



CLÉMENT MASURIER

Clément Masurier est architecte – il ne se définit pas comme illustrateur mais éventuellement comme “architecte-plus”. Et pour cause : il manie la coupe et le plan – outils conventionnels de sa discipline de prédilection – avec une maîtrise et un détail qui donnent le vertige. Clément, qui a fait preuve d’une grande persévérance pour accéder à sa formation, nous livre les coulisses de la réalisation de ses projets dessinés. Il aimerait y consacrer davantage de temps, dessiner encore plus et plus grand encore. Cette entrevue réalisée au Café Fusain cristallise pour lui un véritable moment de retour au dessin, doublée d’une volonté de sortir de sa méthode. Clément Masurier veut s’étendre, s’ouvrir à la couleur et au grand format – débloquer le temps qui manque, lorsque la pratique de l’architecture prend le dessus sur le plaisir du dessin.

“Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ? Quel est votre parcours ?

J’ai toujours dessiné. L’architecture m’a permis de continuer à le faire. J’avais un oncle qui était architecte, et dans les années 1990, il n’y avait pas d’ordinateur. La vision que j’avais de l’architecture se faisait à travers le métier de mon oncle : ça m’a toujours fasciné. Il s’est mis tardivement à l’ordinateur, donc c’était sa planche, ses stylos : dessiner droit. Assez vite j’ai voulu devenir architecte. Mon parcours n’était pas excellent et m’a un peu mis en difficulté pour entrer en école d’architecture. J’ai postulé chaque année après mon baccalauréat, et puis je n’ai pas réussi à entrer. J’ai fait une année de droit en attendant – je voulais faire commissaire priseur ! J’ai aussi suivi quelques cours en histoire de l’art. J’ai fait une année dans une école d’architecture intérieure, qui m’a initié à l’apprentissage de l’architecture en école. La troisième fois a été la bonne. J’ai été pris à Paris-Malaquais où je me suis vraiment épanoui. Je pense que j’avais une sorte de revanche à prendre avec ces deux années d’échec. Après coup, je n’ai eu aucun regret : ce temps a été très bénéfique. J’ai fait mon parcours à Malaquais en six ans, puisque j’ai pris un semestre pour dessiner. Je suis sorti de l’école et j’ai voulu me professionnaliser un peu : je sentais que ça n’était pas l’illustration qui m’intéressait, ça restait l’architecture – même si ce temps pris pour le dessin m’a permis de m’ouvrir à d’autres choses.

Quels sont les formats que vous utilisez pour dessiner ?

Je travaille avec des Moleskine pour mon dessin quotidien, dans un milieu professionnel. C’est toujours un peu le même format – j’adore ce genre de cahier. Pour le diplôme, j’avais commencé avec ça. Je note tout. J’ai toujours dessiné sur de petits formats – A4 ou A3, des formats d’architecte. Quand j’étais petit, je dessinais sur des A4 que je collais les uns aux autres. Je faisais d’énormes collages. J’étais fasciné par les machines, et j’avais dessiné un énorme parking de machines de BTP – avec des camions, des pelleteuses, etc. Je me souviens d’un dessin de très grands bateaux-machines, et c’est pareil : tout cela marchait au collage. Il y a un autre travail dont je me souviens ; je voulais faire un livre. Là, ce ne sont que des A4, ou pour les grands formats des A4 – que je collais finalement. J’avais envie de raconter une longue histoire et de la développer sur plein de dessins puisque je n’utilise pas le texte. Je voulais que ce soit compréhensible et qu’on arrive, par la quantité, à plonger les gens dans un univers. Je me

lançais sur six mois de dessin. C'est un travail qui passe par le détail, par l'aplat, par des nuances de gris aussi. Je travaille toujours en noir et blanc avec des stylos fins. Le gris ou le noir, je vais le chercher à travers le nombre de passages du stylo. J'aime bien dessiner au Rotring, même en agence. L'agence me fait d'ailleurs dessiner sur des concours. Avec la maîtrise d'ouvrage, c'est très agréable, le dessin est toujours bien reçu, c'est une chance.

En parallèle de votre travail à en agence, quels sont les temps que vous arrivez à trouver pour dessiner pour vous, justement ?

Zéro ! Pour les dessins, c'est devenu presque un peu triste, j'en vends un peu de temps en temps, j'ai des commandes... Ça va être un peu plus rare, mais parfois pour des expositions. Pour en revenir aux formats, je me disais qu'en dessinant petit, je pourrais produire plus de dessins. Mais depuis j'ai découvert le tirage : mon nouveau travail de dessin passe par le tirage. Je vends ça à des amis... Je fais ça avec Studio Bordas. Ça n'est pas un imprimeur lambda – grâce à lui un A4 peut devenir un A2, un A1 sans problème, sans perdre de qualité. J'ai l'impression que ça me donne une distance avec ce que je fais... et que ça me permet de redécouvrir mon propre travail.

Avez-vous finalement une "recette", une méthode dans votre manière de dessiner ?

Oui ! J'ai une recette. Mais j'ai envie de m'en détacher. Par le format notamment : j'aimerais passer au grand format. Je n'ai jamais présenté mes dessins originaux. Je ne les ai jamais trouvés présentables : je trouvais qu'il était toujours mieux d'avoir de grands formats, des A0, A1... Ça devenait un format d'exposition, et non plus un format de travail. J'ai envie de me détacher un peu de cette recette, j'ai envie d'essayer autre chose. J'aimerais bien faire tout l'inverse : grands formats, couleurs. J'ai des feutres japonais, de toutes les couleurs, avec un côté pinceau et un côté très fin, je trouve ça génial. Pour dessiner, j'ai besoin de tomber dans un univers : j'ai besoin de temps, d'amener les choses sur la feuille. Tout cela vient au bout de quelques jours. Un week-end, c'est beaucoup trop court. Mais je ne pourrais pas dessiner sans histoire. Je ne me dis pas dessinateur, je me dis peut-être "architecte-plus". L'histoire me légitime un peu dans le dessin. Je trouve que c'est un beau moteur pour dessiner.

Quelles sont vos références, les artistes ou architectes-dessinateurs qui vous ont marqué ?

J'aime bien la bande dessinée sans en être un mordu. Je ne dirais pas que mon approche du dessin vient de là. Déjà, comme je le disais, j'ai toujours dessiné. Je ne me suis pas mis au dessin parce que je voyais telle ou telle chose – c'est un long cours. Mais j'ai enrichi ça par des références architecturales. Les dessins de Rem Koolhaas, évidemment, m'ont fasciné : ceux de sa compagne, Madelon Vriesendorp, qui collectionne tout un tas d'objets, c'est fabuleux. Les grandes peintures de Zaha Hadid, les dessins de Grassi, ceux de Neutra... C'est magique. Tout y est, c'est superbe, et j'en oublie. Enfin oui, des dessins d'architectes. Il y a aussi les contemporains : Diane Berg, Éva Le roi... Après en bande dessinée il y aurait Clément Vuillier que j'adore – de la BD contemporaine où il n'y a pas de bulles. Dans ce travail de dessin de longue histoire, je me suis amusé des outils de l'architecte : la coupe, le plan – mais surtout la coupe. Je m'en amuse de trancher, comme un boucher comme un morceau de viande. Dans cette histoire, la ville devient corps, devient monstre, devient être vivant. J'aime la couper et avoir non plus une approche urbaine, mais une approche anatomique.

Vous arrive-t-il d'inclure l'outil numérique dans votre travail de dessin ?

Je suis un très grand utilisateur de Google StreetView – j'adore ça ! Quand je me suis lancé dans cette histoire – six mois dans mon studio à dessiner –, l'histoire était importante : on suit un homme, ou plutôt sa chute. Ce qui m'intéressait était son rapport avec la ville dans laquelle il vivait. Cette ville qui, petit à petit, est domptée, maîtrisée, adoptée, se retourne contre lui, prend le dessus et devient le protagoniste. Elle prend corps. Cette ville ne ressemble à aucune autre, mais à toutes les autres. Je me nourrissais pour représenter un propos d'un moment actif dans cette ville à travers une ville asiatique, par exemple... Pour représenter une ville du travail, je représentais un downtown américain. Pour représenter une saturation, je m'amusais de la congestion d'une ville européenne. Je me suis inspiré d'un film qui s'appelle Her [Spike Jonz, 2013], où le personnage principal vit dans une ville américaine, mais travaille dans un quartier asiatique. Là, je m'amusais à tirer mes images de références à travers Google StreetView, notamment. Mais je n'ai jamais voulu représenter quelque chose qui existait, ça ne m'intéressait pas : c'était ça le plaisir dans le dessin.

Votre travail semble indissociable d'une narration, du récit d'un univers de fiction. Comment ce lien entre dessin et histoire se manifeste-t-il dans d'autres projets ?

Mon diplôme, qui a duré huit mois, tournait autour d'une fiction, de la finance et de ses excès. J'avais extrait deux personnages : Patrick Bateman, de *American Psycho* [livre de Bret Easton Ellis, 1991] et Sherman McCoy [Le bûcher des vanités, livre de Tom Wolf, 1987]. Ces deux personnages étaient au cœur de mon univers. J'avais voulu leur construire une histoire, je parlais du principe qu'ils existaient encore. Je parlais d'une anecdote : ils travaillaient tous les deux pour la même banque imaginaire, dont j'avais imaginé le siège social. C'était une tour totalement lambda, avec à l'intérieur un genre de cœur totalement magique, qui accueillait toutes les activités officieuses de la banque – salles de marché, bureaux, salles de tirs, piscine... J'étais dans un registre très fictionnel pour un diplôme d'architecture. J'ai mis peut-être six mois à ne jamais le dessiner à la main ! Si ce n'est dans mon carnet... C'est là que j'ai démarré les carnets Moleskine. Je voulais légitimer le projet et l'inscrire dans un registre architectural. Là, je me servais du plan, de l'élévation et de la modélisation : les outils de l'architecte actuel. Je voulais que mes plans et coupes soient réalisés sur AutoCad, à l'ordinateur, de manière à ce que le projet soit beaucoup plus crédible. D'un coup, on doit mesurer, donner des hauteurs... J'avais fait des perspectives, et même un gif ! Je voulais qu'on avance via Google StreetView. Et tout cela à l'ordinateur. À la fin, j'ai voulu rentrer un peu plus dans ces mondes officieux qui étaient dans la tour, et là je suis passé au dessin à la main. J'ai le souvenir que tout s'est fait très vite, en peut-être dix jours : j'ai fait huit dessins, qui ont été les huit dessins que je montre tout le temps – six A3, un petit A4 pour présenter le contexte, et un grand A1. J'ai articulé le reste de ma présentation avec des maquettes et tous les géométriques.

Vous avez réalisé ces dessins rapidement, après y avoir pensé longtemps. Peut-être est-ce là une qualité du dessin, qui opère une synthèse. Quelles autres qualités de ce médium selon vous poussent les architectes à continuer de dessiner à la main aujourd'hui ?

Ce que je vois, et je ramène ça encore à la notion d'histoire, mais c'est que lorsque je dessine en milieu professionnel, où l'on est envahi de moyens numériques : l'informatique aseptise les choses, les rendant droites et carrées. Il formalise et unifie pour toute l'équipe. Le dessin à la main est là pour raconter un univers, une histoire, et je pense que les gens à qui l'on présente un projet aiment toujours ça : que l'on narre l'histoire et le projet. Je pense que c'est rendu plus difficile par le numérique, parce que la réception n'est pas la même. Le numérique fige énormément. Quand j'ai quitté mes dessins d'enfance pour une pratique professionnelle, j'ai fait un projet avec Pierre David – que

je remercie encore. C'était un projet sur le mur séparant la Cisjordanie d'Israël. Il nous a baignés de philosophie, poésie, littérature, peinture... Il a agrandi la prairie de l'architecture pour aller cueillir plein de choses. Et c'était très compliqué au niveau du dessin, de travailler sur ce mur sans figer les choses, sans les crispier, sans arrêter un propos. Le dessin à la main m'a justement permis d'avoir mon propre propos. Ce dessin a permis à chacun d'interpeller un imaginaire et de détendre la réception d'une idée... Ce que ne peut pas faire une image 3D. Parce qu'une image 3D, que cherche-t-elle ? Le réalisme. Aujourd'hui, on est amenés à ça : pousser le réalisme des images au maximum. C'est couper le cordon de l'imaginaire vis-à-vis de notre réception à l'image et nous dire : "Eh bien ce sera comme ça". Ne plus avoir à penser, à réfléchir, à se projeter. Mais je pense que ça n'est pas l'un contre l'autre, on n'est pas dans un match : c'est complémentaire. Il y a des perspectivistes en architecture qui font des choses magnifiques, et je ne m'oppose pas à ça.

Vous voulez dire qu'il y aurait un "capital sympathie" du dessin ?

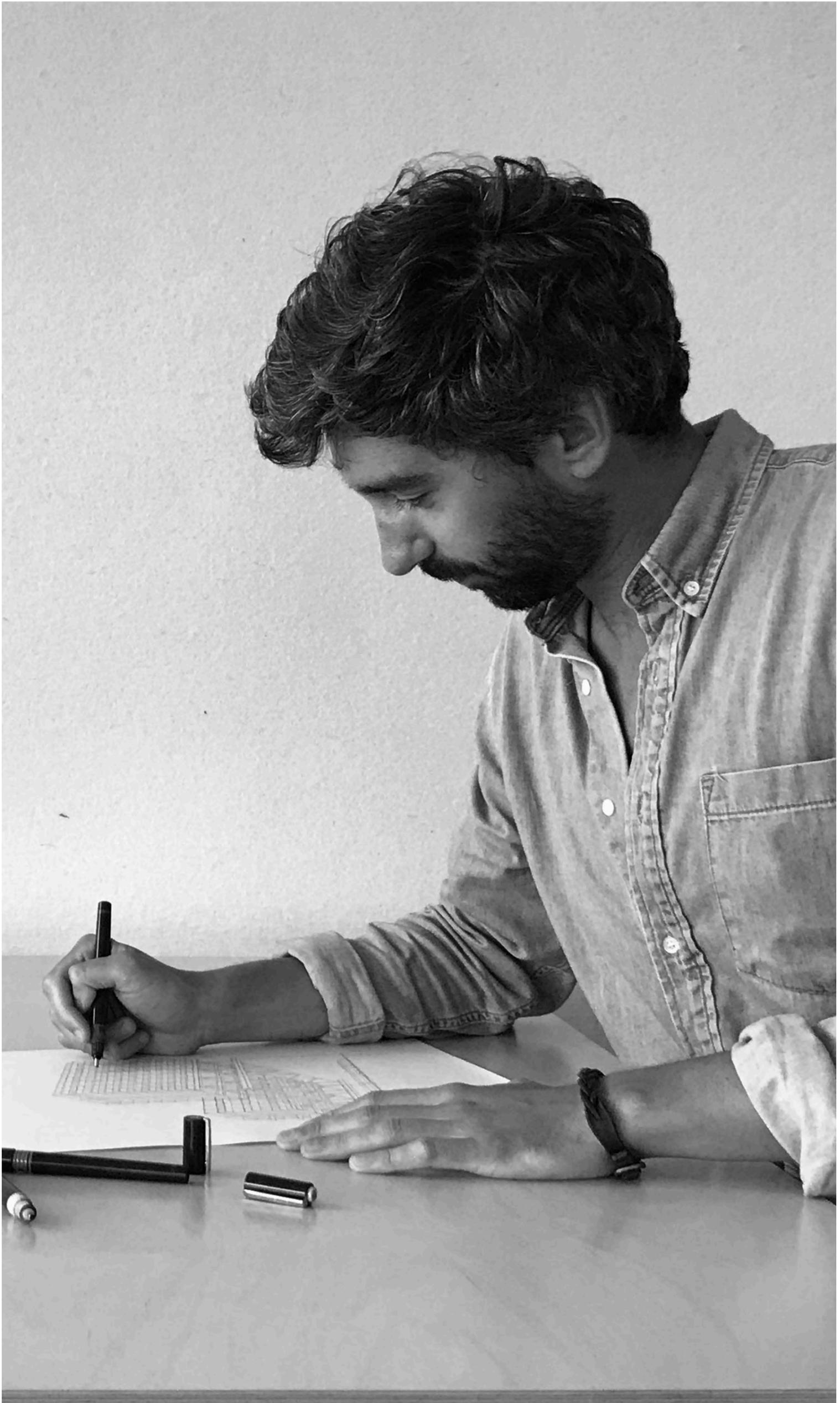
Oui. Je trouve ça magique parce que j'ai l'impression que ça fonctionne un peu pour tout le monde. On a tous eu un rapport au dessin. Ce qui m'inquiète un peu, c'est que le dessin tombe dans une mode. Je vois ça notamment dans la publicité. Aujourd'hui, il y a de plus en plus de publicités où l'on cherche le dessin à la main. Je le vois notamment au niveau des concours d'architecture : c'est très demandé. On est un peu dans des logiques de rendu, avec une première phase très abstraite, où il faut amener des idées, une équipe, un programme – et non pas un projet. Et là le dessin à la main y participe complètement, sans jamais figer. Cela permet aussi de dédouaner l'architecte sur ce qu'il fait, de se dire qu'il ne s'engage pas.

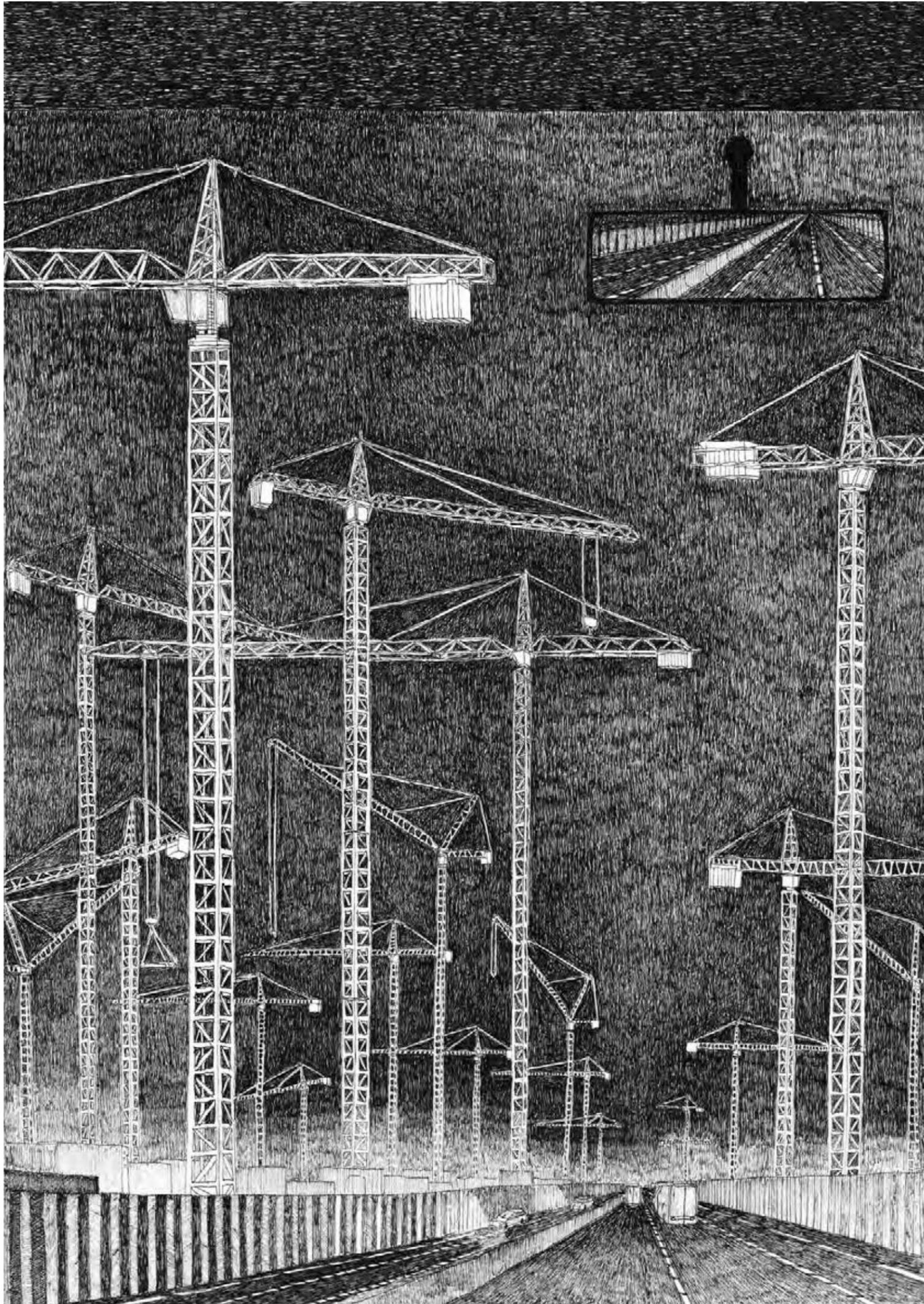
Est-ce que vous diriez que ce dessin de commande à la main est presque devenu un service comme un autre ?

Oui, voilà. En tout cas c'est demandé. Mais c'est recherché aussi parce que c'est devenu plus rare. Et je me dis que si on le met partout, à toutes les sauces, on va s'en lasser et les tendances vont s'inverser. C'est pour cela que je m'en inquiète un peu. Je pense que le dessin à la main est intemporel.

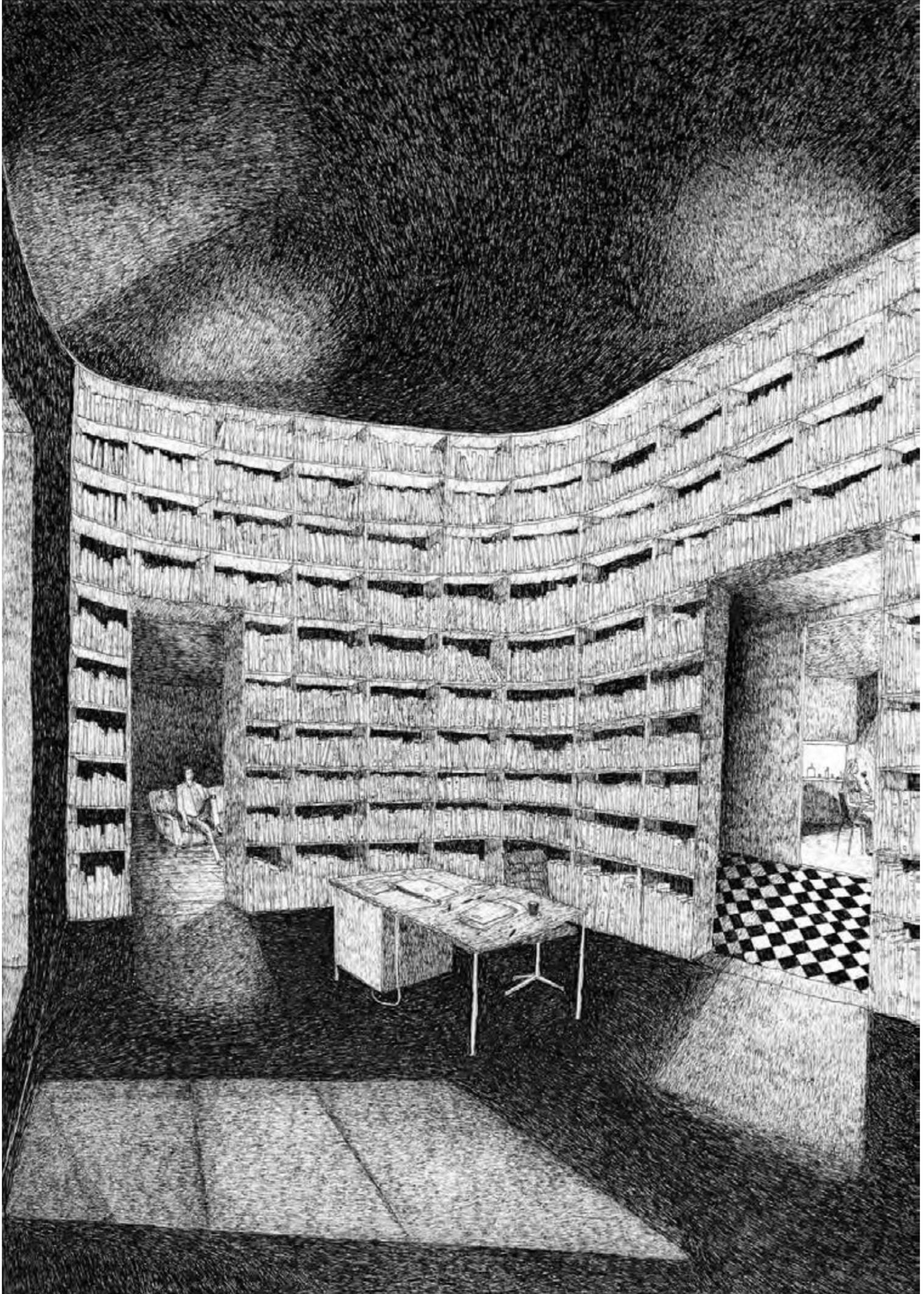
Si l'on parle de cette hypothèse que pose l'exposition, on assisterait actuellement à un renouveau du dessin. Est-ce que vous constatez vous aussi une redécouverte du dessin, ou considérez-vous au contraire que la pratique du dessin est restée inchangée, quand la pensée qu'on applique à ce médium a évolué ?

Je dirais qu'évidemment, notre regard sur le dessin en architecture a énormément évolué. Je pense qu'il a été très utilisé à une époque parce qu'on ne pouvait travailler que comme ça, et qu'on s'en est lassé au bout d'un moment parce que de nouveaux outils sont arrivés. Je pense que la période 1990-2000, avec l'informatique, a marqué un événement phénoménal ! Tu te dis : "J'arrête le crayon, c'est fou !". Donc oui, je pense que le dessin à la main, omniprésent, est tombé dans une forme de désuétude par rapport à son utilisation. Mais le dessin relié à l'imaginaire, au croquis... ça c'est intemporel. Je pense que notre rapport n'a jamais évolué là-dessus. Croquer, c'est un plaisir, c'est instinctif... Il n'y a pas de codes. Dans la pratique de l'architecture, le rapport au dessin a évolué, mais la main qui dessine, la main qui pense, ça non. Ça existe depuis toujours. En même temps, on a été dans une sorte de dégoût, une saturation du dessin à la main, on est passés par l'ordinateur, et aujourd'hui, ne dessinent que ceux qui en ont vraiment envie. C'est d'autant plus appréciable, et on a plaisir à regarder ce qu'ils font."





Exil, encre de chine sur papier, 2015, Paris, Clément Masurier





THIBAUT RASSAT

Il passe de la ligne claire aux aplats, de la couleur au noir et blanc, du dessin papier au dessin numérique. Toutefois cette profusion de techniques et de supports caractérise son travail, tous les dessins de Thibaut Rassat partagent un point commun. Chaque projet dessiné incarne pour le jeune architecte la quête d'un d'équilibre "entre la précision et le bricolage". Lorsqu'il parle, Rassat dessine avec les mains. En traçant des lignes invisibles sur la table du Café Mirabelle, il insiste sur les qualités permises par le dessin : la compréhension d'un site, la perception d'un lieu, son épuisement même. L'architecte, qui en dehors de sa discipline de formation répond souvent à des commandes pour l'illustration jeunesse, n'a pas de rituel particulier mais un rapport charnel au dessin – il nous livre que celui-ci en devient parfois épuisant à son tour. Le dessin pose pour lui un regard analytique, et constitue un projet en soi. Il traduit une volonté de hiérarchisation et de choix des informations à extraire d'un paysage. Le récit de l'architecte, à l'image de son dessin, fait des ponts entre les disciplines, s'éparpille et se recentre, ne se borne pas à un outil unique mais s'étend dans une incroyable myriade de couleurs et de textures qui font sa singularité.

"Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ? Quel est votre parcours, qu'est-ce qui vous a mené au dessin ?

C'est le dessin qui m'a mené à l'architecture. J'aimais dessiner, c'était ma passion principale. Je me demandais ce que je pouvais faire à partir du dessin. La bande dessinée m'intéressait, c'est ce que je faisais à l'époque. J'avais un oncle architecte et il m'a semblé pertinent à ce moment-là de partir vers l'architecture. Donc j'ai commencé mes études à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille.

En première année, nous étions très encouragés à apprendre à dessiner et à maîtriser les codes de la représentation du projet à part entière. Avec du recul, c'était une année très formatrice : j'ai pu apprendre des notions très techniques et les outils de base de l'architecte : l'épaisseur, le trait de coupe, l'appareillage, les trames et textures. Je retiens de cette époque un côté très "chirurgical" de mon dessin, parce qu'il fallait passer du temps sur les planches. Les cours d'arts plastiques m'ont aidé à ne pas choisir d'outil, entre la ligne, les aplats et les volumes. Je suis également arrivé au dessin d'architecture par un stage que j'ai fait en fin de troisième année, avec un des mes enseignants, Gilles Sensini, très enthousiaste de voir que je dessinais à la main, d'une part parce que je n'avais pas encore bien appris les outils numériques, et d'autre part parce que j'avais un goût ancré du dessin : une sorte de réflexe, de réfléchir à la main sur calque. Il m'a encouragé en me disant que c'était bien, à l'époque où l'on passait au tout numérique, de conserver cette spécificité.

Un concours réalisé chez l'architecte m'a marqué : il s'agissait d'occuper un site militaire délaissé à Montpellier avant le début des travaux de rénovation : investir les espaces en friche, savoir quels pouvaient être les usages dans ces lieux. Il pensait que le dessin à la main serait la meilleure manière de les représenter : la 3D n'était pas nécessaire. Il m'a fait faire un dessin en format A2 pendant trois semaines ; ça été la structure du rendu. Quelqu'un faisait confiance au dessin pour la représentation d'un rendu de concours : un déclic a eu lieu à ce moment-là. Le dessin à la main est devenu un

outil de réflexion privilégié, parfois utilisé pour les rendus. Ça n'a toutefois pas été mon médium de diplôme – un travail très sensible sur un tissu villageois. Après mon habilitation à la maîtrise d'œuvre, j'ai travaillé deux ans en agence et suis arrivé à l'illustration jeunesse. J'aimais faire des dessins foisonnants – avec un travail sur la perspective – et j'ai commencé à faire un livre sur l'histoire de l'art destiné aux enfants. J'ai laissé l'architecture de côté pour me consacrer à l'illustration.

Dans quelles conditions dessinez-vous ? Quelles sont les modalités, lieux et temporalités de votre pratique du dessin ?

Je n'ai aucun rituel – c'est pourtant quelque chose que je souhaiterais mettre en place. Il y a un livre de Paul Cox, un artiste qui a une pratique assez foisonnante (illustration, installation, affiches, jeux) : pendant toute son expérience d'installation à la galerie des enfants du Centre Pompidou, il a tenu un journal dans lequel il livrait ses habitudes, ses doutes, ses recherches. Il avait une manière de parler du dessin qui était à la fois très simple dans sa rédaction et complexe dans ses questionnements. Lui avait un rituel – trente minutes par jour pour faire une peinture d'observation.

C'est quelque chose que je n'arrive pas du tout à faire, et notamment parce que j'ai travaillé à la fois chez moi, en atelier, en agence d'architecture. Je me fais très bien à des ambiances très différentes. Aujourd'hui je travaille chez moi, ce qui n'est pas toujours facile, notamment à cause des espaces parisiens assez confinés. Mais j'aime bien travailler seul, me laisser emporter par le dessin.

Je travaille finalement dans des temporalités variées : pour l'illustration jeunesse, pour la bande-dessinée, de l'illustration de commande pour des architectes, et aussi de l'illustration pour moi-même. Ce sont à chaque fois des temps extrêmement différents. La bande dessinée, par exemple, me prend beaucoup de temps. C'est un moment très calme et satisfaisant. Les dessins "de recherche" sont souvent réalisés par série : je réfléchis longtemps aux séries que je pourrais faire. Je n'ai pas de carnet de croquis dans la poche arrière de mon pantalon. J'ai plutôt tendance à réfléchir, observer, parfois prendre des photos, et me demander ce que mon dessin pourrait apporter de plus à ça. La production des dessins peut toutefois aller très vite.

Vous disiez que vous dessinez à la fois pour des commandes, à la fois pour vous-même. Vos dessins sont-ils différents selon la personne à laquelle vous les destinez ?

Non, pas du tout. Je rapproche beaucoup la BD du dessin d'architecture. C'est un dessin basé sur la narration, la précision. Le style est le même. C'est un dessin au trait qui met en avant des motifs et des cadrages. Il y a le travail pour moi-même, que je dissocie totalement. C'est l'analyse du sujet qui va orienter le choix du dessin. Quand je dois être efficace, la ligne et deux ou trois teintes vont être mon choix privilégié. J'ai une pratique qui se situe entre le travail du trait et le travail de l'aplat. J'ai fait des dessins numériques de 10 x 10cm pendant un voyage en train entre Paris et Marseille, durant lequel je m'ennuyais. J'en ai fait un premier, et je me rendais compte que je n'avais pas le temps de retranscrire le paysage mais davantage de saisir des ambiances, des vitesses, des teintes. J'ai du mal à me mettre au dessin, mais quand je suis dedans je peux dessiner de manière frénétique, pendant une semaine, deux ou trois, en l'occurrence ici un dessin toutes les dix minutes pendant trois heures, sans les retoucher. Le dessin numérique sur ordinateur et le lieu contraignaient mon corps. Il y a quelque chose de ça dans le carnet de croquis. Tu es debout, et, en une ou deux lignes, tu vas essayer de trier ce que tu vois dans le paysage ou dans l'architecture – et en sortir les éléments significatifs.

Malgré la contrainte du corps, vous dites qu'il vous plaît d'utiliser le dessin numérique de temps à autre pour dessiner. Mais d'une manière générale, quels sont les outils que vous utilisez le plus dans votre pratique du dessin ?

Les outils dépendent du sujet et du projet. L'outil numérique est venu naturellement mais le stylo plume reste mon outil privilégié. Issu des études d'architecture, j'avais l'habitude de travailler au Rotring. La volonté de trouver davantage de profondeur m'a amené vers le dessin de trame, de hachures et de points. J'utilise parfois aussi des crayons de couleur, qui me permettent de travailler par couches.

J'ai tendance à faire les premières esquisses dans des teintes plutôt claires, et je monte au fur et à mesure le dessin, qui devient de plus en plus foncé. Je retiens ce processus du travail d'illustration jeunesse, dans lequel j'avais l'habitude de faire des crayonnés en rouge, très rapides, puis en bleu par-dessus, un peu plus foncés pour retrouver mes repères. Comme je passais du temps sur ces crayonnés, je continuais à hachurer en augmentant le niveau de détail du dessin. J'ai aussi travaillé avec des amis qui font de la risographie. Entre l'offset et la sérigraphie, c'est un travail d'édition et d'impression par couches, que j'ai réinjecté dans mon travail à la main. Le lavis m'intéresse également puisqu'il m'apparaît comme méditatif. C'est quelque chose dans lequel je suis bien, je ne réfléchis à rien d'autre, ça me permet de trier les informations : d'avoir déjà un regard qui est en projet.

En plus de cela, il y a tout un travail numérique, issu au départ de l'efficacité de l'édition : faire des couleurs numériques était plus rapide pour moi au début. J'ai commencé un travail de peinture purement numérique que j'ai fini par abandonner puisque j'avais envie d'être moins derrière un écran. Je trouvais plus de satisfaction à être derrière une feuille. Un retour à la main qui semble d'ailleurs général dans beaucoup de domaines : architecture, artisanat, dessin, etc. Je me suis un peu lassé de certaines perspectives numériques de concours.

Toutefois, je ne suis pas du tout anti-moderne : j'aime juste que les outils aient un sens. Quand j'ai travaillé à l'ordinateur dans le train, cela avait un sens pour moi. J'ai une relation physique au dessin. Je suis bien quand je dessine, il y a quelque chose du geste, de la satisfaction d'avoir un dessin terminé. Il y a un temps magique quand le dessin est fini. Un moment de grâce, où l'équilibre est là. Je pense que ce qui lie tous mes dessins est cette recherche d'équilibre, même si les outils utilisés sont très différents.

Comment le dessin vous permet-il de réfléchir ? Pensez-vous que chaque dessin peut constituer un dessin en soi, à la lumière de votre formation d'architecte ?

J'ai tourné mon mémoire d'habilitation à la maîtrise d'œuvre autour des moyens de représentation des architectes comme outil pour réfléchir un projet. Le dessin en était en quelque sorte la colonne vertébrale : pour moi, il recoupait déjà à l'époque plusieurs moments du projet – si ce n'est pas tous. Le dessin est d'abord un outil d'aide à l'analyse. Il permet d'avoir un regard qui est déjà en projet. Quand on dessine, on fait déjà une sélection par rapport à la réalité, sans toujours s'en rendre compte. Cela permet de sortir d'un lieu les éléments qui en composent son identité et de se l'approprier. Le dessin me permet de regarder n'importe quel lieu avec le même regard attentif et bienveillant. On choisit ce qui a de l'importance, les bâtiments, les arbres, des éléments d'infrastructure, les usages. Ce regard, analytique, va déjà être en projet.

Le dessin peut aussi être un outil pour raconter un lieu. C'est d'ailleurs ce que j'ai fait à l'occasion d'une exposition au MacVal. Ça a été une belle expérience physique d'épuisement d'un lieu, à la fois d'analyse et de projection : un dessin "total". Lorsque je passais mon diplôme, mes enseignants m'ont parlé d'"artistes-marcheurs", qui faisaient de la cartographie

sensible. Ça a été une vraie découverte pour moi parce que cela me permettait d'annoter le lieu comme un carnet de croquis, un carnet de notes, mais en le rendant physique. Une sorte de mélange entre de la cartographie, des vues, des ouvertures sur le paysage, les points majeurs d'un lieu. L'idée était d'aller marcher autour des gares du futur Grand Paris pour représenter ce qu'il s'y passait, sachant que les travaux n'avaient pas encore commencé, tout en représentant une des futures gares.

J'ai passé du temps à tenter d'abord de représenter de manière classique l'architecture, les rues, dans le périmètre de cinq-cents mètres autour de la gare. Puis je suis allé sur place plusieurs jours, parcourir ces rues, en essayant de noter tout ce que je voyais, afin de comprendre le fonctionnement du site. C'est le dessin qui m'a permis de me rendre compte qu'il y avait un enjeu majeur sur le franchissement dans le site : les infrastructures, piétonnes, automobiles, celles du métro et du RER, se mélangeaient. Si je n'avais pas pris le temps de passer par le dessin, je n'aurais sans doute pas aussi bien vu cela. Le dessin peut donc aussi être un outil de réflexion pour appréhender un lieu, à la manière du schéma que l'on voit en école d'architecture, c'est-à-dire le diagramme analytique. J'ai une réflexion qui se fait par le dessin. Puis, plus classiquement c'est par la suite un outils de conception privilégié, des plans aux détails.

Pour finir c'est aussi un outil de représentation. C'est une bonne manière de raconter un projet une fois qu'il a été conçu. Le *storyboard*, le parcours, la manière que l'on a de circuler dans un bâtiment, tout simplement. Je ne vois cependant pas le dessin comme seule finalité de représentation, c'est vraiment toute la démarche qui m'intéresse, à tous les moments du projet. Le dessin a l'avantage de mettre tous les éléments sur le même niveau : on va dessiner avec autant de valeur et d'envie l'usage qui va se faire dans un lieu que le lieu lui-même, ainsi que son contexte. Cela permet déjà d'inscrire un projet, de le saisir. Le dessin sédimente le projet. Il constitue aussi une bonne manière de communiquer avec des gens qui n'ont pas les codes des architectes. Le dessin a ce côté intuitif et rapide, que tout le monde comprend. Il est universel.

Quels artistes ont marqué votre parcours, votre relation au dessin ? Quelles sont vos sources d'inspiration lorsqu'il s'agit de dessiner ?

J'adorerais avoir quelque chose de précis à répondre à cette question. Mon envie de narration et d'espace vient de la bande dessinée, c'est certain. Il y a beaucoup d'artistes qui m'ont marqué pour des raisons différentes. Je suis sensible à certains auteurs américains comme Adrian Tomine, Nick Drnaso, leur manière de représenter les villes, les gens, de raconter la vie contemporaine. Le travail de Gipi me touche particulièrement, pour son art du cadrage et du récit.

Je suis finalement influencé par tous types d'artistes : dans les personnes qui ont vraiment été importantes dans mon parcours d'architecte, il y a eu Lucas Merlini, que j'ai découvert par le biais d'une de mes professeurs, Florence Sarano. Le choix de ses mots, son imagination, ses dessins, tout était séduisant dans sa démarche. J'ai été marqué par son trait et son usage des motifs. À l'époque, ça a été important.

Il y a aussi les dessins au trait de Rem Koolhaas du début des années 90, dans lesquels il y avait une spatialité incroyable. J'aimais la précision de ces dessins, les mélanges d'infrastructures, les croisements de flux, les déformations de la perspective et les motifs. J'y pense souvent, je les ai en tête. Mais je n'ai pas de livre "référence" que je consulte quand je travaille. Diane Berg m'a aussi beaucoup apporté, dans son enthousiasme du dessin, nos échanges. J'ai rencontré son travail dans un numéro de d'Architectures [Nouveaux enjeux, nouveaux dessins, d'A n°224].

J'ai aussi d'autres références dans la peinture. Il y a

David Hockney par exemple, pour sa liberté dans l'utilisation de différents outils, le dessin au trait, la peinture, son interrogation sur l'espace et la perspective. Il y a aussi Vallotton, Hopper et Morandi. La manière qu'il a eu d'épuiser son sujet. Il a passé presque toute sa vie dans son atelier à peindre des bouteilles, des natures mortes. Il peignait des variations de couleurs, de lumière, ce qu'il ressentait. C'est d'une grande subtilité.

C'est finalement de la lecture et non du dessin que viennent principalement mes sources d'inspiration. C'est souvent pendant des lectures que des sujets vont émerger. Quand je suis dans l'exécution d'un dessin, j'écoute des émissions sur des sujets variés, et j'aime bien ne pas y penser. Certaines phrases deviennent des points de départ d'errance pour l'imagination.. Pour finir, ces derniers temps je regarde beaucoup de peintres de la pré-Renaissance et Renaissance italienne : Giotto, Fra Agelico... Ce moment dans l'histoire de l'art où l'on essayait de trouver des manières de représenter la profondeur et l'espace. Il y a toujours une sorte d'étrangeté assez fascinante. Il y a ce point de bascule qui m'intéresse : on pense comprendre et on voit qu'il y a des éléments dont on a pas les codes, entre le familier et l'étrange.

Selon vous, qu'apporte de plus le dessin à la main que le dessin numérique, et inversement ?

Le dessin à la main permet l'appréhension directe de la perception d'un lieu. Site et architecture peuvent alors être mis sur le même plan. En 3D, on a tendance à "tourner" autour du bâtiment, qui apparaît comme une "icône". Le dessin à la main permet d'en sortir. Il me permet de travailler plus facilement sur des détails. On est moins dans une espèce de "facilité". Le dessin à la main est physique. Ce type de dessin permet aussi de ne pas fixer une forme en architecture : on peut évoquer un gabarit, des intentions. En 3D, le choix d'un volume précis doit être fait. L'abstraction du dessin à la main est de fait un vrai plus : ça aide à réfléchir rapidement. J'ai plus de facilité à m'arrêter de dessiner à la main. Il y a aussi la notion d'accident qui est plus facile à la main qu'en numérique.

Il est vrai que le dessin numérique apporte aussi de la précision, et reste intéressant pour effectuer des collages, des superpositions, calibrer les couleurs et inclure des éléments que je n'aurais peut-être pas pu expérimenter à la main, ou encore préparer certains dessins, comme des aplats très simples avant de me lancer. Il m'arrive de faire des croquis numériques de mes dessins à la main – mais ce sont rarement ceux qui me plaisent le plus. Si je les contrôle trop, j'ai un peu moins d'amour pour eux. Le numérique a aussi influencé ma manière d'utiliser les outils traditionnels. Pour mon diplôme par exemple, des valeurs de gris étaient appliquées sur un dessin à la plume, alors que le dessin en aplat m'a amené à utiliser l'encre de Chine de manière très précise, dans des motifs qui se rapprochent de mon dessin au trait. Je n'aurais peut-être pas eu cette idée si je n'étais pas passé par le dessin numérique.

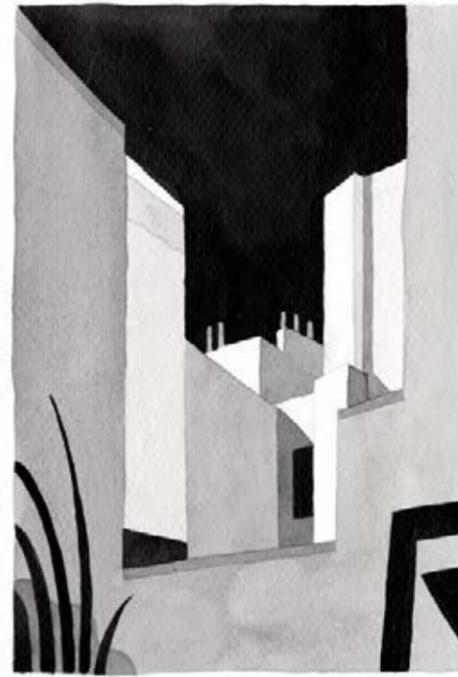
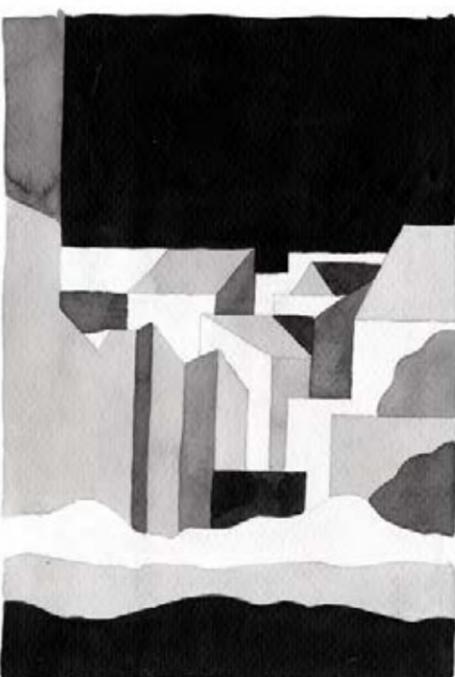
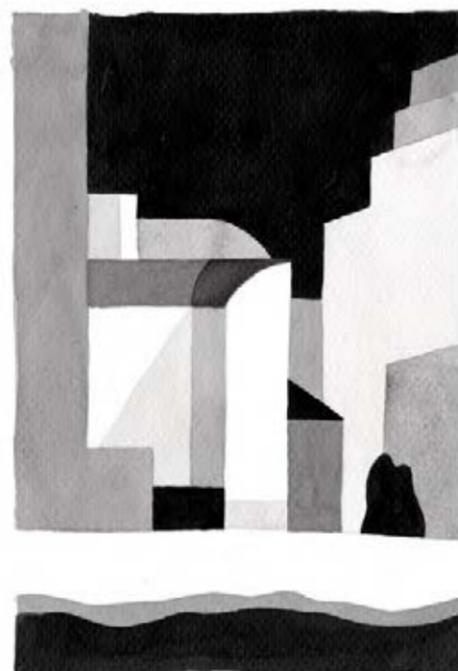
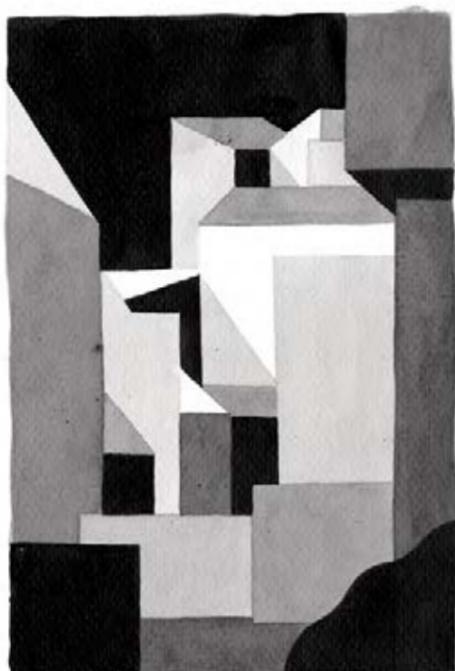
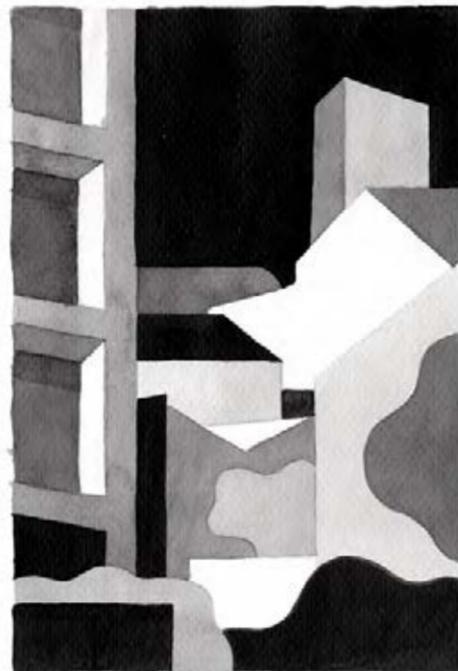
Pensez-vous que nous assistions actuellement à un renouveau du dessin ? Ou alors que le dessin en temps que médium est resté inchangé, mais que la pensée contemporaine qui l'accompagne a évolué ?

Forcément, le numérique a ouvert de nombreux enjeux quant à la représentation : il a même créé des formes architecturales. Il y a eu cependant un moment de saturation dans l'utilisation du numérique : l'architecture n'était plus que reflet et transparence. Il y a eu comme une dématérialisation de l'architecture, notamment avec la question des façades : elles ont été au coeur d'une course à la représentation. Ça a créé une image un peu générique de ce qu'était un projet contemporain. Après cette saturation de la 3D, le dessin permettait d'apporter une bienveillance, une attention au projet.

Le retour du dessin à la main se situe aussi dans des enjeux plus généraux. On voit des agences d'architecture se réinstaller dans des villages, faire un travail de proximité avec les gens. Certaines agences retournent à la simplicité, aux matériaux, aux détails. Quelque chose a trait à l'artisanat. Toutefois, comme le dessin à la main est revenu, on peut retomber dans un travers : celui de la charrette – le dessin comme un service, le dessin de commande à réaliser vite. Toutefois, sans le dessin, je n'aurais jamais vu l'architecture comme je la vois maintenant. Il m'a aidé à mieux regarder ce qu'il y a autour de moi.”



Portrait de Thibaut Rassat à sa table à dessin



Paysages intérieurs, encre de Chine sur papier, unités de 10 x 15cm, 2017, Paris, Thibaut Rassat

Paris-Marseille, peinture numérique sur Wacom et Macbook, unités de 15 x 15cm, 2018-2019, Thibaut Rassat



ÉVA LE ROI



Ce sont principalement les coupes sur la ville qui ont fait connaître le travail de dessin d'Éva Le roi. Son regard est d'autant plus intéressant qu'elle travaille auprès de nombreux architectes en tant qu'artiste-illustratrice. Si sa technique de dessin, lente et minutieuse, peut sembler a priori incompatible avec les temps resserrés et mouvants du projet d'architecture - notamment en situation de concours - cela n'empêche pas la dessinatrice d'avoir fait sa place. Éva Le roi souhaite saisir la complexité du monde au moyen de filtres très précis et par le tracé de multiples couches sur le papier. Elle use à merveille des hachures et autres textures, tout en valorisant certains éléments de ses représentations urbaines contrastées par l'application du noir, ou en ménageant du blanc pour suggérer des formes. Le trait est son outil de prédilection, en témoignent les impressionnantes compositions aux détails maîtrisés qu'elle présente dans l'exposition.

Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ? Quel a été votre parcours, comment en êtes-vous venue à cette pratique du dessin ?

Je suis, de formation, illustratrice. J'ai étudié le dessin à l'École Estienne à Paris, et j'ai ensuite poursuivi en section Didactique visuelle aux Arts Décoratifs de Strasbourg. Je ne suis pas architecte. Je me suis spécialisée en dessin d'architecture après mes études parce que tout au long de mes recherches, la figure de la ville a été mon terrain d'expérimentation. Mon projet de fin d'études, notamment, était une série de coupes de bâtiments sur le thème du conditionnement social engendré par la ville contemporaine. Ce sont ces grandes coupes urbaines qui m'ont permis ensuite de m'introduire petit à petit dans le milieu de l'architecture, sans espoir *a priori*, sans avoir conscience que le dessin pouvait jouer un rôle dans ce milieu. Finalement, de fil en aiguille, j'ai fait ma place en temps qu'artiste-illustratrice qui travaille la représentation de projet d'architecture et de problématiques urbaines. Après mes études je me suis installée à Bruxelles, et c'est là que je me suis établie en tant que dessinatrice indépendante.

Dessinez-vous depuis toujours, ou y'a-t-il eu un moment où vous avez eu ce déclic du dessin ?

Je crois que j'ai toujours dessiné. Je suis globalement plus dans l'observation du monde que dans le discours. Le trait a très vite été mon médium. J'ai toujours perçu la ville comme l'expression d'une organisation humaine complexe. Comme le receptacle tangible d'histoires entremêlées, que je prenais plaisir à observer et disséquer par le dessin. D'ailleurs, je me considère comme une "profane" de l'architecture dans le sens où j'ai plutôt considéré cette matière urbaine comme l'écran d'une complexité physique et sociale.

Dans quelles conditions dessinez-vous ? Avez-vous un atelier ?

Je travaille dans un espace que je partage avec des graphistes pour la plupart. C'est une pratique assez lente et méditative selon les phases du projet. J'ai une technique qui est assez exigeante puisque tout est fait à la main. J'alterne entre des phases de compréhension et d'adaptation avec une temporalité propre au projet d'architecture - c'est à dire peu de temps, souvent peu de budget, de l'urgence et

des modifications jusqu'au bout. Ma technique est a priori incompatible avec ces contraintes, puisque ce sont des dessins faits en une fois, originaux, sans modification possible, et avec une exécution relativement lente, à la main. Il faut faire se rencontrer ces deux pratiques, ce qui n'est pas toujours facile.

Ces acteurs du projet d'architecture avec lesquels vous traitez sont-ils les seules personnes pour lesquelles vous dessinez ou vous arrive-t-il de dessiner pour vous ?

Mes dessins sont principalement issus de commandes. Je dessine très rarement "pour moi". Toutefois les contextes peuvent avoir des natures très différentes et s'inscrire à des moments très variés du projet d'architecture. Ce peut-être en amont pour des phases de concours, par exemple, pour proposer des pré-visualisations et projeter un projet potentiel. Ce peut être a posteriori pour faire des images de communication d'un projet déjà existant – cela correspond aux commandes les plus concrètes. Petit à petit, les registres se sont étoffés et diversifiés. J'ai étendu mon champ avec des commandes m'accordant plus de liberté et une plus grande marge d'interprétation, renforçant aussi ce sentiment de créer plus qu'une illustration, un projet dans le projet : un objet culturel autonome. Je pense à des contributions dans le domaine de l'édition, ou dans un champ plus théorique, ou encore pour des projets plus spéculatifs notamment à l'occasion de la Biennale de Venise.

Vous évoquiez tout à l'heure la question des outils, en disant que votre pratique du dessin se faisait sur un temps long et laborieux. Avez-vous une méthode privilégiée pour dessiner ? Ou est-ce que la recette change en fonction des commandes que vous recevez ?

En réalité, ce n'est pas du tout spontané, mais au contraire très maîtrisé. Selon les projets, le processus varie évidemment, mais il y a d'abord toute une phase d'appropriation de la forme. C'est une étape assez ludique où je m'amuse avec la géométrie par rapport à ce que m'autorise le sujet en termes de liberté de déformation et de justesse par rapport au réel. Je construis la composition générale du dessin à la main, avec une équerre, un porte-mine et une gomme. C'est peut-être une phase un peu inutile, parce que je pourrais utiliser des outils numériques qui écourteraient ce temps de travail, mais j'aime bien cette phase d'approche de la forme et de la matière. Il y a ensuite tout un travail de rendu : comment est-ce qu'on va venir révéler ces formes, selon le message que l'on a envie de faire passer ? Ce sont des histoires de contrastes, de motifs, de définition de certains filtres de lecture, comme des curseurs que je détermine en marge du dessin et que j'applique ensuite. À ce moment-là, presque tout est défini, tout est prévu. La plupart du temps, je dessine à l'encre, au Rotring, avec différentes épaisseurs, les trois plus fines, et je trace à main levée ou à la règle – ça dépend du dessin. On entre dans le temps long, méditatif, physique et très artisanal de la production du dessin qui est crucial pour moi. Le corps est au repos mais toujours alerte puisqu'il faut se concentrer pour éviter les erreurs, qui ne sont de toute façon pas modifiables.

Un autre élément important : le blanc. C'est une logique d'épure de la forme, de suggestion par l'effacement : la forme / la contre-forme. J'utilise souvent le blanc non pas pour exprimer une absence mais plutôt pour représenter une présence physique dont l'intérêt est secondaire. Comme si on désactivait une couche de sens. Le blanc est donc une présence qui est révélée par son contexte, par ce qui l'entoure.

Un autre aspect fondamental de mes recherches est la mise en place de protocoles. Dans un processus de projet, surtout ceux qui m'accordent une grande liberté, je me définis mon propre cadre. Et ceci me permet de me créer des contraintes, pour ensuite retrouver mon espace de liberté à l'intérieur d'une situation plus confinée. C'est pour moi un garde-fou qui me rassure et me permet d'évoluer dans un

projet trop vaste par étapes et d'une manière qui me semble logique. C'est également une couche de sens supplémentaire qui parfois va prendre le pas sur le résultat tant il le conditionne. Ces protocoles graphiques sont notamment perceptibles dans les projets *Post-City* et *Architecture of Fullfilment*, où j'ai recours à la duplication de petits éléments typologiques et au collage.

La notion de narration me questionne beaucoup. Je réalise depuis toujours des images plutôt figées comme hors du temps et dénuées de figures humaines. J'aime bien l'expression "portait en creux" pour parler du principe de ne dessiner que ce qui est tangible, invariable, fiable. Comme pour suggérer en négatif ce qui ne l'est pas c'est à dire les activités humaines, la matière vivante qui occupe ces espaces.

J'aime créer des sensations d'observation passive notamment grâce à l'effet de l'axonométrie qui fait qu'on sera toujours tenu à distance. Par la présence d'objets disposés, je suggère une action passée ou à venir, dans un temps suspendu. J'ai l'idée que la charge narrative se trouve à cet endroit, dans l'errance du regard qui récolte des indices et aussi dans le soin que je porte à la restitution d'ambiance, de lumière et de matérialités.

Quelles sont vos sources d'inspiration, dans ce travail de dessin très précis et maîtrisé ?

Je me trouve à la lisière de plusieurs domaines. Même si mon travail est pleinement imbibé d'architecture, il est vrai que je suis plutôt préoccupée par la représentation et donc par le dessin. Ce qui me touche le plus, ce sont les représentations axonométriques et manuelles des années 70-80. James Stirling, Ungers et bien d'autres. Mes références ne sont pas forcément des artistes précis, mais plutôt des champs d'exploration. Je pense sans hiérarchie à des planches encyclopédiques de Diderot et d'Alembert, d'ordonnement des choses. Fritz Kahn pour son expressivité didactique. Des peintures médiévales aux prémices de la représentation en perspective... Il y a aussi d'autres champs de l'ordre de la sociologie ou de la psychologie urbaine, et des artistes contemporains qui n'ont pas forcément le dessin pour médium. Hans Dieter Schaal pour son degré d'abstraction et son travail de simplification des formes qui me plaît beaucoup. Je pourrais aussi citer Paul Noble pour son approche fictive et narrative de la ville, en plus de son esthétique magnifiquement étrange. Le dessin un outil qui, par essence, permet des choses qu'un autre outil ne permet pas.

Quelles seraient ces choses, ces qualités, qui confèreraient au dessin sa prééminence ?

Une certaine puissance. Le dessin a le pouvoir de couvrir tout un spectre de registres de représentation, de récit – autant dans le réalisme que dans l'abstraction et autant dans le détail que dans l'effacement, la déformation, la suggestion... Après il y a le plaisir du dessin qui est plus personnel. Le dessin est mon outil. N'étant pas architecte, je ne me demande pas si je vais utiliser ce médium plutôt qu'un autre. Le dessin est avant toute chose : c'est ce qui me définit.

Malgré tout, ça n'est pas n'importe quel type de dessin : on parle ici de dessin à la main. Selon vous, qu'est-ce qui fait qu'au XXI^e siècle, alors que les outils numériques sont à sa portée, le dessinateur continue d'utiliser sa main pour dessiner ?

Comme la précédente, c'est une question ambiguë. Je pense que les dessinateurs choisissent leur outil. C'est le moyen d'expression avec lequel ils entretiennent un rapport privilégié, donc pourquoi penser à un autre médium ? Pour un architecte, la réflexion est je crois inverse. Ils vont chercher la bonne technique, le bon médium pour le bon message. Si l'on pense par opposition aux images 3D, une impression

de résolution absolue due au grain photoréaliste peut être confondant pour celui qui reçoit l'image. Au contraire le dessin, par sa nature va préserver une distance, un mystère, une réserve même confinée dans un dessin très concret.

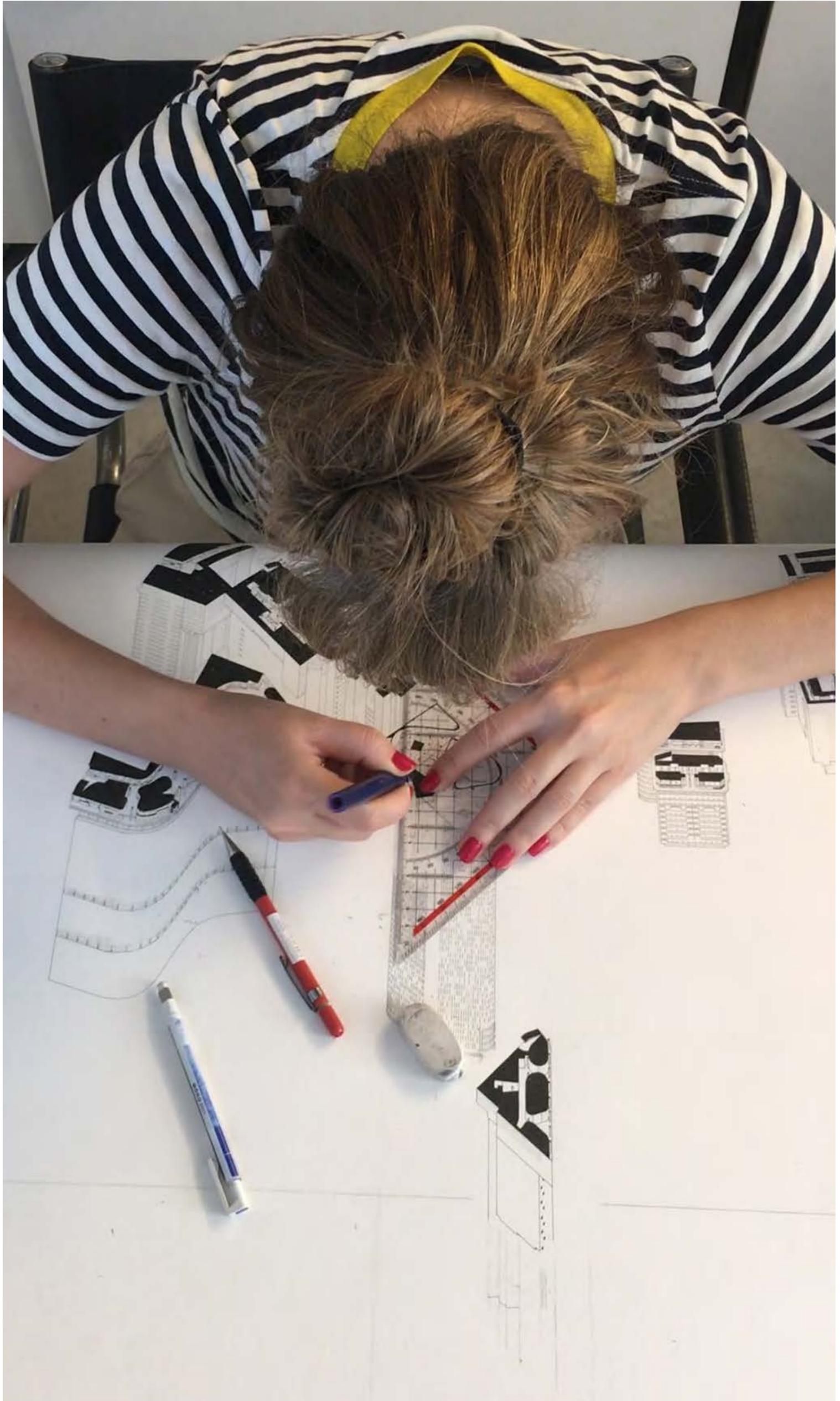
Dans votre pratique d'illustratrice, faites-vous parfois appel à cet outil numérique ?

Oui, parfois. Mais je ne le recherche pas. En amont je manipule des documents techniques propres au projet et navigue beaucoup dans les paysages de Google. Aussi, la numérisation du dessin et le nettoyage du fichier sont les étapes numériques incontournables mais elles marquent la fin du projet. Dans certains contextes, j'opère quelques modifications, assemblages ou légères colorisations sur photoshop mais le plus crucial pour moi est que tous les traits soient tracés à la main.

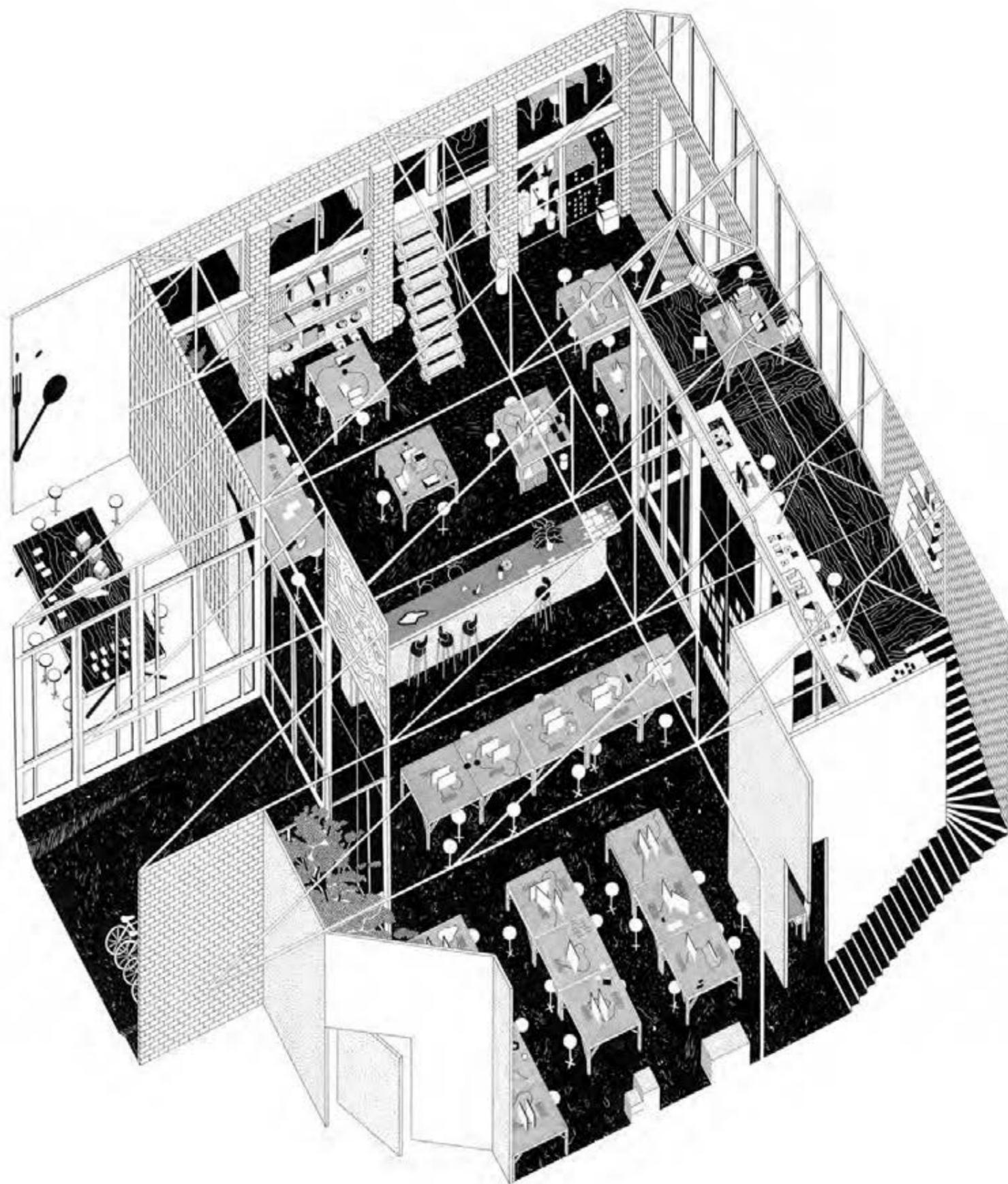
Si l'on parle de cette hypothèse que pose l'exposition, on assisterait actuellement à un renouveau du dessin. Est-ce que vous constatez vous aussi une redécouverte du dessin, ou considérez-vous au contraire que la pratique du dessin est restée inchangée, quand la pensée qu'on applique à ce médium a évolué ?

Encore une fois, un architecte ne répondra pas du tout de la même manière à cette question. Il y a toujours eu des dessinateurs, des illustrateurs : c'est intemporel. Après, je constate ce renouveau, je suis régulièrement sollicitée dans les écoles d'architecture pour intervenir à ce sujet et j'enseigne également dans un cours de représentation de projet à l'UCL (Bruxelles). J'observe que la fabrication d'image est une préoccupation très actuelle que je suppose liée à des questionnements de l'architecte vis-à-vis de son époque et de sa discipline, qui revoit ses outils. C'est peut-être une question de positionnement de l'architecte par rapport au projet - l'idée de "faire vivre" un projet sans même qu'il ne soit réalisé. Est-ce qu'aujourd'hui pour certains médias, un dessin ou une image a autant de valeur qu'un bâtiment construit ?

Peut-être qu'il y a aussi en arrière plan quelque chose de poétique, un peu inconscient : le dessin à la main serait plus authentique, plus immédiat... Placerait-il l'observateur en lien direct avec l'auteur garant d'une plus grande sincérité? Personnellement, mon médium est venu à moi très tôt en parallèle de tous ces questionnements. Mes préoccupations d'artiste - la géométrie, le dessin - ont rencontré les préoccupations actuelles des architectes. Et tout se passe bien entre nous deux !

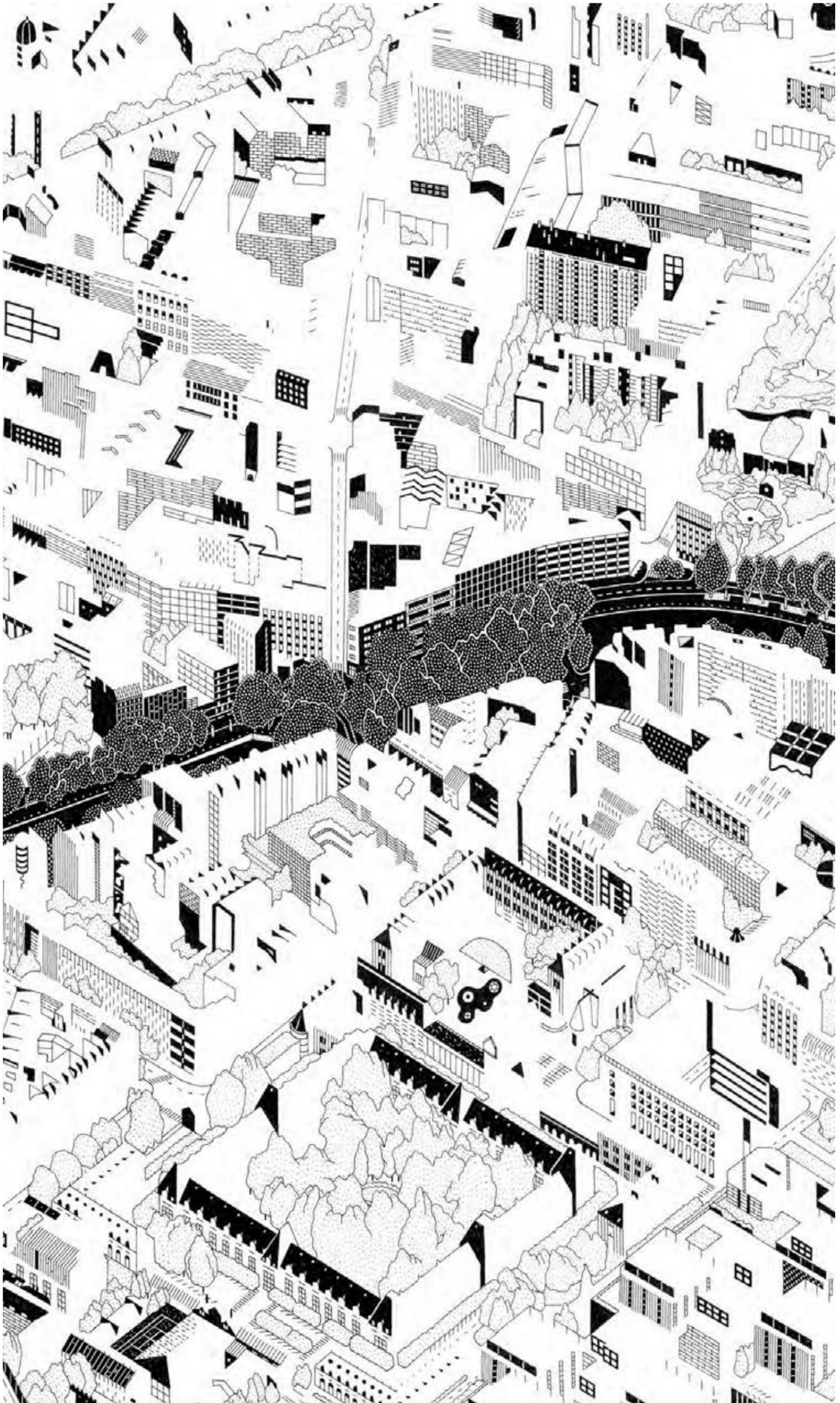


Portrait d'Éva Le Roi à sa table à dessin



Office, encre sur papier, 60 x 50 cm, 2016, Bruxelles, Éva Le Roi

Zoom sur le dessin Canal St-Martin pour Michel Lagardé, encre sur papier, 37 x 56 cm, Bruxelles, Eva Le Roi



FRÉDÉRIC BONNET

Architecte, urbaniste et enseignant, Frédéric Bonnet est aussi un dessinateur chevronné. Le dessin se manifeste pour lui comme un véritable levier : l'économie de moyens qu'il induit permet la richesse d'un résultat. D'héritage en invention, d'essais successifs en rectifications, le trait qui évolue crée petit à petit un univers à part entière. Dessiner, c'est aussi pour lui s'inscrire dans une longue tradition d'architectes-dessinateurs. La représentation au crayon se veut élémentaire et sobre. Le dessin regroupe ici plaisir de la précision et liberté du trait - un trait qui unifie et permet de faire cohabiter des univers différents. Frédéric Bonnet nous livre dans cet article son regard sur les potentiels infinis de l'acte de dessiner.

LE TRAIT, CETTE SIMPLE EXPRESSION DE LA LIBERTÉ

Les premiers mots pour parler de dessin sont bien ordinaires : la simplicité, la souplesse, la liberté, la précision. Quatre notions dont la banalité frappe, si ce n'est qu'associées à leurs antonymes, elles témoignent de la richesse de ce qui peut advenir entre un élémentaire crayon et une feuille : complexité de ce que l'on peut obtenir avec bien peu d'outillage et de moyens, la rigueur du trait et l'anticipation du montage d'ensemble, l'héritage profond de siècles de pratiques, de motifs et d'imaginaire accumulés, et la capacité, enfin, penser le flou, l'indéterminé, l'incertitude, l'ébauche.

Ces ressources infinies obtenues avec si peu de choses ne sont pas pour autant issues d'un docte manifeste, mais résultent plutôt d'un lent processus d'appropriation, tranquille et familier, d'une pratique modeste et quotidienne, souvent maladroite, parfois sans issue, vaine, chaotique, mais dont la somme des ébauches successives, repentirs compris, calques déchirés et pages oubliées inclus, fabriquent à force de temps un univers, des continuités, des correspondances, des figures récurrentes, lesquelles font un écho intimes aux thèmes, aux constructions réelles, aux situations auxquelles nous faisons face.

L'héritage est délicat à évoquer. Il serait tout aussi juste d'assumer des références – à l'instar de l'inspiration féconde de deux mentors architectes virtuoses, Bruno Fortier et Patrick Berger, que, modeste, ne pas associer ses propres tentatives, quand bien même nourries de décennies de travail et de milliers de dessins, aux traits de ceux envers lesquels aucune ligne ne naît innocente : Poussin ou Matisse, Viollet-le-Duc, Choisy, Le Corbusier, Aalto, qui mêlent horizon et cadrages géographiques (les vues cavalières de Corbu, tout de même ! Ses approches de la baie d'Alger, aussi puissantes que les mots de Camus !) avec une attention méticuleuse à la nature des choses (les feuilles de figuier de Aalto ont la flagrante évidence du botaniste, tout comme l'expression de ses paysages). Architectes, certes, mais aussi bien d'autres mains, des graveurs des Lumières, de Chillida et ses merveilleuses mains minimales aux esquisses du naturaliste Linné décrivant la Laponie en plein cœur du dix-huitième siècle, et où cohabitent le détail des instruments, les paysages boréaux, la décomposition maniaque des canneberges et des saules, des relevés de paysage scandinaves du voyage vers le nord de Karel Čapek à ceux sans qui la bande dessinée contemporaine n'aurait pas sa puissance graphique, Cosey, Pratt, Hergé ou Moebius. Le potentiel de cet outil si simple, fait de peu de matière et de gestes économes, constitue à



la fois un commun archaïque révélé par les anthropologues (Leroi-Gourhan, notamment) et la syntaxe partagée d'artistes innombrables, dont les esquisses, travaux préparatoires, ébauches et croquis sont souvent aussi émouvants que les œuvres finales, sophistiquées et figées. Tout cela parce que l'immédiateté, la légèreté, la décontraction que procure la possibilité du remède, de la répétition et du repentir permet de penser dans l'instant un grand nombre de configurations possibles, en réduisant les risques d'impasses. Dessiner, finalement, c'est faire bien peu de choses, et miser peu pour exprimer beaucoup. Année après année, pour ma part, cette sobriété s'est concentrée sur un ou deux supports et un unique outil, une réduction rigoureuse, et presque paradoxale, en écho à la fabuleuse liberté que procure le geste même : la pointe unique du feutre Pilot qui a détrôné les Rotrings dont nous aiguisions à la lame de rasoir les traits croisés sous les combles de l'Hôtel de Tournon durant ces merveilleuses années de l'Atlas de Paris à l'IFA ; le papier solide des feuilles les plus fortes des cahiers Moleskin, des plus minuscules manipulés dans l'avion pour saisir les motifs de la toundra sibérienne ou de la pampa argentine depuis le cadre étroit d'un hublot aux grands cahiers à peine transportables où s'esquissent, de page en page, les projets urbains, la dimension géographique, l'interaction des édifices et des espaces publics, mais aussi les coupes constructives, les détails à destination des entreprises, la résolution à échelle 1 d'une pièce à fondre ou à encaster. Ou encore, concession à la transparence, le plaisir des calques *tervakoski* (j'adore ce mot, une marque, un lieu, mais aussi une matière suggérée, de terva, goudron de bois à koski, torrent rapide, un mot où l'on sent le charriage des grumes, la force des eaux, les fibres des arbres...) importés massivement à l'agence depuis la Finlande, papier si végétal que sa texture blanchâtre est une alternative lumineuse aux calques américains, comme elles me rappellent ces années de stage à Savonlinna à dessiner à l'échelle 1, au criterium, les détails de toutes les menuiseries aussi bien que les vues cavalières de projets paysagers à vrai dire improbables. Peu de choses, mais précises : une pointe, une feuille de calque semi transparente, qui accroche l'encre, un papier à la rugosité ajustée. Ni plus ni moins. Ceci pour cent projets au moins, auxquels s'ajoute tout ce qui n'est jamais advenu.

Cette économie de moyens témoigne d'un engagement disciplinaire, d'une manière de voir l'architecture, issue, peut-on encore le dire, de la tradition albertienne qui alliait les pouvoirs de la main, de l'œil et de l'esprit aussi bien dans l'acte de construire que dans celui de concevoir par le dessin. Dans notre univers contemporain tout entier dédié à la technique, où nous sommes souvent encombrés de technologies futiles et de messages surnuméraires, la puissance immense d'un simple trait d'encre sur une surface de papier fascine. De manière manifeste cette fois-ci, elle traduit une double conviction : que l'on peut et doit faire beaucoup avec peu d'une part, que l'interprétation permanente de la tradition est un toujours une piste fertile d'autre part ; un peu comme ces constructions contemporaines qui, parce que la sobriété devient un objectif sociétal majeur, déclinent de manière savante toute une série de procédés millénaires, alliant le bois, les fibres, la pierre et les terres dans une tectonique réinventée. Il existe un certain parallélisme entre l'archaïsme du trait, de la trace de l'encre sur la feuille, de tout ce qu'elle évoque et permet avec si peu et une manière de construire, elle aussi plus élémentaire : un trait, une matière, une paroi, une structure.

Cette économie n'a finalement pas d'échelle : de la même manière que le trait résume bien le geste constructif, et aide à penser très vite l'articulation entre les éléments tectoniques, ce même trait peut tout autant décrire un territoire tout entier, un paysage. Bien avant l'architecture, les premiers dessins ont été pour moi des cartes, la maîtrise d'une géographie. Les sujets développés par l'agence dès le début des années 1990, notamment avec le parc de la Ereta à Alicante en Espagne, mêlaient grand paysage, végétation, espaces publics, infrastructures et édifices, dans des sites où le sol tourmenté s'alliait à une grande diversité d'horizons proches et lointains, des contre-plongées vertigineuses aux séquences

de plusieurs plans jusqu'aux panoramas très amples. Il fallait dès lors associer à la fois les éléments du paysage avec ceux de l'architecture, installer horizontales et obliques dans la topographie, tisser les textures végétales avec celles des constructions du sol. À ce moment, point de *point cloud* ou de saisie tridimensionnelle de l'existant (ou du moins n'en disposions-nous pas...). Il fallait donc avancer en précision, ne rien louper des articulations complexes entre rampes et murs de soutènements sur un sol dont nous maîtrisions à peu près rien, ni la coupe pédologique ni les variations altimétriques ni les déformations. Progresser en tirant parti de ce mélange de précision et d'imprécision allait bien avec le dessin à main levée : intuitif, suffisamment imprécis pour se satisfaire des approximations de notre connaissance du lieu, suffisamment incisif pour faire apparaître des intentions fortes, des fils directeurs, mais aussi des principes fiables d'installation des infrastructures et des édifices dans la topographie. Deux types d'exploration et de vérification prennent leur place dans ce travail : la perspective, qui établit des modes d'organisation, des cadrages, et positionne les horizons (et donc les lignes de référence du sol à venir sur celui dont on hérite) ; les axonométries, qui permettent, y-compris en détachant les "couches" et les éléments comme dans les planches d'un traité d'anatomie, de tester les articulations entre des lignes géométriques complexes, entre un mur triangulaires et une rampe, entre des marches et un plan incliné, une fondation et une charpente. Ces manipulations spatiales ont un pouvoir descriptif tel qu'elles demeurent, encore et toujours, le meilleur support dans les temps de chantier pour partager des objectifs avec ceux dont les savoir-faire, moins graphiques, n'intègrent pas moins les mêmes savantes résolutions géométriques. Les perspectives jamais montées, en dépit des concordances de point de fuite et de déformations focales, ont souvent l'air plus justes, plus ouvertes aussi, que celles que des logiciels compliqués figent dans un espace prédisposé : l'œil, qui dans la vie réelle va avec le mouvement et le changement d'orientations et de cadrages, que le cerveau réassemble, s'accommode mieux des intuitives déformations que la main suggère. Ce n'est pas un manque de rigueur, bien au contraire, mais l'intégration d'une vision dynamique dans la matière figée de l'encre sur la feuille. Pourtant, malgré ces approximations permanentes, le dessin à la main procure à force de travail le plaisir de la précision, à tel point qu'un dessin au dixième, ou au cinquantième, au au millième, effectué à la main sans aucune règle, fini par faire autorité, et retranscrire, mieux encore que la longue élaboration d'un CAD, le potentiel d'un plan ou d'une coupe, quelle que soit l'échelle. Les plans masse, en l'occurrence, sont toujours esquissés de cette manière à la fois souple, ouverte et précise (les capacités de densité sont bien là, par exemple, à quelques pourcent près). De même, la longueur d'une barre de garde-corps coupée au 1/5^e finit par correspondre, au millimètre près, à ce que sera la pièce usinée.

Une fois cette précision gagnée, il n'y a en réalité, dans l'espace de la feuille, aucune mesure. Ni règle d'ailleurs : la trace d'encre ne tient vis-à-vis de sa voisine que par le plan commun de la page qu'elle partage avec elle, sans autre exigence géodésique. Tout est possible, donc. Cette ouverture offre une capacité narrative infinie, et nous autorise à associer successivement, avec une grande rapidité, des dimensions très différentes. Cette liberté donnée par le dessin lui-même a joué un grand rôle dans "l'entrelacement des échelles" développé à l'agence comme dans l'enseignement, avec des convictions et des outils que je partage avec mon associé Marc Bigarnet (qui a aussi travaillé avec Patrick Berger) mais avec beaucoup de collaborateurs, qui ont par la suite suivi leur propre chemin (Thomas Nouailler, Olivier Malclès, Yvan Okotnikoff, Thibault Barbier, Boris Bouchet...).

Cette liberté du trait, dont la matérialité ne se distingue pas selon qu'elle représente la feuille d'un frêne ou la ligne d'horizon, le chant d'une poutre ou la masse d'un soubassement, la lisière d'une forêt ou les arabesque d'un claustra de céramique, nous a aidés à imaginer les "milieux habités" proposés pour les projets urbains. Quand la ligne des feuilles composées du frêne, les vibrations des faisceaux

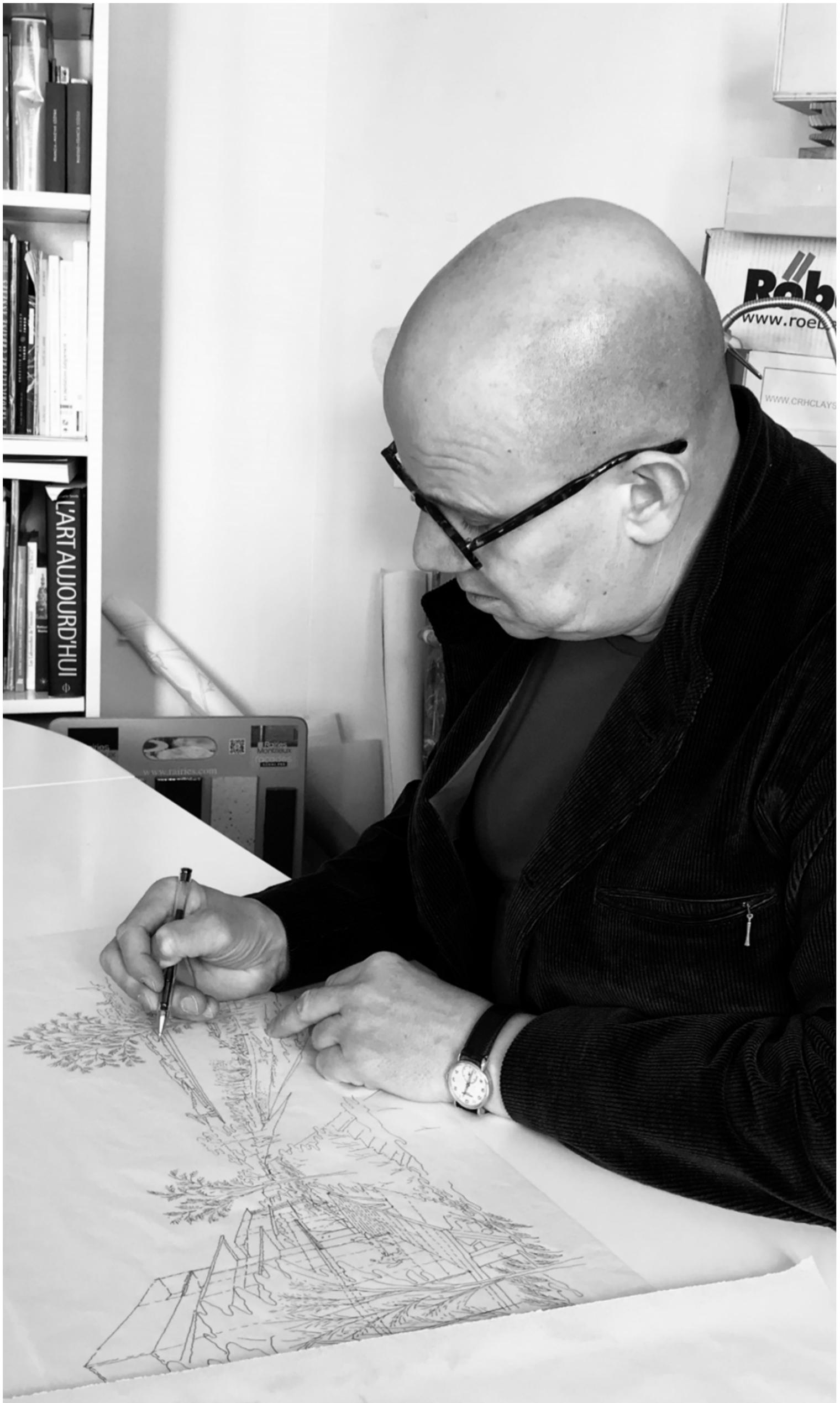
des saules se confondent avec la texture des planches et les contours des édifices, ceci dans un même plan, avec une même texture et des codes graphiques comparables, il est plus facile de montrer l'imbrication de la végétation et du bâti, des volumes architecturaux et du modelé des sols, des masses boisées et des ouvertures vers le lointain. Le trait met à niveau des éléments très hétérogènes, fond les plans successifs et les matières. L'œil associe volontiers ainsi les diverses composantes de ce paysage hybride qui mêle végétation et constructions. Cette fusion du détail et du tout fait écho à l'irremplaçable Hokusai, dont les dessins montrent, au même niveau, la cheville du ponton et la fibre du platelage, les rochers qui bordent la rivière et les saules qui s'y penchent, la lisière de la forêt et la montagne détachée au loin sur le ciel. Ces dessins ont d'ailleurs été utilisés comme référence pour certains travaux d'étudiants, à Mendrisio, dont ceux publiés dans l'ouvrage *Levels* à l'occasion de la seizième biennale d'architecture de Venise.

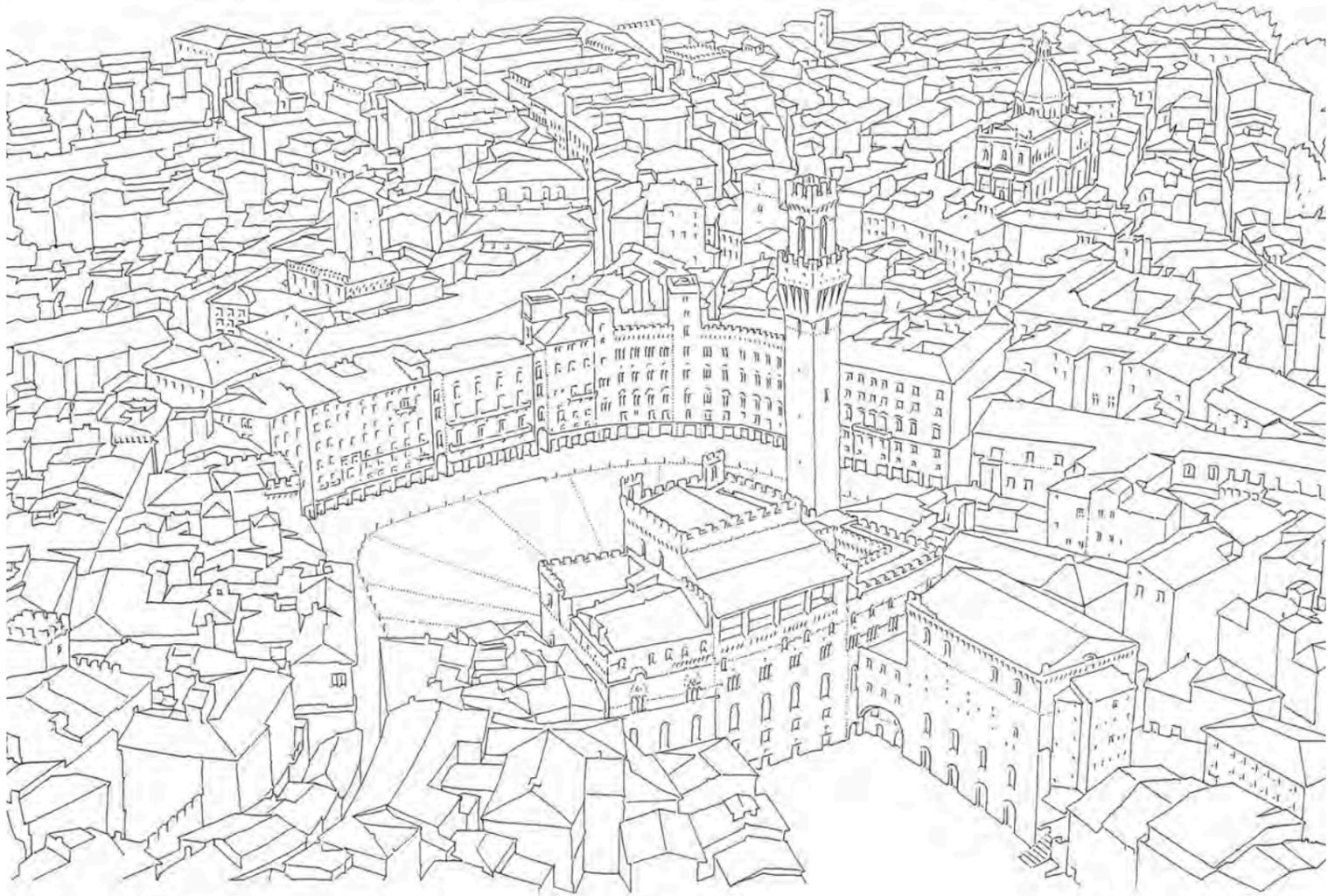
Dans des projets de territoire où il vaut mieux différer le plus longtemps possible la forme définitive du plan, et où nous nous méfions de plus en plus des tracés trop habiles, souvent trop simples, qui n'agrègent pas la complexité salutaire de ce que suggère le *déjà-là*, les matrices au trait, à la fois précises et floues, offrent un système ouvert. Dans certaines esquisses, comme sur le plateau de Saclay ou à Trappes, nous avons ainsi proposé de combiner plusieurs potentiels, représentés aussi bien en axonométrie que par une série de plans abstraits et de cartes possibles, qui regroupaient les différents potentiels du lieu, différentes manières de le saisir, de le développer, espérant que cette combinatoire, mêlant des figures spatiales contrastées, aboutiraient à terme à un plan moins pataud que les grilles à grosses mailles avec lesquelles l'urbanisme parfois nous ennuie fort.

Le trait unifie, et nous autorise à faire cohabiter des dimensions et des univers différents. Cette fonction ductile, qui plie le dessin au gré des narrations, nous fut bien utile lorsque, dans certaines explorations à grande échelle où il s'agissait d'associer la diversité des situations quotidiennes et des habitats à l'unité d'une géographie beaucoup plus ample, et montrer à quel point habiter ici, c'est aussi habiter là, s'étendre un peu plus loin, étirer les moments de sa vie selon la ligne d'un estuaire, ou d'un massif montagneux, ceci de manière à la fois parallèle et simultanée, pour évoquer non pas la succession de lieux qui s'opposeraient l'un à l'autre mais le passage doux et continu de l'un à l'autre, le "en même temps", l'inclusion et les correspondances, bref pour expliquer le potentiel multiscalair d'un territoire, et mettre en évidence ses interdépendances. Ces dessins en anamorphose déroulent selon les mêmes lignes continues les contours d'un fleuve et le tracé de la berge, l'enracinement d'un arbre et les volutes d'un feuillage qui ombragent la rive. Association étrange de traits qui suggèrent plus qu'ils ne décrivent, mais aident à conter la complexité de nos milieux habités.

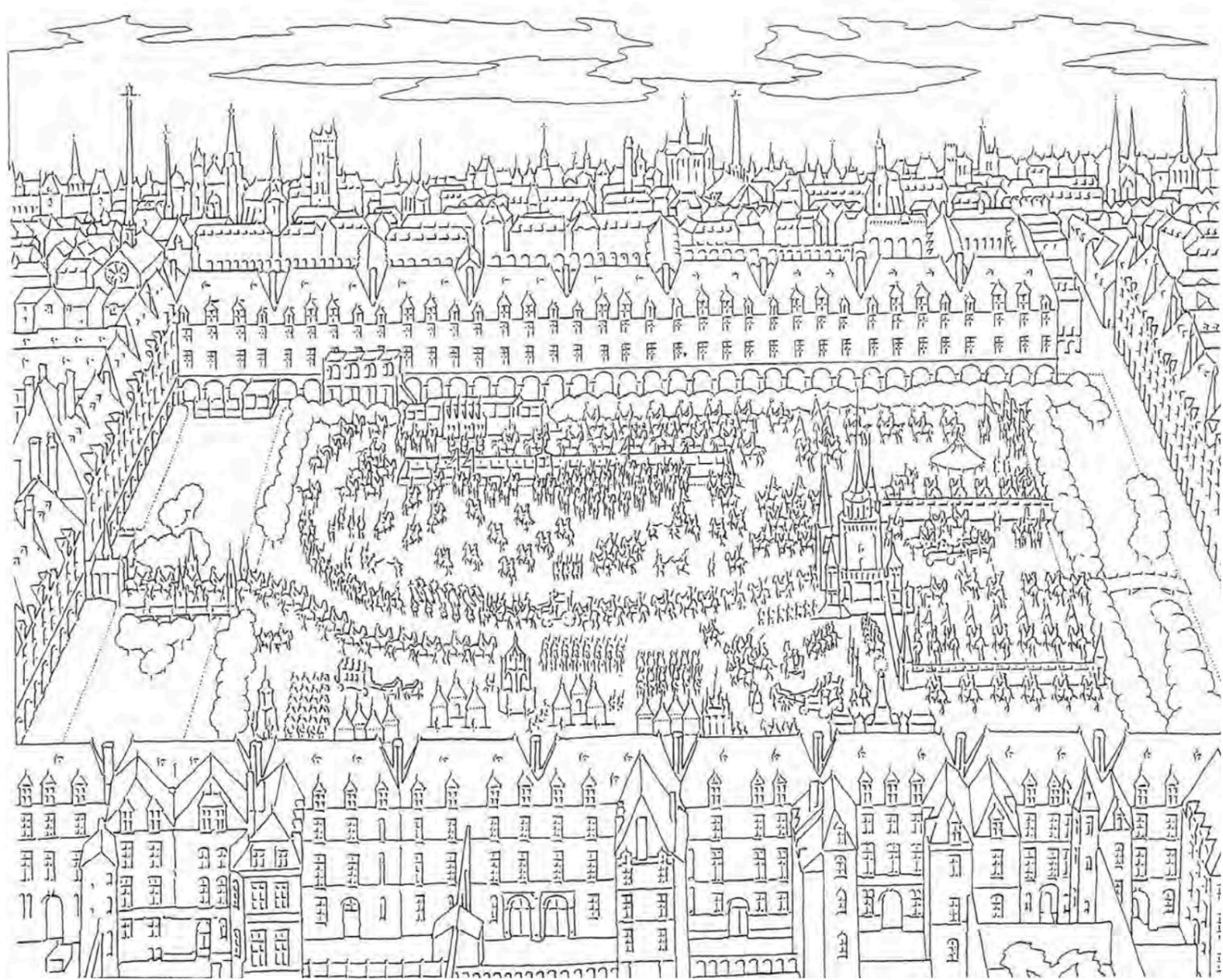
Ce pouvoir de passage d'un univers à l'autre, de continuité met à niveau, toujours, des récits différents. Associé au texte, il fut à Alicante, bien avant le projet, un moyen d'emmener le maître d'ouvrage et bien d'autres dans le futur possible d'un site extraordinaire, sans jamais se compromettre à définir trop tôt, et exagérément, des formes dont la construction méritera, *in fine*, bien plus de travail encore. Mais les vues sur la mer, le bruit du vent dans les branches des pins, l'ombre des arbres, les adossements à la colline et les surprises des cadrages étaient déjà posés en quelques traits. Quelques années années plus tard, en marge de la pratique d'architecte, un travail d'illustrateur, au sens strict, me conduisit à développer cette capacité narrative et synthétique. Pierre Riboulet, préparant un ouvrage pour conclure ses cours de l'École des Ponts et Chaussées, me demanda de réaliser trente-six dessins pour "unifier" des sources iconographiques très diverses, gravures, cartes postales, dessins, peintures... Heure après heure, le trait réunit dans une même texture la basilique de Vizence et la Villa Savoye, les perspectives de Versailles et les cités ouvrières de Lorraine, les vues cavalières de Venise et des boulevards

haussmaniens. Ces dessins furent aussi une manière de connaître ces lieux, de s'en approprier les caractéristiques, une manière puissante et inégalable. Aujourd'hui, plus de vingt ans plus tard, je retranscris le pouvoir didactique du trait dévoilant un plan, une coupe, une perspective cavalière dans mes cours, où les diapositives des PDF s'espacent au profit de longues séquences de dessins effectués au trait et en *live* devant les étudiants. Pour expliquer, Lewerentz, Plecnik, Koolhaas ou Kahn, pour passer d'un site à un détail, d'un édifice à un sol, ces récits dessinés sont à la fois un plaisir et une façon d'emmener avec moi, à travers le temps, d'autres générations dans une histoire renouvelée.



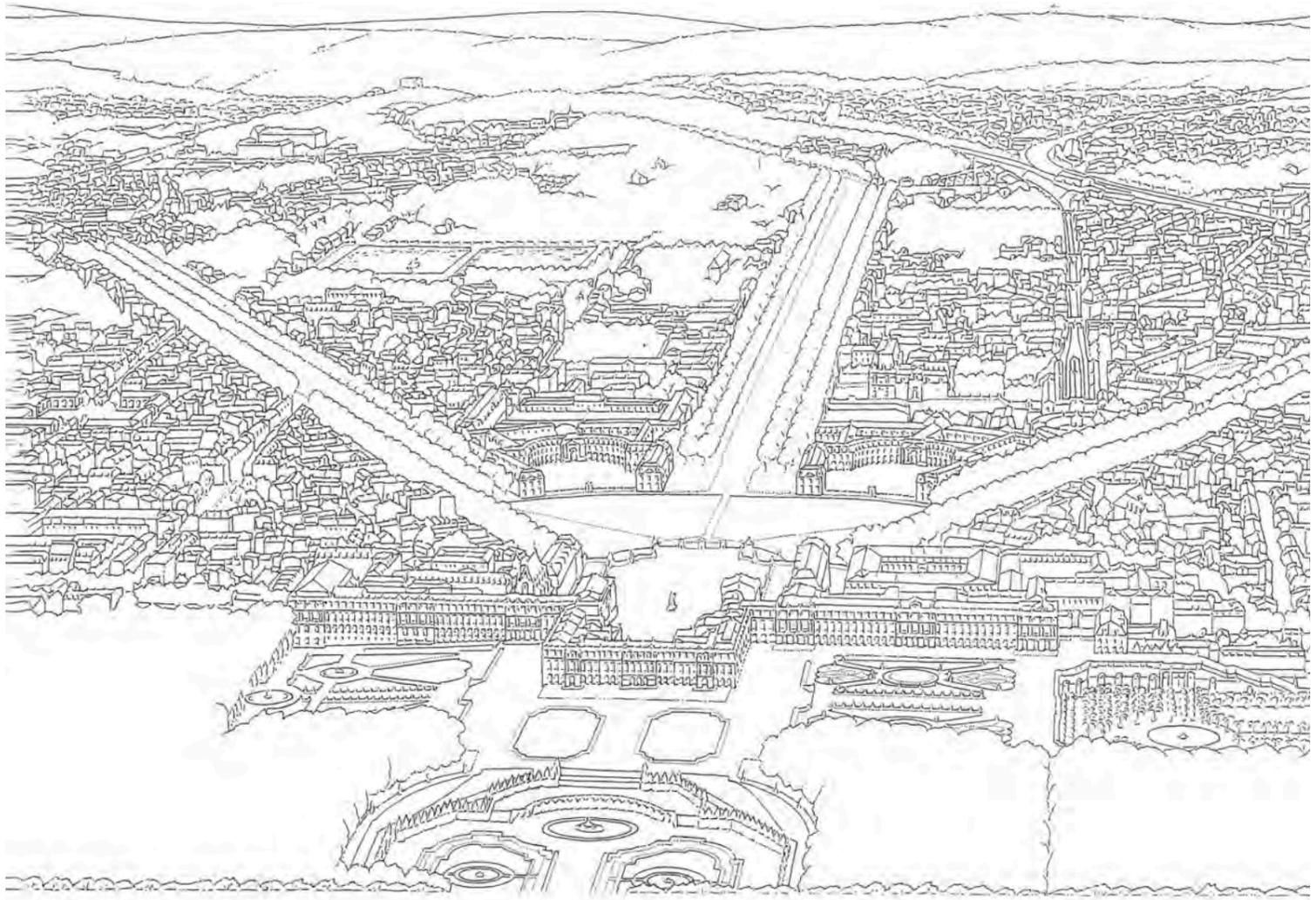


Vue cavalière de la piazza del Campo, Siena, encre sur calque d'après carte postale, 42 x 29,7cm, 1996, Frédéric Bonnet



Vue cavalière de la place des Vosges à Paris, encre sur calque d'après gravure ancienne, 42 x 29,7cm, 1996, Frédéric Bonnet

Vue cavalière de Versailles et du Château, encre sur calque d'après vue aérienne, 42 x 29,7cm, 1996, Frédéric Bonnet



Vue cavalière de Lübeck, encre sur calque d'après photographie aérienne, 42 x 29,7cm, 1996, Frédéric Bonnet



LUIS BURRIEL BIELZA

C'est par le dessin que Luis Burriel Bielza, architecte et enseignant, cherche à filtrer notre réalité. L'expérience d'un monde trop complexe en trois dimensions est alors lissée par un tracé qui n'en comprend que deux. Il s'agit bel et bien d'un transfert, d'une traduction, qui permet de saisir les singularités d'un lieu, voire de contribuer à son épuisement. Pour Burriel Bielza, le dessin n'est pas qu'une affaire de représentation : il est aussi sujet à un questionnement et un acte de codification. Le dessinateur rend ici hommage à Paris, à ses librairies, ses cafés et ses comptoirs. Le récit du lieu se fait sans personnages : pourquoi représenter les humains quand les livres et les objets constituent un paysage foisonnant qui parle déjà d'eux-mêmes ?

DESSINER

Dessiner c'est codifier le monde. La base de ce principe est assez simple : dessiner c'est transférer une ambiance ou une atmosphère à quatre dimensions sur un support à deux. Forcément, il y a un nombre de "paramètres" ou de composants de cette réalité que nous allons faire rentrer dans l'équation et certains autres qu'il va falloir évacuer. Comment opérer ce choix de façon à ce qu'il ne soit pas arbitraire ou gratuit ? Par un rapport de pertinence. Le dessin c'est un outil de représentation, de communication mais aussi un outil de réflexion, de requestionnement. C'est un intermédiaire, un véhicule pour tester une hypothèse qui par sa condition spatiale nous ne pouvons pas résoudre à travers le discours. Ces dessins n'ont pas été conçus pour "représenter" quelque chose ou pour raconter une histoire. Ce sont des études. J'adresse une question mais il ne s'agit pas d'une question de style, où la dimension esthétique est la plus importante. L'esthétique de ce que nous voyons c'est le résultat d'une pensée, d'une logique de travail, d'une réflexion. Soit sur une feuille de papier, soit sur un écran d'ordinateur, l'outil, la question et le produit final sont intimement liés. Un dessin n'est pas l'aboutissement automatisé d'un logiciel, c'est avant tout une opération intellectuelle. Ça permet de trouver une forme de cohérence entre la question qu'on se pose et le dessin qu'il en résulte, ce qui nous rassure sur la logique employée.

Malgré le fait que l'exposition présente une majorité de dessins faits à la main, la même réflexion pourrait s'appliquer à n'importe quelle autre technique qui cherche à rendre possible cette transition entre l'environnement et le support de conception. Aujourd'hui, dans une discipline marquée de plus en plus par l'intégration de logiciels au service de la fabrication du projet, il ne faut pas se laisser emporter par le foisonnement des différentes options. Chacune doit être exploitée au service des attentes, des ambitions et des enjeux du projet. Chacune doit être prise en compte par rapport à une prise de position établie préalablement. Nous devons donc nous poser cette question à chaque situation : en quoi le système de représentation est-il pertinent par rapport à la problématique sur laquelle nous travaillons ? Dessiner c'est un double détournement, un détournement d'un système conventionnel de représentation qui doit être modifié car il n'arrive pas à clarifier la question, et un détournement d'une réalité qui, étant extrêmement complexe, fait rentrer trop de paramètres. C'est ainsi que je ne m'intéresse pas à un rendu réaliste de l'objet original. Le dessin nous donne la possibilité d'établir une distance par rapport à cette réalité. Il nous aide à déterminer qui sont nos compagnons de voyage. C'est une



forme d'abstraction et toute forme d'abstraction demande une prise de position. Cette distance nous engage sur une voie de recherche et elle fait appel à des moyens cohérents.

Les deux cahiers en accordéon sont l'aboutissement d'un projet personnel qui reste plutôt lié à un travail d'exploration sur la capacité du dessin à faire ressortir une certaine dimension spatiale. Ils sont aussi le résultat d'un attachement sentimental à la ville de Paris en tant qu'étranger, je dirais même un hommage. Afin de comprendre la logique des atmosphères liées à ces espaces, je me suis imposé une série de contraintes :

- Pas de photo, chaque dessin a été fait sur place, avec une immersion totale dans l'ambiance à traduire
- Stylo bleu 0,38 mm, trait homogène, pas de possibilité de gommer, refaire ou effacer, pas de nuance dans l'épaisseur.
- Il n'y a pas croquis global dessiné préalablement au crayon, pas de cadrage, le dessin final reste à découvrir.
- Pas de couleur, pas de matériaux, pas de lumière, donc tout est réduit à une même technique, un seul trait qui remplit la surface du papier.
- Pas de personnes, mais la dimension de rituel d'usage est convoquée par la disposition des objets.

Le premier trait, souvent attaché à un objet en premier plan détermine la suite. Avant de pouvoir le tracer, il faut un état de concentration maximum, réflexion, tension, il n'y a pas de pas en arrière. L'option du format *leporello* c'est plutôt une intuition. En fait, chaque dessin a été réalisé de façon isolée, sans chercher un rapport avec le précédent. Mais une fois que l'on déploie la totalité du cahier, un autre monde devient possible. Des perspectives s'enchaînent avec des points de fuite différents, produisant un nouvel espace complètement inattendu. Ainsi, le support choisi, par une logique propre à sa constitution, permet une découverte qui détourne la logique de production. Le fait de travailler en séries, par répétition, par itération, permet d'épuiser une approche. Chaque *leporello* est accompagné d'un texte de présentation.

BOOKSCAPES

Très rapidement, la vague du numérique prend sa place à l'intérieur de nos rituels, tout en bouleversant notre façon d'interagir avec le monde et avec nos proches. Face à ce phénomène, les librairies sont devenues presque un territoire à part, un interstice parfois assez peu fréquenté et peut-être voué non pas à sa disparition, mais plutôt à une profonde transformation. Néanmoins, ce n'est pas le cas de la ville de Paris, où presque chaque quartier compte plusieurs de ces établissements, dont la présence cherche à contribuer à la création d'une identité propre de ses habitants, à la construction d'une urbanité aujourd'hui en péril à cause du commerce virtuel.

Une librairie n'est pas un simple "fournisseur" de produits sur demande. Nous sommes partis en voyage pour la découverte, à la recherche de l'inattendu. Une librairie c'est surtout un espace d'échanges et de retrouvailles. Je vous propose une balade à travers des établissements qui pour la plupart ne sont que des caves, oui, des caves à livres. Ils ont assez peu de surface de contact avec le monde extérieur. Certaines sont des vrais couloirs, très étroits. D'autres sont des grottes, même avec leur illumination zénithale. Parfois nous sommes confrontés au royaume des lampes et des ampoules, qui peuvent briller toute la journée.

Elles font appel aux sens. Des surfaces texturées de papier couvrent absolument tout. On dirait la peau d'un animal préhistorique et peut-être qu'on n'a pas tort, car ces caves sont des endroits d'un autre temps. Elles nous aident à fuir l'instant présent. Il y a aussi cette odeur, parfois presque comme de la gazoline, envahissante... en fait, l'odeur du temps mis en suspens. Et leur sonorité, le bruit des pages qui tournent,

des doigts qui cherchent, des copies qui rentrent et sortent des étagères, des pieds qui traînent, la respiration lente des lecteurs...

Je voulais consacrer ce volume aux livres et aux espaces qui les accueillent, qui les protègent, qui veillent sur leur avenir et par extension, sur le nôtre. Un objet précieux, qu'on doit voir comme un intermédiaire, comme un lien, comme une porte. Dès qu'on rentre dans une librairie, on repère une constellation hiérarchisée et composée par deux éléments : des livres et des étagères. Chaque librairie est un monde avec une identité spécifique, avec sa propre âme, mais constituée toujours par les mêmes acteurs. Dans chaque étagère, la classification est toujours presque semblable, mais la façon dont les thématiques sont rassemblées entre elles ne fait pas partie de cette répétition.

Notre regard glisse entre les livres et les espaces qui les accueillent. La plupart du temps, ils sont parfaitement rangés, comme des briques. Parfois, ils sont empilés formant des tas informes, des tours à plusieurs étages et aux contours irréguliers. Dans ce royaume de papier se cache le libraire, qui est en fait à la fois un ami, un frère, un père, c'est l'un des nôtres. Il doit savoir autant des livres que des personnes, car en réalité, les livres sont comme des personnes : on attend tous quelqu'un qui puisse lire et comprendre notre histoire, mais aussi qui puisse la faire vivre et évoluer, car un livre que l'on n'a pas lu n'existe pas en tant que tel. C'est pour ça qu'il n'y a pas de personnes dans ces dessins ; parce qu'il y a déjà des livres.

COFFEESCAPES

Depuis le début de ce projet, la notion de paysage a été présente dans ma tête. En anglais, extrêmement pratique et intuitif dans la construction d'un vocabulaire, on dirait "landscapes", mais il y a beaucoup d'autres "paysages" qui se déclinent toujours sur le même principe: une section du monde qui nous échappe par son échelle, son immensité ou sa complexité, ou bien une étendue du monde à travers laquelle nous voulons nous échapper, fuir, nous libérer. Ainsi, il y a des "cloudscapes", des "seascapes" ou des "skyscapes".

Comme le lecteur pourra le voir dans les dessins ici rassemblés, le regard se concentre sur l'espace intérieur. Notre attention a été détournée depuis la rue et son espace adjacent si parisien, la terrasse. Notre intérêt repose donc sur une réalité isolée. Dans cet éloignement, il n'y a pas de personnes, rien que des chaises, des tables, des lampes, des ventilateurs et occasionnellement, le comptoir. En effet, c'est un lieu peuplé par du mobilier. Pourtant, il y a une dimension humaine incontournable qui se dégage, car toute forme de rassemblement du mobilier implique une forme de rassemblement des personnes. Le nombre, la densité, les distances, les contours : tout fait partie d'un rituel, des pratiques, d'une mise en association.

Dans l'enchaînement de ces paysages intérieurs, la vue glisse d'un coin à un autre comme une flâneuse curieuse. Elle va repérer une myriade d'objets, parfois tout à fait identiques. Il y a assez peu de variations. Il s'agit d'un véritable système, capable de répondre à des ambiances avec des surfaces, contours et conditions très différentes. D'ailleurs, chaque café possède une atmosphère qui lui est propre. La preuve est que les clients sont assez souvent attachés à un café spécifique. Il y a une sensation d'appartenance, la construction d'une identité. Il s'agit d'un territoire que l'on habite comme si c'était chez nous....

Certains vont passer chaque jour pour prendre leur expresso à côté du comptoir. Ce sont cinq minutes, accompagnées de l'habituelle discussion. Chaque jour, comme une récompense bien méritée. D'autres viendront s'envoler une bonne partie de leur après-midi. Lire les journaux, faire des mots-croisés, piocher dans un roman. En fait, ils sont seuls et accompagnés à la fois. De temps en temps, ils se

mettent à écouter la conversation des voisins. Puis, il y a ceux qui viennent pour travailler. Le wi-fi attire les gens et à côté de son ordinateur, ils profitent d'un bureau qu'ils ne pourraient pas se payer autrement. Nombreux ceux qui écrivent, ceux qui dessinent, enfin, ceux qui prennent du temps pour voir le temps s'écouler.

Chaque café est un monde en soi. Ici mon hommage à leur présence, à leur capacité à ralentir, voir même arrêter le temps. À vous de venir les habiter avec vos rituels. Voilà pourquoi il n'y a personne dans mes dessins. Dès que l'on franchit une de leurs portes, une nouvelle histoire démarre. Comme la mienne. La première fois que je suis rentré, je voulais revivre l'un des plus beaux moments de ma vie. Elle n'était plus présente, mais je voulais m'imprégner des endroits qu'elle avait fréquentés. Je voulais faire partie, je souhaitais revenir en arrière. Et voilà qu'à l'instant, je me suis mis à dessiner et depuis, je n'ai pas pu arrêter.

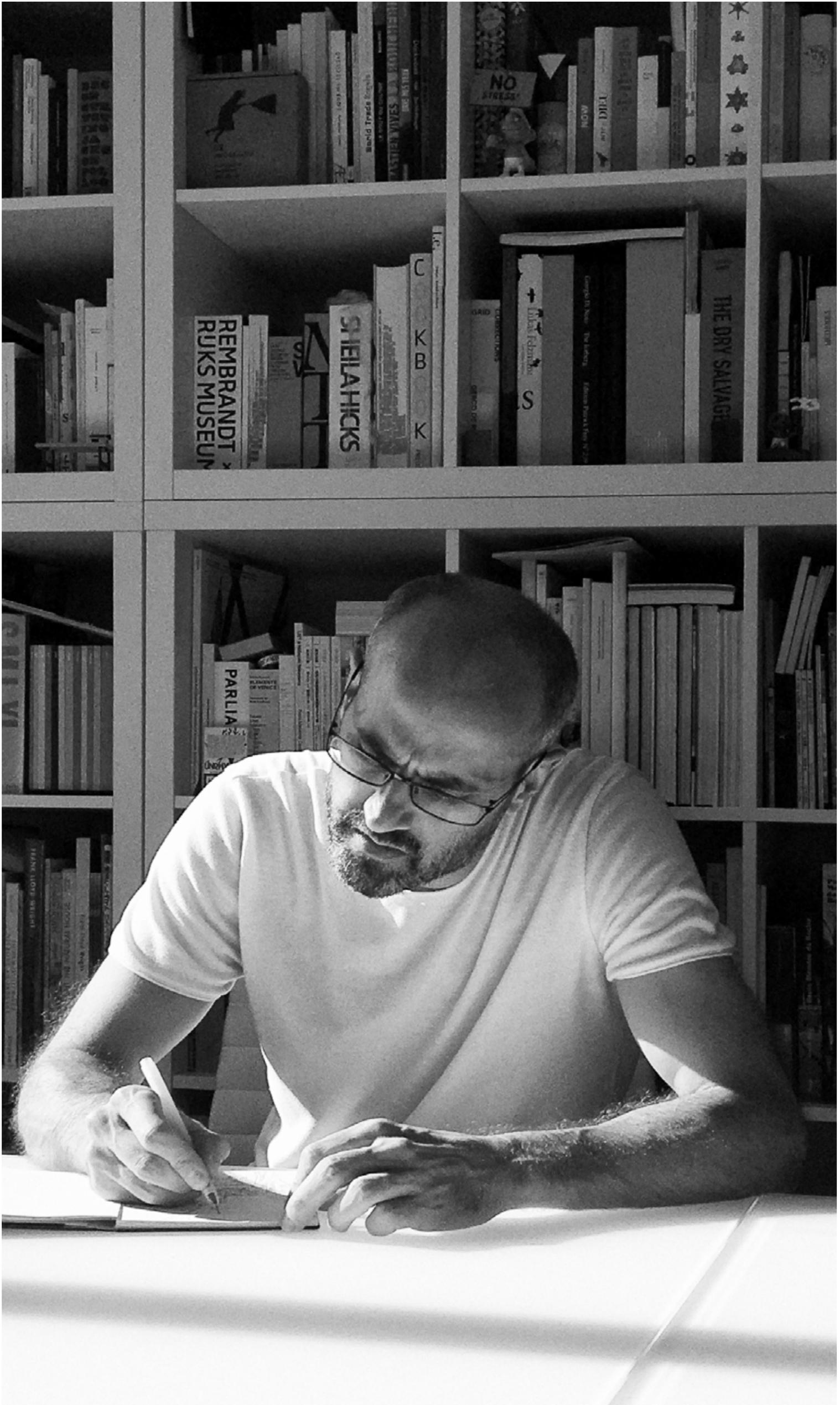
Prenez le temps, il y a beaucoup de détails à découvrir, toute une logique domestique. Il y a aussi des défauts. Eh oui, ces dessins ne sont pas parfaits, mais nous non plus.

COUNTERSCAPES

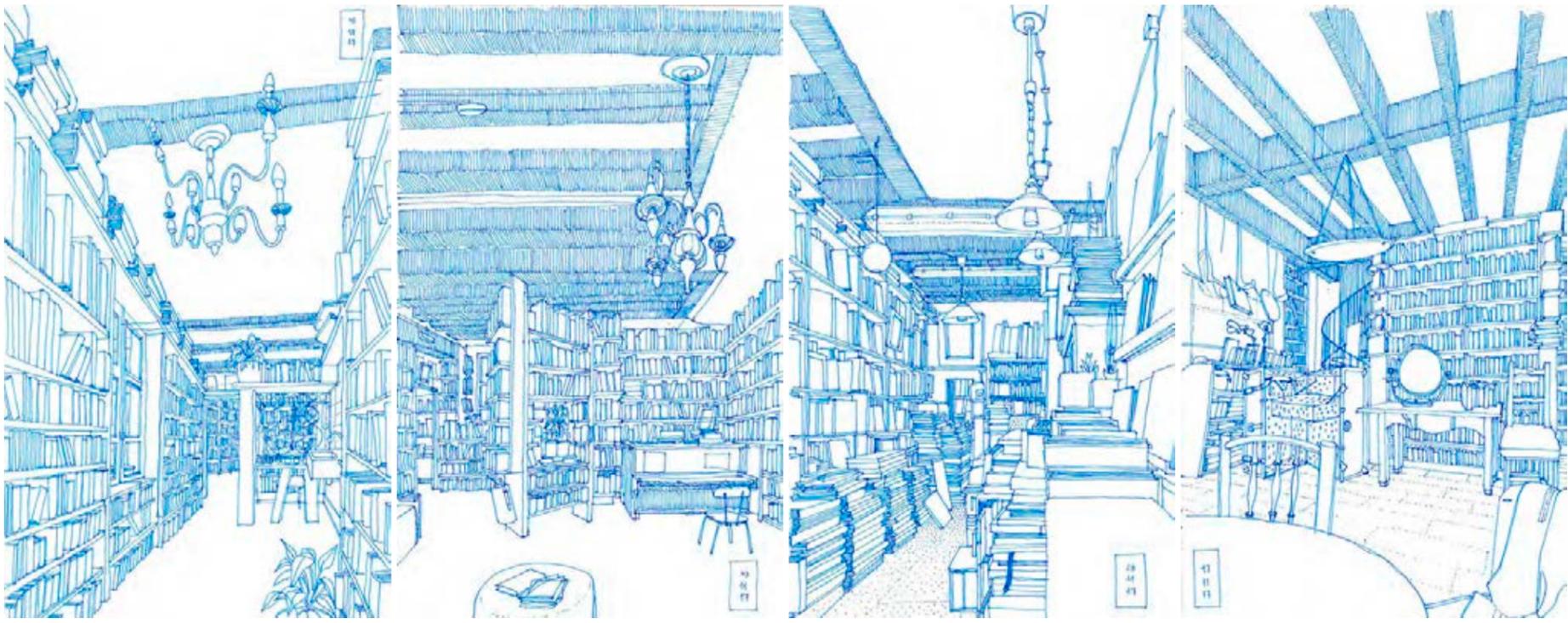
Après ces deux séries, je suis revenu encore une fois aux cafés, mais cette fois-ci, pour jeter un regard sur un micro univers contenu à l'intérieur de cette constellation de mobilier : les comptoirs. C'est une limite épaisse, ce sont les lieux de rencontre entre le serveur et les usagers, deux logiques qui se déploient sur deux temporalités différentes, deux rituels. Ainsi, ils comportent bien plus de détails par centimètre carré de surface. Comme toujours, les mêmes contraintes, les mêmes objectifs, le même trait qui cherche à tout uniformiser. La série est en cours mais actuellement en pause. Je suis à la recherche des nouveaux espaces. Cela n'est pas si facile qu'on pourrait le croire...

Oui, DESSINER c'est codifier le monde, codifier pour le comprendre, mais surtout, pour agir en conséquence, en connivence. Dessiner nous aide à dévoiler un univers caché, mais attention, la plus inattendue des découvertes c'est celle que nous faisons sur l'existant, sur ce que nous connaissons déjà, en regardant avec d'autres yeux, avec d'autres outils.

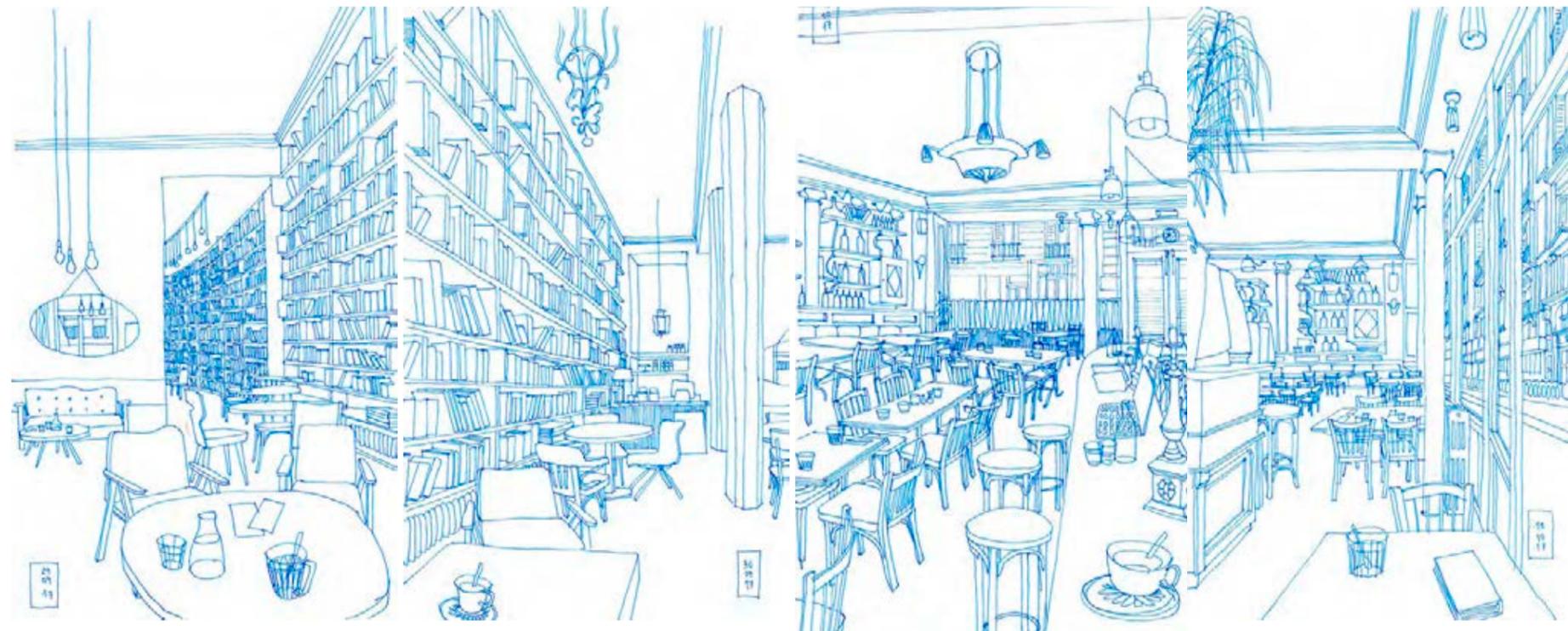
Portrait de Luis Burriel Bielza à sa table à dessin



Bookscapes, stylo à encre sur cahier Moleskine, 5 octobre 2017 / 05 janvier 2018, Paris, Luis Burriel Bielza



Coffescapes, stylo à encre sur cahier Moleskine, 12 septembre / 16 novembre 2017, Paris, Luis Burriel Bielza



Counterspaces, stylo à encre sur cahier Moleskine, 18 mars / 28 août 2018, Paris, Luis Burriel Bielza

