appel formel étonnant. L'ensemble m'avait séduit au point que le 3 mai 1993 j'y ai conduit mes dix-sept élèves pour faire devant eux qui le dessinaient le plan de cette étonnante ouverture spatiale.

Naples était déjà connue et, le 31 décembre 1986, de retour de Sicile, j'avais passé l'après-midi au dessin du palais Spinelli, 1767, en mettant en place la cour circulaire qui menait à deux passages voûtés de coupes aplaties sur des pendentifs. L'envergure qui complétait la cour donne un bombement des passages, tracé au sol par une ligne courbe qui suit le déplacement de l'œil, dans une vision totale, assez impressionnante, dessin de 24 x 58cm. La ville était connue par ses escaliers publiés par *L'Architettura VIII*, en 1962, par Adriana Baculo, accompagnée de six professeurs de la faculté d'Architecture de Naples. La bibliothèque de l'école de Versailles les conserve. Une version dans une cour étroite de trois baies entre passage et escalier écarte encore le mouvement perspectif, incurvant la modeste cour et arrivant à pénétrer dans l'escalier en hémicycle d'un côté – en ne cachant pas le vestibule voûté en berceau de l'autre. Le dessin reprend la courbure bombée vers le haut du palais Spinelli. Au palais de Sinno, 205 via Toledo, en mai 1987, un plan figure une cour étroite, passage, cour, escalier la franchissant par dessus, une seconde courette terminée en léger arc de cercle. Mais l'escalier aérien n'est accessible qu'en empruntant, creusé dans

le mur, un double escalier qui lui donne accès par un dévoiement des marches et des voûtes bombées qui les portent, qu'aucun regard ne fait voir si on ne se déplace pas. Un dessin va s'en inquiéter et la coupe d'ensemble peut montrer l'escalier suspendu au dessus du passage de la cour, avec un palier triangulaire et un système de voûtes gauches ! C'est rendre hommage au talent du savoir-faire des Napolitains au XVIIIe siècle et à leur habileté technique.

Une fois ceci pratiqué, la curiosité du regard mobile ne fait plus d'obstacle au dessin, une suite devient possible. En juillet 1991, par un dessin de 35,3 x 49cm séjournant au Queyras, à Pierre Grosse, lieu magique, maçonné et de la construction en bois, je montre la maison et ses rares fenêtres percées dans l'épais mur et, devant elle, la grange en premier plan. Cependant je déchaine le mur jusqu'à l'étage, on voit la porte et son linteau marqué de 1839, et je dégage les cinq niveaux en bois, pénétrant presque partout, m'aidant des règles de la perspective qui ordonnent l'ensemble. Ossature, rondins de bois en cloison et façades, escaliers gravissant trois étages : tout s'orchestre jusqu'au toit dans un dessin vérité.

Auguste Choisy, dans son *Histoire de l'Architecture* donne des coupes d'églises en axonométrie qui débordent la nef et montrent les bas côtés, avec, en plus les arcs-boutants qui assurent la tenue des voûtes. Sa géométrie simple et facile à se remémorer en fait le charme. Mais le répéter – en le modifiant – ne peut se faire qu'en prenant un dessin perspectif. On prend d'abord la nef ou le chœur traités avec soin, jusqu'à la voûte, mais en la coupant : on s'autorise ensuite à glisser sur le bas côté et même sur la tribune, si elle existe. Derrière, on n'a aucune difficulté à montrer comment l'équilibre se fait, et même à révéler l'arc-boutant comme c'est le cas à Semur. Dans ce Choisy revisité, mais vu avec l'inclinaison que l'œil révèle des verticales, existe la possibilité de montrer la profondeur et, aisément, de la suivre dans le bas côté et de faire voir la totalité de l'édifice dans sa texture. À Semur, le 3 août 1994 et à St Germer de Fly, voisin de Gournay-en-Bray, datant de 1132 et antérieure à St Denis, superbe élévation de quatre étages, deux dessins faits à l'encre avec le même degré de raffinement se marient pour montrer l'édifice gothique.

Alors, en Bolivie, il n'est pas difficile de dessiner l'abside de San Francisco à Sucre les 9 et 10 juillet 1997 qui fait voir, devant le retable baroque, une voûte en bois octogonale. Il faut avoir le courage de la compléter par une autre voûte dans la nef sud en pierre, circulaire, armaturée à la manière de Serlio d'un quadrillage de liernes, portée sur des pendentifs ornés de feuillages. Le progrès de l'édification, de l'une à l'autre, se poursuit, révélé par le mouvement de l'œil. À Ahrenfeld, près de Bonn, rive droite du Rhin, dans un château que nos étudiants apprenaient à mesurer avec Emil Hädler et la *Fachhochschule* de Mayence pourquoi ne pas associer la salle des preux à la galerie qui lui donne accès (21 juillet 2000). La position de l'œil est à la limite de la salle des preux, glissant, elle montre la galerie qui est une création du XIXe siècle, ou l'industrie invente des linteaux gothiques ouvragés – on pense à Schinkel et à son voyage en Angleterre de 1826. La restauration de la salle avec ses avancées qui creusent la paroi et de la galerie devient un moyen de comprendre les techniques utilisées au XIXe siècle dans la Prusse Rhénane.

Payant un léger hommage, non pas à Palladio

mais à son suiveur Scamozzi, le dessin de l'atrium du Palazzo dellà Carita, à Vicence reprend la coupe déjà vue à Turin de la voûte portée par de doubles colonnes.

Elle ouvre sur une cour qui répète le fronton des portes dedans et dehors en homogénéisant la vision d'ensemble (avril 2011). Le grand envol est du à l'atrium post palladien de Piazzola sul Brenta (1990, encré en 1994) qui avait intéressé Manlio Brusatin dans la *Città di Padova*, ouvrage de base d'Aldo Rossi et de Carlo Aymonino (1970, avec d'autres auteurs). L'atrium sur deux étages les fait communiquer par l'ovale du balcon de l'étage. Au-dessus le plafond voûté et complexe est percé d'une ouverture octogonale, et, en montant au dessus se voient deux autres étages dans une orchestration (le premier est à nouveau percé) de pièces superposées que le dessin mobile révèle. Cette variante des XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècles pousse le baroque à aller au delà de Palladio. En bougeant, étendant le regard par le haut, se révèle un ensemble de quatre niveaux que l'œil à du mal à interpréter mais qui forme la raison d'une architecture.

#### *Le dessin comme outil pédagogique*

Les dessins étaient rarement montrés aux étudiants. Pourtant ils formaient la base sur laquelle je pouvais motiver et orienter leurs choix. Le grand prétexte était la pratique du croquis. C'était un temps d'observation auquel j'attribuais d'autres tâches : au-delà de la composition spatiale le croquis donne ce qui est la base de la création, la proximité d'un projet futur. J'en devais témoignage à Schinkel qui, dans son premier tour de Sicile le 30 mai 1804, visite une maison de campagne près de Syracuse. Il en donne deux dessins. L'un est une grande vue de 37,8 x 49,0 cm à la plume et au pinceau ; paysage idyllique, un pavillon en terrasse domine de très haut une falaise où se trouve une maison de paysan qui reçoit du foin. L'autre, à la plume, plus petit, 11,0 par 23,0 cm détaille force croquis de la maison du bas, mais sert de prétexte à un projet commencé en 1829 qui était la maison du jardinier de Charlottenhof, près de Postdam : 1804 précède 1829 et projette le dessin dans l'avenir et le succès de sa carrière. Sans doute y avait-il un appel aux étudiants pour faire des croquis. Il n'en reste que trois feuilles de 1992 à 1995. Une séance était donnée sur le Grand Tour de l'Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec de variations, voyage à Paestum ou à Naples. C'est à ce cours – d'Histoire – que je lançais l'appel le 7 février 1995 : « *N'oubliez pas qu'il faut aller voir, faire des croquis à la Saline de Chaux, à la Villette, à Bath, près de Bristol, à Stourhead, près de Bath, à Ermenonville, un jour d'été, dans les rues de Paris, Toulouse, Nancy, Montpellier, Nantes* » (c'était la fin du cours sur le XVIII<sup>e</sup> siècle). J'en omettais la Sicile, la Campanie, le Latium, la Toscane ! Le cours montrait Turin, Gênes, Naples et, pour une fois mes dessins de 1987 à 1994 qui manifestaient mon témoignage.

La proximité des étudiants en projet facilitait les liens, mais les cours exigeaient une approche plus générale, en première année celui « *D'Initiation à la Ville et à l'Architecture* » commencé en hâte en octobre 1969 et grandement développé ensuite, en seconde année le Cours d'Histoire commencé en 1972, d'abord « *De la renaissance à la Ville Bourgeoise* », c'est-à-dire haussmannienne, devenu « *Renaissance, Baroque et Classicisme* ». Le cours de troisième année sur l'Amérique, mieux informé, avait aussi besoin de dessins. Les manuels comptaient beaucoup, distribués aux étudiants, six manuels en deuxième année ; le Baroque sortait en 1974-1975 avec seize planches (sur quatre-vingt-deux) de schémas et de dessins préparés

de ma main, "ronéotés" ! Les étudiants les emmenaient comme guides de voyage en Italie. La pratique était donc double, les buts étant différents : dessiner au tableau en première année ; montrer des dessins et peintures dans les cours d'Histoire, en diapositives.

#### *Le cours d'Initiation à la Ville et à l'Architecture, 1989-2000*

Dessiner sur un tableau - relevable - à la craie a du demander un rituel : dans la salle près de l'entrée de l'École, avenue de Paris, devant plus d'une centaine d'étudiants, exigeait aussi une méthode. Pourquoi dessiner ? Evidemment il y avait un programme basé à la fois sur une analyse urbaine faite à Paris, en général d'une rue ou avenue et, pour préfacier des exercices, de donner des bases de l'architecture. Ma charge était, en accord avec une dizaine de collègues, d'en établir les règles. La séance, disons sur des éléments de la morphologie urbaine, par exemple l'organisation d'un îlot, était faite d'explications et me demandait après d'être montrée par des dessins qui l'illustraient. La précaution obligeait les étudiants à reproduire les dessins en étant obligés de suivre la suite de mes dessins – d'abord imprévisibles – qui donnaient à la fin la présentation finale. Le but était simple : passer par la relative ignorance d'élèves sortis du lycée les obligeant à dessiner ou un élément de la ville ou un exemple d'architecture. À la fois formateur – dire qui était Le Corbusier – il entraînait dans le détail de sa forme qui demandait d'entrer dans la pensée de l'architecte. Plus encore, passer du dessin au tableau – plusieurs mètres de dimension – à la feuille de l'étudiant était faire un travail d'architecte, passant du grand au petit, voyant en petit ce qui sera un grand bâtiment, le changement d'échelle.

Ma méthode était empruntée à la géographie que j'avais pratiquée dans mes études au lycée. Passer au tableau, à la différence du cours de géographie demandait autre chose que de faire des cartes. Le premier temps exigeait de disposer un grand cadre, en général carré de côté d'à peu près un mètre cinquante. Il était fait de façon peu aisée, avec un efface-tableau qui servait de règle. Sur ce cadre on pouvait indiquer des divisions, tracer des triangles ou des diagonales, au besoin l'agrandir. Mais au lieu de dessiner un continent, la richesse d'un pays ou une région on devait mettre en place un bâtiment, un système de bâtir, une typologie. Faire des cartes était aisé : le plan de Paris, Versailles et son site compris de colline et colline dans un carré de 5 x 5km, Maisons, long d'un kilomètre. Autre chose pour la vue d'un bâtiment. Les dessins étaient préparés, j'en conserve deux liasses de soixante-et-onze pages chacune. Pour tout ce qui était en perspective les traces venaient à l'aveugle pour les étudiants qui m'obligeaient à vérifier avec soin si elles étaient bien suivies et à les corriger. Dans ce cadre, un horizon (pour le regard) et un point de fuite (pour la perspective) étaient placés. En suite de quoi, en suivant le dessin sur le tableau, par traces, l'intérieur de la maison Stein de Monzie ou la rampe et l'escalier de la Villa Savoye de Le Corbusier étaient tracés sur le papier de l'étudiant en me suivant avec soin. En l'absence de toute formation architecturale pour les étudiants de première année, chaque dessin les obligeait à pénétrer les formes mêmes de l'architecture (qui étaient l'objet d'un commentaire). L'effort exigé faisait que suivant Corbu les étudiants dessinaient une maison de collectionneurs et vendeurs de peinture moderne à Garches ou la villa Savoye. Il entraînait dans une œuvre d'architecture. Faire du dessin ne supprimait rien au sérieux des connaissances du bâtiment mais assurait

la mise en œuvre directe, immédiate, crayonnée, qui ne pouvait que profiter aux étudiants. Elle donnait sa dimension aux Bases de l'Architecture. La tenue de cours devait ressembler à une représentation quasi théâtrale. De là vient l'habitude du dessin au tableau qu'un de mes collègues en Histoire, Jörn Garleff voulait filmer pour mettre en scène ces cours curieusement spectaculaires. Le dessin était devenu un outil pédagogique à Versailles, dès l'origine.

Je fus obligé de restaurer à Versailles dans les années 1970 les pratiques du XIX<sup>e</sup> siècle d'un tableau dessiné. Elles avaient été à la mode dans des cours d'archéologie aux Beaux-Arts, présentes aussi dans l'enseignement de théorie à l'ENSBA et à l'École Polytechnique dans le cours professé par Gustave Umbdenstock, "former par l'image", de 1909 à 1930 (voir Diener Amandine, "Le cours de théorie à l'ENSBA", pp.17-24, et Thibault Estelle "Les cours de Gustave Umbdenstock dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle", pp. 25-32, dans *HEnsA20*, décembre 2017). Une pédagogie du dessin comme formatrice à l'architecture, l'étudiant devait suivre l'élaboration montrée et raisonnée par l'enseignant, s'en imprégner, la comprendre, l'acquiescer.

*Diapositives dans les Cours d'Histoire en deuxième et troisième année, les choix pédagogiques*

Donner des cours était la revendication des débuts de l'École en 1969. Elle justifiait un autre discours qui complétait l'apprentissage du dessin en première année. Être préparé au dessin ne demandait à l'École des Beaux-Arts que de suivre l'assiduité d'anciens comme Dollfuss et Saddy qui, de l'atelier Arretche, nous avait formés avec force en nous préparant, Philippe Panerai et moi à devenir "maîtres-assistants" déjà en 1966. Les cours d'Histoire devaient aussi comprendre la vue de dessins ou de peintures, élément aisé pour revenir aux archives mais aussi moteur pour voir ce que les architectes et peintre représentaient. Mais, en laissant une large approche, le but était de sortir des références presque obligatoires pour aller, d'une part vers la vie de architectes, et, d'autre part, d'esquisser les problèmes de leur temps, les troubles du moment, le panorama de la société, ses troubles, ses ambitions. Faire vivre le pourquoi de leurs dessins, l'exigence devait commander le travail de recherche même aussi pour les étudiants.

De grands noms permettaient aux étudiants de connaître les émois, solidement racontés par leurs lettres ou mémoires de voyageurs pour qui visiter le monde était un moyen d'apprendre l'architecture. Le premier, bien sûr est Viollet-le-Duc (1814 – 1879) dont le sixième voyage en Italie de cinq-cent-trente-neuf jours, entre le 12 mars 1836 et le 1<sup>er</sup> septembre 1837 passe pour se référer, à la place d'une École, au savoir-faire de l'architecture italienne et apparaître aussitôt comme capable de restaurer Vézelay en 1840. De nombreuses vues étaient tirées du *Voyage en Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836 -1837* publié pour le centenaire de sa mort en 1980. Schinkel offrait ses papiers édités à la fois sur l'Italie, dans *Karl Friedrich Schinkel, Reisen nach Italien, 1988* et surtout en Angleterre *Karl Friedrich Schinkel « The English Journey », Journal of a Visit to France and Britain in 1826, 1993*. Schinkel (1781 – 1841) n'avait que vingt-deux ans dans son long voyage en Italie de 1803 à 1805, un âge si proche de celui des étudiants, et quarante-cinq ans dans son tour de Paris et de l'île britannique. Reconnaître ce qu'il voit – et préfigurer son avenir – mais surtout par l'audace et la finesse de ses rencontres, il a eu le talent de

faire avancer l'Allemagne à la pointe de la modernité que connaissait plus que la France l'Angleterre de la révolution industrielle. Il marie l'ancien, la connaissance du passé et les techniques avancées que son *Das Architektonische Lehrbuch*, commencé dès 1804 mais amplifié vers 1825 et en 1830 concrétisera. Il est sensible aux beautés du paysage, dessine la ville, la Grotte de Fingal le 12 juillet 1826 par des dessins que son texte commente : écoutant les Allemands chanter dans la profondeur de la grotte, « les vagues sonnaient comme un orgue » créant « une sensation optique du plus étrange cramoussi ». Couleur et son pour un homme de théâtre comme l'était Schinkel arrivaient à se mêler.

On pouvait faire intervenir un grand dessinateur, Leo von Klenze (1784 – 1864). C'est un voyageur épuisant et, malgré une vie d'intenses commandes, il parvient à visiter l'Italie du nord au sud dès 1806 – 1807. Y retourne en 1810 deux mois, surtout de juillet-août 1823 y revient en octobre avec le prince de Bavière, reste jusqu'en mars 1824, ayant vu avec soin la Sicile. Les années qui suivent à partir de 1830 comportent huit voyages jusqu'en 1847, le dernier a lieu en 1849. Il échappe à la lourdeur de son activité d'architecte, se prête à se détourner d'elle, libère ses références, se sent obligé d'apprendre la peinture à l'huile en 1825, voici qui lui permet de les reprendre en les amplifiant. Observations au crayon, étonnante vision d'un homme classique se joignent et témoignent, à l'inverse, de l'avancée de son talent.

Les cours pouvaient suivre Soufflot et la découverte de Paestum ou, forcément d'autres qui mettaient mieux en relief les obsessions, les utopies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voyez les vues de Naples, avec le Vésuve en feu de Wright of Derby (1774) comme les fonderies de Coalbrookdale fulgurant des flammes dans la nuit, de Louthembourg (1802), montrant le Nouveau Prométhée. Ou les représentations ouvertes de paysages de ce peintre vaudois Ducros (1748 – 1810) en Italie – à moins qu'il n'aime que les bateaux fracassés sur les rochers de la côte et sa dramaturgie pessimiste. Bien sûr, tous les dessinateurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle finissent par paraître parmi lesquels Hubert Robert (1733 -1808) dont je fis le modèle pour dessiner les arbres, les frondaisons, l'évocation des profondeurs que creuse la vision. L'Italie donne un réceptacle de "peintres de plein air", mais ma passion est pour Thomas Girtin (1775 – 1802), connu assez tard (2002), malgré mon incapacité à réaliser des aquarelles peut-être du à mon appui fautif sur la vigueur du trait de crayon et la trace de la sanguine. Son Angleterre préromantique devait représenter une connaissance affectueuse, surtout des ruines restant des troubles de la Renaissance, comme Lindisfarne ou Rielvaux. Peindre n'est plus simple : même Ducros, chassé pour francophilie de Rome et de Naples ne trouve sa chance qu'à Malte pour sept mois en 1800-1801 : les Anglais viennent de la rafler à Bonaparte et aux Français, dans une situation de guerre. Il ne rentre dans la paix de la Suisse qu'en 1807.

Les cours, l'iconographie, les leçons tirés des illustrateurs montrent la capacité à faire vivre les connaissances de l'architecture et le choc des idées. L'Amérique, en troisième année, s'y prête aussi. Des architectes mais aussi des dessinateurs demandaient d'illustrer *Window in the West* (2003) : il fallait montrer comment fonctionne le rêve de l'Ouest, les rêves de Chicago et de Santa Fe. Il fallait faire valoir des peintres comme Thomas Cole (1801 – 1848) et l'École de l'Hudson

ou Frederick Church (1826 -1900), peintre naturaliste qui magnifie la création divine. Aller jusqu'à l'aquarelliste Winslow Homer (1836 – 1910) révélant la cote du Maine, ses tempêtes, là où il finit sa vie à Prout's Neck, manifestée plus tard par *Weatherbeaten*, 2012. N'oublions pas les Modernes Américains, y compris ceux des années 1970, visibles aujourd'hui par *The American Dream*, 2017. Ses dessins de lumière intense, si différente de celle de la France, devaient, devant les jeunes étudiants, avoir pour but de leur montrer comment s'organisent les œuvres de l'architecture américaine.

*Dessin d'après des photos de la salle de lecture d'Henri Labrouste à la Bibliothèque Nationale, 1859 -1867 et de Le Corbusier sur l'intérieur de la villa Stein de Monzie à Garches*

Il s'agissait de dessiner une travée de la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, rue de Richelieu, d'Henri Labrouste : on en comprendra l'intérêt pour sa structure métallique et le remplissage des parois, vu l'exercice proposé aussi sur la rue St Augustin. Le dessin préparé oblige l'enseignant à bâtir une trame, de quatre unités de 2,55m, ou "1", soit pour les colonnes 10,20m de haut, marquée "4". Rajoutez une unité, 2,55 comme base du piédestal. Rajoutez 5,10m pour avoir l'arc qui porte la voute. Au dessus, ajouter deux unités et demie pour avoir la voute qu'on dessine en prenant une équerre à 45 degrés gauche, avec une équerre à 45 degrés, créant un losange. A l'aplomb coté gauche se trouve le massif de l'arc qui, on le verra, tient le "mur comme un ameublement" (M.H. de la Mure, in *La structure mise en lumière, Labrouste (1801-1875)*, 2012). L'étudiant n'a qu'à suivre, ignorant tout de l'édifice, on vérifie et contrôle ce qu'il a fait et on peut compléter la trame par le dessin, plus précis, de la "salle des livres". Le dessin porte en rouge la trame, faite en utilisant comme règle un efface tableau. On trace à la craie en se salissant. Sur la plupart des papiers le jeune étudiant, prévenu du pourquoi des formes chaque fois posées, a conscience d'avoir compris la Salle de Lecture de Labrouste et fait un travail d'architecte !

Se lancer dans la maison Stein de Monzie, à Garches (1927 – 1928) offrait plus de difficultés pour bâtir la trame. Si le point de fuite de la perspective est là pour commander la vue, il fait valoir l'horizon de l'œil qui passe au milieu des fenêtres. À son aplomb, à la verticale, rajouter une mesure "A +" et tracer trois "A", et, à gauche remonter (le long des colonnes) par un "A -", jusqu'à l'horizon, en traçant un biais en valorisant sa division en trois "A". Remonter un "A" depuis les fenêtres, pour avoir le sommet des colonnes et tracer leur faite jusqu'au point de fuite. Si vous suivez l'enseignant, tout se laisse interpréter aussitôt. Le "A" de droite met à la verticale la place de la cage d'escalier, dont la rondeur s'affirme en la suivant délicatement d'une craie en courbe. À gauche, proche, une colonne. N'ayez pas peur, tout se laisse petit à petit tracer. L'enseignant, comme toujours, va voir ce que font les étudiants, corrige. Là aussi, Le Corbusier a aidé les étudiants à dessiner une maison de collectionneurs et de vendeurs de tableaux. Michael Stein avait soixante-trois ans, sa femme Sarah cinquante-huit, Gabrielle de Monzie, quarante-six : était-ce trop tard pour en jouir longtemps ?

*Le Programme des cours en première année en Initiation à la Ville et à l'Architecture*

En 1990, dix groupes se partagent pour étudier de larges percées, du boulevard Voltaire, de Strasbourg, Montparnasse, de Rennes, Gobelins, et même le centre de Puteaux avec l'Hôtel de Ville de Niermans. La percée fait la ville, assure que le passé se reflète dans les rénovations et garantit sa mémoire en restant fidèle à son avenir. En 1989, au début de l'année sont proposés quatre exercices. Analyser et faire en maquette, puis transformer la place autour de St-Symphorien à Versailles (avec documents, pour le 22 novembre). Analyser un édifice, voir son espace intérieur, sa composition, le rapport dedans-dehors, en faire une axonométrie à la Choisy (20 décembre). Places et grands enclos institutionnels à Versailles (pour fin janvier) dans le but de comprendre la croissance urbaine, travail ou individuel ou par groupes de trois. Un immeuble d'angle, destiné au stockage et la vente de produits, rue Saint-Augustin, à Paris, 2<sup>e</sup> arrondissement (pour le 14 juin). On demande des plans au centième, trois planches et, surtout, l'ossature interne, des pans de façade démontables, une maquette trouvant place sur le même socle commun !

Comment était fait le cours ? Il y avait un programme, dont la seconde partie suivait la forme urbaine. En douze séances, il commençait par l'idée de croissance inscrite dans le tracé de la ville. Puis le maillage, la hiérarchie des voies, les trois niveaux, global, moyen, local – la rue, l'îlot, la parcelle – façade ordonnée et profondeur "bricolée" et changeante - caractères distributifs, du bâtiment, de l'appartement, des exceptions comme les hôtels particuliers – types architecturaux, consacrés, vus comme structure de correspondance, objet de civilisation – la ville comme système – figures embellissantes – objets du dessin urbain – carrefours et places – grandes emprises – le caractère métropolitain. En plus des cours sur les bases de l'architecture, précisés ici.

À chaque séance, une introduction solide préparait les dessins. Il en reste soixante-et-onze planches, datées des années 1980 à 2000, avec un mieux pour 1988 à 1994. Elles sont rangées en cinq catégories.

- *Le cube démembré et les angles, rondes (13 planches)*. Sauvage, Le Corbusier au Weissenhoff, Sullivan, F.L.Wright, Rietveld, démonstratifs sont là pour former les étudiants aux formes de l'Architecture.

- *Parois, murs et clôtures, appareillages, couronnement, liaisonnement, articulation, clôtures, grilles et treillis (9 planches)*. Avec Loos et Perret, d'autres références.

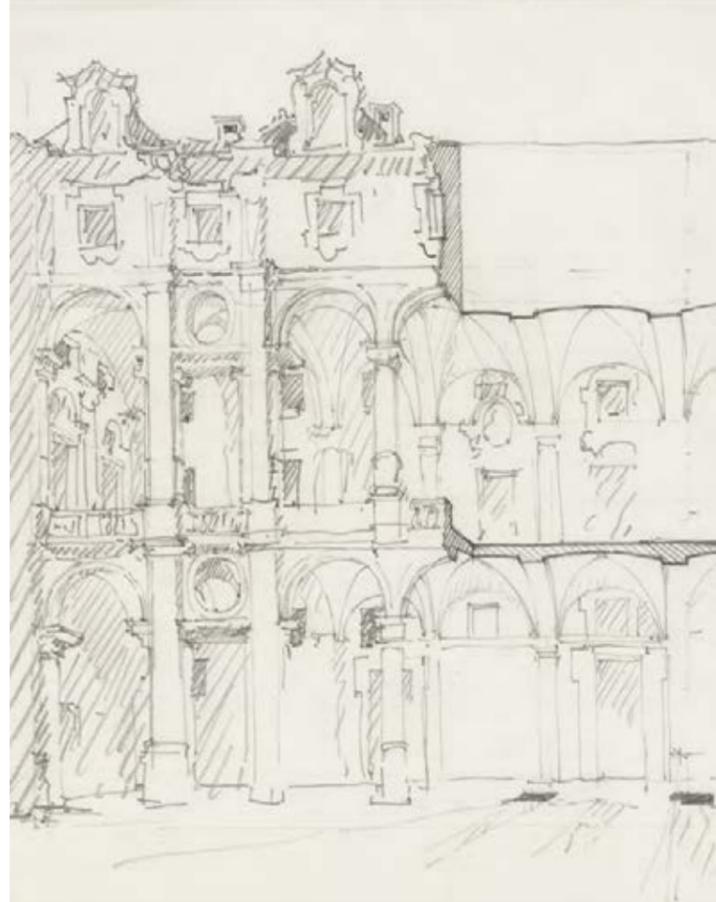
- *Approche, escaliers, rampes, terrasses (6 planches)*. La villa de Maser de Palladio, Alberti, Lutyens, Venturi, Le Corbusier et la villa Savoye.

- *Composition, largement thématisée (25 planches)*. Juxtaposer, jonction, intersection, pénétration comme objets de la syntaxe. Chose dans des choses. Répétition. Séries (travées). Plan en croix. Éléments, groupements, ensembles. Plan libre. Avec Labrouste, Kahn, Saint-Benoit sur Loire, Tournus, marchés de Bruyère, plan en croix de F.L.Wright, architecture indienne, le Pavillon de Barcelone, Le Corbusier, maison Stein de Monzie, Graves, Eisenman.

- *Typologie, caractères distributifs des édifices, îlot et voiries (18 planches)*. Vastes études de Paris, Versailles, morphologie des îlots, leur taille, le plan urbain. Haussmann et Berlin, avec l'Internationale Bauausstellung de 1987, élément d'actualité.



Turin, 5 via Bligny, angle del Carmine, coupe accès, coupe atrium couvert, 17 août 1984, Jean Castex



Turin, 53 via Garibaldi, 17 août 1984, Jean Castex

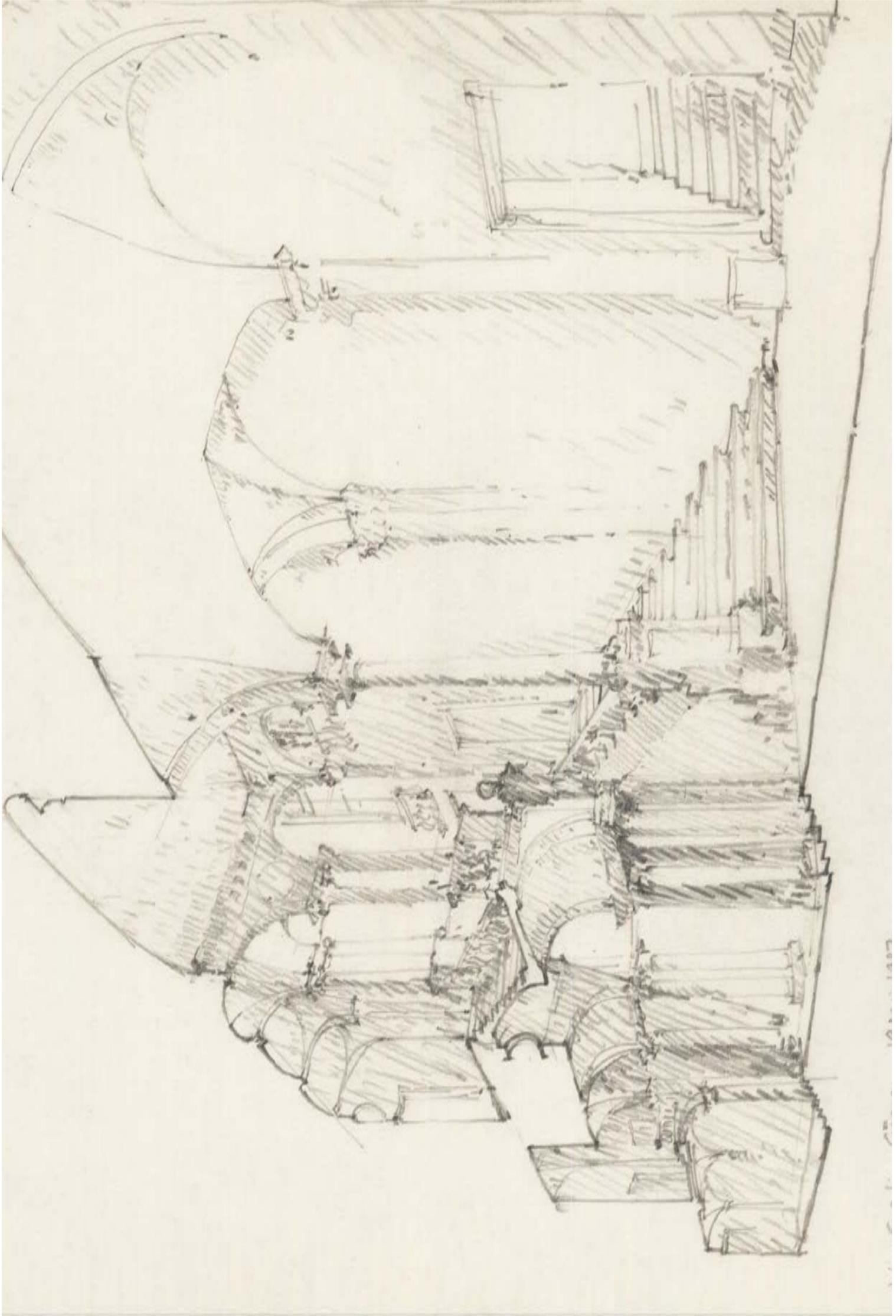


Turin, 53 via Garibaldi, coupe accès, coupe atrium couvert, 17 août 1984, Jean Castex



Turin, immeuble de la Place Vittorio Emmanuel II, coupe sur la galerie et le passage, Jean Castex

Gênes, Palais Balbi, début XVIème siècle, coupe complète traversant la parcelle à partir de la via Cairoli, 19 mai 1987, Jean Castex

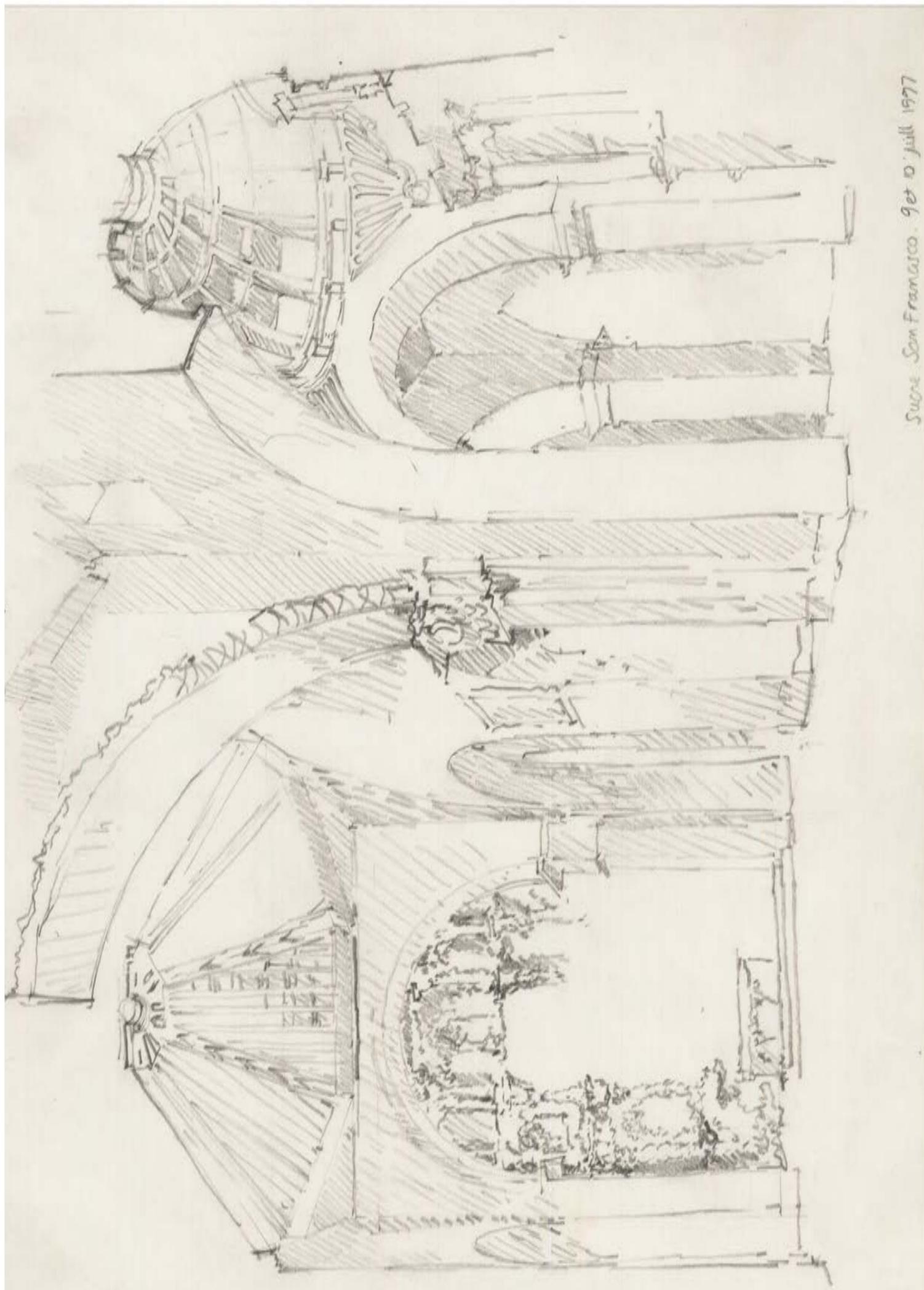




Naples, Palais Spinelli, 205 via Toledo, escalier surplombant la cour, mai 1987, Jean Castex

Pierre Groce, maison rurale et coupe sur la grange, 35.4 x 49cm, 24 et 25 juillet 1991, Jean Castex

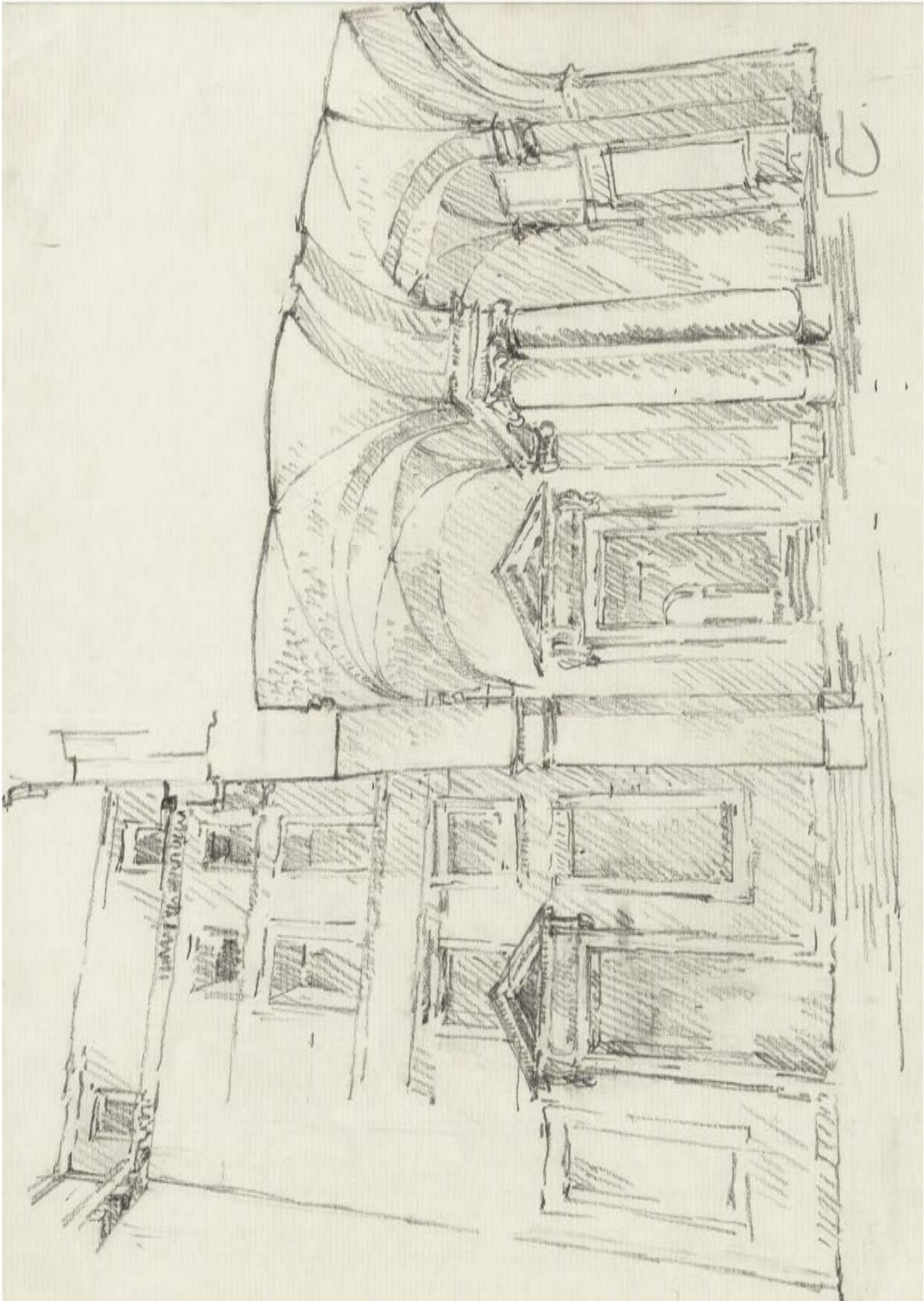




Sucre. San Francisco. 9 et 10 jull 1977

Sucre, Bolivie, San Francisco, chœur et nef latérale, 9 et 10 juillet 1977, Jean Castex

Vicence, coupe de l'atrium couvert et de la cour, Scarmozzi, XVI<sup>e</sup> siècle, Jean Castex



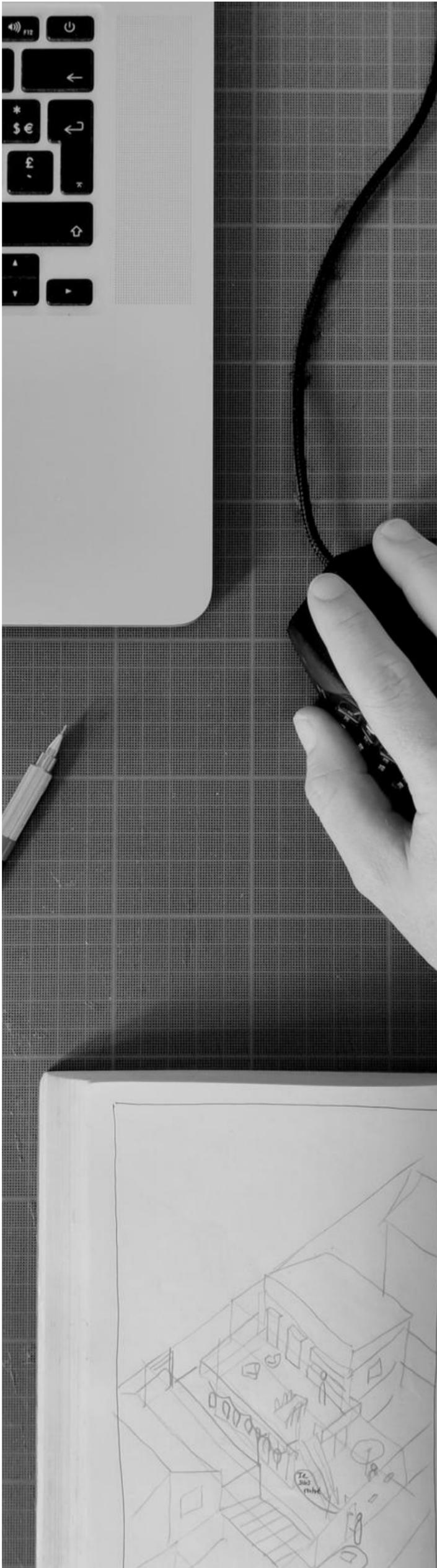


Saint-Germer-de-Fly, abside, coupe et appui du bas-côté et de la tribune, 9 août 1994, Jean Castex

Semur, Collégiale Notre-Dame, coupe de la nef, bas-côté et arc-boutant, 3 août 1994, Jean Castex







## ACHILLE CAQUANT ET NICOLAS MOURET

*Achille Caquant et Nicolas Mouret sont deux étudiants récemment diplômés de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles. Leur projet de fin d'études, portant sur un site chilien, a été l'occasion pour eux d'élaborer une véritable fiction dessinée. Après nous avoir présenté les enjeux de leur projet, Achille et Nicolas font émerger les raisons pour lesquelles ils ont décidé de privilégier le dessin vectoriel pour transmettre leur histoire - la liberté qu'il permet, son caractère modifiable et surtout son potentiel de transmission. Au-delà du simple récit, pour nos deux jeunes dessinateurs, ce médium permet d'interpeller le lecteur par la forme.*

---

Cette réflexion a été menée pour notre projet de fin d'études sous l'encadrement de François Chas et d'Ido Avissar. Il y a un an, nous avons décidé de faire notre projet de fin d'études ensemble. Nous souhaitions travailler sur un lieu nouveau pour nous deux et y passer une longue période afin de mieux l'appréhender. Nous avons passé cinq mois au Chili dont quatre mois à travailler dans une agence à Santiago et un mois et demi à parcourir le pays. Pendant ce voyage nous avons été marqués par la manière dont s'y forme l'architecture de logement.

Au Chili, la forme architecturale du logement naît d'une complémentarité entre les acteurs de la construction et les habitants. Par le biais de subventions au logement, les Chiliens profitent des performances économiques de la standardisation accédant à un habitat minimal pour un coût dérisoire. À ce tronc commun de logement, ils ajoutent par eux-mêmes des programmes et améliorent leur niveau de confort. Ce mécanisme permet à tous l'accès à un logement qui correspond à ses besoins en fonction de ses moyens. Mais nous nous sommes rendu compte que ce mécanisme a ses limites. Les formes architecturales et urbaines des opérations massives ne sont régies que par l'économie et les transformations des habitants, elles, ne répondent généralement qu'à des lacunes programmatiques. Au final, la forme architecturale n'est que peu questionnée et son potentiel partiellement exploité.

Dans ce pays où la richesse paysagère est omniprésente, c'est la déconnexion absolue entre le contexte naturel et l'architecture de logement qui nous a particulièrement frappés. En effet, grâce à son étendue atypique, le Chili possède une diversité de climats et de reliefs qui génère une variété paysagère hors du commun. Cette diversité paysagère est selon nous un grand potentiel pour l'habitat architectural. La puissance du paysage en tout lieu rend particulièrement frappante la rupture avec l'architecture de logement. Cette rupture est principalement due aux formes urbaines du logement de masse, qui impliquent des implantations standardisées. Bien que le lien entre les chiliens et la nature soit fort, et que le paysage soit une composante identitaire majeure au Chili, cette appartenance n'est que très rarement traduite ou renforcée par la forme architecturale. Selon nous, elle peut cependant amoindrir la rupture engendrée par l'urbanisme de masse. Nous nous sommes demandé par quels moyens les habitants pouvaient mettre à profit leur potentiel d'action pour établir, renforcer ou conscientiser leur lien avec un contexte naturel par la forme architecturale.

Pour mener et livrer nos réflexions autour de ce sujet, nous avons choisi un angle atypique pour un diplôme d'architecture. Nous avons voulu profiter une dernière fois de la liberté permise par le cadre scolaire. L'ensemble de nos projets respectifs à l'école ont été menés avec un rapport à la réalité similaire. Chaque projet était un objet imaginaire, représenté dans la réalité et légitimé par un scénario d'intervention. Pour notre diplôme, nous avons voulu entretenir avec la réalité un rapport nouveau. Notre premier désir a été celui de produire une fiction. Le dessin comme outil de transmission d'une fiction nous a particulièrement séduits car il nous a permis de nous adresser au lecteur par la forme (architecturale ou non) et non seulement par le récit. Depuis le début de nos études nous nous sommes intéressés à de nombreux médiums via lesquels concevoir et exprimer l'architecture. En quête de la plus grande liberté possible dans la création de ce diplôme, le dessin nous est apparu comme l'outil le plus souple et le plus capable dont nous disposions. Il nous a permis de communiquer par l'image en nous dispensant de tout lien avec la réalité. Nous voyons le dessin comme le moyen le plus efficace de transmettre une idée (via une forme), quelques traits suffisant à exprimer une forme, une ambiance, ou une action.

Nous avons pour but de créer un objet interprétable, source de questionnements. Le dessin nous a donc aussi permis de conserver une certaine distance avec notre propre production grâce à l'abstraction qu'il produit. Par le dessin, nous avons cherché la non-maîtrise de notre production durant tout le semestre. Au cours des quatre mois qui nous étaient impartis, nous avons voulu mêler recherche et production plutôt que les traiter en deux temps distincts. Cette envie d'aller-retour entre analyse et projet nous a encouragés à commencer le dessin de la bande dessinée très tôt au cours de notre diplôme. Nous avons donc commencé la production sans idée précise du sens où de la cible de notre production. Face à cet inconnu, aussi grisant que terrifiant, nous avons élaboré un protocole de travail nous permettant de créer la matière la plus souple possible. Ce protocole devait aussi permettre une production homogène, bien qu'issue de deux individus. Nous avons décidé de ne produire que des dessins vectoriels, nous offrant une grande liberté de modification. Le travail exclusivement numérique nous a permis de revenir rapidement sur des productions antérieures et de créer un tout cohérent en respectant le délai de quatre mois dont nous disposions.

En trois chapitres, nous avons développé trois moyens conceptuels permettant d'ancrer un habitat dans un contexte naturel par la forme architecturale. Nous les avons nommés "Opportunités", "Reproduction" et "Symbole". Selon nous, l'utilisation de ces moyens peut permettre la construction d'un lien poétique au contexte naturel. Plus que des exemples de transformations architecturales concrètes, nous avons voulu communiquer ces outils ainsi que la plus-value poétique qu'un tel lien peut apporter à un logement. La fiction et le dessin comme support de travail et de communication a permis cette abstraction d'une réalité localisée.

La bande dessinée s'appelle "Enlace", ce qui signifie lien ou contact en espagnol. Cette fiction énigmatique laisse place à l'interprétation et au questionnement. Selon nous, interroger le lecteur via le dessin permet une expérience plus personnelle et une persistance de la réflexion. L'abstraction de nos dessins nous a aussi permis de réinterpréter notre propre production au fur et à mesure, même une fois achevée. Afin de reproduire l'expérience immersive de la lecture dans un temps plus court et partagé, nous avons choisi de projeter des extraits de la bande dessinée avec un accompagnement sonore.

Portrait d'Achille Caquant et Nicolas Mouret lors de la présentation de leur projet de fin d'études



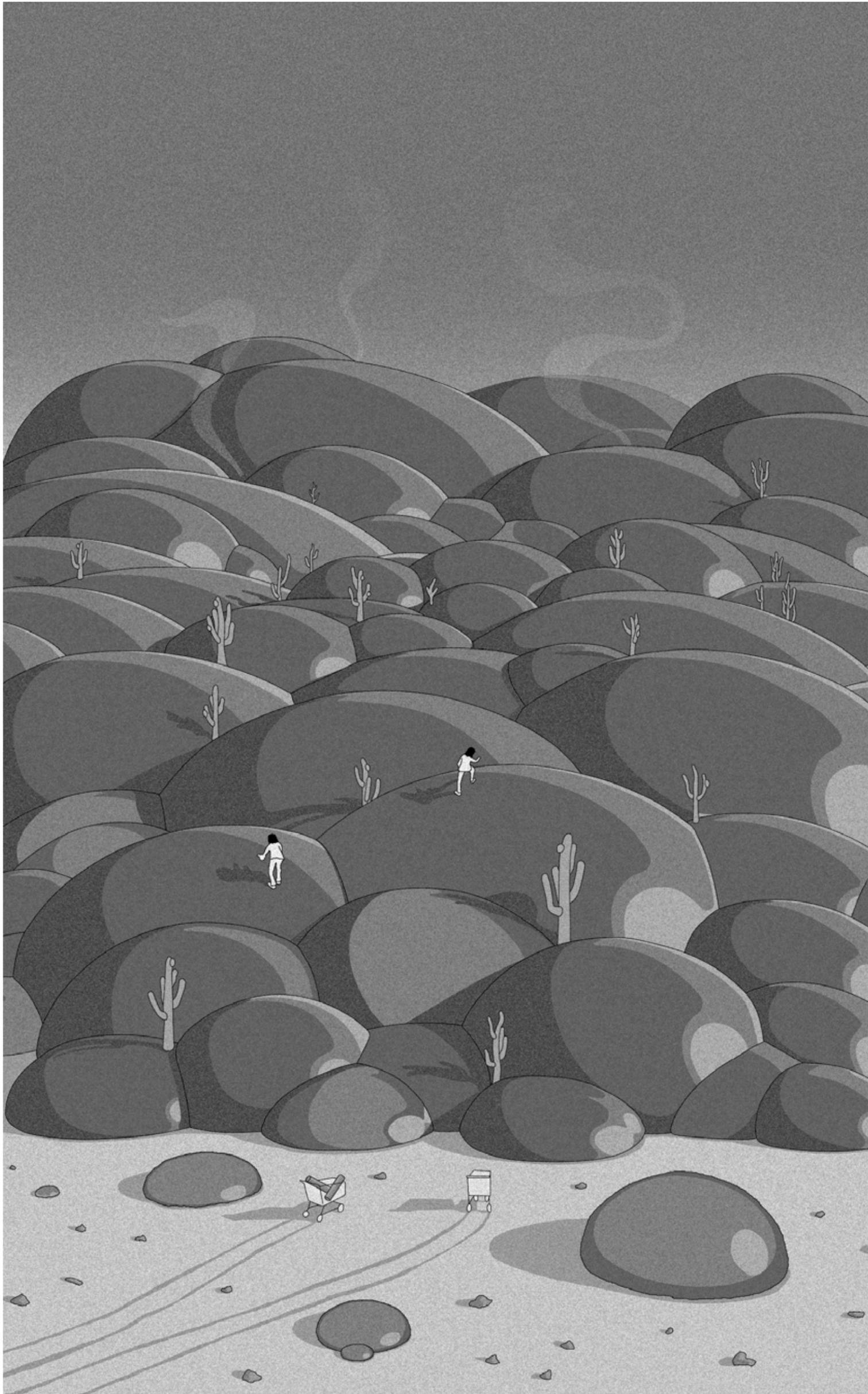
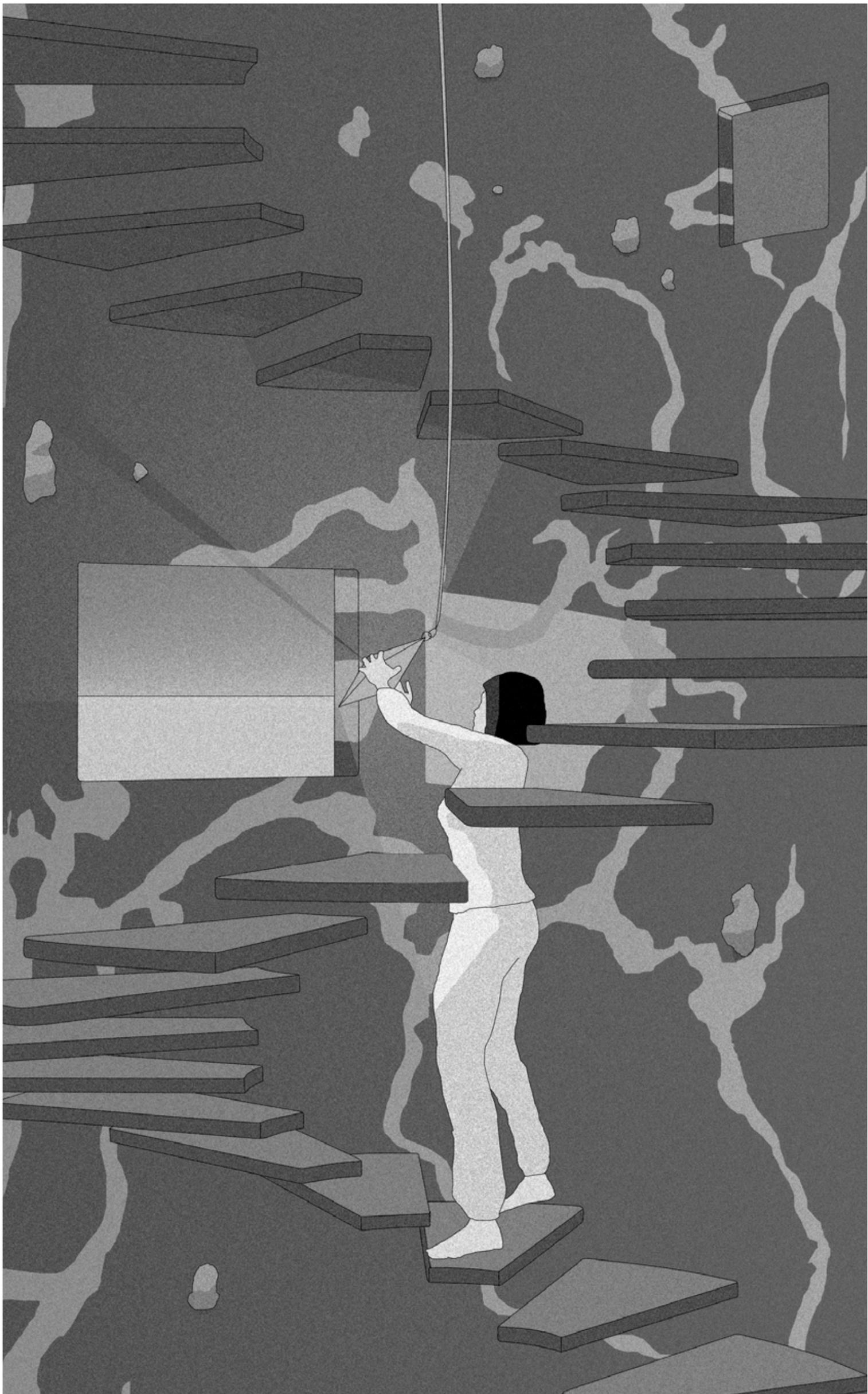


Planche n°66, dessin vectoriel colorisé, 16,5x24 cm, 2019, Versailles, Achille Caquant et Nicolas Mouret







## DIANE BERG

*L'interview de Diane Berg qui suit témoigne d'un désir, inassouvi à l'école d'architecture, de dessiner à la main. C'est un professeur qui l'encourage à prendre le crayon pour narrer son projet de diplôme. Le statut d'architecte acquis, vient le sentiment de ne pas être à sa place en agence d'architecture. Qu'à cela ne tienne, Diane choisit de partir à l'étranger pour se consacrer à la pratique du dessin. Son travail s'est rapidement fait connaître par la diffusion à grande échelle d'une carte postale conçue pour une grande agence d'architecture. Depuis, la dessinatrice n'a cessé de multiplier les commandes pour des concours d'architecture ou des appels d'offre. Lorsqu'elle trace les points, lignes et hachures qui constituent les petits détails de ses grands dessins, Diane Berg nous confie avoir le sentiment d'arrêter le temps. À sa pratique du dessin est venue s'ajouter celle de l'enseignement. Une manière de transmettre, à coup sûr, un véritable plaisir de dessiner. Elle nous fait part ici de son enthousiasme communicatif.*

*Pouvez-vous nous parler de votre parcours, de ce qui vous a menée au dessin ?*

Le dessin, j'en ai toujours un peu fait depuis que je suis petite, mais j'ai suivi un parcours un peu classique : un baccalauréat scientifique, ensuite j'ai fait l'école d'architecture de Bordeaux. Pendant mon cursus dans cette école, je me suis très vite questionnée sur le fait de m'orienter vers des études d'arts appliqués, parce que je sentais déjà une envie de quelque chose d'un peu différent. Finalement, je suis allée au bout des mes études d'architecture, ne voyant pas trop où pourrait me mener le cursus d'arts appliqués. Une fois que j'ai eu mon diplôme, j'ai fait ma HMO [Habilitation à la Maîtrise d'Oeuvre] et là j'ai senti que je n'étais vraiment pas à ma place. Alors je suis partie un an à Bilbao : j'ai pris quelques feuilles blanches, ma voiture, et j'ai commencé à dessiner pendant neuf mois, un peu de manière frénétique. Il y avait un désir inassouvi : à l'école d'architecture finalement, on dessinait assez peu – même si je le tentais toujours.

Ce qui m'a aussi donné envie de dessiner, en tout cas dans le cadre de l'architecture, c'est un professeur du Pays Basque qui m'a beaucoup encouragée à dessiner mon projet de diplôme. C'est là que j'ai senti qu'il y avait peut-être un potentiel un peu inexploité de ce type de représentation en architecture. Avant de vraiment pouvoir se dire "je vais faire du dessin d'architecture", j'ai laissé passer peut-être deux ans où j'alternais de petites missions chez des architectes – en tant qu'architecte – et où de temps en temps je reprenais le dessin et essayais de voir ce que je pouvais en faire. Je me suis vraiment lancée à partir de début 2012, où j'ai eu la chance, en forçant un petit peu les portes, d'obtenir mon premier contrat avec l'agence LAN : ils voulaient que je fasse leur carte de vœux. Finalement, je ne connaissais pas grand monde dans le milieu, même personne, donc j'envoyais des mails sans cesse pendant un an pour montrer mon travail aux agences d'architecture. LAN a fini par me donner cette très bonne occasion. C'était un événement assez fort : ils en ont fait, je crois, mille cinq-cents exemplaires, c'était reproduit à grande ampleur et destiné à tout le milieu de la construction. Cela a été un bon démarrage et cette carte de vœux m'a longtemps suivie : les gens m'appelaient parce qu'ils avaient vu ce travail-là. Cela fait maintenant sept ou huit ans que je fais ça. Depuis trois ans, la nouveauté est que j'enseigne, à l'École Spéciale d'Architecture - j'ai fait un petit tour à Marne-la-Vallée – et j'enseigne le dessin aux étudiants d'architecture.

*Ce travail d'enseignement vous laisse-t-il toujours le temps pour répondre à des commandes ?*

Oui ! J'enseigne dix ou quinze heures par semaines mais les trois quarts de mon temps sont quand même destinés aux commandes. Je travaille pour des clients – des architectes, des promoteurs, des mairies... C'est mon activité principale ; l'enseignement, c'est en plus, même si maintenant c'est pour moi indispensable.

*Pouvons-nous revenir sur votre projet de diplôme, que vous évoquiez tout à l'heure, et où la narration avait la part belle ?*

Il s'agissait d'un projet de logements dans le Pays Basque espagnol. J'ai démarré mon diplôme en faisant un carnet de croquis faits sur place d'environ deux-cents pages. Il y avait toute une série de dessins qui partait dans un imaginaire débordant. Je me suis dit qu'il serait intéressant de reprendre l'outil dessin pour faire une sorte de storyboard dessiné de ce projet en partant d'un point et en arrivant jusqu'à l'intimité d'un logement. C'était une charrette avant mon diplôme : je n'ai pas dormi de la nuit, j'ai commencé à dix heures du soir pour terminer à neuf heures du matin ! Je l'ai fait d'une traite, même s'il y a eu beaucoup de dessins avant. Ce sont ces dessins-là, qui sont d'ailleurs assez maladroits – il y a une forme de naïveté – qui m'ont fait sentir qu'il y avait quelque chose là-dedans qui me parlait beaucoup. Je me disais qu'il était particulièrement intéressant de raconter son projet par une forme d'histoire. Il n'y avait presque pas besoin d'en parler : le projet pouvait se comprendre par le fait que cette histoire soit déjà dessinée.

*Quelles sont aujourd'hui les modalités de votre pratique du dessin – le lieu, le temps que vous lui dédiez ?*

Je ne vais pas dessiner le réel, m'installer dans une rue pour faire un croquis. J'aime beaucoup le dessin de fiction où on part un peu dans l'imaginaire. J'aime bien être enfermée et me retrancher dans ma bulle, dans ma tête, pour pouvoir créer des dessins. Pour les commandes d'architecture, ça reste le même principe. Je travaille toujours depuis chez moi – de temps en temps, je prends un atelier pour travailler avec d'autres gens et voir d'autres pratiques. Pas forcément d'autres dessins mais des gens qui font d'autres choses. Mais j'aime ce travail parce qu'il est assez solitaire, on tout cas c'est la manière dont je le pratique, et surtout je m'accroche assez peu au réel.

*Vos dessins fournissent une quantité impressionnante de détails. J'imagine que vous devez y passer un certain temps ! D'autant plus que vous travaillez souvent sur de grands formats...*

Il y a un peu de tout en fait, ça dépend. Pour les clients, c'est un peu plus pragmatique : plus le dessin est grand, plus le dessin est détaillé, plus le dessin est cher. Selon l'envie et le portefeuille du client, ça va aller du tout petit dessin – la vignette format 10 x 10cm – à des grands formats quand les promoteurs veulent mettre le paquet sur un dessin, une coupe perspective sur laquelle j'ai passé beaucoup de temps. Cela dépend du projet et de l'argent qu'ils veulent y mettre. On le décide ensemble mais c'est eux qui ont le dernier mot. Il n'y a pas vraiment de règle. Je fais beaucoup de petits formats A5 pour exprimer une intention de projet, parce qu'on est souvent sur des phases de conception ou de concours où ce sont des idées plutôt que des projets aboutis. Et de temps en temps, ils veulent en mettre plein la vue, avoir une planche où l'on passe du temps à regarder les choses, avec des coupes perspectives très détaillées qui montrent des usages très différents.

*Vous répondez à des commandes venant de différents clients. Les dessins sont-ils les mêmes en fonction de la personne à laquelle ils s'adressent ?*

Oui, en fait ce qui compte c'est l'échange qu'il va y avoir avec les clients. De savoir ce qu'ils veulent montrer du projet. Ça s'adresse toujours au même type de "population", souvent pour des rendus de concours ou d'appels d'offres. Ce sont des gens initiés à l'architecture. Il y a aussi des moments où les dessins sont destinés à des concertations avec les habitants. Mais je ne crois pas que ce soit lié à des gens différents. C'est ce que l'on veut montrer du projet qui compte. Je ne crois pas que le dessin change parce qu'on change de personne.

*Lorsque vient le moment de vous retrouver devant votre feuille de papier, appliquez-vous une méthode ou une recette pour dessiner ?*

C'est presque le problème ! J'aimerais bien l'exploser, un jour, la méthode. Oui, il y a une méthode très précise : je ne pars jamais trop à l'inconnu. Vu que ce sont des dessins détaillés – c'est ce que j'aime faire – je pars toujours sur une base de crayon de papier très détaillée, sur laquelle les clients se reposent d'ailleurs assez vite, puisqu'ils peuvent y voir jusqu'au moindre détail du sac à main à quoi le dessin va ressembler, ce qui simplifie l'échange, une validation de certains points. Ensuite, je passe à une phase de Rotring – c'est toujours cette technique que j'utilise – où je commence à repasser tous les traits du crayon de papier aux crayons les plus simples. Puis il y a plusieurs techniques : soit beaucoup de textures par le Rotring avec les trames, les points, les hachures, etc. J'adore, ça me détend beaucoup. Souvent, ça commence comme ça : j'apporte des valeurs d'ombres. Les clients, en majorité, souhaitent de la couleur : je commence à apporter les touches de couleurs à l'aquarelle et au crayon de couleur après ça. C'est vrai que la méthode est assez similaire à chaque fois. Je compte me lancer sur la tablette graphique – il va y avoir des nouveautés d'ici peu.

*Lorsque vous étiez étudiante, ou même avant, pendant l'enfance, quels artistes ont pu vous inspirer et marquer votre parcours ?*

J'ai toujours fréquenté les musées, j'ai toujours eu un appétit pour ça. J'allais dans les institutions parisiennes pour aller voir les grandes expositions. J'ai été très marquée par les impressionnistes – Monet. Et Matisse, Hopper, David Hockney. Je me suis aussi beaucoup inspirée des sculpteurs – le sculpteur basque Chillida, Richard Serra... Beaucoup d'artistes ont pu m'intéresser parce qu'ils ont abordé l'architecture par la peinture. C'est le croisement des disciplines qui m'intéresse. Aujourd'hui, je m'intéresse aux illustrateurs – Simon Roussin, Lucas Harari, Marion Fayolle. Ce sont des gens qui ont mon âge, trente ans à peu près, et qui font graphiquement des choses éblouissantes.

*Selon vous, alors que l'on a aujourd'hui tous les outils à notre disposition pour dessiner à l'ordinateur, pourquoi est-ce qu'on s'obstine à dessiner à la main ?*

Je pense qu'il y a plusieurs choses. D'abord, il y a une lassitude des images informatiques, puisqu'on en fait quand même depuis vingt ou trente ans. Ce type de rendu est devenu un peu systématique. Et puis le dessin permet de ne pas se perdre dans les détails de la matérialité. Les dessins assez simples, qui vont à l'essentiel. Cela plaît beaucoup aux architectes, qui ont le temps de se retourner une fois qu'ils ont gagné un concours, de pouvoir faire évoluer le projet d'une manière un peu plus douce que s'ils faisaient une image très réaliste, contractuelle, qui les obligerait à rendre un projet trop tardivement. La dernière chose, qui me semble être l'un des points les plus importants, c'est la capacité du dessin à pouvoir exprimer des usages. Le dessin fonctionne très bien depuis le lancement de "Réinventer Paris", où la programmation se veut innovante, où les usages sortent de l'ordinaire. L'image numérique est, je pense, moins capable de retranscrire des usages que le dessin, où l'on maîtrise tout. On peut remettre la question humaine au centre de l'architecture. C'est un retour

en arrière, par rapport aux architectures des années 1990 qui se voulaient sensationnelles. On peut montrer que les gens peuvent s'appropriier les espaces, et le dessin est un très bon outil pour ça. Le dessin permet aussi d'aller un peu au-delà de la réalité construite, dans un champ imaginaire fort, d'ouvrir un champ des possibles par rapport à une image numérique qui va vite figer les choses et enfermer dans une fausse réalité.

*Quand nous parlions de votre méthode pour dessiner, vous évoquiez encore un autre aspect de cette pratique : son côté méditatif, lorsque l'on trace tous ces petits traits les uns à côté des autres...*

Oui, c'est clairement thérapeutique [rires] ! Cela n'est pas du tout un hasard si je fais des petits points les uns à côté des autres. Ce n'est pas parce que je trouve ça joli, c'est plutôt parce que ce temps-là du dessin est pour moi jouissif parce que le temps s'arrête. J'ai l'impression d'être un petit Bouddha en haut de sa montagne et de prendre le temps de faire les choses, de ralentir les choses au maximum. On ne peut pas faire plus lent – c'est la technique la plus lente que j'ai trouvée – et ça crée un quotidien très apaisant – sauf, évidemment, quand je fais trop concours en même temps. C'est extrêmement détendant. Je pourrais tout à fait faire des dessins beaucoup plus rapides, plus esquissés, spontanés... Mais ce qui m'intéresse est de tout faire ralentir autour de moi et de prendre le temps de faire les choses, d'être dans ma bulle. C'est un grand plaisir.

*Ma dernière question va porter sur cette hypothèse que pose l'exposition : on assisterait actuellement à un renouveau du dessin. Pensez-vous que l'on a effectivement à faire à cette redécouverte, ou qu'au contraire, le médium du dessin n'a en rien changé, et que c'est la pensée contemporaine qui a évolué ?*

Oui, je pense qu'il y a un renouveau parce qu'on n'utilise pas le dessin d'architecture comme on l'utilisait il y a trente ans. On peut regarder pour ça les productions des grands architectes comme Zaha Hadid, Jean Nouvel... Il y a quelque chose qui s'invente un peu avec ce médium, après je pense qu'on manque encore un peu de recul pour l'expliquer. Je suis à peu près certaine qu'il y a des choses qu'on n'avait jamais vues avant. Je pense que la représentation en architecture est un domaine qui est assez peu connu. Il y a un potentiel qui est assez inexploité. C'est ce que je vois avec les étudiants : lorsqu'ils produisent, ils inventent des choses. Dans d'autres domaines, ça n'est pas le cas : ça sature dans tous les sens. Ça se joue peut-être dans les croisements de domaines. Je pense qu'il y a encore plein de choses à faire !



Portrait de Diane Berg à sa table à dessin





Elbphilharmonie de Herzog et de Meuron, rotring sur papier- Bristol, 50 x 50cm, 2011, Diane Berg

Zoom sur le dessin Inventer la métropole, projet de Bry villiers pour Richez et Oma, rotring sur papier bristol, 50 x 70cm, 2016, Diane Berg



