Le dessin de l'architecture et la genèse de l'œuvre

The architecture drawing and the works genesis

Die Architekturzeichnung und das Werden des Werkes

Pierre-Marc de Biasi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/555>

DOI : 10.4000/lha.555

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2015

Pagination : 93-102

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Pierre-Marc de Biasi, « Le dessin de l'architecture et la genèse de l'œuvre », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 30 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2017, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lha/555> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.555>

Par Pierre-Marc DE BIASI

LE DESSIN DE L'ARCHITECTE ET LA GENÈSE DE L'ŒUVRE

Le dessin et le projet

La langue française classique a affiché pendant trois siècles une hésitation troublante sur l'orthographe du mot « dessin » : jusqu'au XVIII^e siècle, on pouvait écrire indifféremment *dessin* ou *dessein*. Le mot « dessin » avait le sens de « graphisme » tandis que « dessein », tout en signifiant aussi tracé graphique, contenait une acception seconde : l'idée d'intention, de but, de visée. L'unité des deux sens traversait bien d'autres formulations : en italien, l'esquisse initiale se disait « primo pensiero », première idée. Le dessin/dessein est « cosa mentale ». Au XVIII^e siècle le mot dessein perd progressivement son sens graphique pour ne plus signifier que « conception par l'esprit d'un but à atteindre, d'une fin à réaliser » : forme personnelle et secrète que peut revêtir un projet. C'est le même mot italien *disegno*, du verbe *disegnare*, qui avait donné naissance aux deux graphies françaises, et ces deux graphies étaient apparues en France au XV^e siècle, c'est-à-dire, à quelques années près, au moment même où Alberti venait de définir, à Rome puis à Florence, les principes de l'architecture moderne. Dessin et dessein finissent de consommer leur divorce au XIX^e siècle, dans une période qui voit précisément s'éteindre la longue polémique entre peinture et architecture : l'exigence d'une conception antérieure au chantier avait conduit l'architecte à privilégier son statut de dessinateur, en rivalisant avec le peintre, au risque d'en oublier son rôle de bâtisseur. Avec la grande fracture des Lumières et les débuts de l'âge industriel, les idées nouvelles de « génie », d'« originalité », de « travail intellectuel » et de « Progrès » se traduisent par un nouveau scénario à la fois artistique et professionnel : désormais l'architecte se définit lui-même comme l'acteur d'une conception dont le médium est un dessin entièrement habité par le principe final du « projet », un dessin qui revendique toujours le statut de geste artistique mais dont la portée se situe hors de lui dans l'édifice à bâtir qu'il préfigure : un dessin qui intègre le dessein comme l'anticipation même de l'exigence constructive dans la réalisation graphique. En fait, à la différence du peintre ou du dessinateur qui finit par ne plus être concernés que par le « dessin », l'architecte a toujours été et reste un homme du dessein autant du dessin parce que son objet, depuis l'origine est précisément le « projet ». La notion de « projet », qui est attestée en langue française depuis 1470 au sens de « idée qu'on met en avant, plan que l'on propose pour réaliser cette idée », était déjà au XV^e siècle un quasi-synonyme de « dessein ». Mais, bien vite, en 1529, le terme de « projet » acquiert en français la signification technique qu'il possède toujours aujourd'hui en architecture : « dessin qui représente en plan, coupe... un bâtiment à exécuter conformément aux inten-

Livraisons d'histoire de l'architecture n° 50

tions de celui qui fait bâtir, ou l'ensemble d'un édifice d'après un programme donné¹. » À partir du XVIII^e siècle les architectes, comme les écrivains, prennent soin de conserver et de léguer leurs archives de travail : des dossiers de « projets » constitués en majorité de « dessins ».

Depuis cette époque, d'énormes fonds d'archives sur la création architecturale se sont progressivement constitués, un peu partout dans le monde, d'abord à l'initiative des architectes eux-mêmes, puis grâce à l'action patrimoniale d'institutions publiques ou privées. Ces documents de travail sur la genèse des œuvres, qui reprennent vie grâce aux chercheurs, commencent à former l'horizon d'un véritable chantier théorique – l'approche génétique de la création architecturale – dans un contexte intellectuel d'autant plus stimulant que le phénomène, international, touche des cultures architecturales très diversifiées et concerne aussi bien l'histoire des siècles passés que la création contemporaine : il s'agit de rien moins que de réinterpréter un patrimoine d'une immense richesse – à la fois archivistique et monumental – qui constitue notre cadre de vie et notre mémoire, et dans lequel se croisent d'une manière permanente des traditions techniques, sociales, scientifiques et artistiques. Mais ces fonds de dessins architecturaux obligent aussi à reformuler la question des archives et de leur valorisation.

La collection ou le fonds

L'émergence d'un nouveau point de vue – génétique – sur les archives de la création et leur valorisation scientifique se traduit depuis une vingtaine d'années par une interrogation croissante sur les choix qui doivent prévaloir en matière de patrimoine, tout spécialement en architecture où, à côté d'une sauvegarde des monuments, la muséographie « documentaire » et la conservation des traces de la création graphique sont placées devant une alternative essentielle : la collection ou le fonds. L'idée traditionnelle de « collection », par nature éclectique, est fondée sur le principe du prestige : une sélection de pièces exceptionnelles donnant à voir le meilleur de chaque artiste, c'est-à-dire un florilège de sa production graphique la plus caractéristique et la plus aboutie. Ce principe a servi à rassembler des chefs-d'œuvre et permet d'organiser de brillantes expositions thématiques. Il reste en revanche insuffisant et souvent inadéquat pour répondre aux aspirations d'un public qui, à travers les documents qu'il admire, cherche aussi à comprendre le contexte natif de l'œuvre, son processus, le travail de conception de l'architecte.

Imaginons, sur le même modèle, une collection éclectique de manuscrits littéraires – disons par exemple une collection Flaubert – qui serait composée de quelques documents sélectionnés pour leur valeur symbolique : la page la plus impressionnante d'un scénario romanesque, quelques feuillets de brouillon avec de belles ratures, un fragment de manuscrit définitif. Le florilège serait prestigieux, émouvant, mais

1. *Project & modele au susdit Pape Iules pour faire neuue Lesglise* : voir Geoffroy Tory, *Champ Fleury*, fo 59 ro ds *Romania* t. 51, p. 43.

aussi parfaitement vain si, à travers ces manuscrits, on prétendait vouloir atteindre l'écrivain, comprendre son projet, élucider son travail et le sens de son œuvre, bref révéler ce qui fait que Flaubert est Flaubert. Or, si ce n'est pas cela que l'on cherche en constituant et en rendant publique une collection, que cherche-t-on ? À quoi reviendrait un tel rituel de valorisation ? à exhiber les signes d'une consécration convenue, à entretenir un consensus sur ce que l'on sait déjà d'une œuvre : à promouvoir un stéréotype.

Il n'en va pas autrement en architecture : quelques beaux dessins isolés de Frank Lloyd Wright, de Le Corbusier ou de Mies Van der Rohe ne passeront sûrement pas inaperçus sur une cimaise ni dans un inventaire. Dans une exposition, ils pourront tenir lieu de chefs-d'œuvre et constituer un moment fort pour le visiteur, mais la plupart du temps sans fournir le moindre moyen d'entrer plus avant dans la connaissance de l'œuvre qui, à son échelle, transcende radicalement ces dessins. Ce qui fait illusion, c'est la proximité admise du modèle pictural : le dessin du peintre, le fait qu'il a donné lieu depuis très longtemps à des « collections » au même titre que les peintures, bref la coutume qui consiste à penser qu'un beau dessin de maître (fût-il une étude ou une esquisse extraite d'une série de dessins préparatoires) constitue spontanément en soi-même une œuvre. Le dessin de l'architecte n'est-il pas, indépendamment du bâtiment qu'il représente, l'équivalent de ce qu'est le dessin du peintre, pris en lui-même, indépendamment du tableau qu'il prépare ?

L'histoire classique de l'architecture n'a cessé de se débattre avec cette question, au point de multiplier – notamment chez les Utopistes – les œuvres purement graphiques, détachées de toute réalisation effective. Or, précisément, l'architecte n'a conquis sa véritable autonomie dans le domaine graphique qu'en inventant la forme inédite d'une nouvelle fonctionnalité professionnelle à l'acte de dessiner : la conception, engagée dans la logique constructive du projet. Il n'est pas interdit de regarder le dessin de travail d'un architecte comme une œuvre d'art autosuffisante, mais si elle devait se résumer à la clôture du jugement de goût, cette relation esthétique ne pourrait avoir lieu qu'au prix d'une impasse herméneutique qui, pour l'essentiel, consisterait à évacuer de la performance graphique ce qui fait sa spécificité architecturale : sa fonctionnalité projectuelle.

Qu'on le veuille ou non, le dessin d'architecture renvoie à une finalité située hors de lui, qui le dépasse et qui ne s'affirme comme donatrice de son sens qu'à l'échelle d'une démarche graphique prise dans sa totalité. La coupe ou l'élévation la plus spectaculaire d'un édifice ne constitue qu'une infime partie du projet. Cela ne signifie pas que ce dessin n'est pas une œuvre d'art ; cela signifie qu'être une œuvre d'art pour un dessin d'architecture, c'est devenir perceptible dans son incomplétude, dans l'énergie de son inachèvement. Pour une esthétique proprement architecturale, le dessin ne devient interprétable, comme œuvre d'art à part entière, que rapporté à l'entité organique du « projet », c'est-à-dire à l'ensemble rendu intelligible de tous les autres dessins qui le précèdent et qui le suivent. Chaque dessin est la trace d'un moment de la conception et le projet ne se constitue lui-même qu'à travers l'aventure transformationnelle de ses métamorphoses, avant d'aboutir à sa finalisa-

tion (le « projet définitif ») et, le cas échéant, à sa matérialisation, sous la forme d'une nouvelle genèse : celle du processus constructif, du chantier, de l'œuvre bâtie, du bâtiment².

Arraché à son contexte génétique et formel, le dessin d'architecte est une esthétisation picturale, un artefact muséographique. À côté de collections qui pourront continuer à privilégier l'acquisition sélective de documents rares et de dessins précieux, en acceptant le principe d'une juxtaposition de pièces éblouissantes mais isolées et décontextualisées, c'est-à-dire destinées à faire illusion en faisant allusion, il est tout à fait essentiel que se confirme et se développe une politique d'enrichissement privilégiant l'acquisition de fonds entiers, sous la forme d'une récollection aussi complète que possible des documents qui témoignent véritablement des conditions de la création : non seulement les plans, dessins, maquettes et textes archivés par l'agence ou l'architecte, mais aussi les carnets, les notes, les dossiers écrits, la bibliothèque de l'architecte, sa documentation personnelle, ses échantillons de matériaux, et jusqu'aux traces de l'environnement (professionnel, technique, culturel, social, politique) dans lequel le travail a concrètement eu lieu.

Conceptualiser sans dessiner

Réfléchir sur la place du dessin dans la genèse de l'œuvre architecturale, et sur son statut – d'œuvre ou d'outil – ne doit pas faire oublier que le dessin comme médium réflexif se trouve toujours, dans le travail, en concurrence avec un autre médium, à tendance hégémonique : la langue parlée et écrite. L'importance du recours explicite au verbal dépend des techniques de travail des architectes. Toute étude initiale du programme repose nécessairement sur une lecture attentive et commentée, sur une véritable « explicitation » du texte. Une fois cette analyse engagée, les premières postures réflexives peuvent s'orienter selon les cas, vers plus ou moins de langage, plus ou moins de dessin. Certains architectes commencent à travailler de manière purement conceptuelle et dialogique, en cherchant, généralement dans le cadre d'une discussion entre les principaux responsables de l'agence, à articuler la réflexion avec les moyens strictes du langage : comparaisons, métaphores, métonymies, figures de rhétorique, jeux de mots, associations d'images verbales, slogans, argumentation hypothético-déductive, etc. sont mis à contribution pour l'interprétation des énoncés du programme, l'élaboration des questions, l'élucidation d'une problématique, l'esquisse d'une idée matricielle, une proposition globale, la répartition des tâches... Avec des situations de communication variables

2. Notons au passage qu'il n'en va peut-être pas différemment pour les dessins de travail du peintre : une histoire de l'art inspirée par la démarche génétique n'aurait aucune difficulté à démontrer que le processus constitue l'essentiel de la puissance qui anime l'œuvre graphique : il n'existe lui-même dans toutes ses virtualités que rapporté à la séquence des métamorphoses dont il est une étape. C'est le paradigme complet de la série dont il n'est qu'une occurrence, la variance à l'intérieur de laquelle il exprime sa propre proposition qui donne à ce dessin précis toute son authenticité et sa singularité d'œuvre d'art.

(discussions de groupe, dialogue, monologue), le même type de réflexion pourra intervenir, plusieurs fois au cours de la genèse, notamment à chaque réfection décisive du projet. Il est rare que ce genre de débat ne se traduise pas, assez vite, par l'apparition de représentations graphiques (croquis, schémas, diagrammes, dessins) dont la portée synthétique reste irremplaçable dans une discussion qui met en jeu des schèmes spatiaux ou des représentations géométriques.

Il arrive aussi que cette « facilité » soit résolument frappée d'interdit provisoire : certains architectes se méfient du recours trop précoce au graphique, en raison même de sa capacité synthétique et de sa puissance argumentative qui peuvent constituer des obstacles à la réflexion, masquer des difficultés non résolues ou engager la conception dans l'anticipation prématurée d'une solution qui deviendra vite une entrave ou une impasse.

Mais, pour les mêmes raisons, cette méfiance envers les illusions graphiques peut aller jusqu'à remettre en cause une utilisation trop fonctionnelle du langage lui-même : à force d'accepter que la forme architecturale à l'état naissant soit de part en part traversée par l'élucidation conceptuelle (le débat d'idées, l'argumentation dialogique, la normativité de la formulation parlée et écrite), ne risque-t-on pas de refouler la part d'ombre et de désir qui réside dans le langage, qui « travaille » en lui, qui lui assure la puissance et la liberté associative du rêve ? Comment utiliser efficacement cette ressource inconsciente de la langue, ou cette productivité signifiante de l'inconscient, sans passer trop tôt par des expressions (verbalisées, écrites ou dessinées) qui en bloqueraient la mobilité et l'énergie ?

Le Corbusier explique que, face à une nouvelle commande, son secret consiste précisément à ne rien dessiner, ne rien dire et même ne rien penser :

« Lorsqu'une tâche m'est confiée, j'ai pour habitude de la mettre au-dedans de ma mémoire, c'est-à-dire de ne me permettre aucun croquis pendant des mois. La tête humaine est ainsi faite qu'elle possède une certaine indépendance : c'est une boîte dans laquelle on peut verser en vrac les éléments d'un problème. On laisse alors "flotter", "mijoter", "fermenter". Puis, un jour, par une initiative spontanée de l'être intérieur, le déclic se produit ; on prend un crayon, un fusain, des crayons de couleur (la couleur est la clef de la démarche) et on accouche sur le papier : l'idée sort, – l'enfant sort, il est venu au monde, il est né³. »

Remarquons le parti pris graphique et l'ellipse radicale sur le langage : à l'interdit du dessin, qui permet la phase d'élaboration mentale dans la « mémoire », succède sans transition le dessin comme expression directe, totale et souveraine de la pensée. À vrai dire, il est difficile de suivre Le Corbusier lorsqu'il fait de ce premier dessin et de ses développements l'équivalent d'un accouchement sans douleur, la naissance d'un être achevé dont la gestation aurait eu lieu en amont. Dans la plupart des cas il n'y a pas d'amont (le travail de conception et les tout premiers dessins

3. Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Paris, Éditions Forces vives, p. XXX.

commencent le même jour, avec l'analyse du programme) et il reste difficile de résumer à une sorte d'instantané (« l'idée sort, – l'enfant sort, il est venu au monde, il est né ») un travail qui va occuper toute l'agence pendant des mois et se traduire par des centaines ou des milliers de dessins préparatoires. Qu'il puisse y avoir un dessin matriciel donné, c'est ce qu'atteste en effet la plupart des dossiers de genèse architecturale ; mais au départ, ce dessin-noyau n'est pas seul : il coexiste avec une foule d'autres propositions graphiques qui peuvent entraîner la genèse, au moins pour un moment, dans de tout autres directions. La valeur originaire et finale du dessin-noyau n'est que rétrospective : c'est l'histoire du projet qui lui donnera ce statut dans l'après-coup. Les premières séquences de dessins sont consacrées à une appropriation de la forme globale du projet par une multiplication de points de vue sur une entité virtuelle encore assez imprécise : de côté, en perspective et en élévation, de dessus en axonométrie et en plan, de dessous par perspective en contre-plongée, etc. Assez vite, des lignes de force dominantes se dégagent avec, en effet, la résurgence d'options présentes dans le dessin-noyau et la définition de zones critiques qui font l'objet d'un examen attentif. À ce stade purement exploratoire, les tracés varient du 1/500^e au 1/200^e : qu'il parte d'un détail ou d'un principe transversal, l'architecte travaille à petite échelle, ou sans échelle du tout, en s'intéressant à quelques générateurs primaires : l'articulation des volumes, l'investissement du site, les orientations, la lumière, etc. Il s'agit de baliser l'ensemble de l'espace, d'y inscrire les repères d'une première formulation du problème tout en faisant émerger les grandes lignes d'une intention artistique.

La pensée-dessin

Que se passe-t-il au juste dans la période de gestation où Le Corbusier laisse « flotter » le problème dans sa tête ? C'est toute la question de la « boîte noire » et des aspects les plus obscurs du processus de conception dans ses toute premières étapes : attention flottante, mémoire autobiographique, émergence de paradigmes, évocation spontanée, sélection, évaluation automatiques des similarités et des oppositions, naissance des connexions, linéaments terme à terme, contiguités... il y a fort à parier que dans cette fermentation-là, bien des traits caractéristiques de la langue se trouvent secrètement en action. Mais il advient toujours assez vite un moment où l'architecte prend la tangente et passe à un tout autre mode de raisonnement : celui de la « pensée-dessin ». Le dessin pour l'architecte n'est pas seulement un moyen d'expression adéquat à sa pratique et à son objet ; c'est un rapport physique au réel et à l'imaginaire : là où l'écrivain ressent et cherche à communiquer la beauté d'un spectacle ou le sens d'une idée à travers une formulation verbale, l'architecte perçoit et exprime cette beauté ou cette signification par la médiation du dessin. La pensée-dessin résulte évidemment d'un apprentissage et d'un talent formé par l'école, elle évolue et se perfectionne tout au long de la carrière de l'architecte, mais elle repose aussi sur une disposition originaire à substituer aux ressources de la pensée verbale un recours raisonné aux données du schéma corporel. Devant,

derrière, dessous, dessus, en haut, à gauche, de côté, entre les deux, etc. : chacune des catégories verbo-motrices qui servent ordinairement à vivre avec une certaine confiance dans les trois dimensions, possède pour l'architecte un équivalent spontané et disponible dans l'ordre de l'expression graphique. La pensée-dessin ne consiste pas à traduire ou à transposer des concepts spatiaux en formes dessinées, mais à manipuler le médium graphique comme expression immédiate de la conscience des formes, avec, dans l'exercice psychomoteur du dessin, un investissement imaginaire du corps qui se trouve comme projeté tout entier dans l'espace de la représentation et peut s'y déplacer librement. Tracés, lignes, couleurs, ombres, épaisseur du trait, échelle ou absence d'échelle, type de représentation géométrale, *non finito*, etc. : pour l'architecte, la synergie de ces moyens reste indécomposable et irréductible à un discours parce qu'il s'agit moins de « moyens » ou de « procédés » que de véritables opérativités expressives qui manifestent un savoir de la main dont l'esprit analytique ne pourra comprendre qu'ultérieurement et au prix de grands efforts, tous les tenants et aboutissants. Quand la main se trompe, quand le dessin échoue, c'est bien souvent que sa liberté d'initiative a été bridée par la vigilance rationnelle, par une interférence de la pensée verbale et argumentative dans la pensée-dessin. Une grande partie de la pédagogie en architecture consiste à apprendre au jeune architecte à faire confiance aux capacités de sa main, à ne pas vouloir tout maîtriser intellectuellement, et un peu comme le jeune héros de George Lucas, dans *la Guerre des étoiles* : à se laisser guider par la « force » qui est en lui. Cela s'apprend, n'est nullement magique mais suppose à l'initial une prédisposition particulière de la sensibilité à éprouver l'espace et à anticiper l'existence de formes virtuelles. L'« idée » qui va guider toute la conception n'est pas formulable autrement que sur le mode graphique ; son affirmation a lieu sous la forme d'une sorte d'épiphanie qui relève de l'évidence : son émergence, condition initiale de tout travail de conception, est l'expression d'une faculté synthétique *a priori* de représentation spatiale. Et voilà pourquoi les premiers dessins d'un architecte peuvent formuler un état déjà quasi définitif du projet : comme un « cadeau » venu de la boîte noire, la main délivre un objet graphique entièrement élaboré par les ressources mentales d'une réflexion antéprédicative qui a construit une proposition spatiale idéale. Tout le travail de l'architecte consistera à élucider cette obscure évidence pour la rendre d'abord interprétable à lui-même, puis communicable aux autres, et enfin décomposable en consignes d'exécution, constructible.

Comme chez le peintre ou le sculpteur, la réussite du dessin s'éprouve chez l'architecte par une sensation interne de joie, par une jubilation enfantine, mais d'autant plus étrange qu'à la différence de l'artiste plasticien, cette impression intime de succès peut résulter d'une performance graphique très éloignée de ce que l'on appellerait un « beau dessin ». Il peut s'agir d'un simple croquis, de médiocres dimensions, aux couleurs violentes et aux traits maladroits. Sa beauté, le bonheur physique qu'il contient, résident dans sa puissance à formuler le secret d'un espace virtuel qui constitue un vrai lieu pour le corps. Idéalement le concepteur en a fait l'expérience totale dans sa sensibilité avant toute formulation communicable.

Le papier et la boîte noire

La pensée-dessin n'est qu'accessoirement instrumentale : elle est d'abord l'expression du corps propre de l'architecte aux prises avec un problème dont il cherche et trouve la solution. Et voilà pourquoi, en dépit des succès foudroyants du dessin numérique, le papier calque a encore de beaux jours devant lui. Aux moments-clés de la genèse de l'œuvre, quand il s'agit de prendre les décisions cruciales, d'inventer et de trouver les solutions, ce n'est jamais à l'écran que les architectes travaillent, mais sur des modestes rouleaux de calque d'étude. Pourquoi ? Parce que, en architecture, face à la résolution d'un problème global, le vecteur cerveau-œil-main-papier possède une efficacité infiniment plus grande et plus rapide que le meilleur ordinateur du monde. Qu'est-ce que le papier peut offrir de plus ? Un espace naturel de projection pour le corps propre, et un espace de projection entièrement vierge, non normé : sans échelle. L'ordinateur vous fera les calculs les plus vertigineux à la vitesse lumière, mais si vous voulez dessiner, il vous demandera toujours à quelle échelle vous souhaitez le faire. Or, ce qui se passe dans la boîte noire relève d'une autre logique, associative et symbolique : ça a presque toujours lieu hors échelle.

Les dessins de l'architecte, si exhaustifs qu'ils soient, ne représentent donc qu'une partie seulement du processus intellectuel et artistique qui a donné naissance au projet. L'essentiel a eu lieu antérieurement dans la boîte noire. Et c'est un peu ce que voulait dire Le Corbusier : sa réflexion, citée plus haut, sur la lente gestation sans dessin du projet était en fait une réponse ironique. On venait de lui demander s'il se félicitait de voir publiés ses dessins préparatoires de son projet de Ronchamp. Il répond que « oui », bien entendu, qu'il en est très heureux. Mais il s'empresse aussitôt de laisser entendre le contraire – que les dessins sont peu de chose, que l'essentiel reste hors de portée – en intercalant une sorte de « oui, mais » sous-entendu :

« Publier les croquis de naissance d'une œuvre architecturale peut être intéressant. [*oui, mais*] Lorsqu'une tâche m'est confiée, j'ai pour habitude de la mettre au-dedans de ma mémoire, c'est-à-dire de ne me permettre aucun croquis pendant des mois. [...] On laisse alors "flotter", "mijoter", "fermenter". Puis, un jour, par une initiative spontanée de l'être intérieur, le déclic se produit ; on prend un crayon [...] ⁴. »

L'essentiel reste-t-il hors de portée ? Les dessins sont-ils le dérivé dégradé d'une intuition plus haute qui a eu lieu dans le secret de la boîte noire et qui restera définitivement inaccessible ? On peut soupçonner Le Corbusier d'entretenir ici un vieux mythe romantique, celui de l'inspiration. Même si un architecte de génie était capable (ce qui est douteux) de construire un projet intégralement dans son esprit, les dessins qui en résulteraient ne se borneraient pas à extérioriser une version utilisable. Ils en seraient non seulement la formulation explicite, mais une

4. Le Corbusier, *loc. cit.*

optimisation effective : une réalisation portant sa pensée – dans le réel – beaucoup plus loin qu'il n'avait pu le faire dans le confinement purement virtuel de la « boîte noire ». En passant du médium mental au médium graphique, c'est toute l'expérience créative qui recommence et s'intensifie dans un ordre de réalité où chaque tracé imaginé par l'esprit et réinventé par la main devient une aventure à part entière : l'œuvre n'est rien d'autre que cette aventure. La genèse de l'œuvre n'est pas seulement la diachronie événementielle d'un processus mental qui se conclurait par la réalisation d'un objet. Elle est ce processus de conception lui-même tel qu'il s'investit et se matérialise en se risquant dans un objet qui lui permettra non seulement de résider dans une œuvre construite, mais encore de rester actif comme processus, bien après la disparition physique de son concepteur, sous la forme d'une relation esthétique.

Dessins : de quoi parle-t-on ?

L'analyse génétique d'une création architecturale repose, comme toute analyse génétique, sur la « constitution » du dossier de genèse. Le chercheur doit s'assurer qu'il est aussi complet que possible par un inventaire général des pièces, une datation absolue ou relative de chaque élément et une spécification des documents par types : programme et cartographie, notes, esquisses, croquis et dessins de conception, représentations graphiques de présentation, documentation, dossier du bureau d'étude, avant-projet sommaire (APS), avant-projet détaillé (APD), permis de construire, dessins d'exécution, dossier de consultation des entreprises (DCE), etc. Une fois le dossier bien structuré par la chronologie et la spécification des pièces, chaque sous-ensemble de documents fera l'objet, élément par élément, d'une étude approfondie. La priorité sera donnée au sous-ensemble qui constitue le cœur de la genèse architecturale : le dossier des « dessins de conception ». Or, pour ce travail d'analyse sur les dessins, le chercheur se trouve aujourd'hui dans une situation particulièrement embarrassante : même s'il dispose d'un fonds de dessins particulièrement bien conservé et exhaustif, ces documents lui sont communiqués à travers des inventaires dont la terminologie descriptive est le plus souvent approximative ou inexistante. Des *dessins* d'accord, mais quels genres de dessins ?

La mondialisation des échanges entre grandes institutions patrimoniales a permis d'avancer vers une homogénéisation du lexique utilisé dans les catalogues et les inventaires raisonnés pour décrire les œuvres du patrimoine bâti, les monuments et les édifices construits, les documents réglementaires d'une œuvre aboutie. Mais tout ou presque reste à faire pour l'immense domaine des documents de travail et des traces écrites ou dessinées qui témoignent de la genèse architecturale. Le vocabulaire géométral est à peu près clair – on sait ce que veut dire *un plan*, *une coupe*, *une élévation*, *une axonométrie*, *une perspective cavalière*, etc. – mais les choses deviennent beaucoup plus floues quand il s'agit de parler du médium de travail proprement dit. Qu'entend-on exactement par *dessin*, *dessin préparatoire*, *esquisse*, *croquis*, *ébauche*, *crayon*, *tracé large*, *étude*, *étude de détail*, *calque*, *calque correctif*, etc. ?

Comment définir précisément chacun de ces régimes graphiques en tenant compte à la fois du corpus étudié, de la période historique, du vocabulaire académique du moment, des usages du métier, du programme, des commanditaires, du contexte professionnel (commande, concours, recherche libre), des techniques de travail personnelles de l'architecte, de sa culture, de sa démarche et de ses objectifs, de la répartition des tâches dans l'agence, du rôle que l'architecte se réserve dans la réalisation des documents, des phases du travail de conception, etc. ? Comment classer ces documents selon l'ordre de leur apparition, sur quel axe logique les situer comme indicatifs d'étapes d'un processus créatif aboutissant (ou non) à l'œuvre en tant que projet, en tant que chantier, en tant qu'œuvre bâtie ?

Les fonds graphiques de la création architecturale sont dispersés dans des institutions publiques ou privées dont les terminologies sont souvent divergentes. Le problème devient presque insurmontable lorsqu'il s'agit de traduire en transposant le terme dans une autre langue et dans un autre environnement culturel : certains concepts relèvent littéralement des « intraduisibles ». À une époque où l'œuvre architecturale est de plus en plus globalisée en termes de création, d'exposition, de catalogues, de publication et de reproduction, une telle réflexion méthodologique sur les transferts culturels et le plurilinguisme des archives de la création s'impose.

Pour lever cet obstacle scientifique et méthodologique, l'équipe Histoire de l'art de l'ITEM, soutenu par le Labex TranSferS, a lancé le projet d'une ambitieuse base de données (DIGA : Données internationales de génétique artistique)⁵ réunissant environ cinq cents entrées (de la Renaissance à nos jours) qu'il s'agit de documenter (histoire, discipline, typologie, définition, textes de références, exemples de corpus) et de traduire en six langues européennes (français, anglais, allemand, italien, espagnol, portugais) puis, à terme, dans les quinze langues les plus pratiquées dans le monde. DIGA se veut un espace d'échanges et de transferts de savoirs scientifiques entre les créateurs, le milieu académique et les professionnels de la conservation. Il s'agit de combler un manque conceptuel et d'optimiser l'approche génétique des œuvres mais aussi de jeter, notamment dans le domaine graphique, les bases d'un véritable socle terminologique sur lequel la génétique architecturale pourra construire ses propositions théoriques.

Pierre-Marc DE BIASI

directeur de recherche au CNRS, ITEM

5. Projet piloté par François-René Martin et Pierre-Marc De Biasi, avec la coopération de Marianne Jakobi, Ilaria Andreoli et Richard Walter (informatique).