

*Reza Azard coordonne depuis 2016 l'atelier de P21 avec Raphaëlle Hondelatte, à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles. En 2018, il coordonne la première édition d'un atelier intitulé "L'invention des îles" avec Jérôme Boutterin (professeur titulaire à l'École d'Architecture de Versailles) et Milena Charbit (enseignante et intervenante extérieure). À la croisée du dessin et du texte - l'un engendre l'autre, et inversement -, cet enseignement témoigne d'une volonté de poésie et de naïveté, alors que tout encourage les architectes en fin de formation à cesser cette quête. Il s'agit là d'aller chercher les racines d'un territoire insulaire, de documenter et nourrir sa mythologie afin de faire projet. L'utopie se trace sur le papier, et se livre aussi par des mots qu'on n'hésite pas à couper, à mélanger, à redistribuer. Pour Reza Azard, le dessinateur, qui se promène avec son carnet de croquis, pouvant le dégainer à tout moment, a en fait une faculté inestimable : un pouvoir d'appropriation potentielle du monde qui l'entoure.*

---

*"Pouvez-vous vous présenter en quelques mots, expliquer votre parcours de dessinateur et d'enseignant ?*

J'ai un parcours un peu hybride. J'ai une formation d'architecte, aussi de musicien au conservatoire. J'ai eu très vite accès ensuite au domaine de la scénographie, très rapidement alors que j'étais étudiant, en agence. J'ai travaillé chez Jean Nouvel pendant six ans, j'étais en charge de projets, toujours autour de la question du musée – et notamment le Quai Branly. J'ai intégré l'École Spéciale d'Architecture en 2018, et ce jusqu'en 2016. Et puis j'ai enchaîné à Versailles. J'ai toujours enseigné le projet d'architecture d'une manière spécifique, et j'ai gardé cette spécificité. Je n'ai jamais voulu changer d'univers. J'aime beaucoup les textes : j'aime les allers-retours entre le texte et le dessin – la représentation. En parallèle, il y a l'agence d'architecture. En parallèle de chez Nouvel, j'ai commencé Projectiles, au départ avec des artistes puis avec des architectes. Mon parcours a toujours été pluridisciplinaire et j'ai toujours gardé la scénographie comme l'une des forces de l'agence – mais pas la seule, l'idée étant de toucher différentes échelles de projet. La scénographie, la narration, la mise en scène, sont des choses qui comptent beaucoup dans mon univers architectural.

*Pouvez-vous nous parler de votre enseignement à Versailles depuis 2016 ?*

Je participe à plusieurs ateliers à Versailles. Il y a le P21, autour de la notion de maison-monde, non pas comme une architecture, mais comme un territoire qui peut être à la fois quelque chose de très grand ou alors de microscopique : un véhicule peut être une maison, de même qu'un paysage. La maison est vraiment considérée au sens le plus large. Il s'agit aussi de la questionner au sein de notre société : ce à quoi elle renvoie, comment nous pourrions la définir. Les nomades aujourd'hui sont ceux qui sont partout chez eux : ça veut dire que cette maison également peut être requestionnée. Il y a aussi le P45, qui s'intitule "L'invention des îles". Je me suis associé à Jérôme Boutterin pour ce module, artiste et paysagiste. Il s'agissait de ne pas se retrouver entre soi – j'ai horreur de l'entre-soi en architecture.

Le P45 marque la fin du parcours d'étudiant. Généralement, on attribue la fin de parcours à un moment de complexité, de densité, de professionnalisation, de retour

vers une sorte de réalité : comme si on avait le droit de rêver pendant quelques années et puis qu'après il fallait retourner à la réalité. J'avais envie de prendre le contrepied en disant : "Finalement, peut-être que c'est le dernier moment où l'on est à l'école, ce serait intéressant de partir avec un écho d'une forme – peut-être – de naïveté, de revenir à ce qu'on a connu en première année". C'est un atelier qui a un regard au deuxième degré, voire au troisième degré, de quelque chose de naïf, un rapport poétique assez présent, puisque c'est ça aussi la poésie : de démultiplier les regards sur un objet. Un objet qui pourrait sembler primaire peut avoir plusieurs sens.

*Comment les étudiants sont-ils invités à tisser ce lien entre texte et dessin ?*

Le P45 commence par une première étape durant laquelle l'étudiant a un territoire à étudier, à comprendre, mais au sens presque mythologique : aller chercher les racines d'un territoire, les choses que l'on voit mais aussi qu'on ne voit pas... Les formes d'invisibilité qui donnent de l'épaisseur à un territoire. Il faut essayer de comprendre toute cette mythologie, toute cette nébuleuse qui détermine un territoire. Évidemment, les territoires ici sont toujours des îles.

*D'où vient le thème de l'atelier - cette notion d'île ?*

D'abord, le nom de l'atelier, "L'invention des îles" renvoie à *L'invention de Morel*, roman d'Adolfo Bioy Casares qui est devenu un film. Il raconte l'histoire d'un homme qui est invité sur une île ; il est tout seul, mais en même temps il y a des traces de vie, il ne comprend pas, c'est assez étrange. Et puis de temps en temps il voit des gens, qui disparaissent, qui apparaissent et qui disparaissent, et les gens ne le voient pas. Il se rend compte qu'il est complètement absent, il peut marcher à côté d'eux sans être vu. Et puis il tombe amoureux d'une femme. Cette femme va souvent se mettre sur un rocher en regardant la mer ; lui vient toujours s'asseoir à côté d'elle. Il se rend compte petit à petit que tout ça, ce sont des images. Qu'il y a un professeur, Monsieur Morel, qui l'a invité comme un cobaye sur cette île pour qu'il soit témoin d'une sorte de machine qui projette la mémoire du vécu sur cette île : il y a des gens qui ont disparu. C'est très puissant, c'est très fort. Et il se rend compte qu'il tombe amoureux d'une image, d'un passé, de quelqu'un qui n'est plus là. L'île, c'est aussi la question de l'origine ; comme le dit Deleuze, c'est le lieu où l'homme peut se retrouver dans des conditions qui le renvoient à son origine. L'étudiant se retrouve dans une sorte de coupure, ce qui ne veut pas dire s'isoler dans une bulle : c'est au contraire se retrouver dans un endroit où l'on peut réfléchir seul le monde. On est plus que jamais conscient du monde. C'est un territoire tranquille pour réfléchir.

*Quels sont les lieux et les temporalités de l'atelier ?*

La première étape du travail consiste à analyser, la deuxième étape à habiter, c'est-à-dire trouver une manière très intuitive presque d'investir ces territoires. Il y a ensuite une coupure, qui se fait toujours ailleurs, en-dehors du territoire, dans un autre contexte. Au retour du workshop, on demande cette fois-ci aux étudiants d'inventer une île. Ce workshop est décontextualiser pour jouer le jeu de se projeter quelque part, puis, du jour au lendemain, se retrouver forcé d'être ailleurs, dans un milieu qu'on ne connaît pas, et du coup l'écho de ce qu'on a travaillé ailleurs va se retrouver là. On l'amène avec nous comme un bagage, une valise.

*Dans ce bagage, emportez-vous dès le départ des dessins ?*

L'idée est, à la manière de Robinson Crusoé, de se retrouver "échoué" sur l'île d'un coup, et arriver avec le minimum : pas d'ordinateur, pas d'autres outils qu'un carnet et un stylo – on laisse le choix du stylo. On abandonne les étudiants sur l'île pendant une ou deux journées., ça dépendra

à chaque fois de la taille de l'île. Ici, c'était les îles du Frioul à Marseille. Ils écrivent, d'abord, et recueillent leurs perceptions et commencent à dessiner un peu. Ils "prennent comme ça vient" : il n'y a pas de méthodologie imposée, au contraire, il ne faut pas que ce soit trop orienté dès le départ, parce que ça risquerait d'être rigide. Dans le cas de Marseille, le jour d'après, on s'est retrouvé au CIPM (Centre International de la Poésie, Marseille). On s'est demandé par quoi commencer : par le texte, ou par le dessin ? Là, on a commencé par le texte.

Les étudiants ont commencé à faire un atelier d'écriture avec Michaël Batalla, le directeur du centre, sous une forme très intéressante. Chacun avait ramené ses perceptions, d'abord réécrites par chacun. Il leur avait demandé de faire des phrases très courtes, il fallait très peu de mots par phrase, il fallait qu'ils aillent à la ligne entre chaque phrase. Des conseils très basiques pour fabriquer une sorte de structure de poésie. Au moment où les étudiants commençaient à s'approprier leur texte, Michaël Batalla leur a proposé de mettre tous les textes sur table, de les découper, et de les redistribuer en les thématisant. Ils ont donc tout lu, trouvé les thématiques ensemble, et chacun d'entre eux s'est retrouvé avec un thème, dans lequel il y avait les textes de plusieurs étudiants. Ils se sont fait déposséder de l'affect qu'ils avaient avec leur texte, ce qui est très intéressant car cela leur a permis de poser plus de profondeur, d'être moins dans quelque chose d'immédiat, moins dans l'affect. Chaque thématique a été réécrite par les étudiants. Cette fois-ci Batalla leur a demandé plus de précision dans la forme de l'écriture et sur le choix de la mise en page du texte. Il y avait douze étudiants : un thème par étudiant. Cela a pris une journée entière.

Ensuite est venu le travail de dessin : la méthode n'était pas exactement la même, mais quasiment. D'abord des dessins très automatiques, très intuitifs, des dessins chronométrés – une minute par dessin. Ensuite le temps augmentait, rendant le dessin de plus en plus complexe. Et, au final, il y a eu deux dessins qui ont été faits, constituant une sorte de synthèse : l'un était thématique – il représentait un thème ou était en dialogue avec lui -, et l'autre prenait dans les différents textes des extraits. L'idée est de fabriquer un livre à partir de ça : le chapitre 1 est déjà constitué, c'est celui que l'on verra dans l'exposition. Nous l'avons présenté au CIPM. Les textes ont été lus par les étudiants, comme des lectures poétiques, devant des invités, devant des poètes et des architectes. Les dessins étaient au mur – deux A3 par étudiant. Le tout a été filmé par le CIPM.

*Quelles sont les références – artistiques et littéraires, puisque texte et dessin sont ici indissociables – que vous convoquez en amont de l'atelier ?*

Elles sont nombreuses. En ce qui concerne le dessin, il y a des architectes dont j'aime bien le travail : évidemment John Hejduk, Luca Merlini. Il y a beaucoup d'humour quelque chose de très léger là-dedans. C'est très rare, l'humour en architecture. C'est une qualité. J'aime beaucoup les miniatures persanes, leur rapport à la narration, qui est très puissante. L'espace y est très présent. Il y a aussi un travail d'Alexander Brodsky qui est un architecte russe. Il avait fait un deux mains avec un autre architecte. Ils travaillaient dans une agence d'état puisqu'ils n'avaient pas le droit de monter la leur. Des formes de projets utopiques, très poétiques, des dessins à la main. Bon, Sempé, évidemment. Il y a beaucoup d'humour. Il y a aussi les partitions de John Cage. Il y a plein d'inventivité. J'aime beaucoup quand le dessin essaie de croiser le temps et l'espace en même temps. En terme d'ouvrages, Bachelard et sa Poétique de l'espace, quelques ouvrages de Ballard, évidemment les Villes invisibles de Calvino – l'espèce de Bible qu'on peut lire et relire -, les écrits de Abe Kobo, metteur en scène japonais de l'avant-garde, qui a écrit La femme des sables, un roman qui est aussi un film.

*Les étudiants sont-ils également invités à utiliser leurs propres lectures et références en matière de dessin ?*

Oui, puisqu'à un moment donné, il y a un genre de mnémotecnique de références à la Aby Warburg qui se met en place. Il croise à la fois les références de l'atelier qu'on leur propose, et en même temps des références à eux, personnelles, notamment quand ils travaillent sur la mythologie de l'île.

*Nous avons vu que les références proposées en matière de dessin tournent surtout autour de la pratique à la main, et que les étudiants n'ont qu'un carnet au début de l'exercice de projet. Selon vous, qu'apporte de plus le dessin à la main que le dessin numérique, et inversement ?*

En fait, je n'ai pas envie de les mettre l'un avec l'autre. Ce sont des choses vraiment différentes. C'est comme si on disait : "Qu'est-ce que ça apporte, le cinéma, par rapport au théâtre ? À quel moment on est plus théâtre ? À quel moment on est plus cinéma ?". C'est très difficile comme question : je n'ai presque pas envie de me la poser, parce que ce sont des choses très différentes. Ce que j'aime bien dans le dessin, et il ne faut pas en faire l'éloge, puisqu'il faut que ça reste un outil pour nous en tant qu'architectes – on n'a pas comme finalité de faire des œuvres papier qui se montrent, qui se vendent et qui se suffisent en tant que telles. Je trouve que le projet peut être communiqué par le dessin : c'est un médium en fait. C'est l'idée du projet qui est véhiculée comme une force politique, presque, poétique et politique. Politique, au sens d'au service de l'habiter ensemble – ça peut être de la ville. Il doit rester une légèreté dans le dessin : il doit être assez intuitif et spontané. Mais ça ne représente pas une complexité : il est là au contraire pour "décomplexifier" la situation. Par contre le dessin à l'ordinateur relève de la mesure, qui rentre en jeu. Je pense aux plans, je pense aux coupes. Après on peut aussi dessiner à main levée sur ordinateur. D'ailleurs, main levée sur ordinateur, c'est la même chose que dessin à la main, finalement. Pour moi, la différence doit se situer là : on peut très bien se servir d'un ordinateur, il suffit que le médium de l'ordinateur soit en forme de carnet, ce qui peut arriver. Ce n'est pas le numérique qu'il faut différencier : c'est le dessin à main levée ou le dessin mesuré.

*L'exposition pose l'hypothèse que l'on assiste aujourd'hui à une redécouverte du dessin, peut-être un renouveau. Est-ce que, selon vous, le dessin est effectivement en train d'être redécouvert, ou est-il resté inchangé, et c'est finalement la pensée contemporaine qu'on applique dessus qui a évolué au fil du temps ?*

Ce n'est pas exactement que le dessin revient, mais que les nouvelles générations ne sont plus comme la mienne, dans une espèce d'excitation de découverte d'un nouvel outil, qui ne mettait pas le dessin de côté, mais qui faisait qu'à un moment donné on devait, presque par réflexe humain, s'intéresser à un outil inconnu qui arrive dans notre vie. On est obligé de passer un peu de temps pour connaître cette chose. On réfléchit avec ça, on le réfléchit cet objet, on le problématise. Ça met un peu d'ombre sur la nouveauté de la chose... mais ça prend vingt ans, trente ans, une génération. Mais aujourd'hui, on a dépassé ça, puisque la nouvelle génération est née avec ça, dès le départ dans le berceau, donc la question ne se pose même pas. Tous les outils de la palette sont au même niveau ; il n'y a pas de nouveauté. Je ne dirais pas que le dessin à la main revient, mais que l'informatique fait moins d'ombre.

*Quelles sont les qualités, à vos yeux, qui confèrent au dessin sa permanence, sa prééminence à travers le temps et l'espace ?*

Dans cette question, on doit distinguer le support virtuel du support papier. Le support numérique a besoin d'autres interfaces pour arriver à la permanence, alors que le support papier est automatiquement permanent. La permanence physique du dessin papier est très agréable, c'est ça que je trouve beau : cette espèce de dichotomie qu'il y a entre la spontanéité du dessin qui arrive comme ça et sa

permanence. Finalement on regarde de nouveau le dessin trois, quatre ou cinq ans après, et c'est incroyable comment d'un coup la mémoire se rappelle immédiatement de l'instant où elle a dessiné. Ça donne une permanence à une forme de spontanéité. Même dans le dessin que l'on fait rapidement : il garde sa fraîcheur des années après. C'est comme dans la musique en fait : il y a un chœur, un saxophoniste le joue, il est enregistré, et lui se rappelle très bien du moment auquel il l'a joué, et ce qui est dingue c'est qu'il y a des chœurs qui deviennent très permanents. On peut avoir la même chose avec du dessin. Il y a une forme de liberté. Ça respire la liberté. Je dégaine mon stylo et je fais, quand je veux, un dessin.

*Au sein de l'atelier, vous reliez le texte au dessin : l'un semble être à l'origine de l'autre, et les choses s'inversent. Qu'est-ce que l'un aurait de plus que l'autre, ou pourrait apporter à l'autre ? Qu'est-ce que le texte ne dit pas que le dessin dit, et inversement ?*

Je pense que les deux ne disent pas la même chose. Ils peuvent avoir des points communs. Ces points communs-là peuvent être complètement inconscients ou illustratifs, c'est-à-dire que les dessins peuvent illustrer le texte, et le texte aussi peut illustrer le dessin. J'aime que l'on face des allers-retours entre les deux. C'est vrai qu'il y en a un qui déclenche l'autre, et c'est vrai que c'est très difficile de sortir de la dimension illustrative. Peut-être que ce qu'il faut c'est trouver finalement le plus petit commun multiple entre les deux, qui fait naître les deux, mais sans montrer la forme finale de l'un qui influence la forme finale de l'autre. À un moment, arrêter le texte dans une étape extrêmement embryonnaire et peut-être même schématique. Quand on lit un texte, on a des images qui viennent. Et c'est vrai que lorsqu'on regarde un dessin, on a des mots qui viennent aussi. Les premières choses qui viennent, c'est finalement ce que la chose elle-même n'est pas. C'est toujours comme ça : on aspire toujours, au départ, à ce qu'on n'est pas. Et c'est ce qui fait qu'on avance ! Par la curiosité de ce qu'on n'est pas."

# les ruines

mais qu'on visite de près

de loin

l'on contemple

des traces que

des ruines

ne deviennent

cette cité inca

derrière une colline

de vraies ruines

plus haut

rien

à

mène

ne

il

cet escalier est de ceux-là

incongrue

chose

jusqu'à l'eau

l'escalier

l'objet

suspension

absences en points de

d'un Pompéi

fantastique

l'inachèvement

sans fin

à cache-cache

pour jouer

un bunker

à

rien

à

debris

démantèlement

gravats

alignées sur la scène

le destin des structures bétonnées

fosse

tas d'os dans une

l'île

en permanente

démolition

la constante

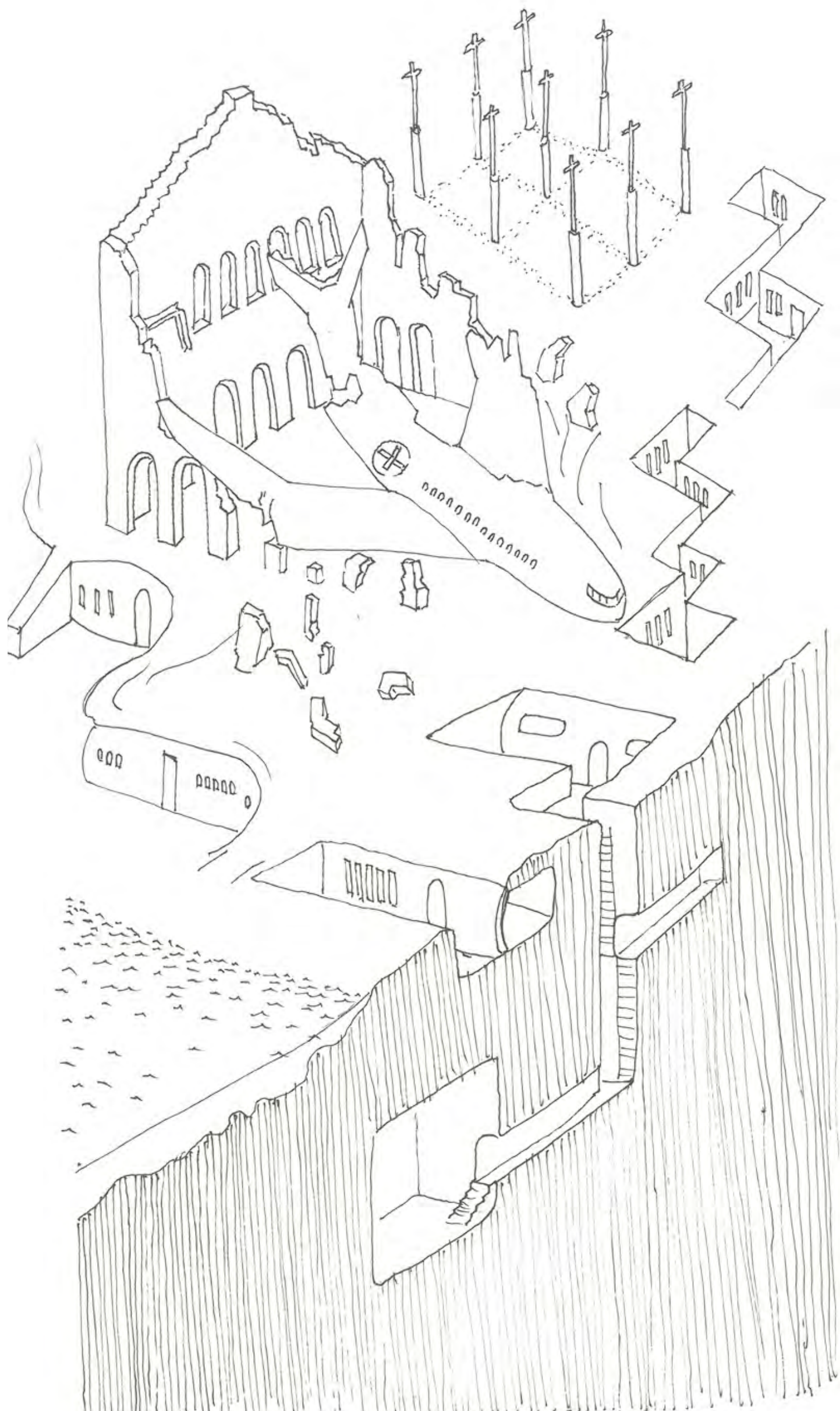
les ruines

abandonné

disparu

squelette inachevé







*Architecte et enseignant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, Matthieu Gelin nous livre dans cet article l'analyse de son propre travail pédagogique et architectural par le filtre du dessin. Il y traite de la persistance des codes de représentation qui constituent la langue de l'architecture. Rapprochant le dessin de l'écriture, l'auteur s'appuie sur les textes fondateurs de Durand, Loos ou Grassi pour nous montrer que si la finalité du dessin est avant tout l'objet construit, nombre de projets d'architecture restent à l'état de dessin. Il n'en reste pas moins que ces architectures de papier, ces architectures dessinées, engagent un réel et existent comme des architectures potentielles. Le dessin d'architecture apparaît alors comme un moyen que Matthieu Gelin qualifie de "protolangage".*

---

## LE DESSIN COMME PROTOLANGAGE DE L'ARCHITECTURE

Au fil de son écriture, cet article m'a permis d'explicitier une série de concepts personnels touchant à la fois à la façon dont j'enseigne l'architecture et au rapport intime que j'entretiens avec le dessin. J'y développe un point de vue personnel un peu plus large que le stricte cadre du dessin comme une sorte d'auto-analyse autant pédagogique qu'architecturale.

Je commencerai par deux notions qui me semblent essentielles pour comprendre ma façon d'enseigner et l'approche que je peux avoir du dessin. En premier lieu, si le dessin, à la main, avec un feutre noir sur un carnet, est une part de mon quotidien et qu'il est pour moi un outil déterminant dans ma façon de produire de l'architecture, je ne pense pas qu'il soit un de mes objets pédagogiques. Plutôt que d'enseigner le dessin, je préfère déplacer, ou élargir, mon propos sur ce qu'implique l'enseignement de la représentation du fait architectural. Il me semble également nécessaire de préciser que je pose comme postulat que l'architecture a pour vocation de se concrétiser dans le réel, d'aboutir à un bâtiment. Le dessin est un média, nous verrons que je le compare largement à la notion de langage, mais sa finalité est, pour moi, la réalisation d'un objet construit. Par les quelques paragraphes qui suivent je vais expliciter mes réflexions sur la représentation et énumérer les concepts (en italiques) qui me semblent essentiels aux étudiants.

J'introduis mon propos par les citations de trois architectes rationalistes de trois époques successives : Jean-Nicolas-Louis Durand, Adolf Loos et Giorgio Grassi. A travers ces trois points de vue sur le dessin d'architecture ressort une certaine défiance de la part de ces auteurs envers le dessin. Défiance qui n'est pas mienne mais qui permet de mettre au jour une ambiguïté latente : est-ce que le dessin d'architecture est de l'architecture ? Pour Durand c'est une forme de positionnement face à l'enseignement de l'école des Beaux-Arts ; n'oublions pas que dans ce même texte il propose de raser le Panthéon. Il écrit ces lignes en préface du premier tome de ses *Précis*, abrégés illustrés des cours d'architecture qu'il donne à l'École Polytechnique au tout début du XIX<sup>ème</sup> siècle.

*"Selon quelques personnes, le dessin fait la base et de l'Architecture et des autres arts. Nous n'examinerons pas si le dessin, destiné qu'il est à représenter les divers objets dont fait usage l'Architecture, est la base de celle-ci plus que l'art de tracer les différents caractères de l'alphabet n'est le fondement des divers genres de littérature. Nous nous bornerons à observer qu'à l'égard de l'Architecture, cette*



prétendue base n'est autre chose que l'art de faire et de laver des dessins géométraux ; art qui ne peut donner que de fausses idées d'un édifice, puisque la nature ne nous offre rien de géométral ni quant aux formes ni quant aux effets. La perspective pourrait, seule, donner des idées vraies de l'effet d'un édifice. Mais chose étrange dans un art que l'on prétend assimiler aux arts qui ont le dessin pour base ! Ce dernier genre de dessin n'est point en usage dans l'Architecture ; il y a plus, il y est sévèrement proscrit : et la préférence y est exclusivement accordée au dessin géométral, qui est faux, qui est ridicule lorsque l'on veut représenter l'effet d'un édifice ; et qui de plus est extrêmement dangereux, comme que l'on considère l'Architecture, soit sous le rapport de l'utilité dont elle est soit sous celui du plaisir qu'elle procure."

Un peu plus loin,

"Mais, nous dira-t-on, ce n'est pas sur le dessin seul de l'Architecture que nous prétendons faire reposer celle-ci ; c'est sur le dessin en général et sur celui de la figure en particulier. Les Michel-Ange et les Bernin, etc. n'étoient-ils pas à la fois et peintres et architectes ? N'est-ce pas à leurs talents dans le dessin qu'ils ont dû leurs succès dans l'Architecture ? Le dessin, il est vrai, met à même d'exprimer aisément ses pensées ; ce qui le rend extrêmement recommandable. Mais nous sommes loin de le regarder comme une chose essentielle : car pour ce qui est des Architectes que l'on vient de nous citer, quand même nous conviendrions de leur supériorité, ce que nous n'avons garde de faire ; nous ne conviendrions pas pour cela, que ce fût à leurs talents dans le dessin qu'ils doivent leur réputation. En effet, personne s'est-il jamais avisé de vanter Palladio comme dessinateur ? Est-il néanmoins quelqu'un qui lui refuse la gloire d'être le plus grand architecte ?"

Un siècle plus tard, dans l'article publié en 1910, *Architecture*, Loos décrit la façon dont un architecte se doit d'être au monde. Que ce soit dans son rapport au paysage, à la construction, à la culture ou à l'histoire, un architecte doit être le reflet de la culture de son temps. Le dessin n'étant alors pour Loos qu'un rapport concret à l'objet construit, une façon de parler au maître maçon que l'architecte a symboliquement remplacé.

"Le meilleur dessinateur peut être un mauvais architecte, le meilleur architecte, un mauvais dessinateur. Or dès le choix du métier d'architecte, il est exigé du talent en art graphique. Toute notre nouvelle architecture est inventée sur la table à dessin et les projets ainsi dessinés sont présentés de manière plastique, un peu comme on place des peintures dans un panoptique. Aux yeux des maîtres anciens cependant, le dessin était seulement un moyen pour se faire comprendre de l'artisan qui exécutait. Comme le poète doit se faire comprendre par l'écrit. Mais nous ne sommes pas encore devenus incultes au point de vouloir inculquer la poésie à un jeune garçon parce qu'il a une jolie écriture."<sup>2</sup>

Ces deux textes font clairement un rapprochement entre dessin et écriture, comparant en creux la pratique de la langue et celle de la représentation comme moyen d'expression d'arts plus riches : poésie, littérature, architecture. Si Giorgio Grassi utilise également largement l'allégorie de la langue pour parler d'architecture c'est une citation plus simple, que je reproduis ici.

"Alain dit : "Le mouvement naturel d'un homme qui veut imaginer une cabane est de la construire, il n'a pas d'autre moyen pour la faire apparaître". Dans ce sens, le dessin constructif habituel (à l'échelle, par coupes orthogonales, etc.) est conçu comme l'unique alternative, dans le domaine des artifices techniques, au construire soi-même. Cette alternative possède en même temps une limite extraordinaire : elle représente une manière de faire objective, mais pourtant très abstraite et sophistiquée, une représentation pour initiés."<sup>3</sup>

Grassi aborde là l'ambiguïté qui va m'occuper dans les paragraphes suivants : le dessin d'architecture est un média

factuel qui n'a d'autre but que la réalisation d'un ouvrage. Mais il est également un objet savant répondant à des codes normalisés dans ce que nous appelons généralement discipline. Le dessin et donc plus largement la représentation ont pour moi deux desseins, le premier, le principal peut-être, est la nécessaire médiatisation du projet architectural. Si la finalité du projet d'architecture est de se concrétiser dans le réel, alors l'architecte doit trouver le moyen de transmettre la complexité de sa composition à celui qui mettra en oeuvre sa proposition. Je me permet de m'expliquer sur ce que j'entends par réel, le réel est à la fois la réalité factuelle et tangible qui nous entoure mais également la possibilité de cette réalité. Je parle là d'une possibilité de réalité car si chaque projet a pour but d'être construit, finalement peu y parviennent. Nombre de dessins restent à l'état de projet seulement matérialisés par l'encre et le papier qui les composent. Le réel qu'ils engagent n'en est pas moins concret, il existe comme une possibilité, voire comme synthèse de l'ensemble des contraintes qui ont concouru à son élaboration. Ces dessins propres à médiatiser le projet construit obéissent à des codes savants. Ces codes sont suffisamment élémentaires pour être enseignés à des étudiants n'ayant jamais dessiné et néanmoins complets pour retranscrire les projets les plus complexes. Ils ont trait à l'échelle, au dessin d'un plan de section, à l'épaisseur des traits qui le constituent ; le trait épais continu clos délimitant tout matériau traversant le plan, le trait fin projection orthogonale de tout élément vu au delà du plan, du pointillé pour ce qui est caché, etc. Mais au delà de ce système de représentation, de ce code, il est intéressant d'initier les étudiants à la *persistance* de ces codes de représentation. Ils sont les mêmes et gardent toutes leur pertinence sur le plan d'exécution du maçon plié en huit, protégé par une pochette plastique toujours à portée de main sur le chantier que sur les esquisses d'un étudiant de première année. Ces codes que nous manipulons sont une langue d'architecture, elle est partagée par l'ensemble des acteurs qui concourent à la réalisation d'un objet architectural.

Le dessin tel qu'il est vécu par les étudiants, est clairement un filtre avant d'être un outil de projet, à la manière d'un protolangage de l'architecture. En effet, l'étudiant a besoin de cet outil de traduction pour comprendre l'architecture. Il est une façon de s'approprier l'architecture, d'observer et de retranscrire une langue qu'ils ne connaissent pas. Il permet de mettre à distance l'architecture, de la disséquer comme un objet curieux et étranger. Il est le premier protocole d'analyse architecturale.

Ce qui reste ambigu avec le dessin c'est que tout le monde dessine, ou du moins tout le monde a dessiné. Dès ses premières années, avant la maîtrise de l'écriture voire même de la maîtrise complète de la parole, le petit enfant dessine ; un soleil pour le père, une maison pour la mère et une ribambelle de frères et soeurs avec des membres comme des bâtons. Je me pose alors deux questions : Pourquoi cette aisance avec un crayon ne perdure-t-elle pas, qu'il faille à nouveau apprendre à dessiner une fois devenu adulte ? Et, peut-être, comme une suite logique à cette première question, quelle différence y-a-t'il entre ces premiers dessins naïfs et le dessin d'architecture qui nous occupe ? A la première question je n'ai d'autre réponse, ou d'intuition, que le langage et l'écriture, son corollaire, sont bien plus performants que le dessin pour structurer le cerveau d'un petit d'homme. Par contre, pour la seconde, je tenterais une explication. Ce qui différencie le dessin d'architecture de toute autre expression plastique est, dans un premier temps, l'absolue nécessité d'une faisabilité technique, mais surtout que le dessin d'architecture ne transmet pas de concept. Il n'a aucun signifiant propre, le soleil n'y est pas un papa, la maison n'y est pas une maman. Le dessin d'architecture n'est qu'un moyen, il est, ce que j'ai appelé un *protolangage*, c'est à dire langage sans grammaire avec seuls des mots juxtaposés, un langage qui ne porte pas de sens, le signifiant étant laissé à un autre niveau de compréhension, celui de l'architecture (et de son langage). C'est là, pour moi, ce qui qualifie le mieux le dessin d'architecture. Il se dégage de toute signification autre qu'architecturale, il délaisse le concept. Une peinture de Mondrian appelle en elle, de manière ontologique, le mouvement. Elle porte en-elle un concept, une idée que



le peintre cherche à nous transmettre. Ce n'est pas et ce ne peut être le cas d'un dessin d'architecture, qui est un objet conceptuellement fini. Le dessin d'architecture n'existe que pour être au service du projet, les concepts sont portés par l'objet qu'il représente. Il est intéressant de noter la variété stylistique et technique des dessins propres à représenter des bâtiments sans que cette variété ne puisse en altérer l'essence.

Le dessin est une possibilité pour représenter un objet qui n'existe pas. Alors que son but premier, tel que je viens de l'exposer, est de représenter un projet architectural pour qu'il advienne, pour lui permettre d'émerger ; le dessin est également propre à représenter une possibilité, un instant dans le processus de création permettant l'immersion d'un spectateur. Alors que le dessin comme média se pose dans une continuité qui tend vers un aboutissement (construit) du projet, le *dessin d'immersion* est un instantané. Généralement en perspective, il est un instant du projet qui a à voir avec notre possibilité de jouissance de celui-ci. Comme le média, il est une construction intellectuelle, mais dont les codes sont à priori universels, propres à toucher chacun. Le dessin d'immersion représente, non plus un mode de construire, mais un mode de ressentir. Il y a cependant une variété de codes, une variété de manière de représenter l'immersion. On pense en premier lieu aux expériences picturales classiques ou photographiques, propres à communiquer au plus grand nombre. Il n'y a plus là, nécessité à être initié, le dessin parle à tous. Les codes sont partagés par le plus grand nombre. Le maire pourra sans problème s'immerger dans la perspective de sa nouvelle médiathèque. Puis viennent des représentations plus savantes destinées à des spectateurs ayant appris, éprouvé ou consenti à d'autres codes. On pense là aux nombreuses modes qui traversent les écoles, la dernière étant une passion immodérée pour les paysages bucoliques, naïfs et figés du Douanier Rousseau. De cette hiérarchie de capacité de perception embrassant des publics plus ou moins larges, il est intéressant de regarder également le dessin d'immersion destiné à un spectateur unique et singulier, le dessinateur lui-même. Tout architecte fait souvent des dessins qui ne lui sont qu'exclusivement destinés. Les croquis sont alors la transcription d'une pensée qui n'a pas forcément nécessité de mots. Les codes qui le régissent lui sont propres et leur capacité à produire du projet est singulière. Chaque architecte fait l'expérience du croquis qu'il est le seul à comprendre, qui ne permet aucun échange mais qui reste déterminant dans une recherche créative. Je ne pense pas que les gribouillis de Siza ou Gehry aient eu pour vocation première la large diffusion qui a en été faite. Ils sont avant tout des objets permettant aux architectes qui les ont dessinés de s'immerger, un instant, dans leur processus projectuel. Il y a une part d'incertitude dans ce type de dessin, il porte une sorte d'immersion en soi qui peut nous induire en erreur sur leur charge conceptuelle, ils n'ont d'autre but que de cristalliser un instant dans une recherche architecturale.

Le dessin porte en lui la notion de langage. Non pas comme un langage architectural, mais comme un protolangage, nécessaire à l'incarnation du projet. A l'image des dessins des maîtres maçons des cathédrales où l'ensemble des plans successifs étaient superposés sur le même dessin. L'outil de représentation était à la fois extrêmement économe, efficace et approprié à son dessein tout en étant particulièrement réducteur, sans aucune possibilité d'appréhender l'ensemble qu'au prix d'une certaine gymnastique intellectuelle<sup>4</sup>. Ce n'est pas

la technologie sur laquelle il faut s'arrêter mais sur la possibilité d'un code et la capacité de diffusion de celui-ci.

Un objet propre à représenter l'architecture peut correspondre à ce que nous appellerions dessin d'architecture s'il peut : soit médiatiser le processus constructif d'un projet, soit permettre une immersion dans celui-ci. Le dessin n'est, selon moi, pas exclusivement lié à la main. Aujourd'hui nous pourrions légitimement nous questionner sur la valeur d'objets comme les bases de données des maquettes en modèles numériques ou des algorithmes permettant la réalisation d'organisations complexes. Au même titre que Durand prônait l'utilisation de la perspective dans le projet d'architecture, il me semblerait nécessaire de qualifier ces nouveaux objets contemporains comme dessin ou représentation d'architecture. Le dessin est un concept qui ne dépend pas de son média. Les variations technologiques de la représentation architecturale sont multiples et le propos n'est pas de s'opposer aux outils émergents.

Je terminerai sur un schéma propre à la discipline architecturale qui me pose question. Nous avons vu au début de cet article que certains architectes théoriciens avaient un rapport assez ambigu au dessin d'architecture. Tout en proposant largement une oeuvre dessinée, Durand, Loos et Grassi posent l'écrit comme un mode supérieur d'analyse et de théorisation architecturale. Il existe en linguistique une série de concepts imbriqués : *protolangage - langue - métalangage* ; le métalangage y prime par sa richesse et sa complexité, il est l'expression des idées, de la sémantique, l'étude de la langue. A la manière de nos trois architectes rationalistes, on pourrait facilement faire un parallèle avec l'architecture et imbriquer les trois concepts : *représentation - bâti - écrits*. Ce principe étant séduisant, il n'est pas tout à fait satisfaisant. Je m'interroge sur cette distinction qui fabrique une hiérarchie où le dessin n'occupe qu'un place mineure ou même triviale. La représentation étant par essence un outil, il faudrait plutôt définir ce que serait le métalangage de l'architecture s'il n'est pas exclusivement un écrit. C'est finalement dans un dessin de Loos que j'ai trouvé un embryon de réponse à cette question. Lorsqu'en 1922, l'architecte viennois propose le dessin d'un bâtiment prenant la forme d'une colonne dorique démesurée pour le concours du Herald Tribune de Chicago, c'est à la fois un dessin, un projet d'architecture et une immersion. Mais c'est également une réflexion savante, peut-être même une plaisanterie, un bon-mot, sur notre capacité à nous inscrire dans une continuité historique. Plusieurs niveaux de signification enchâssés sont portés par ce dessin. L'architecture d'un bâtiment, la reformulation d'un langage architectural et un point de vue ironique sur le langage architectural qu'il convoque, font in-fine de ce dessin un objet théorique complet et saisissant.

1 Durand. Jean-Nicolas-Louis, *Précis des leçons d'architecture*, Premier Volume, Paris, Chez l'Auteur, à l'Ecole Polytechnique, 1802, préface IV-VIIJ.

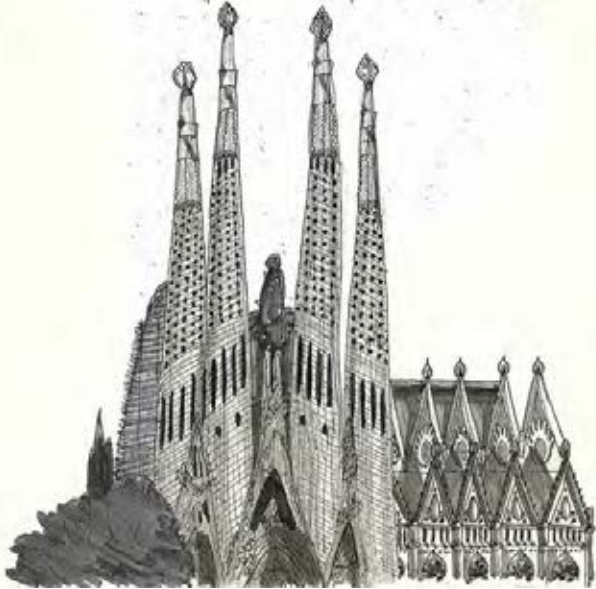
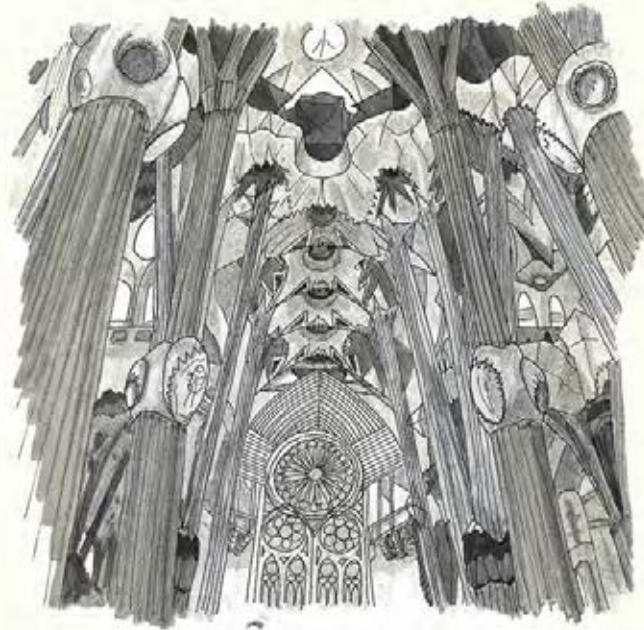
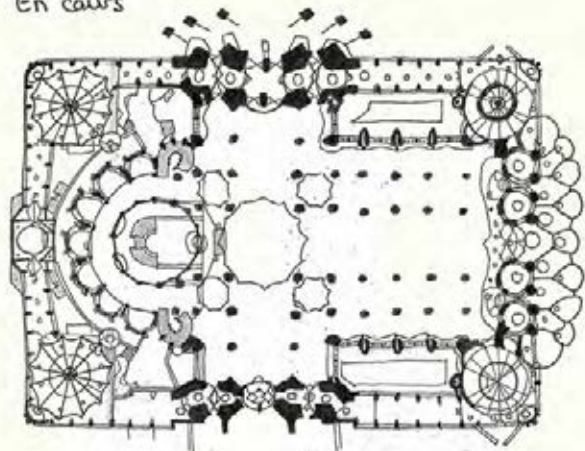
2 LOOS, Adolf, *Ornement et crime et autres textes*, Paris : Éd. Payot et Rivages, 2003, p.102-103, traduction Sabine Cornille et Philippe Ivernel, LOOS, Adolf, Trozdem, Brenner-Verlag, Innsbruck, 1931. On retrouve à la fin de ce texte un vibrant hommage à Schinkel dont la double vocation d'architecte et de peintre romantique semble assez contradictoire avec le propos de Loos.

3 GRASSI, Giorgio, *L'architecture comme métier et autres écrits*, Liège, Mardaga, 1988, Une remarque à propos du dessin, p.182. Grassi cite dans ce passage Emile-Auguste Chartier dit Alain, philosophe moraliste français grand pourvoyeur de maximes populaires de l'entre-deux guerres. Il ne prend pas la peine de référencer la citation ni de décrire son auteur plus que par son simple pseudonyme.

4 On pourra à ce sujet consulter les plans sur parchemin des tours des cathédrales d'Ulm et de Strasbourg de l'architecte Ulrich von Ensingen (1350 -1419).

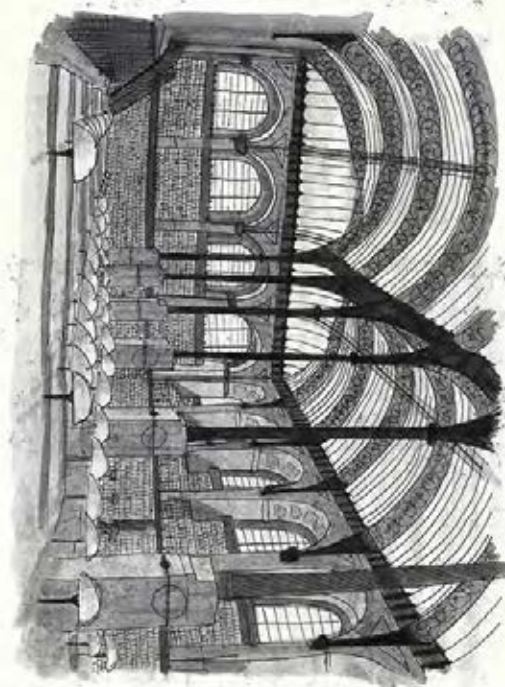
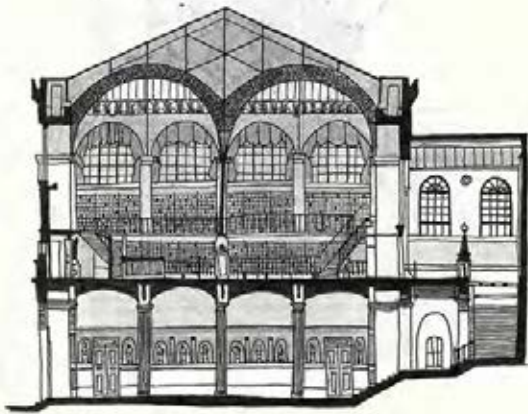
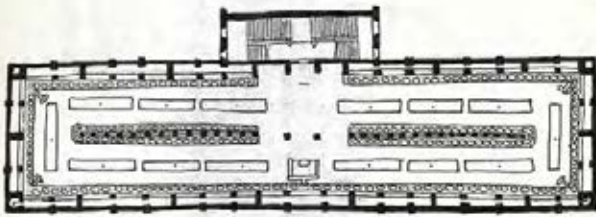


14- GAUDI ANTONIO, Sagrada Familia, Barcelone,  
En cours



Carnet Maleskine, C. V. Bonnin

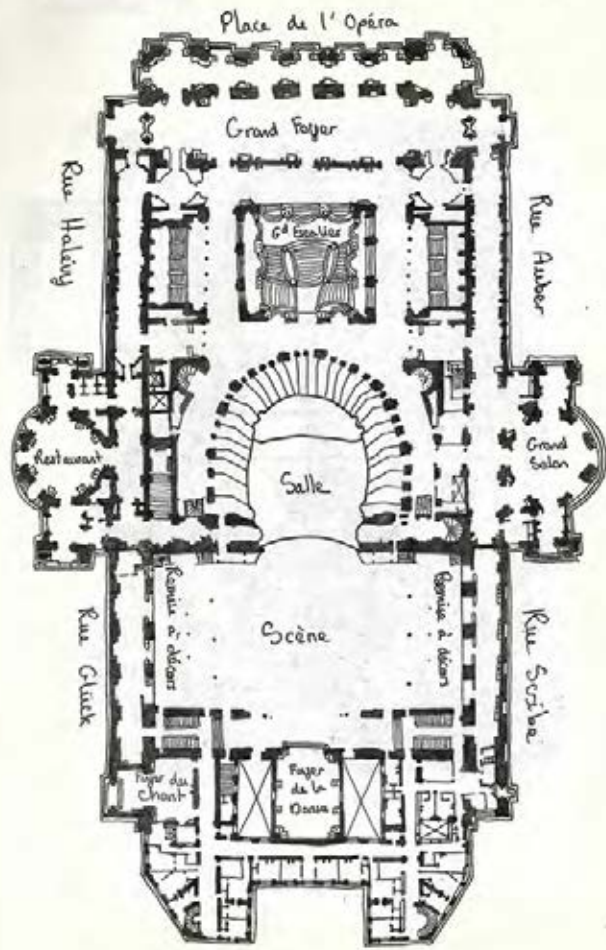
10- LABROUSTE HENRY, Bibliothèque Sainte  
Geneviève, Paris, 1851



Carnet Maleskine, C. V. Bonnin

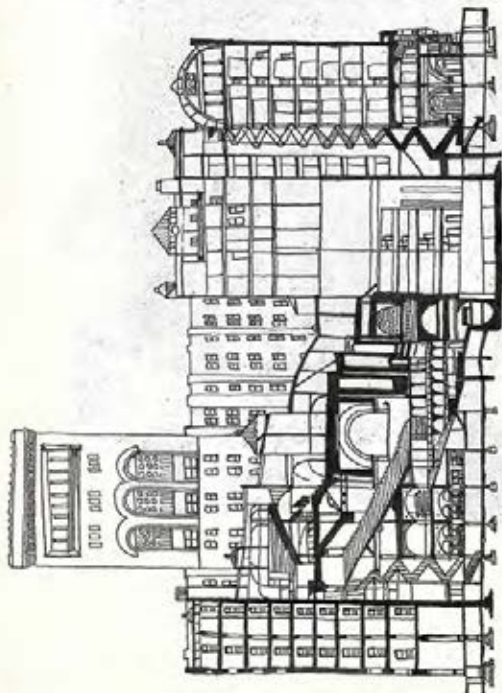
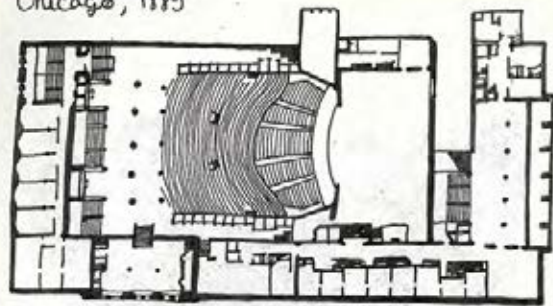


11. GARNIER CHARLES, Opéra Garnier, Paris, 1875



Carnet Moleskine, C. V. Bonnin

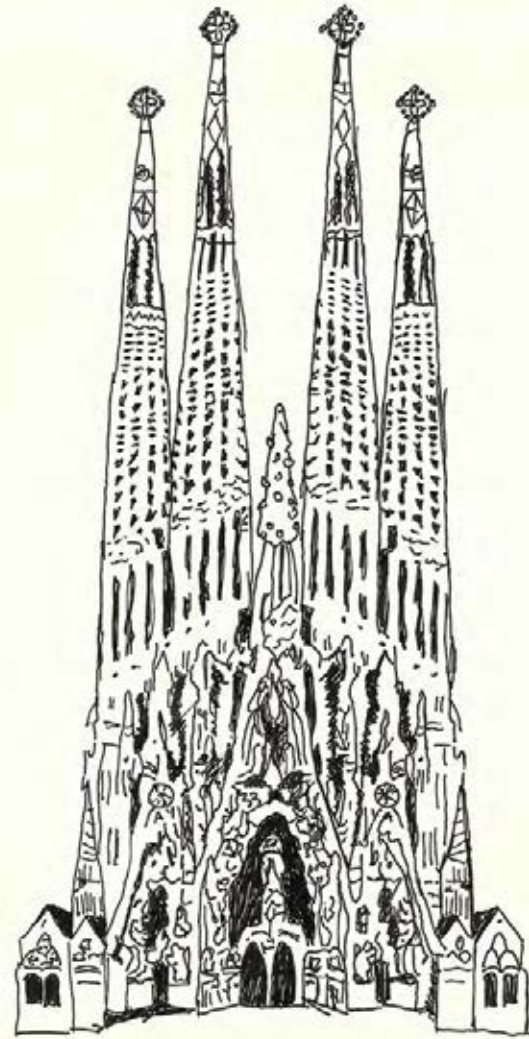
16. SULLIVAN LOUIS HENRY, Auditorium Building, Chicago, 1889



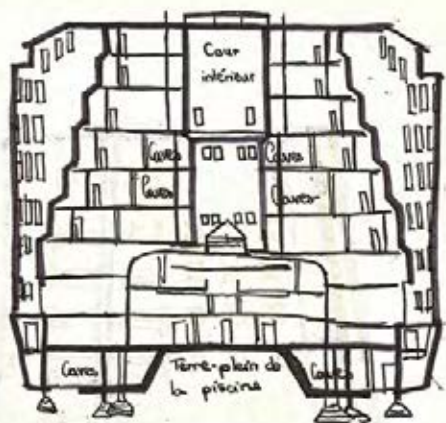
Carnet Moleskine, C. V. Bonnin



GAUDI ANTONIO, La Sagrada familia, Barcelone



SAUVAGE HENRI (1873 - 1932)



Coupe.



façade.

Immeuble de la rue des Amiraux - 1930 - Paris



façade



# JEAN-PATRICE CALORI

*Jean-Patrice Calori est architecte et enseignant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles. Il met en lumière dans ce texte le caractère poétique de la pratique du dessin, qui passe par différentes étapes. Pour lui, le dessin est avant tout un acte d'humanisme, une ouverture au monde et une question posée. Ce fait culturel agit comme une mise à plat qui, si elle peut paraître naïve, est en fait extrêmement subtile. Le dessin relèverait d'une incarnation de l'abstraction : il suggère sans tout dire, s'annonce comme promesse et temps suspendu. Mais il est aussi l'expression d'une idée : l'auteur insiste sur le lien sémantique entre forme et idée. Chez Jean-Patrice Calori, la pensée précède le dessin : la main suit l'esprit, et le croquis se veut simple et puissant. N'oublions pas également que le dessin est un exercice physique : dessiner, au-delà même de mettre en tension, c'est être soi-même en tension. La gestuelle s'avère alors fondamentale dans la pratique du dessin - frémissement d'un soi, évaluation inquiète de son propre travail, mais aussi activité tant archaïque que contemporaine.*



## LE DESSIN, UN ACTE POETIQUE.

*Le dessin, un humanisme...*

Il y a, dans l'acte de représenter une pensée par un dessin, une forme d'acte d'humanisme. Un dessin peut-être doux ou violent, neutre ou provocateur, il témoigne d'un geste de partage, de communication, de dialogue. Par cette ouverture au monde, un dessin me semble être toujours plus une question qu'une affirmation. Au delà de l'acte créatif, c'est, selon moi, un fait de culture et d'humanisme. Cette "mise à plat" s'offre dans sa posture en deux dimensions apparemment naïve et "résumante" mais en réalité au combien subtile ! En effet le dessin est à la fois pudeur et ostentation en ce qu'il n'est pas un simple objet (comme une maquette par exemple) et parce qu'il affiche sa noblesse par l'abstraction qu'il incarne : la simple feuille de papier devient le paradigme d'une nouvelle histoire, d'une mise en abyme. Dans la transformation du réel (dessin d'observation) ou dans la figuration d'une pensée, on peut dire qu'un dessin nous parle de "forme" et "d'abstraction". Ce que l'on n'autoriserait pas à une maquette ou à un édifice construit, on peut l'admettre pour un dessin, car sa part de "non dit" le protège, l'immunise. On pardonne tout à un dessin ! On ne peut pas tourner autour de lui comme autour d'une maquette. On peut le regarder de biais, le retourner, tenter de saisir subrepticement ce qu'il cache. Un dessin reste, de fait, un mystère. Et ce mystère réside, selon moi, en sa capacité à exister seulement pour ce qu'il est, ou bien à se placer comme le début d'autre chose... Dans un (beau) dessin d'architecture, croquis ou représentation aboutie, il y a comme une suspension, un temps suspendu, une promesse de ce que cela pourrait devenir. Certains dessins se contentent de ce qu'ils sont, mais beaucoup semblent vouloir nous conduire vers un ailleurs.



*Dessiner l'Idée...*

Jean-Luc Nancy (dans l'ouvrage *Le plaisir au dessin*) parle du dessin comme une "forme formatrice" dont l'objet est avant tout de transmettre, de formuler l'Idée : "Le dessin dessine une pensée qui est une forme non donnée, non disponible, non formée...". Platon emploie le terme "idea" que l'on peut traduire par "forme visible". La forme, ce serait donc tout simplement l'Idée. Entre Forme et Idée, il y a ce lien sémantique que le dessin peut illustrer, fabriquer, d'une façon que l'on pourrait apparenter à : "le dessin n'est pas la forme mais la manière de voir la forme...". Le dessin re-produit dans une mimesis, qui n'est pas l'imitation ni la copie, mais la re-production, re-présentation pour créer à nouveau de la forme. La mimesis a pour dessein de montrer, de mettre en évidence l'Idée qui fait sens. Il y a, dans le texte de Jean-Luc Nancy, quelque chose qui me parle et m'interpelle profondément : le dessin qui serait comme la pétrification de l'idée et que la forme et l'idée serait intimement liées. Dans le croquis, que ce soit celui que je fais ou bien dans ce que je demande aux étudiants, c'est d'être dans cette force et puissance du dessin qui est "Idée et Forme" à la fois.

*Le dessin, un manifeste formel...*

Je dois reconnaître qu'en condition de recherche, ma pensée précède le dessin. Elle fait le ménage, le tri, nettoie ce qui traîne. La conception est alors "cosa mentale" avant tout et la visualisation est initiatrice. Elle est une forme de matrice synthétique du projet en gestation. Je pense qu'un dessin doit la plupart du temps être fait à dessein... et que la main suit l'esprit. Il vaut mieux alors dessiner vite et sans peur, fabriquer des "haïkus" qui marquent la pensée du projet, les contours de l'idée. Le dessin d'architecture, tel que je le conçois et le recommande, est tout d'abord le croquis, sans fioriture, simple, puissant, qui traque et pourchasse l'idée en construction. Il doit être spontané, vif, et joliment imprécis pour simplifier, en n'ayant pas peur d'être maladroit, malhabile, mais avec le devoir d'être puissamment soi-même... De cette maladresse sincère naît l'authenticité poétique, la brutalité primale. Le dessin doit s'assumer comme le langage imagé du projet d'architecture, auquel il doit être évidemment connecté! Il faut dessiner comme l'on imagine construire et ressentir profondément en soi, qu'il s'agit là du départ de l'acte de bâtir et ne pas être subjugué ou séduit par son dessin, par son trait. Il y a erreur sur la proportion : qu'importe ! La puissance de l'intention écrase tout, car la poésie répare l'essentiel !

Ainsi, par exemple, dessiner l'utopie comme l'ont fait les dessins de Yona Friedman, incarne et habite la joie de célébrer la puissance d'une vision et de tenter la résoudre sous toutes ses singularités. Les dessins d'Aldo Rossi sont les créatures de l'esprit de leur insatiable auteur : ils sont au service de l'imagination foisonnante et cependant ciblée de Rossi. Faisant écho à ce travail, les dessins magistraux de Studio Grau ont su questionner les observateurs de la post-modernité. Enfin, la puissance troublante des images des groupes radicaux italiens Archizoom ou Superstudio, fait aujourd'hui à nouveau le bonheur des écoles d'architecture, alors que le sens révolutionnaire s'est dissous dans une contemporanéité aux contours encore flous, tentant de révéler ses propres doutes, ses nouvelles questions, cachées au cœur même de la matrice sociétale.

*Le dessin, un exercice physique...*

Pour le plus petit des croquis, il y a un exercice mental et physique à produire : concentration maximum, maîtrise des membres, focalisation totale. La gestuelle propre à chacun va exprimer la tension : dessiner, c'est être en tension et mettre en tension. Cette mise en tension est inhérente et personnelle à chaque dessinateur. Elle peut être à peine perceptible ou hallucinée dans les dessins d'Henri Michaux. Dans le dessin précis et méthodique, où le papier est creusé par le trait, scarifié par la plume, fabriqué par une succession de marques et griffes nourrissant formes et contours, c'est l'exercice répétitif et religieux qui mérite d'être récompensé et célébré, comme une forme d'abnégation graphique qui me laisse toujours pensif... Mais la dimension physique du dessin ne doit jamais être oubliée ou négligée car elle a sa part dans l'œuvre. Elle est aussi l'œuvre par la maîtrise qu'elle impose au corps, aux extrémités, aux doigts. Je pense souvent au tremblement des croquis d'Alvar Aalto, qui crée une esthétique dans sa manière « tressautante » de caresser le papier, et me fait me pardonner mes propres tremblements. La gestuelle est fondamentale dans sa capacité de maîtrise, qui permet de savoir intimement lorsqu'il faut arrêter le trait, ne plus rien rajouter, car l'objectif est atteint.

*Le dessin, frémissement d'un soi...*

Le dessin est là, dans son achèvement arbitraire, décidé par celui qui a œuvré. Je dois dire que j'aime à l'enfermer dans un carton ce dessin, encore frais dans la mémoire de ma main, dont je garde encore les à ranger le carnet de croquis puis, venir le regarder à la dérobée, dans un plaisir presque coupable de la contemplation solitaire, de l'évaluation inquiète de son propre travail, suspendu dans un temps donné. Ce frémissement post-dessin, arrive lorsque la tension s'est évanouie car en dessinant, le plaisir est souvent laborieux, focalisé, inquiet. Le plaisir du dessin arrive, il me semble, pour ceux qui n'ont pas peur de rater, quand l'envie de dessiner devient un désir compulsif. J'ai pu croiser certains étudiants en architecture qui dessinaient compulsivement, avec un appétit insatiable et cela m'a toujours impressionné. Le mien est plus mesuré, mais je l'aurais aimé peut-être plus compulsif... Ce frémissement, je l'ai eu et je l'ai encore lorsque je "tombe" sur un dessin des maîtres que j'ai longtemps regardés quand j'étais adolescent. Je frémis devant des mines de plomb de Delacroix, (corps lascifs ou paysages), les ébauches à l'encre de Rembrandt, de taillis d'arbres aux frondaisons esquissées si rapidement et si justes. Je pourrais en citer tant d'autres...

*Archaïque et contemporain...*

Mais il faut aussi aborder la question de la technique, car c'est l'outil de la transmission de l'émotion. J'aime faire ressentir aux étudiants l'importance de l'ombre et de la lumière, l'ombre propre modérée, l'ombre portée plus forte et charbonneuse, presque agressive. Pour cela le fusain est idéal, qui permet de moduler ladite ombre et donc la lumière. Dans cette volonté nécessaire de faire appréhender de tels outils, l'objectif est d'apprendre à utiliser, à mélanger un savoir-faire artisanal aux techniques contemporaines, que le numérique peut désormais offrir. Unir le contemporain et l'archaïque permet d'habiter une époque, de jouir des nouveaux moyens ou médias en gardant la mémoire de techniques traditionnelles. En prenant ce qu'il y a de bon, de rapide, d'efficace dans l'outil 3D, on peut entrer plus vite dans la question de l'espace, de la matière et de la



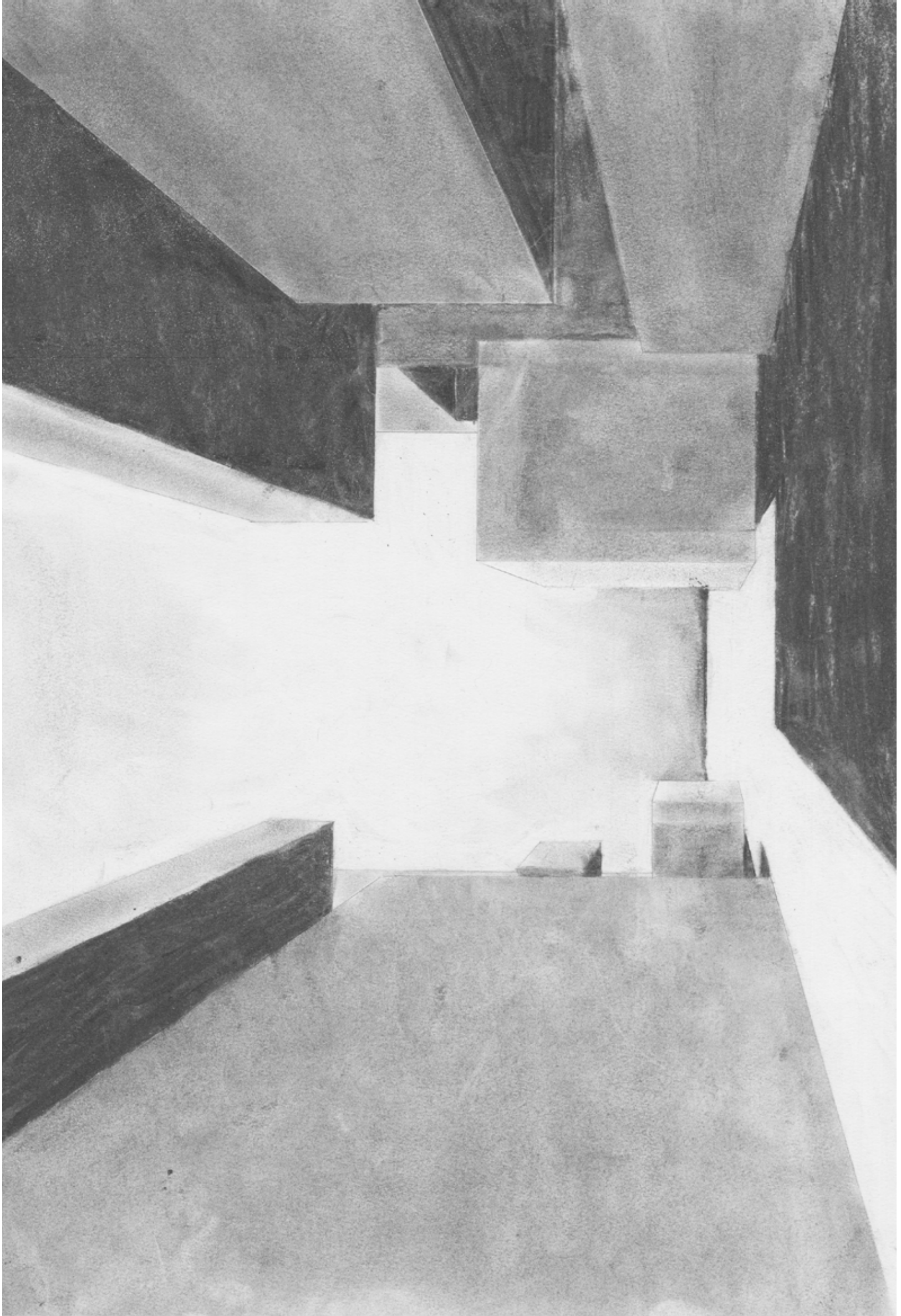
recherche d'expressions, de modes représentations, de matières. Il est clair cependant qu'observer et questionner une maquette que l'on a soi-même réalisée, de la revisiter par le trait, comme si on représentait le vivant ou le construit, constitue un acte pédagogique complet. Mais aussi, de la prendre en photo et ensuite de retravailler sur le cliché est une source de possibilités subtiles, architecturalement éclairantes.

Tout peut être le support de l'expression d'un "soi" dessiné. Je me souviens des innombrables dessins de Junya Ishigami sur les parois blanches du pavillon japonais à la biennale d'architecture de Venise en 2008. Il y avait là à la fois une performance car l'ensemble des parois formait une unique et vertigineuse narration, mais cette œuvre demeurait cependant incroyablement modeste par la frugalité de la technique employée. On baignait, à ce moment là, dans un long plan séquence graphique et spatial, poème contemporain sous la forme d'un cadeau, bande dessinée enveloppante et troublante par la nécessité de s'approcher pour en saisir les innombrables subtilités. Je pense aussi aux pastels des voyages d'Italie du jeune Louis Kahn. J'invite les étudiants à tenter cette technique – pastel gras ou sec – pour se confronter aux spatialités colorées qui amènent son auteur à entrer dans le monde pictural que Le Corbusier a toujours considéré comme le ferment de sa patiente recherche.

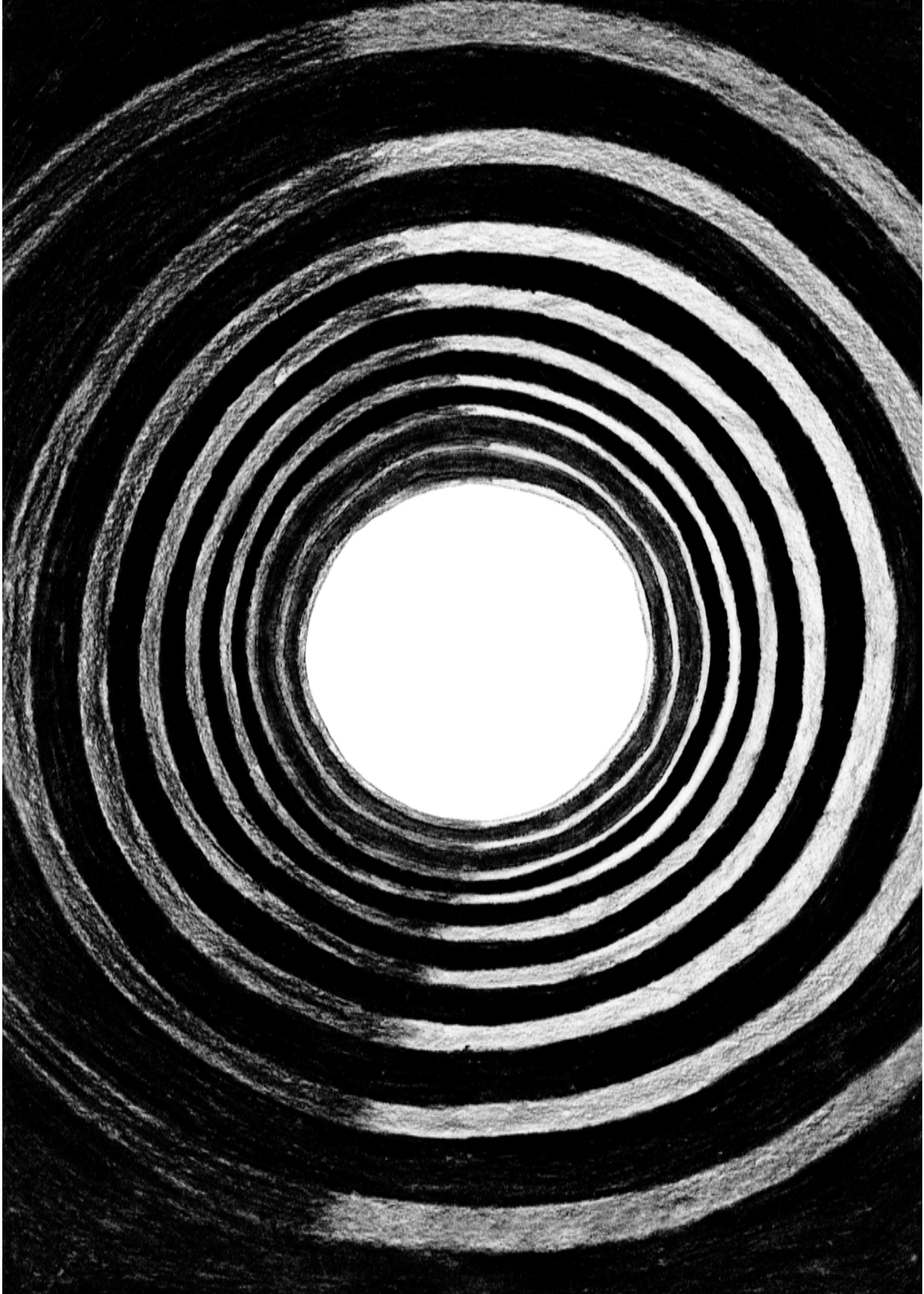
En demandant aux étudiants de troisième année de produire ces dessins, c'est, hormis le plaisir de l'acte lui-même et le sentiment de satisfaction qu'il procure, de les faire glisser doucement vers une dimension picturale, onirique et, de fait, poétique. Ce passage s'opère par le biais de leur sensibilité propre, et de quelques règles simples énoncées lors de nos rencontres. Ces dessins qui figurent sur les panneaux de leur rendu, expriment l'essence même de leurs intentions, et nous en disent souvent un peu plus que la représentation normée du projet.



Projet pour une "boite à idées" à Saclay, fusain sur papier, tirage 29,7 x 42cm, 2016, Raphaël Fénoglio



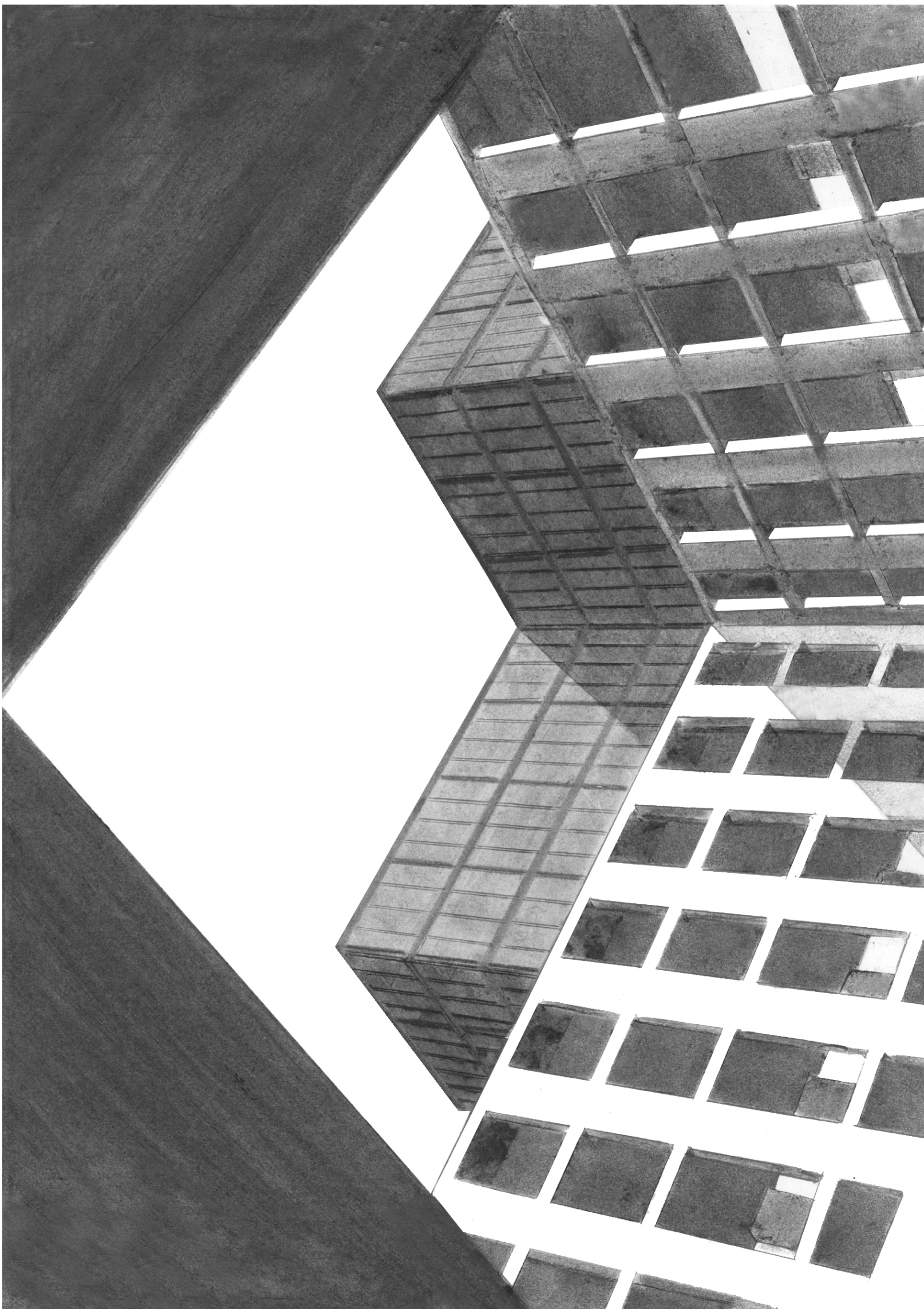




Projet pour une "boite à idées" à Saclay, fusain sur papier, tirage 29,7 x 42cm, 2016, Quentin Archambault



*Projet pour un centre d'accueil et d'échanges pour migrants à Ivry-sur-Seine, fusain sur papier, tirage 29,7 x 42cm, 2018, Lucie Urvoay*





# JEREMY LECOMTE

*Lorsque Jeremy Lecomte initie, avec Élias Guénoun, un nouvel atelier de projet à l'école d'architecture de Versailles en 2017, tous deux posent le constat d'une société désormais entièrement urbanisée. Le constat parallèle qu'ils font concernant les conditions d'enseignement du projet dans les écoles d'architecture françaises les poussent à mettre entre parenthèse le faux désir de solution qui anime souvent ce type d'exercice. Plus proche de l'analyse que de la proposition, il s'agit de réinterpréter l'exercice classique du relevé architectural pour mettre en exergue les dynamiques sociales, spatiales, politiques et économiques qui structurent le phénomène contemporain d'urbanisation planétaire. L'atelier qu'ils encadrent entretient une relation privilégiée avec l'écriture : texte et dessins se complètent pour témoigner de l'omniprésence d'une ville sans frontière qui n'a de cesse de se déployer.*

---

## LA VILLE SANS CESSÉ, 1. LE DÉSERT (MARFA, TX)

**Au moment où, en 2017, Elias Guenoun et moi avons initié "La ville sans cesse", nous écrivions ceci :**

*"Il est désormais entendu que nous vivons tous en ville. De l'hypothèse formulée par Henri Lefebvre en 1970, suivant laquelle la société était sur le point d'être entièrement urbanisée, à la fortune contemporaine de la notion d'anthropocène, nous avons progressivement accepté la disparition d'un dehors à la ville. Toutes les limites semblent avoir été dépassées, et si certains entretiennent toujours l'idée archaïque de frontière, au sens symbolique comme au sens physique du terme, c'est toujours au service d'un projet qui ne peut plus être. Le caractère tragique de cette rupture pourrait nous faire envier ceux qui n'en ont pas tout à fait conscience. Envier peut-être surtout ceux qui croient encore à la possibilité d'un détachement, à l'instauration de nouvelles limites capables de contenir cette extension ininterrompue de la ville depuis près de deux siècles. Mais cette hypothèse semble s'affaiblir elle aussi chaque jour un peu plus et l'on est bien forcés d'admettre le caractère irréversible de ce phénomène. Il suffit pour s'en convaincre de prêter une attention, même distraite, à notre manière d'habiter. Notre mode de vie est-il si différent d'un endroit à l'autre ? Ne voyons-nous pas se répéter un peu partout les mêmes logiques ? La ville partout, sans cesse, sans dehors véritable.*

*Pour autant, s'agit-il d'accepter l'absence d'altérité ? S'agit-il d'accepter l'idée que composer avec cette omniprésence de la ville ne puisse nous mener à autre chose qu'à l'affirmation et la reconduction d'une logique dans laquelle l'urbanisation est nécessairement synonyme d'uniformisation ? Il faut du moins se défaire des logiques en trompe l'œil qui simulent les différences là où n'en peuvent plus subsister aucune. Peindre les villes en vert ne saura pas rétablir ni l'harmonie ni les frontières disparues. Même les plus nobles des murs que nous pourrions ériger ici ou là se fissurent déjà. Et il est désormais facile d'en prédire le prochain effondrement. Fuir est même devenu impossible, la ville nous rattrape toujours.*



*Mais s'il n'existe plus de dehors, on peut alors se demander où cette logique trouve-t-elle ces ressources ? Certainement en elle-même, en fabricant artificiellement un extérieur, même éphémère, à conquérir. Dans ces conditions, comment trouver les moyens d'imaginer et de dessiner, à partir de cette logique même, l'espace d'une différence véritable ?"*

Les travaux d'étudiants rassemblés ici sont issus du premier volet de cet enseignement. Fondé sur une réinterprétation de l'exercice classique du relevé, il consiste à inviter les étudiants à développer un projet d'étude de site dans un format simple : un dessin en plan de 80 cm x 80cm, et un texte de cinq mille signes.

S'il visait à interroger le rapport que les architectes entretiennent à des dynamiques d'urbanisation que l'on a tort de restreindre à l'image souvent dépassée de la ville, ce projet d'enseignement est également né d'un constat partagé quant au double problème auquel l'enseignement de projet semble confronté au sein des écoles d'architecture. D'un côté un problème de temporalité : comment dans la temporalité réduite d'un semestre, prétendre à la fois apprendre quelque chose d'un territoire et se donner les moyens d'imaginer comment le transformer ? De l'autre un problème de contexte : à un moment où l'espace de liberté dévolu aux architectes semble partout se réduire en pratique sous l'accumulation des lois, des normes et des contraintes, comment prétendre faire de ce que l'on appelle un projet dans l'espace de liberté que représente l'école autre chose qu'une simulation le plus souvent totalement illusoire de ce que ce terme peut effectivement recouvrir en pratique ?

Le type d'enseignement que nous avons ainsi initié constitue une réponse en diagonale : d'un côté, réduire les ambitions quantitatives de production pour prendre le temps de se concentrer sur ce que l'on fait – le dessin, mais aussi l'écriture ; de l'autre, mettre de côté le faux désir de solution pour prendre le temps d'étudier un territoire, d'interroger, à partir d'une situation donnée, directement appréhendable, des dynamiques sociales et spatiales qui, de fait, apparaissent d'autant plus abstraites qu'elles sont de plus en plus globales. De ce point de vue, le dessin et l'écriture s'inscrivent dans un seul et même projet : faire de ce que l'on appelle souvent de manière aussi réductrice que maladroite la phase d'analyse le véritable lieu d'apprentissage de ce qu'un projet d'architecture peut-être ; amener les étudiants à dessiner et comprendre, à écrire et à interroger, les dynamiques (à la fois sociales, constructives, économiques, politiques, technologiques, infrastructurelles ou climatiques) qui traversent et déterminent un site particulier ; faire d'un voyage d'étude l'occasion d'un véritable apprentissage, d'un véritable déplacement, d'un questionnement profond sur ce que peut-être le rôle des architectes dans un monde de plus en plus connecté ; cesser d'imaginer pouvoir imposer un projet, même si cela reste un jeu dans le cadre de l'école, à un territoire que l'on ne connaît pas, et commencer au contraire par interroger les décisions et les projets qui se cachent derrière les situations même apparemment les plus évidentes.

Au moment où le premier groupe d'étudiant de la ville sans cesse présentait leur premier travail sur la ville de Marfa, dans le désert du Texas, ils écrivaient ceci :

*"Treize dessins, chacun accompagné d'un texte, dressent un portrait de la ville de Marfa, à l'ouest du Texas.*

*Les dessins ont tous un format carré de 80 centimètres de côté et représentent en plan un lieu de la ville ou sa périphérie, à des échelles allant du 1:1 au 1:50 000. Le dessin et le texte se complètent et proposent à partir de situations singulières, propres à Marfa, de comprendre ce qui fait les particularités de la ville mais aussi son intégration dans une urbanisation globale. Car même ici, au milieu du désert, à l'écart des grandes agglomérations, la ville semble omniprésente.*

*Enrichis par un voyage de 10 jours sur place et par nos rencontres avec les habitants, les 13 tandems texte/dessin offrent chacun un regard personnel sur l'urbanisation planétaire."*







Échelle 1 : 50 000, 20 x 20cm, Gabriel Cornus

ÉCHELLE 1:50000  
Gabriel Camus

Après plusieurs heures de route au milieu d'un paysage presque lunaire, Marfa apparaît comme une oasis irréaliste. Sur la rue principale, une clientèle aisée venue de Houston ou de Dallas se détend à la terrasse de l'hôtel Paisano, construit dans les années 1930 dans le style colonial espagnol. Sur la San Antonio street, des dizaines de galeries d'art contemporain se succèdent. Au nord-ouest de la ville, s'étend un quartier de villas aux pelouses impeccables, à l'ombre de grands arbres.

Difficile d'imaginer que Marfa, après la seconde guerre mondiale et la fermeture de ses bases militaires, aurait pu devenir une ville fantôme. Elle aurait pu ressembler à ces petites villes endormies qu'on trouve à travers tout l'ouest. Comme beaucoup d'autres, c'est au départ une ville ferroviaire, créée dans les années 1880 par la Galveston, Harrisburg and San Antonio Railroad company, comme un point de ravitaillement en eau sur la voie ferrée transcontinentale entre La Nouvelle Orléans et Los Angeles. Dans la décennie, alors que les dernières batailles entre l'armée américaine et les Apaches ont lieu dans l'Arizona, plus de 90 000 kilomètres de voie ferrée sont construits dans les territoires à l'ouest du Mississippi. Les colons arrivent toujours plus nombreux depuis la côte Est et l'Europe, et le chemin de fer est le moyen de transport le plus pratique pour la colonisation : Marfa devient, comme des milliers d'autres villes organisées autour de leur gare, un lieu d'échange entre les produits industriels importés depuis l'est, et les matières premières de ces nouveaux territoires.

Ces villes doivent alors trouver une place dans l'économie mondiale ou disparaître. Rien qu'au Texas, il y a aujourd'hui plus de 600 villes fantômes. La ville de Marfa a quant à elle trouvé sa place grâce au tourisme : mondialement connue dans le milieu de l'art contemporain, elle attire des visiteurs de tous les pays. Si Marfa fut l'un des milliers d'avant-postes éphémères de la conquête violente des territoires amérindiens par les États-Unis, elle témoigne aujourd'hui de sa situation dans une économie capitaliste où même les villes sont comme des entreprises : en concurrence constante, elles peuvent disparaître aussi vite qu'elles sont apparues.

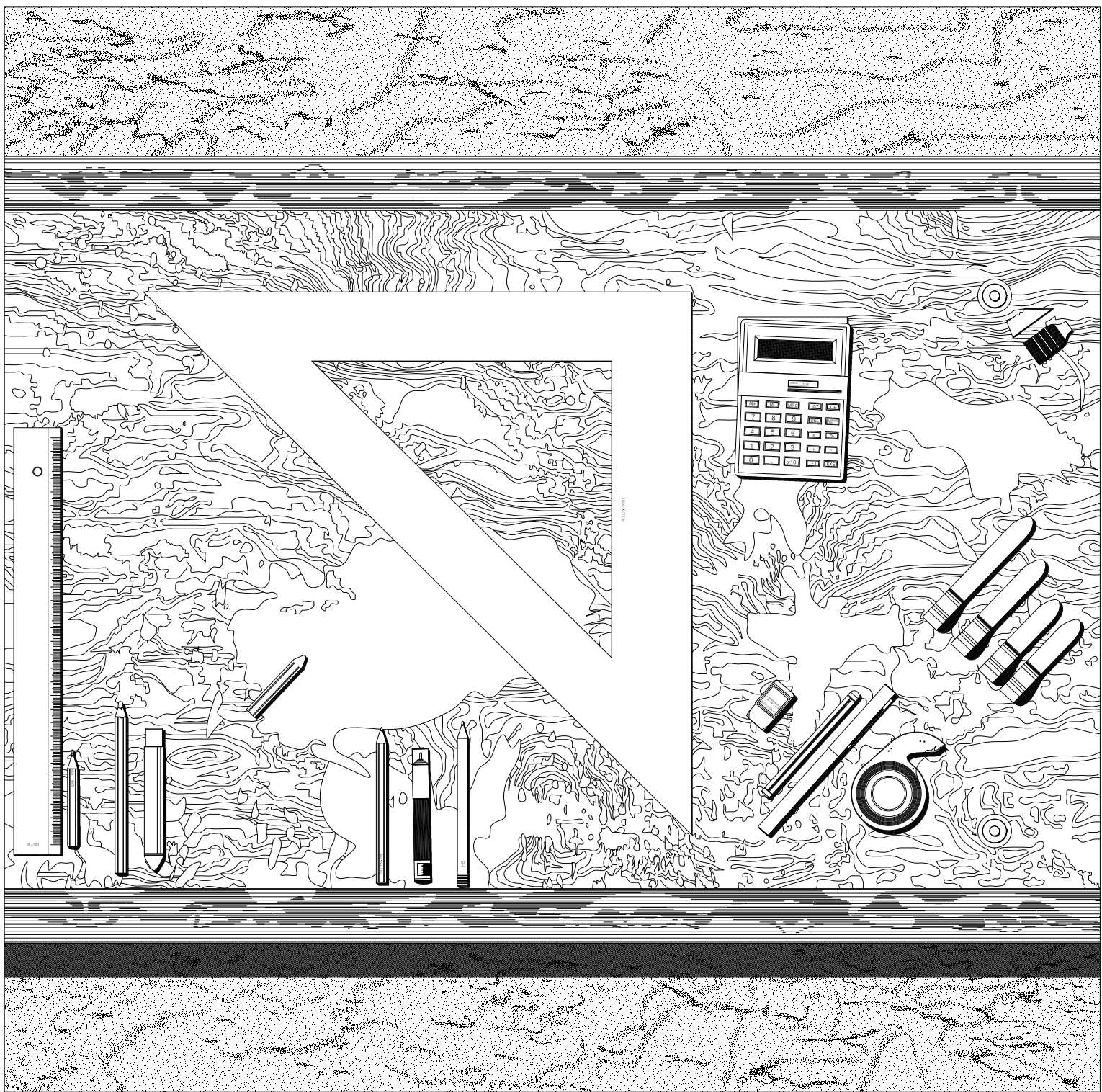
Même ici, au milieu de rien, tout nous rappelle le reste du monde et sa violence. La ville est traversée plusieurs fois par jour par des trains de plusieurs kilomètres de long qui transportent des marchandises d'un océan à l'autre. Le fort D.A. Russell, au sud de Marfa, faisait partie pendant la seconde guerre mondiale d'un réseau de 500 camps sur tout le territoire américain où étaient détenus des prisonniers de guerre allemands capturés en Europe ou en Afrique du Nord. Pendant la guerre froide, plusieurs abris anti-atomiques furent construits dans le sous-sol de la ville. Jusqu'en 1965, les enfants hispaniques allaient dans une école spéciale où ils devaient abandonner leur langue maternelle. Aujourd'hui, même le cimetière est scindé en deux parties inégalement entretenues, entre les hispaniques et les anglo-saxons, à l'image de la ville : en périphérie, à quelques rues de l'ambiance mondaine de l'hôtel Paisano, s'étendent des quartiers pauvres faits de mobil-homes et d'habitations légères, où vivent les populations défavorisées, principalement d'origine mexicaine.

Quant au désert alentour, vierge en apparence, il n'est en réalité qu'un patchwork de ranchs, traversé de toutes parts par des pistes et des clôtures. Dans cet ouest américain que l'on associe souvent à la liberté, hors de question de s'aventurer dans ces grands espaces. Le long des routes qui rejoignent Marfa, de nombreux panneaux nous rappellent sans cesse les risques encourus si l'on décidait de s'aventurer sur ces terrains, dans un État où il peut être légal de tirer à balles réelles sur le moindre affront fait à la propriété privée.

Ces grandes étendues ont aussi longtemps été utilisées par l'armée et de gigantesques infrastructures y ont été construites, dont certaines, abandonnées, laisseront encore longtemps leur trace sur le paysage. Au loin, on aperçoit un dirigeable des « border patrol » qui traque la drogue et les immigrés clandestins. Il y en a six autres le long de la frontière avec le Mexique.

À toutes les échelles et sur tout le territoire, dans chacun de nos dessins, impossible d'échapper à la ville.





Échelle 1 : 1, 80 x 80cm, Lucite Uda (note de l'équipe éditoriale : la taille du dessin, initialement à l'échelle 1, a été réduite)



ÉCHELLE 1:1  
Lucile Uda

En entrant au 124 West Oak Street de la ville de Marfa aux Etats-Unis, nous pouvons découvrir un espace bien particulier : c'est l'atelier de l'artiste minimaliste Donald Judd. On peut y observer de nombreux outils et objets réalisés ou ayant servis à travailler sur nombre de ses installations. L'espace semble être resté le même qu'au moment de la mort de l'artiste en 1994. Pourtant un détail ne peut échapper au visiteur lors de sa visite de l'atelier : plutôt qu'un espace de travail laissé en plan et conservé tel quel après la disparition de l'artiste, ne se trouve-t-on pas réellement face à une collection d'objets qui se donne à voir telle une exposition savamment mise en ordre de l'artiste au travail ?

Ainsi, du crayon de papier au bloc d'acier, avec ses tables en bois recouvertes de traces de peinture, parfois montées directement sur des échafaudages et ses poutres en acier, ce lieu nous parle d'une esthétique industrielle et minimaliste dont le projet de Judd est indissociable. En reprenant les codes et les modes de présentation de l'artiste, l'espace devient le reflet des préoccupations et de l'obsession de Judd pour la postérité et la permanence de son œuvre.

Ce qui nous frappe également, c'est l'étrangeté première liée à l'identité même de ce lieu. Si rien ne semble le différencier d'un atelier new yorkais des années 1960, que fait-il à Marfa, une petite ville de deux mille habitants au sud du Texas, au milieu du désert de Chihuahua, à moins de cent kilomètres de la frontière mexicaine ?

Dans les années 1970, New York est le centre d'un milieu étriqué. Dans la métropole, où les galeries sont nombreuses et l'espace saturé, les artistes étouffent. Déjà très connu, Judd part à la recherche d'un espace à la mesure de ses ambitions. Se souvenant de la région pour y être passé en bus à l'époque de son service militaire, Judd pense d'abord au Mexique. Mais la frontière pose trop de problème à la circulation de ses œuvres, qu'il fait la plupart du temps réaliser par des entreprises spécialisées, notamment européennes. Lorsqu'il découvre Marfa, ses anciennes baraques militaires apparaissent comme le théâtre parfait pour installer son atelier. Établissant un dialogue entre son œuvre et l'espace libre et dégagé du désert, séduisant par son aspect de décor de cinéma et mystérieux par son immensité, le lieu lui-même devient un acteur clé de son art.

Si Marfa est tombée dans une certaine inactivité en tant que base militaire depuis le départ de l'armée en 1946, c'est aussi cet héritage qui fascine l'artiste, qui rachète ces espaces pour les transformer aussi bien en espaces d'exposition qu'en lieux de vie. Judd intervient donc dans l'espace même de la ville en y exposant ses œuvres et en l'habitant véritablement. S'installant initialement au 400 West El Paso Street puis investissant les hangars, les ateliers, l'imprimerie et même les ranchs en périphérie, Judd intervient donc dans l'espace même de la ville, qui témoigne aujourd'hui d'une influence mutuelle entre elle et l'artiste.

En marchant dans Marfa aujourd'hui, notre chemin est rythmé par la présence d'institutions : la Judd Fondation, la Chinati Fondation, des galeries et des installations artistiques multiples, dans une ville où même ce qui semble être la banque se révèle être un espace d'exposition. Inséparable à présent du lieu, Judd transforme réellement l'image et l'identité même de Marfa, désormais profondément associé à la sienne. C'est en revenant dans son atelier de la Oak street que l'on peut prendre la mesure de ce lien qui s'établit entre l'artiste et la ville. En s'y installant et en organisant la permanence de son œuvre, Donald Judd n'organise-t-il aussi pas la permanence de Marfa ?



# GUILLAUME RAMILLIEN

*Guillaume Ramillien, architecte, enseignant et dessinateur aguerrri, encadre à Versailles un atelier de projet destiné aux étudiants de master dans lequel le dessin a la part belle : on le retrouve à toutes les étapes du projet. À la manière d'un rituel, sa pratique rythme la préparation d'un voyage, un séjour à l'étranger – dans une métropole d'Afrique – pour devenir un outil projectuel puissant. L'architecte dessine, mesure et construit ; il perçoit différemment le monde lorsqu'il passe par sa main de dessinateur. Une main sélective, toujours, une main qui filtre et témoigne d'un parti-pris, d'un projet en soi. Le dessin donne à voir une réalité partielle et partiale : un dessin – un dessein.*



*“Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ? Quel est votre parcours, qu'enseignez-vous à l'école d'architecture de Versailles ?*

Je suis Guillaume Ramillien, architecte diplômé de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon en 2006, après un passage à l'EPFL de Lausanne au cours de mes études, et un diplôme réalisé après avoir séjourné en Inde dans l'état du Tam(II) Nadu autour du thème de la reconstruction. Je suis enseignant à l'école d'architecture de Versailles depuis 2011, et de retour après une petite échappée de deux ans à Rouen suite à ma titularisation. À Versailles, j'enseigne le projet d'architecture ; j'ai longtemps enseigné en première année et en troisième année de licence, et plus récemment en master et en diplôme.

*Quelles sont les modalités de cet atelier de projet qui s'adresse aux étudiants de master – les lieux, les temporalités ?*

La question du dessin est particulièrement explorée dans le cadre de ce P45. L'atelier se déroule sur un semestre, à l'opportunité d'une journée d'atelier par semaine et avec une temporalité un peu particulière. On prépare les étudiants en amont d'un voyage sur site, en l'occurrence puisque c'est l'objet de l'atelier les métropoles africaines, ici Dakar, et plus récemment Casablanca – peut-être Abidjan l'année prochaine, ou encore Lomé au Togo. Six mois qui sont séquencés par une période d'un grand voyage, deux ou trois semaines de travail préparatoire sur site, et une longue séquence de travail au retour, post-immersion sur place.

*Vous parlez d'une période de voyage et de découverte de la métropole africaine. Mais les étudiants sont-ils invités à dessiner en amont, avant de partir visiter le site ?*

Oui. Disons que l'on pourrait dissocier les deux choses dans cet atelier : l'objet – les métropoles africaines et leur développement, leurs problématiques de mutation, la question de leur identité, les relations parfois complexes à la question patrimoniale, qui est un objet d'étude en soi – et l'outil pour y parvenir – l'outil projectuel qui est au cœur de cet atelier, mais qui n'est pas strictement lié à la problématique en réalité, qui est le dessin à la main, ou plutôt même, au-delà du dessin, de la main, et l'immédiateté de la relation au corps dans la démarche de découverte d'un territoire, de découverte de l'autre et de pratique du projet. Donc effectivement, dès les premiers jours de l'atelier, et d'une manière quasi-rituelle, d'exercice que je propose aux étudiants. Ils sont amenés



à dessiner, à se retrouver dans cette situation de nudité, de relation entre leur cahier, la page blanche, un stylo et leur main. Les étudiants viennent d'ailleurs pour ça, puisque l'atelier existe depuis un certain nombre d'années et est connu pour cette particularité : il y a une forme d'exceptionnalité, aussi surprenant et paradoxal que ça puisse paraître. La condition d'entrée dans ce projet, c'est que les étudiants ne vont pas utiliser d'autres outils que leur main et que le dessin pendant tout le semestre.

*Et justement, quels sont les outils que les étudiants sont amenés à utiliser ? En quoi se distinguent-ils des autres ateliers de projet que l'on trouve à l'école d'architecture ?*

Tous les ateliers de l'école, d'une manière ou d'une autre, questionnent la notion de représentation au sens large. Il y a bien sûr la question de l'informatique, de la maquette, de l'écriture, qui sont des choses qu'on trouve dans d'autres ateliers. D'une certaine manière le dessin à la main est, dans cette proportion-là, pas autant développé dans les autres ateliers. Aussi étonnant que cela puisse paraître, il y a ce côté de parcours initiatique à venir s'inscrire dans cet atelier, pour se retrouver seul face à sa main. Cette dimension initiatique est doublée par l'objet de nos études, puisque c'est à chaque fois un projet ou un séjour en Afrique, ce qui souvent pour les étudiants prend une dimension exotique et de première fois.

Dès le premier jour de travail à la main, puisqu'on a pas encore découvert le site – on n'est pas encore allés découvrir Dakar ou Casablanca – les étudiants vont faire un exercice d'épuisement de leur "chez eux", de leur espace domestique, ce qui est pour moi, en tant qu'enseignant, une manière de les faire dessiner, dessiner chaque jour, dessiner leur quotidien le plus ordinaire, un peu par contraste avec le voyage a priori supposé extraordinaire que l'on va faire ensuite, et de se remettre dans cette posture de dessin quotidien, d'expérimenter des choses ou des modes de représentation qu'ils ne se sont peut-être jamais donné le temps d'explorer. Et autour d'un thème... les étudiants sont toujours à se dire : « Mais chez moi c'est microscopique, une petite chambre de bonne, neuf mètres carrés, un escalier, etc. Et puis en fait, pendant six semaines et en faisant des dessins tous les jours, on arrive en fait, de cet objet supposé ordinaire et banal, à faire apparaître des singularités, et c'est là qu'est engagée la question du dessin comme une manière de regarder et d'écrire le monde extrêmement singulière en fonction de choix de représentation qu'ils pourraient faire.

Je pense que la diversité des auteurs qui contribuent à l'exposition montre qu'il y a vraiment différentes qualités de dessin, et c'est ce qui, je trouve, le rend intéressant et très riche d'explorations, probablement infinies. Comme le dessin à la ligne claire, qui est vraiment la question du trait – toute l'histoire du Petit Prince et de la délimitation d'un quelque chose par ce trait – qui est très lié à la culture rationnelle de la dénomination d'une chose : être capable de la décrire, d'en tracer le contour, pour la nommer et la partager. Alors que le dessin d'aplats – je pense notamment à tous les travaux autour de la question de l'encre – va permettre de très bien parler de lumière, va permettre de décrire des géométries et des continuités entre des choses qui a priori n'en ont pas, en tout cas qu'on n'est pas capable d'énoncer immédiatement, parce que la lumière peut avoir une sorte de continuité et produire des géométries complètement surprenantes sur des objets qui ont des usages, des natures totalement différentes. On voit apparaître aussi chez certains de nos auteurs tout une attention particulière à la question des textures, du grain, qui est une autre manière de parler de la qualité des choses, qui n'est pas leur dénomination intelligible, voire même, à travers ça, de parler de choses invisibles – notamment la question des atmosphères, des déplacements par des directionalités de points ou de lignes. Ce sont à chaque fois des ouvertures de mondes à explorer.

*Comment les étudiants s'emparent-ils de ces formes de*

*dessin, de ces techniques dont vous parlez ?*

Les étudiants qui viennent avec un certain appétit ou un certain goût pour le dessin quand ils s'inscrivent dans cet enseignement, ont aussi une forme d'automatisme sur certaines techniques de dessin – le lavis, le dessin au trait... Les premiers exercices visent donc aussi à leur faire déconstruire certains de ces automatismes pour les amener à se poser cette question : "Pourquoi je dessinerais au lavis ce lieu, cet instant ? Est-ce que le lavis est vraiment le meilleur moyen de représentation, la bonne prise de position pour parler de ce qui m'intéresse dans cette scène ?". Si c'est la lumière, peut-être que oui, mais peut-être qu'il faudrait désapprendre le lavis et passer à un dessin au trait, en prendre le risque si l'objet était d'une autre nature. C'est l'un des objets pédagogiques de cet enseignement que de prendre conscience que chaque prise de décision a un mode de représentation adapté. Une prise de position dans le dessin est une prise de position de pensée sur son objet.

*Toute cette approche par le dessin, qui constitue la base de votre atelier, s'appuie sûrement sur des références d'artistes ou d'architectes qui ont déjà expérimenté ces épuisements dont vous parlez...*

Bien sûr, qui sont en partie les architectes et les artistes qui sont présentés dans l'exposition. Cette expérience avec les étudiants commence bien évidemment par un partage de références, d'une forme de corpus pourrait-on dire, ou du moins une famille d'expériences, à chaque fois à travers les dessins de Diane Berg, Eva Le roi ou Nigel Peake, de regarder comment des prises de position sur le dessin permettent de raconter des choses très différentes sur un réel projeté ou existant. Cette entrée dans le sujet pour les étudiants est très progressive : elle commence par un exercice rituel que j'adore faire : je ne leur dis presque rien et je les emmène dans la cour de l'école ou dans une salle de l'école, en fonction de la météo, et je leur pose un amoncellement de deux ou trois chaises, dans des positions a priori aléatoires – la chaise peut être renversée. Et je leur dit de dessiner ce qu'ils voient – sans autre forme de consigne. Et c'est assez amusant puisque la plupart des étudiants, alors qu'ils sont en fait dans un espace, à l'école de Versailles, dans une architecture magnifique, de manière quasi-automatique, se mettent à dessiner la chaise, et pas autre chose qui aurait pu les intéresser, qui est l'espace dans lequel ils sont.

La chaise située dans son espace, une sorte de focale très immédiate sur ce qui est devant leurs yeux, mais qui n'est pas forcément le plus intéressant. Cela permet d'engager une partie de la discussion, sans parler même ensuite de comment ils se sont déplacés dans la pièce pour regarder, de faire un choix de point de vue. Ils dessinent tous quasiment, cette première fois, de manière automatique ce qu'ils croient voir, c'est-à-dire cette chaise avec tous les automatismes qu'on peut imaginer de ce que chacun croit être une chaise. Là aussi, ça permet d'engager quelque chose sur : "Mais en fait, c'est quoi, une chaise ? Est-ce que tu l'as vraiment regardée d'une manière particulière ? Qu'est-ce que tu voulais me raconter en dessinant cette chaise ?". C'est la clé d'entrée dans tout ce qui va se passer ensuite pendant, tout le semestre.

*Les étudiants sont donc invités à dessiner sur leurs carnets. Mais aujourd'hui on voit de plus en plus de tablettes numériques sur lesquelles on peut dessiner à la main. Pourquoi ce choix du dessin sur papier ?*

Dans le cas de cet atelier, la condition du dessin proposée est celle du dessin sur cahier, pour différentes raisons. Je suis très intéressé par cette question de dessin sur tablette numérique, mais évidemment, comme souvent avec les outils numériques, ils sont conçus pour mimer une certaine qualité connue de médiums – je pense à l'aquarelle, à l'encre, au trait. Un peu à la manière du dessin informatique sur Autocad, c'est difficile de dessiner et de faire un plan, une

coupe, si on ne sait pas déjà ce que c'est un plan, une coupe, à la main – c'est-à-dire un dessin qui a une échelle. En ce sens, comme cet atelier à vocation à se saisir de cette question du dessin à la main, alors que peut-être les étudiants ont été peu invités à le faire pendant les années de licence et les autres ateliers de master, c'est vraiment de les remettre face à cette question-là sans détours.

Cela nécessite d'une certaine manière, à mon sens, d'un point de vue pédagogique, de le refaire d'abord sur un papier qui a une échelle, où le geste de la main a une dimension, avant de le faire sur du numérique qui brouillerait cette question-là. Ça, c'est sur le fond. Et sur les circonstances, on va dire qu'initialement, ce qui motive cet emploi quasi-exclusif du dessin, c'est aussi l'idée de partir en voyage dans des destinations où l'on ne se retrouve pas toujours dans des situations confortables – dans le camion-brousse entre Dakar et Saint-Louis, il est évident qu'on n'emmène pas sa tablette numérique à neuf-cents euros pour faire du dessin, alors qu'évidemment, un stylo, un carnet, on peut apporter ça dans sa poche n'importe où, en toutes circonstances le sortir, faire un dessin sans prendre de risques inconsidérés quant à la valeur du matériel. C'est cette relation de facilité, d'immédiateté, de liberté, qui est aussi recherchée.

*On a donc vu qu'avant le voyage, les étudiants dessinaient déjà, que pendant le voyage ils avaient leur carnet de dessin. Lors du rendu de l'atelier, comment se manifeste la pratique du dessin ? Des formats sont-ils imposés, ou l'étudiant est-il libre de rendre le format de dessin qu'il souhaite ?*

Non, il y a plusieurs formats qui sont explorés tout au long du semestre. C'est d'ailleurs pour ça que la question de l'échelle est importante. Quand ils font ce travail d'exploration de leur univers domestique, les étudiants le font surtout sur de petits formats – des cahiers A4 ou A3, d'une certaine manière pour les plus ambitieux d'entre eux. Ils vont comme cela produire un petit dessin, en terme d'échelle, chaque jour. Et sur la base de ces petits dessins produits chaque jour, qui servent d'échange avec moi et avec le reste du groupe, ils vont finalement choisir une thématique autour de leur domicile, qui pourra être tantôt la lumière, la relation au temps qui passe, la relation au montré-caché, à la réalité vécue, et puis la dimension construite et la relation entre les deux. Ils vont ensuite produire un triptyque de format A3 ou raisin sur cette thématique-là. Cette logique de triptyque, qui n'est pas exclusive mais qui est en fait une logique de pouvoir produire trois dessins sur un même thème, avec une déclinaison d'échelles, ou trois points de vue identiques sur trois objets différents, on va la garder tout au long du semestre, sauf qu'elle va se développer en échelle jusqu'à produire de grands formats raisin, A2 ou A1 pour le rendu final.

*On en revient aux qualités du dessin. À vos yeux, quelles sont justement ces qualités qui vont donner au dessin sa prééminence, sa permanence ?*

Pour faire écho à ce que je disais tout à l'heure, sa première qualité, c'est qu'il peut être pratiqué vraiment avec très peu de moyens, n'importe où, n'importe quand, et avec une sorte de souplesse quant au temps qu'on pourra lui consacrer : on peut imaginer un dessin fait debout, ou en trois traits ou un jet de plume, en cinq minutes devant une situation un peu émouvante de lumière, à un endroit où on ne pourrait même pas s'arrêter. On peut aussi imaginer un temps plus conséquent pour déployer un dessin, voire même à partir d'une esquisse, produire ensuite des dessins d'atelier sur de très grands formats, qui vont nécessiter des semaines de travail. Le dessin a cette amplitude de moyens qui, je pense, est une grande qualité.

La seconde, c'est la valeur d'expérience de faire un dessin, et là aussi dans sa dimension de parcours initiatique elle est très importante dans le cadre de l'atelier, c'est-à-dire le moment où l'on va s'arrêter quelque part : choisir le moment

et le lieu où l'on va consacrer une heure à la production d'un dessin, où l'on va s'installer quelque part, dans un endroit qui est peut-être étrange, et c'est pour ça qu'on a envie de le saisir, surprenant mais pas forcément agréable – en plein soleil, sur un support pas très confortable, avec des odeurs de rue et des sons forcément particuliers. On va se rappeler : il y a une expérience qui est associée au temps de ce dessin, qui participe d'une prise de connaissance du lieu, une manière de s'emplier de l'importance de cet endroit qu'on a choisi de dessiner, qui, *de facto*, par la dimension temps, prend plus de valeur que celle d'une photographie qu'on aurait volée parmi trois-cent-cinquante-cinq autres en courant entre deux endroits.

C'est aussi un vecteur de communication immense, c'est-à-dire que le dessin à une sorte de "facteur sympathie" qui permet, quand on s'installe quelque part pour dessiner, d'attirer souvent l'attention des gens qui sont là, d'initier une conversation, ou ne serait-ce qu'une curiosité, un sourire, une attention – ce qui est là aussi rarement le cas avec la photographie, qui peut être perçue comme une sorte d'intrusion. C'est une langue sans mots mais partagée qui va dans le sens des notions de partenariat et d'échange que l'on essaie de développer avec les universités africaines avec lesquelles on travaille, à Dakar, à Casablanca et demain en Côte d'Ivoire, au Cameroun ou au Togo. On a une langue qu'on partage et on le sait bien, la langue est colorée par des incidences culturelles qui font que ça n'est pas toujours évident, de manière immédiate, lorsque l'on se rencontre, de se comprendre. Le dessin permet là aussi de donner une sorte de matière partagée. D'ailleurs la question des dessins domestiques sert aussi à ça : les dessins sont amenés sur place lors de la première rencontre des étudiants de Dakar avec les étudiants versaillais. Ils se montrent chacun les dessins de leur appartement et c'est le début de quelque chose : "Chez toi, la relation à l'environnement, au dehors, au dedans, elle n'est pas la même, c'est quoi l'espace public, c'est quoi l'espace privé ?". Grâce à cette matière-là, on initie quelque chose.

*Et si l'on s'attache à la notion de projet ?*

L'autre grande force du dessin, et ça c'est plutôt ce qu'on développe dans le deuxième volet de l'atelier, c'est-à-dire après le voyage, avec la problématique d'un projet, d'une question posée – cette année à Casablanca on a travaillé sur deux quartiers de l'hypercentre en pleine mutation après l'arrivée du tramway, qui vont probablement connaître une sorte de transformation très rapide dans les années à venir. Par rapport à cette problématique de projet, ce qui est intéressant c'est que le dessin permet, d'une manière "ultra-organique", de passer d'un dessin descriptif et analytique d'un état existant, mais avec une prise de position singulière qui est celle d'un regard – celui de l'étudiant, de l'architecte qui s'apprête à intervenir et d'une existence dessinée qui serait celle d'un futur hypothétique, celui du projet. Il y a peu d'outils qui permettent en fait avec autant d'organicité de passer de l'un à l'autre. Tout en assumant cette dimension de regard et de prise de position : on n'est pas face à une réalité objective qu'on écrit, comme dans une approche scientifique, mais on est bien dans une prise de position sur un site. Et une prise de position sur un site engage la question d'un projet.

*Au regard de votre expérience d'enseignant, pensez-vous que nous assistions actuellement à un renouveau du dessin ?*

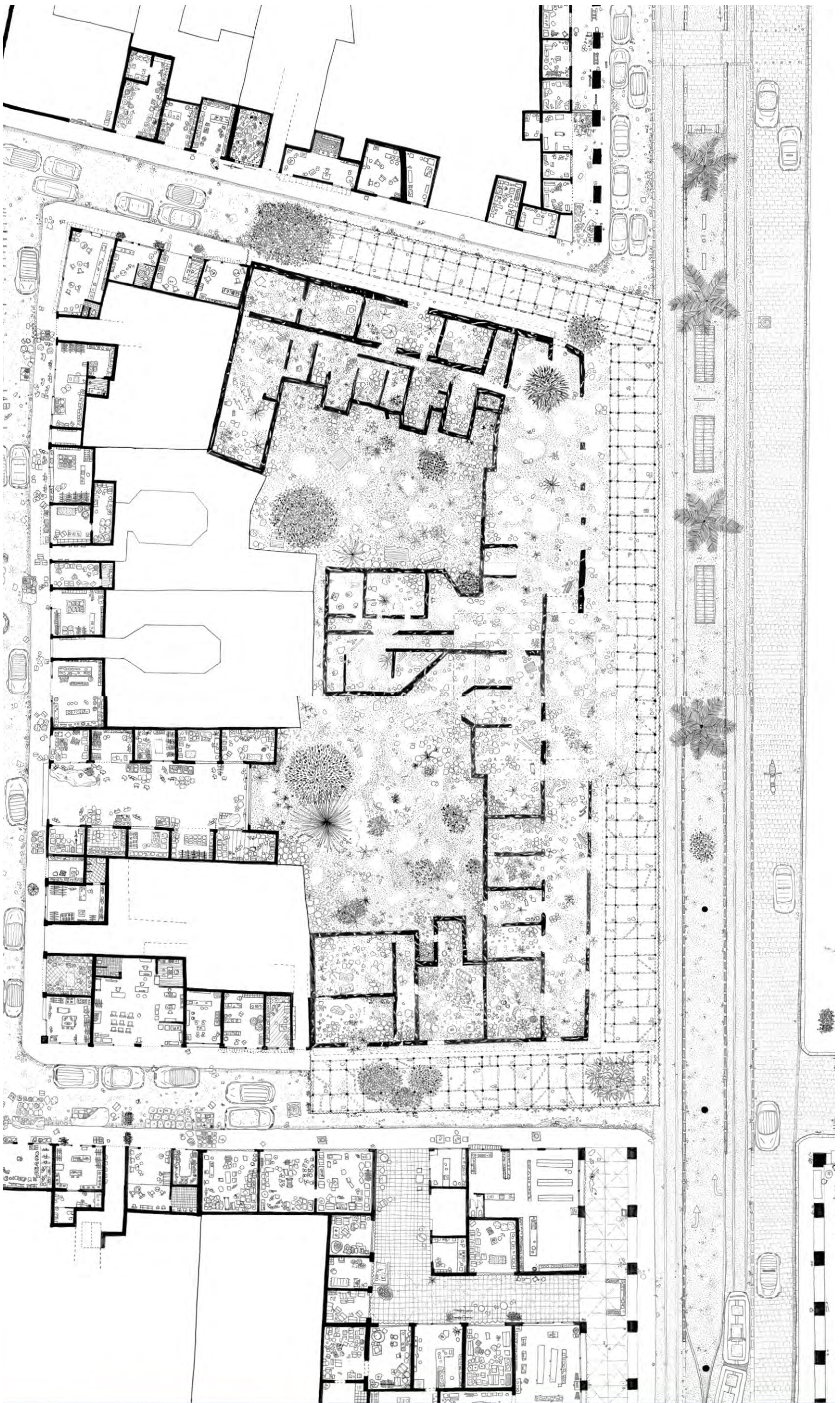
Du moins c'est l'hypothèse que je crois possible de formuler. Il y a l'avènement de l'informatique, qui est somme toute extrêmement récent, et qui a complètement bouleversé notre relation aux objets de représentation, par le dessin à la planche informatique, Autocad et autres – mais ça à la limite qui ne sont pas si éloignés en terme de nature du fait de dessiner sur une planche à dessin comme on le faisait avant, plutôt la relation à la situation future du projet par la 3D a engagé tout un tas de nouveaux codes de représentation du

projet d'architecture – qui finalement, n'ont qu'une trentaine d'années d'existence, mais ce qui est déjà plus qu'une génération d'architectes et de professionnels.

En fait, les codes partagés par ceux qui n'ont pas connu cette époque-là ont eu le temps de disparaître, ou en tout cas, il y a eu une génération qui a eu le temps de ne pas les utiliser. En ce sens, ils n'ont pas été transmis – ou, s'ils ont été transmis à une génération qui a fini par découvrir autre chose et a en fait décidé de ne plus respecter les codes de ses aînés, cette génération-là est passée sans que la nouvelle ait pu hériter de ce qu'il se passait avant, et notamment parce qu'on sait que l'enseignement de l'architecture aux Beaux Arts était très liée à tout un tas de codes de représentation graphique – les lavis, le poché... Il suffit de lire Lucan et Composition non-composition pour voir l'importance de cette relation à certains codes de représentation très en lien avec cette manière de faire du projet. Et donc, ce qu'on découvre – en réalité chaque génération essaie d'imprimer une sorte de singularité par rapport à la précédente -, c'est une prise de position de jeunes architectes qui n'ont pas connu les codes de l'époque Beaux Arts où les questions de représentation à la main étaient très présentes, très codifiées, très partagées. Ils se sont positionnés de manière autonome. Qui dit autonomie, dit prise de position libre sur ces sujets. C'est en ce sens que pour moi, on peut parler de renouveau. En tout cas, il y a une manière de se ressaisir du dessin d'une manière assez libérée : on va chercher ces outils, parce qu'ils permettent quelque chose, et non pas parce qu'ils seraient automatiques, dus ou partagés, mais au contraire parce qu'ils vont apporter quelque chose de différent. Les exemples que l'on présente aujourd'hui dans l'exposition sont à l'image de ça. Je me risque à le dire comme ça : ils font peut-être moins apparaître une culture partagée – ou partagée à nouveau -, que finalement des approches très singulières et assumées qui n'ont pour point de partage que le plaisir d'utiliser un médium libéré par sa condition."



Zoom sur le dessin Hôtel L. Lincoln, Casablanca, Plan noli, encre sur papier, 84 x 59,4cm, 2019, Paris, Inès Journoud et Laure Nicoud



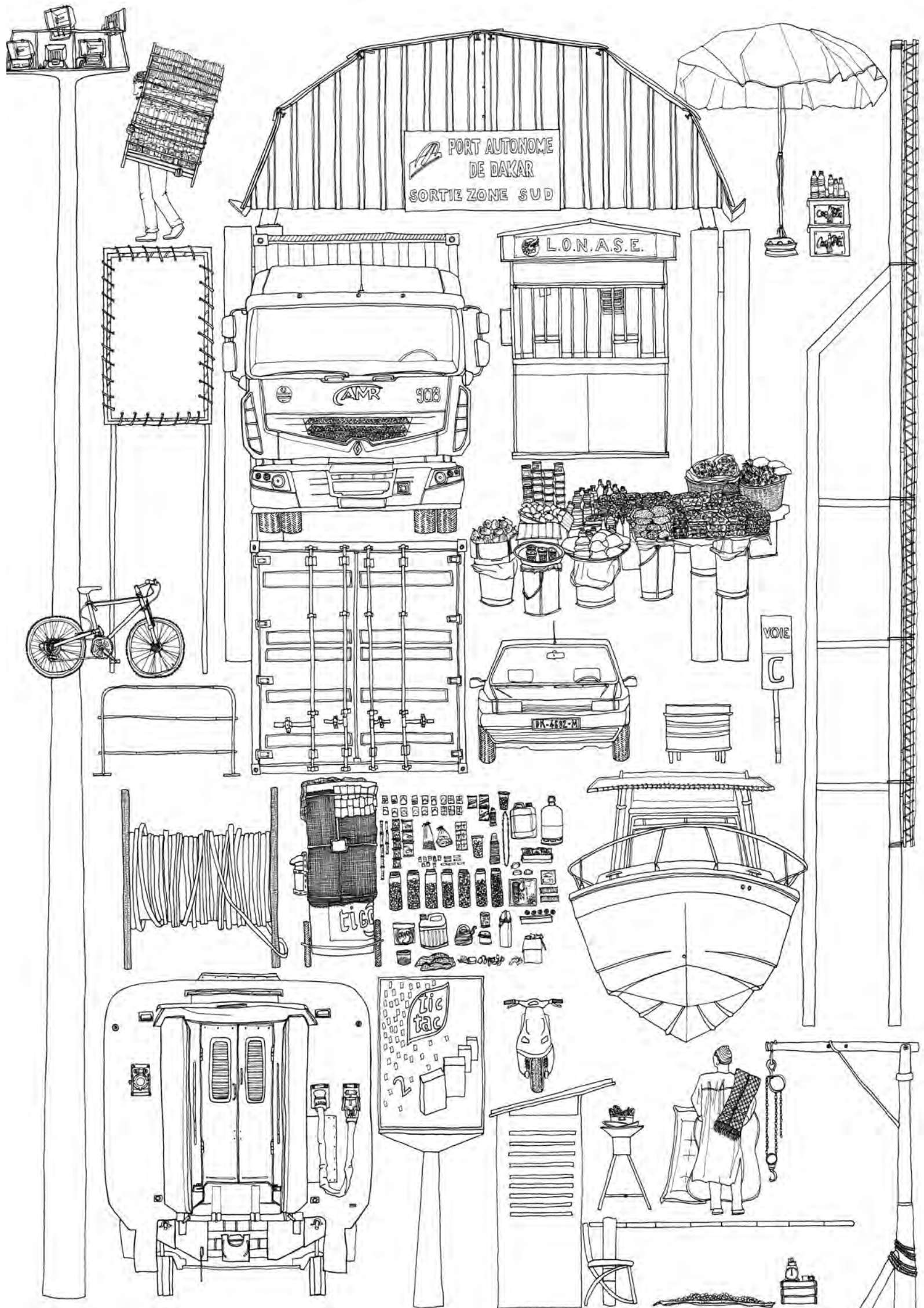




Zoom sur le dessin École Kleber, Dakar Plateau, Plan perspective, encre sur papier, 65 x 50cm, 2018, Paris, Baptiste Cresseaux, Esther Duffaut et Léa Pageau



Port autonome de Dakar, Zone Sud et Gare. Inventaire en élévation, encre sur papier, 60 x 50cm, 2016. Paris, Marion Konirsch et Clara Pineda









## DESSINONS LA VILLE

Jeune architecte, Jeanne Lamour a fondé avec Jonathan Lephay une plateforme participative que l'on pourrait qualifier de bibliothèque dessinée. Cette collection, intitulée "Dessignons la ville", se veut ouverte à tous, sans limite d'âge et de compétences : il s'agit pour chacun de représenter la métropole de son propre point de vue, avec ses propres outils. Née de l'initiative de ces étudiants de l'école d'architecture de Versailles aujourd'hui diplômés, "Dessignons la ville" se matérialise par une carte qui localise chacune des contributions partout dans le monde : il s'agit en quelque sorte de l'état des lieux d'une vision subjective, d'un compte-rendu par le tracé aux médiums très variés, mais dans lequel la photographie est exclue – elle participerait à un océan d'images déjà vues. Ce dispositif participatif propose finalement de questionner la représentation contemporaine des villes en ouvrant la porte à des imaginaires singuliers.

---

"Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ? Comment est née la plateforme "Dessignons la ville" ?

Jonathan Lephay et moi sommes d'anciens élèves de l'école d'architecture de Versailles. Nous avons été en baccalauréat Arts appliqués : on a beaucoup dessiné pendant trois ans. Quand on arrive en école d'architecture, on perd un peu le dessin en général, à cette époque en tout cas – j'ai l'impression que c'est en train de revenir. C'est Jonathan qui a eu l'idée : à chaque fois qu'il faisait un voyage, il dessinait la ville, pour avoir un souvenir et par plaisir de dessiner. Ça a été à l'origine de "Dessignons la ville" qui est une collection : il y a plusieurs dessins de la même ville. Jonathan a demandé à tous ses amis de dessiner. Beaucoup d'entre eux ont participé. C'est à ce moment-là qu'il a commencé à vouloir faire des affiches : il présentait "Dessignons la ville" comme un concours – le prix à remporter était d'être sur le site. Les gens ont continué de nous envoyer des dessins. Notre collection en compte aujourd'hui plus de deux cents. L'objectif du projet est de construire une nouvelle base de données par le dessin.

Quelles sont les modalités de participation à cette bibliothèque dessinée ?

On demande un image dans un format carré, sur un format 21 x 21cm – soit un A4 coupé à sa base. Il faut à chaque fois que la ville dessinée existe, qu'elle soit reconnaissable, mais pas trop. C'est comme un jeu, une devinette, que l'on retrouve sur le site internet : il faut essayer de reconnaître de quelle ville il s'agit. Les gens peuvent aussi nous donner un texte, pour aider à la devinette. Il y a aussi une carte sur le site internet, qui localise les dessins partout dans le monde. On voit que, lorsqu'il y a eu des P45 à l'étranger, de nouveaux dessins apparaissent. La participation est ouverte à tout le monde, même s'il y a plutôt des étudiants de l'école d'architecture de Versailles. C'est finalement là qu'on a mis les affiches. Avec Instagram, d'autres gens commencent à arriver. Entre le début de l'appel à projet et sa fin, il s'écoule en général plusieurs mois. Les personnes qui disent ne pas savoir dessiner sont les bienvenues.

Ces appels à projet doivent donner lieu à une profusion de techniques et d'outils pour représenter la ville. Quels sont les médiums utilisés par les participants ?

Il y a vraiment de tout ! Tout sauf de la photographie – bien que les collages soient autorisés. Un participant a même fait une vidéo de Versailles. On est saturés d'images photographiques des villes, qui ne laissent que peu de place à l'imagination. C'est la vision subjective de la ville qui nous intéresse. Notre idée à la base était de faire un "GoogleMap" du dessin. Il y a des dessins à la main, des collages Photoshop, du crayon de couleur, du feutre, du lavis... et même de la couture ! Tout est autorisé tant que l'auteur donne sa vision de la ville. Si quelqu'un veut dessiner numériquement, on imprime juste le dessin sur un carré de format 21 x 21cm. L'échelle peut être réduite. On s'est toujours dit qu'il fallait que l'on fasse une exposition un jour, d'où le format imposé. Les gens nous envoient donc une image au bon format, en 300 dpi. Souvent, les intervenants de dessinons la ville mélange dessin numérique et dessin papier.

*"Dessinons la ville" condense des dessins très différents, mais qui ont pour points communs un format précis et une localisation sur une grande carte en ligne. Quels sont les précédents, ou les références, qui ont pu inspirer la création de cette plateforme consacrée au dessin ?*

GoogleMap, tout simplement ! Peut-être aussi la tradition des carnets de voyage, qui a pu être une source d'inspiration. Mais lorsqu'on en parlait, on ne voulait pas des artistes : on voulait que ce soit quelque chose d'un peu quotidien, sans forcément de grande compétence. Il s'agit juste de faire réfléchir les gens à ce qu'est la ville, ce qu'on en retient.

*La plateforme que vous présentez laisse, on l'a vu, la part belle à une pratique élargie du dessin. À votre avis, quelles qualités confèrent à ce médium sa permanence ?*

Dans le cadre de notre projet, on dessine toujours parce que nous considérons que faire une photo de notre voyage n'est pas suffisant, cela ne permet pas d'avoir une vision subjective, de pouvoir conjuguer cet endroit-là, qui nous a plu avec le reste de nos sensations. Cela permet d'être plus imaginaire peut-être. Tout le monde ne sait pas forcément utiliser l'ordinateur pour faire un collage de la ville, alors que tout le monde sait en fait dessiner. C'est quelque chose, je pense, d'évident et de simple. Et puis c'est vrai que les gens aiment bien les dessins. En architecture par exemple les gens ont une réaction beaucoup plus douce avec le dessin à la main qu'avec la perspective numérique. Le dessin permet de choisir, de montrer ce que l'on veut.

*Ces qualités du dessin seraient peut-être à l'origine d'un renouveau du dessin... C'est en tout cas l'hypothèse que pose l'exposition. Peut-être assistons-nous à une redécouverte de ce médium, mais il est aussi possible que le dessin soit resté inchangé, et que ce soit la pensée contemporaine qui l'accompagne désormais qui ait changé. Au regard de votre expérience au sein de "Dessinons la ville" et de jeune architecte, qu'en pensez-vous ?*

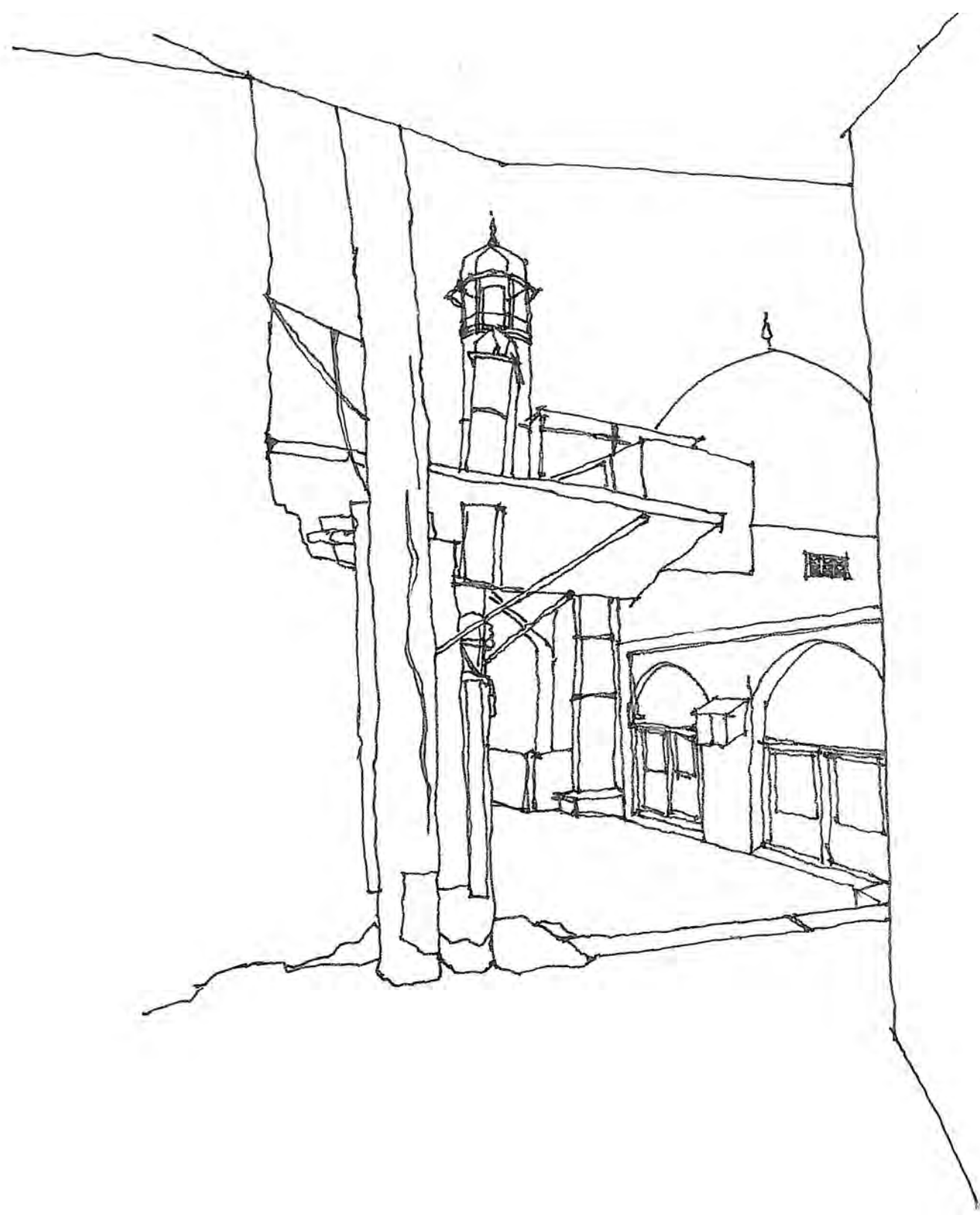
Oui, on voit qu'il est bien accepté de montrer un projet par le dessin en architecture. C'est un outil qui est compréhensible et plus valorisé que d'autres. Dans ce sens oui, c'est un renouveau du dessin. Après, on est peut-être arrivé à une certaine saturation de l'image 3D. Le réalisme a pris le dessus sur l'imaginaire. En tous les cas, à Versailles, il est clair qu'il y a eu un renouveau du dessin. Tout le monde faisait des dessins, de par le profil des enseignants aussi. Je me souviens d'un diplôme où les étudiantes avaient fait tous leurs schémas à la main : des schémas très simples, ça devient séduisant. Je ne sais pas si c'est le cas dans les autres écoles."



*Textures urbaines 90, encre sur papier, 50 x 50 cm, 2015, Centro direzionale Naples, Bordeaux, Pierre Pors*



*P. Pors*



*City of nostalgia, encre sur papier, A3, 2012, Hamadan Bazar, Hamadan, Iran, Rezvane Hosseini*



Mémoires de Berlin, encre sur papier, A3, 2012, Berlin, Lucas Levon Tape B







# NOTES DE L'ÉQUIPE CURATORIALE

À PROPOS DU LIEU :  
LA PETITE ÉCURIE DU ROY, D'HIER À AUJOURD'HUI

---

## *Présentation du bâtiment*

La Petite Écurie du Roy, classée au titre des Monuments Historiques depuis 1862, a été mise en dotation à l'établissement Public du Musée du Domaine National de Versailles. Quatre illustrateurs se partagent les locaux : - L'Établissement Public du Château, du musée et Domaine National de Versailles (EPV) - Le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) - L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles (ENSA-V) - Le Musée du Louvre

## *Rappel historique*

Les Écuries Royales à Versailles ont été construites entre 1679 et 1682 par Jules-Hardouin Mansart. La Petite Écurie était réservée aux chevaux de carrosses et d'attelages, c'est-à-dire les « chevaux de trait », tandis que la Grande Écurie accueillait les « chevaux de selle ». L'activité équestre se perpétua tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle avec une affectation au ministère de la défense jusqu'en 1960. Les édifices étant alors en ruine avancée, une grande campagne de restauration fut entreprise sous la conduite de Pierre Lablaude, architecte en chef des Bâtiments Civils et Palais Nationaux, avec notamment l'aménagement des locaux de l'ENSA-V.

## *Description*

Dépendance du Château, l'architecte des deux Écuries respecte l'harmonie qui règne alors à Versailles : pierre, tables de briques et combles mansardés couverts d'ardoises, frontons sculptés.

Elle marque avec la Grande Écurie la patte d'oie formée par les trois avenues et ferme la place d'Armes. Deux ailes encadrent la cour d'honneur qui se termine par un hémicycle au centre duquel le manège marque l'axe de symétrie de l'ensemble, forme par quatre galeries d'écuries à simple rang : deux parallèles aux avenues du Nord et au Sud et les deux autres perpendiculaires barrant la parcelle à l'Est. L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles : de 1969 à 2019 / Hier : « UP3 » à Versailles, janvier 1969.

La volonté de Louis Arretche (1905-1991) de se démarquer des ateliers traditionnels de l'École des Beaux-Arts, son désir d'ouvrir une École à Chevreuse [...] et les événements de mai 1968 ont accéléré la création de ce qui est devenu en janvier 1969, « UP3 », pour Unité Pédagogique No 3.

Vers 1950, il avait été question d'implanter dans la Petite Écurie le Musée des Plans en Relief, pour dégager les Invalides. Pierre Lablaude, architecte en chef du Palais de Versailles s'y était appliqué. En 1967, il dut changer de programme, faire le projet d'une École pour 1000 étudiants. Le plan, grandiose, plaçait une bibliothèque dans la double galerie, avec un lieu d'exposition. Un escalier donnait accès à un amphithéâtre sous la cour d'entrée, tout était prévu avec faste. L'inconfort de bâtiments trop larges pour les plans en relief se couplait avec le nombre réduit d'élèves – à peine deux

cents – et suscita des convoitises. Rien du plan de Lablaude ne se fit, la direction des Musées de France prit la grande galerie pour y abriter après les désastres de 1968 les plâtres de l'École des Beaux-arts, morceaux de choix modèles du Parthénon et du Temple de Mars Vengeur, à Rome, à leur vraie dimension! Ces galeries sont superbes pour comprendre les sources des artistes, avant la création de la photo.

Le premier amphithéâtre (au 2e étage) fut fait par Galmiche et Etasse en 1994. Une phase de reconquête permit de redescendre la bibliothèque dans la galerie sur l'avenue de Sceaux (depuis déplacée) : une riche bibliothèque comparée à celle d'autres écoles, qui se flatte d'incorporer les ouvrages de bibliothèques d'ateliers de l'École des Beaux-arts de Paris et des livres remontant au XVIIIe siècle.

Aujourd'hui : L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles établissement public d'enseignement supérieur à caractère administratif. L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles (ENSA-V) est placée sous la tutelle conjointe du ministère de la Culture et du ministère de l'Enseignement Supérieur, de la Recherche et l'Innovation. En France, elle est l'une des vingt écoles nationales supérieures d'architecture qui dispensent un enseignement supérieur d'architecture et délivrent en cinq ans le diplôme d'État.

L'ENSA-V est membre fondateur de la COMUE Université Paris Seine avec l'École Nationale Supérieure de Paysage de Versailles (ENSP) et l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy (ENSAPC) en formant un Institut de la Création. Elle est aussi associée à l'Université Paris-Saclay pour la délivrance d'un doctorat. Avec l'association de l'Institut National du Patrimoine, ces établissements portent une Ecole universitaire de recherche (EUR) dédiée au patrimoine, aux arts et à l'architecture, financée par les Investissements d'Avenir. Dans ce cadre, l'ENSA-V co-délivre un doctorat par le projet.

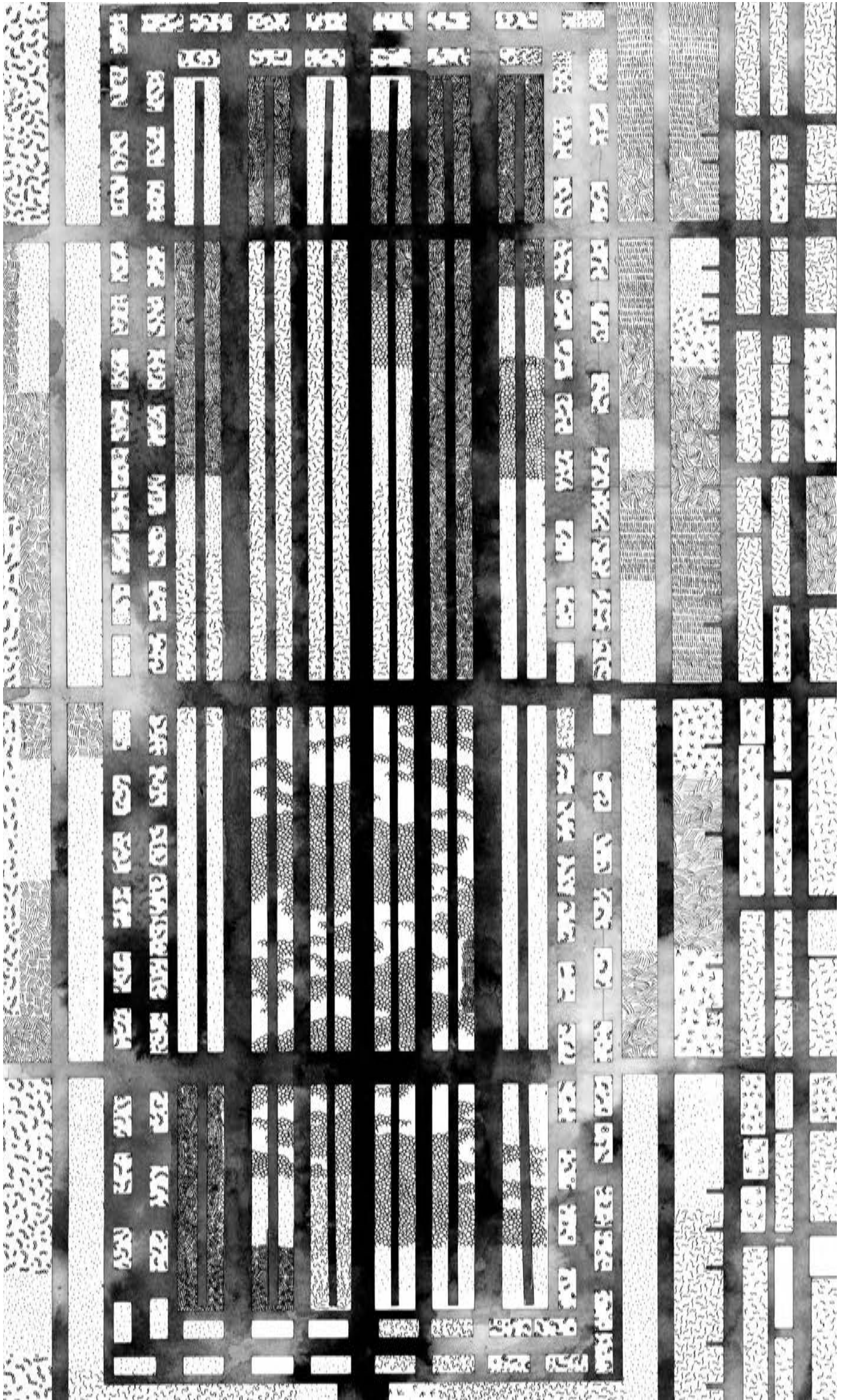
L'objectif principal de l'école est de former les architectes aptes à exercer des pratiques professionnelles diversifiées et prêtes à remplir de nouvelles missions pour répondre aux complexités sociologiques, économiques et écologiques du monde qui les entoure. Une situation géographique, culturelle et universitaire privilégiée. Parmi les six écoles de la région parisienne, l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles occupe une situation géographique privilégiée.

Au cœur de Versailles, face au château, elle est proche de la capitale mais également proche du tissu urbain périphérique, limite entre l'urbanisation et le monde rural. Elle est située au cœur du paysage académique de l'ouest francilien au centre du triptyque formé par Paris, l'Université Paris-Seine et l'Université Paris-Saclay.

Les étudiants disposent d'un vaste terrain d'expérimentation constitué d'espaces couverts et à ciel ouvert (trois cours) pour fabriquer et construire, en bois, en brique, en sable, en papier, en carton. Trois grands ateliers ouverts en permanence aux étudiants, toutes années confondues, et autogérées par eux, constituent des lieux de travail, d'émulation et de convivialité. Depuis juillet 2017, sous la direction de Jean-Christophe Quinton, l'ENSA-V s'est engagée dans un réaménagement des locaux pour faire éclore en 2019 un nouveau campus favorisant l'apprentissage de l'architecture, la prospective, l'innovation et l'expérimentation.

Afin de favoriser les échanges entre tous les acteurs de l'établissement, un vaste Learning Center est en cours de création au deuxième étage de la Petite Écurie grâce au regroupement sur un même plateau de salles de cours, de la recherche, de la médiathèque, de lieux de coworking et d'exposition, à proximité de l'administration et de la cafétéria. Au rez-de-chaussée, la Nef permet d'accueillir de nouvelles expérimentations pédagogiques, des workshops et des manifestations de prestige.







# CONTACT

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles  
5, avenue de Sceaux,  
BP 20674 - 78006 Versailles Cedex  
T 01 39 07 40 00

ensav@versailles.archi.fr  
www.versailles.archi.fr

Les personnes suivantes ont contribué  
à l'élaboration du présent ouvrage :

**Marie Hélène Amiot**  
*marie-helene.amiot@versailles.archi.fr*

**Nathalie Elissalt**  
*nathalie.elissalt@versailles.archi.fr*

**Guillaume Ramillien**  
*guillaume.ramillien@gmail.com,*

**Lucie Palombi**  
*luciepalombi@gmail.com*

**Aline Portalier**  
*aline.portalier@gmail.com*

À dess(e)in, un ouvrage co-dirigé par Guillaume Ramillien et Lucie Palombi  
Conception graphique, introductions narratives, entretiens et retranscriptions : Lucie Palombi ; Relecture : Marie Hélène Amiot et Aline Portalier

