

POUR UNE APPROCHE GÉNÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE

Pierre-Marc de Biasi

(ITEM-CNRS)

L'approche génétique de l'architecture ne va pas de soi. S'agissant d'une méthodologie récente qui a pris naissance dans le domaine littéraire et textuel, son irruption dans le champ architectural a quelque chose d'intempestif qui exige, de la part des généticiens, quelques explications et, c'est bien le cas de le dire, un minimum d' « urbanité ». Il est question ici de rencontre amicale, de réciprocité, et nullement d'une O.P.A. critique sur le patrimoine archivistique des architectes : il revient donc à la critique génétique de se présenter et, puisqu'elle a fait les premiers pas, de donner les raisons pour lesquelles elle se croit autorisée à entrer dans un débat sur l'architecture. Le milieu des architectes est réputé, à juste titre, pour sa curiosité, son ouverture théorique et sa culture transdisciplinaire. Mais la critique génétique n'a guère plus de vingt ans d'existence publique et ne s'est développée que dans un cadre assez spécialisé : il serait présomptueux de sa part de présupposer que son histoire et ses principes sont parfaitement connus des praticiens et des historiens de l'architecture. Ce propos introductif cherchera donc à situer brièvement le contexte théorique de la recherche sur l'avant-texte, et à préciser les conditions dans lesquelles pourrait se concevoir, dans son prolongement, un *horizon génétique* autorisant le transfert des méthodes et des concepts hérités de l'analyse des manuscrits vers de nouveaux objets. Cette simple exigence d'éclaircissement se traduit tout de suite par une question assez complexe : dans quelles limites, et avec quels objectifs, un dispositif critique adapté à l'étude des pratiques d'écriture peut-il devenir opérationnel pour décrire et comprendre des phénomènes dans lesquels les objets d'investigation ne sont pas spécifiquement textuels mais plutôt graphiques ? Au-delà de l'interrogation générale, de nature épistémologique et méthodologique, sur la validité des transferts notionnels de champ à champ, le problème induit une question préalable : le débat est-il simplement possible au sujet d'objets apparemment aussi incommensurables qu'un roman de 300 pages et une tour de 20 étages ?

À y regarder de près, il n'est pas tout à fait sûr que les caractéristiques du domaine textuel soient absentes de la genèse architecturale. Malgré les apparences, de fortes homologues obligent à remettre en cause, dans la structure même des objets, l'idée d'une disparité totale entre *le livre et le bâtiment*. Les ressemblances structurales sont suffisantes pour que le débat génétique mérite d'être ouvert à l'échelle des archives, mais ces similarités permettent aussi de mieux localiser de véritables disparités qui exigent d'être étudiées avec précision puisqu'en elles résident précisément la spécificité architecturale et les conditions d'une nécessaire adaptation de l'approche génétique à ce nouvel objet. À elles seules, ces questions contenaient, on le sent bien, la matière virtuelle de plusieurs ouvrages. Il fallait faire des choix. Seuls quelques grands thèmes ont été retenus :

— *les étapes* génétiques et administratives dans l'élaboration du projet, de sa naissance au chantier : à quelle phase génétique correspond un avant-projet sommaire? un avant-projet détaillé?

— *le chantier* lui-même comme problème : fait-il ou non partie de la genèse de l'œuvre architecturale ?

— *l'intervenant* : à la différence de l'écriture d'un texte, la mise au point du projet, et *a fortiori* sa réalisation, induisent l'idée d'une genèse collective qui met en jeu un grand nombre d'intervenants extérieurs; mais qu'en est-il de la conception elle-même et de cette entité plurielle qu'est l'agence ?

— *le médium* : l'architecte dessine, certes, mais son travail est constamment aux prises avec les mots ; le dossier de genèse du projet contient beaucoup plus de textes que ne pourrait le laisser supposer l'œuvre finie : comment s'articulent, conceptualisation, écriture et pensée graphique ?

Ces quelques pistes de réflexion n'avaient évidemment pour but que d'aider à formuler la question de l'analyse génétique des archives architecturales : à quoi ressemble concrètement le dossier de genèse d'un projet? De quel type de traitement analytique et interprétatif peut-il devenir l'objet? À quelles fins, et dans quelles limites? En dépit de leurs spécificités, les documents de travail de l'architecte ressemblent beaucoup aux brouillons du romancier : à l'intérieur même du discours graphique, il semble possible d'isoler des processus dont les logiques et les interconnexions présentent de fortes similitudes avec celles de la genèse textuelle. Mais il s'agit d'un véritable univers, où s'entrecroisent un nombre considérable de déterminations composites (financières, techniques, esthétiques, géométriques, sociales, administratives, etc.), dans des proportions qui n'ont rien de comparable avec le monde relativement homogène de l'écrit. Sur cette seule question de l'approche génétique du projet, il y avait, une fois encore, matière à un livre beaucoup plus qu'à un article. C'est avec regret que j'ai dû renoncer à toutes sortes d'excursions théoriques et historiques sans doute indispensables, sur les ambiguïtés du métier d'architecte et son oscillation entre artiste et ingénieur, l'évolution historique des notions et des réglementations professionnelles, l'état présent des recherches non génétiques sur le processus de conception, etc. Cet essai introductif a multiplié les impasses sans parvenir à rester bref, tant les questions rencontrées se sont avérées, à chaque pas, complexes et délicates. Le fil rouge de cette déambulation hasardeuse à travers l'histoire et les spécificités de la genèse architecturale reste la question des relations entre architecture et textualité, mais, on l'aura compris, sous la forme de simples prolégomènes auxquels, fort heureusement, les articles qui suivent viennent apporter sur de nombreux points, tout l'approfondissement nécessaire, enrichi parfois d'une stimulante contradiction. Pour entrer *in medias res*, tout en offrant un « préambule » étymologique à ce parcours théorique qui s'achèvera sur une parabole, je voudrais commencer par dire quelques mots d'une locution à la fois ordinaire et énigmatique qui condense en elle-même deux siècles de genèse architecturale : l'histoire pittoresque de l'expression *charrette*.

LA « CHARRETTE »

La dernière heure du condamné En français, le mot « charrette » est utilisé dans l'argot des étudiants en architecture depuis le début du XIXe siècle, comme synonyme général de « projet » en phase de finalisation, et spécialement pour évoquer le travail de conception et de réalisation graphique du « rendu » de fin d'études présenté pour accéder au titre d'architecte : avec le sens de *nuit suprême*, la « nuit de charrette » désigne les dernières retouches apportées à ces documents dans la nuit qui précède immédiatement la date de dépôt des documents à l'École des Beaux-Arts¹. Bien que généralement méconnu par les dictionnaires, cet emploi est passé dans la langue commune, et reste en usage chez les étudiants et dans différents milieux dits créatifs (arts, spectacle, publicité, journalisme, communication, recherche, etc.), au sens de « besogne urgente », à travers des expressions

¹ Voir Émile Zola, *L'Œuvre*, chapitre III, coll. Folio classique, p.81-83

comme « être charrette », « avoir une charrette », etc. que l'on emploie au sens de « être très occupé » ou de « avoir une tâche urgente à terminer » pour s'excuser de ne pas être disponible, provisoirement, en raison d'une intense occupation professionnelle (« désolé, je suis complètement charrette jusqu'à mardi ! ») ou pour désigner une période d'extrême activité entièrement consacrée à l'exécution d'un travail ou à la remise de résultats qui ne souffrent aucun délais (« au dernier trimestre, on a eu deux charrettes d'enfer à l'agence »). L'origine de l'expression est controversée. On a pensé qu'elle pouvait avoir été empruntée par plaisanterie, dans les années 1820, au vocabulaire de 1793 où le mot « charrette » avait acquis, en ville, le sens exclusif de « charrette des condamnés » : le véhicule qui servait à conduire les prisonniers de la prison à la guillotine, et par métonymie, le contenu de la charrette, c'est-à-dire la charretée de condamnés promis à une mise à mort certaine et immédiate en place publique. L'idée d'imminence, d'irréversibilité, de fatalité et de destin collectif, les jeux de mots sur « achèvement », « exécution » et sur l'idée de *dead line* auraient fourni l'analogie autorisant le recyclage de cette expression de la Terreur, avec la valeur de « mauvais moment à passer », de période finale du « travail », au sens latin d'instrument de torture, et au sens médiéval des « tourments » de l'enfantement : les « souffrances » de l'accouchement, de la délivrance après une longue et souvent maculée « conception ».

Vite, à la Melpo ! À côté de cette origine sémantique possible mais non attestée, il semble bien que l'histoire de l'expression soit surtout liée à celle de l'École des Beaux-Arts de Paris et à ses traditions qui ont rayonné pendant un siècle et demi sur les études d'architecture en France, entre 1819 et 1968. Les locaux de la rue Bonaparte, où se concentraient sculpteurs, peintres, dessinateurs et architectes se sont vite avérés trop exigus pour contenir tous les étudiants en architecture. En complément de quelques prestigieux ateliers installés dans l'École (les « ateliers internes »), de nombreux enseignements d'architecture avaient lieu en ville, dans des agences délocalisées (les « ateliers externes »)² où l'on pouvait préparer son diplôme sous l'autorité d'un architecte habilité parfois tout aussi renommé. Auguste Perret, par exemple, a longtemps dirigé l'un de ces ateliers externes. Les projets réalisés pour la candidature au titre d'architecte se composaient de vastes dessins tendus sur cadre (perspectives, plans, coupes, dessins aquarellés, lavis, etc.) présentés au jury sous la forme de panneaux de grands formats. Pour l'examen de fin d'étude, qui avait toujours lieu à « la melpo » (salle Melpomène, quai Malaquais), il fallait transporter ces encombrants documents, du lieu de travail où ils avaient été réalisés jusqu'au lieu de la soutenance. L'expression « charrette » vient de là : les étudiants peaufinaient leurs « rendus » jusqu'à la dernière minute, et s'agissant de documents imposants, nombreux et très fragiles, n'avaient aucune autre solution que la charrette à bras pour les transporter sans danger jusqu'à la melpo à travers les rues encombrées de la capitale. À la période des soutenances, les chaussées voisines de l'École fourmillaient de charrettes débordant de panneaux, poussées à la hâte et dans un grand vacarme par des étudiants impatients qui se faufilaient au pas de course entre les voitures, sans hésiter à renverser les passants, pour arriver à l'heure devant le jury, en poussant des cris féroces où revenait comme une litanie la plainte : « Oh! Que je suis en charrette! ». Ce spectacle saisonnier, qui ressemblait à une allégorie sauvage de l'urgence, faisait partie des fatalités du quartier ; on s'en méfiait comme des risques d'une tornade : ces jours-là, rue Jacob, les riverains évitaient de sortir, les boutiquiers tiraient leurs volets. Chez les étudiants, l'usage s'est fixé en vocabulaire : par une triple métonymie, la charrette, instrument de transport des panneaux, s'est mise à désigner à la fois son précieux contenu (les dessins, les rendus : le « projet »), sa vitesse de déplacement (l'exigence de ponctualité à l'examen, et par

² Dans le roman de Zola, l'atelier d'architecture « Dequersonnière » où travaille le jeune Dubuche, est situé rue du Four.

extensions successives, le trajet, le temps de la conception du projet, sa genèse) et l'effort de traction qu'elle demande pour être déplacée (le travail même du projet, l'énergie dépensée pour mener la conception jusqu'à son terme).

Autodafés En quelques dizaines d'années, la charrette à bras a laissé place à la camionnette, la melpomène aux U.P., et les panneaux dessinés aux tirages d'imprimantes. Pour le reste, le moins qu'on puisse dire, c'est que le rapport de l'architecte au temps ne s'est pas simplifié. Avec son cortège d'images surannées qui exorcise un peu les tensions du présent, la « charrette » reste, dans la langue, le signifiant de l'urgence, l'image d'une dramatisation progressive du temps, la figure d'un « projet compte à rebours » dans lequel la charge de travail s'alourdit au fur et à mesure que se rapproche l'échéance : périodes de labeur acharné où l'architecte et son équipe se consacrent sans relâche à la conception et à la mise au point de l'avant-projet sommaire, journées continues et nuits blanches pour toute l'agence dans les moments qui précèdent la date de remise des plans ou la présentation du projet en concours, occupation de tous les instants qui ne laisse aucun répit... De cette saturation du temps, de cette inflation du travail, que symbolisait à sa façon la figure finale et synthétique de la charrette, le folklore des Beaux-Arts avait fait une sorte d'épreuve initiatique : le dépôt des « rendus », le passage devant le jury, l'accès au titre d'architecte, la fin des études, l'entrée dans le monde réel. Comme tout rituel de passage, le terrible moment de la charrette initiatique connaissait sa phase de décompensation. Après l'économie, la dépense. Une coutume inviolable voulait qu'une fois le diplôme soutenu, l'ensemble des panneaux dessinés qui venaient de servir à transformer l'étudiant en un nouvel architecte — tout le contenu de la charrette, dessins, aquarelles, maquettes — fût porté en grande pompe au centre de la cour de l'École, rue Bonaparte, et versé sur le pavé pour y être brûlé sur place dans un grand feu de joie, avec forces libations de vin et de punch, débauches, filles légères et excentricités, aux accents d'une fanfare ininterrompue et tonitruante. Ce qui avait été pendant des mois l'objet des soins les plus attentifs disparaissait en quelques minutes dans un brasier éblouissant sous les applaudissements, les cris, les sifflets et les gesticulations, pour la plus grande joie du lauréat et de ses comparses, mais, dans quelques cas aussi, cela va sans dire, pour le plus grand malheur futur de l'historien et de la génétique... Des dizaines de milliers de projets sont ainsi partis en fumée, dans ces autodafés rituels allumés de la main même de leurs auteurs.

L'HORIZON GENETIQUE

L'approche génétique L'interprétation de l'œuvre à la lumière de ses brouillons ou de ses documents préparatoires porte depuis une trentaine d'année le nom de « critique génétique ». Cette approche du sens par la médiation de l'archive peut être rattachée à une tradition philologique bien établie depuis longtemps dans plusieurs disciplines, mais elle correspond aussi dans cette tradition à une fracture dont les effets théoriques ne commencent à faire apparaître toutes leurs implications qu'aujourd'hui. L'approche génétique n'est parvenue à renouveler la connaissance des textes qu'au prix d'un véritable renversement opéré en déplaçant l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, de l'œuvre vers sa genèse. Le principe de cette conversion du regard critique repose sur un constat de fait : le texte définitif d'une œuvre littéraire est, à de très rares exceptions près, le résultat d'un travail, c'est-à-dire d'une élaboration progressive au cours de laquelle l'auteur s'est consacré à la conception, à la préparation puis à la rédaction de son texte, à diverses campagnes de corrections et de révision, etc. La critique génétique s'est donné pour objet cette dimension temporelle du devenir-texte, en posant pour hypothèse que l'œuvre, dans sa perfection finale, reste l'effet de ses métamorphoses et contient la mémoire active de sa

propre genèse. Mais pour pouvoir devenir l'objet d'une étude, cette genèse de l'oeuvre doit avoir laissé des «traces». Ce sont ces indices matériels que la génétique des textes se propose de retrouver et de comprendre : «les manuscrits de l'oeuvre » qui racontent une histoire spécifique et souvent surprenante : ce qui s'est passé entre le moment où l'auteur entrevoit la première idée de son projet et le moment où le texte, parachevé, paraît sous la forme d'un livre imprimé.

Les manuscrits Les conditions d'une véritable réflexion sur les manuscrits modernes ne se sont trouvées réunies qu'au moment où, grâce aux différents acquis de la «théorie du texte», il est devenu possible de poser le problème de sa production temporelle en termes de processus et de système. Pour y parvenir, il a fallu ouvrir, sur la diachronie concrète des opérations d'écriture, l'analyse structurale jusque-là dominée par l'obsession synchronique de la forme et par les métaphores spatiales. En revendiquant la théorisation d'une dynamique de l'histoire à l'intérieur même de l'écrit, la critique génétique s'est donné pour espace de définition ce qui avait fait le plus cruellement défaut aux analyses formelles : le devenir-texte comme structure à l'état naissant, et l'étendue d'un nouvel objet, concret et spécifique, structuré par le temps, *le manuscrit*. Dès lors, un immense champ de recherche resté jusqu'ici largement inexploré s'est ouvert à l'investigation : les documents de travail des écrivains (carnets, plans, scénarios, notes et documentations préparatoires, ébauches, brouillons, mises au net, épreuves corrigées) dont les grandes bibliothèques patrimoniales possèdent des fonds considérables qui contiennent la mémoire des deux derniers siècles de création. Ces manuscrits de travail, riches en révélations mais souvent très difficiles à lire et à classer, supposent, pour devenir interprétables, un travail d'analyse systématique (inventaire, datation, classement, déchiffrement, transcription) à l'issue duquel le généticien peut reconstituer une interprétation dynamique de l'avant-texte : la genèse de l'œuvre.

L'ITEM Issues de la recherche universitaire et , et réunissant des chercheurs d'horizons critiques très divers (psychanalyse, narratologie, sociocritique, thématique, linguistique, etc.), les études de génétique littéraire ont bénéficié en France d'un dispositif original qui a permis à plusieurs équipes de spécialistes (corpus Heine, Nerval, Flaubert, Nietzsche, Zola, Proust, Valéry, Joyce, Aragon, Sartre, autobiographie, linguistique, codicologie, hypertexte, etc.) de se regrouper au sein d'une même structure : l'Institut des Textes et Manuscrits moderne, (ITEM) laboratoire propre du CNRS, associé à la Bibliothèque nationale de France et à l'École Normale Supérieure. Ce laboratoire qui regroupe une centaine de chercheurs français et étrangers s'est fait connaître par la publication de nombreux manuscrits inédits et d'importants dossiers de genèse, par ses contributions à la théorie du texte et à l'édition, par l'enrichissement des appareils critiques, et par un renouvellement significatif de la connaissance des œuvres. Tout en poursuivant l'étude des manuscrits littéraires et l'édition informatisée des avant-textes (bases de données hypertextuelles), la critique génétique, par nature transdisciplinaire, tente depuis une dizaine d'années d'appliquer ses méthodes à des objets non littéraires : les archives de la création, dans le champ de l'histoire des sciences et des arts.

Un horizon transdisciplinaire Cette idée d'extension était d'autant plus naturelle que la plupart des archives étudiées contenaient des documents génétiques appartenant à d'autres secteurs que la littérature (documentation, dessins, plans, scénarios de films, notes scientifiques, etc.). Dans le même temps, de grandes collections publiques (Bibliothèque Nationale de France, bibliothèques municipales, etc.) et de nouvelles institutions de conservation et de recherche, publique comme l'IFA (Institut Français d'Architecture, 1980) ou privée comme l'IMEC (Institut Mémoire pour l'édition contemporaine, 1988) donnaient à voir la constitution et l'enrichissement de vastes fonds d'archives dans des domaines de plus en plus variés. Le projet d'une approche génétique raisonnée des phénomènes de

création hors de la littérature impliquait un bilan des recherches en cours. Certains travaux comme ceux de S. Frederick Starr, en architecture, sur les dessins préparatoires de K. Mel'nikov³ ou comme ceux de William Kinderman, en musicologie, sur les variations Diabelli (Oxford, Clarendon Press, 1987) indiquaient l'existence d'un véritable questionnement génétique. Après quelques investigations, riches en résultats significatifs, dans les secteurs de l'histoire des sciences⁴, des arts graphiques⁵, de l'architecture⁶ et du cinéma⁷, le principe d'une exploration plus organisée s'est imposé. C'est dans cet esprit que, dès 1992-1994, l'ITEM a consacré deux années d'études à une vaste enquête pluridisciplinaire sous l'intitulé « Arts et Sciences : les archives de la création »⁸. Cette période de recherche collective et de débats s'est traduite par de nombreuses publications qui visaient à construire les éléments d'une problématique transversale⁹, et à diversifier les objets d'étude : approche génétique de la création musicale¹⁰, de l'œuvre picturale¹¹, écriture cinématographique¹², conception architecturale¹³. L'ensemble de ces travaux forment aujourd'hui pour les études de genèse un nouvel horizon¹⁴ dont l'importance a été souligné par le II^e Congrès international de critique génétique¹⁵ avec deux sessions consacrées à la genèse de l'écriture scientifique et l'approche génétique des œuvres

³ S. Frederick Starr, *K. Mel'nikov, le Pavillon soviétique, Paris 1925*, L'Equerre, 1981, présenté par J.-L. Cohen.

⁴ Notamment les recherches sur les carnets de laboratoire de Pasteur (publiées dans *Pasteur, Cahiers d'un savant*, coordonné par Françoise Balibar et Marie-Laure Prévost, coll. Manuscrits, CNRS éd.- BNF - Zulma, 1995, 258 p.)

⁵ Françoise Viatte, *Repentirs*, exposition au Musée du Louvre et catalogue, 1991, RMN, 148 p.

⁶ Pierre-Marc de Biasi, *Etude de genèse d'un immeuble urbain d'habitation à Paris (analyse des 11 dessins initiaux, grille d'analyse pour base de données génétiques)* Direction de l'Architecture, Ministère de l'Équipement, Paris-la Défense, Grande Arche, 1989, 150 p./ "Vers une génétique du processus de conception en architecture", *Préfaces* n°8, juin-août 1988, pp. 96-101.

⁷ Claude Chabrol "Un Scénario sous influence", entretien avec Pierre-Marc de Biasi, in *Autour d'Emma, "Madame Bovary", un film de Claude Chabrol*, Hatier, coll. "Brèves Cinéma", Paris, 1991, pp. 23-108. Jacques Mény, « Un roi sans divertissement : de l'écrit à l'écran », *Jean Giono*, Bulletin de l'association des amis, n°37, 1992 p. 45-75 et n° 38, 1993, p. 41-88.; voir aussi, *Sauver less films*, CNC prod. et Sodaperaga, 1991.

⁸ Séminaire général de l'ITEM, coordonné par P.-M. de Biasi et E. Marty.

⁹ Pierre-Marc de Biasi, "L'Horizon génétique" in *Les Manuscrits des écrivains*, Hachette/ Ed. du CNRS, Paris, 1993 pp. 238-259. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, PUF, 1994, notamment p. 217-238.

¹⁰ Michaël Levinas, « De la rature et de l'accident dans la création musicale », *Genesis* 1, p. 113-116 ; *Genesis* n°4, numéro spécial « Écritures musicales aujourd'hui », ITEM-IRCAM, 1993, 209 p.

¹¹ Pierre-Marc de Biasi, "Le tableau : terre inconnue", *Diogène* n°169 *Qu'est-ce qu'on ne sait pas?* janvier-mars 1995 UNESCO-Gallimard.

¹² Peter Greenaway, « Filmer entre les lignes », entretien avec Daniel Ferrer et Agnès Berthin-Scaillet, *Genesis* n°3, 1993, pp. 105-118.

¹³ François Seigneur "Le pavillon de France à Séville, ou l'esthétique de l'absence (Genèse et matérialisation d'un concept architectural)", entretien avec Pierre-Marc de Biasi, *Genesis* n°3, 1993, pp. 81-104.

¹⁴ Pierre-Marc de Biasi, "Horizons for genetic studies", *Word & Image*, a journal of verbal/visual inquiry, « Genetic Criticism », vol. 13, April-June 1997, number 2, pp. 124-134

¹⁵ « Genèses », Paris, septembre 1998, , ITEM, ENS, BNF, Université Paris 8, coordonné par P.-M. de Biasi (actes à paraître).

artistiques. Dans ce scénario d'élargissement théorique, l'architecture tient, depuis le début, une place de tout premier rang.

Le débat méthodologique La démarche et les notions héritées de la génétique littéraire ne peuvent s'exporter hors de leur champ natif d'application que moyennant de délicates adaptations et une série d'aménagements d'autant plus importants que l'objet considéré s'éloigne plus de la structure textuelle (codée, linéaire, orientée, séquentielle, temporalisée). Avec d'évidentes spécificités tenant notamment à la différence des codes, les recherches de type génétique menées en musicologie par exemple ont beaucoup de points communs avec les études sur les manuscrits d'écrivains. En revanche, malgré quelques similitudes et une longue tradition de recours aux documents préparatoires, les recherches historiques sur les œuvres d'art plastique (dessin, peinture, sculpture, arts décoratifs) mettent en jeu de nombreuses caractéristiques (matériaux, techniques, spatialité, synchronie, etc.) qui n'ont pas d'équivalent dans le domaine textuel. Or, paradoxalement, c'est aux arts plastiques que la génétique littéraire a initialement emprunté sa conception du travail créatif, notamment à travers certaines métaphores techniques («esquisse», «ébauche», «dégrossissage», «modèle», «travail sur le motif»). Dans le même ordre d'idées, à côté du métadiscours des écrivains, c'est dans les textes des peintres et des plasticiens, que l'on rencontre historiquement les réflexions les plus approfondies sur la genèse. Cette sensibilité particulière à l'étude des processus s'observe également aux frontières des arts plastiques, et notamment chez les architectes, pour des raisons qui tiennent à un constant effort d'élucidation identitaire (la nécessité pour l'architecture de penser sa spécificité au carrefour de multiples compétences), de légitimation professionnelle (la dimension créative et artistique d'un métier aux déterminations techniques) et de transmission (l'exigence d'une pédagogie capable d'assurer la continuité d'un savoir tout en absorbant les chocs historiques de l'évolution technologique, sociale et esthétique). La réflexion génétique des créateurs sur leur propre travail constitue certainement un fonds de références essentielles pour penser les conditions d'un renouveau méthodologique. Combiné avec les acquis des recherches archivistiques déjà engagées dans plusieurs disciplines, un retour concerté sur le métadiscours génétique des acteurs de la création pourrait contribuer à unifier les principes d'une génétique transversale, respectueuse des spécificités de chaque domaine de création, mais capable aussi de penser les interactions et les homologies. Envisager les extensions possibles du modèle génétique ne revient donc pas à mesurer les conditions d'un transfert unilatéral de concepts et de méthodes conçus pour l'avant-texte des écrivains vers d'autres champs. C'est au contraire prendre la mesure des autonomies relatives qui ont déjà fait émerger en chaque domaine une terminologie et une technique d'analyse propres à la discipline, évaluer les complémentarités possibles des méthodes d'approche, construire une réciprocité des moyens d'analyse. Bref, c'est s'interroger sur l'espace d'un échange transdisciplinaire dans lequel l'étude des genèses littéraires a simplement marqué, depuis quelques années, une certaine avancée en matière théorique. Reste cependant une question préalable : le débat est-il simplement possible entre des univers de représentations et de pratiques aussi dissemblables que la littérature et l'architecture?

LE TEXTE ET LE BATIMENT

Virtuel, réel À première vue, rien de plus éloigné de l'entité textuelle que l'objet architectural : la réalité du bâtiment, massive, bien ancrée dans le sol, n'a pas grand chose à voir avec la presque immatérialité du texte, qui peut aujourd'hui circuler à la vitesse de la lumière sous une forme quasiment impondérable. Par leur dimension matérielle, par leur structure, autant que par leur usage et leur mode d'existence, le livre et le bâtiment constituent des entités si différentes qu'elles ne semblent pas appartenir au même univers

de réalités et de représentations. Première divergence majeure : l'œuvre littéraire se propose comme un objet simplement disponible, le domaine du construit s'impose dans sa monumentalité comme un état de fait. A la différence de la littérature, mais aussi de la musique, des arts du spectacle ou du cinéma, qui ont en commun de produire des objets virtuels ou optatifs, exigeant pour exister la bonne volonté et le désir persévérant d'un lecteur, d'un auditeur ou d'un spectateur, l'architecture produit des œuvres bâties qui s'édifient dans l'espace réel et qui, comme telles, s'imposent au regard, en modifiant la forme même de cette réalité spatiale où l'on vit, son aspect, sa «praticabilité». Je peux, sans m'en apercevoir et la plupart du temps sans danger immédiat, ignorer l'existence d'un livre ou d'un opéra, mais il me sera difficile, et même éventuellement pénible, d'ignorer le mur qui est devant moi.

Le comble du spatial Cet irrécusable être-là de l'objet architectural a l'insistance des choses tissées avec les substances qui constituent l'étendue et ses reliefs : la terre, la pierre, le sable, le verre, le ciment, le bitume, le bois, le métal, etc. L'architecture prélève de la matière pour construire des espaces artificiels : non seulement elle est spatiale, mais elle l'est « par excès ». C'est en tout cas ce qu'affirment traditionnellement toutes les définitions des arts de l'espace. La peinture est un art de l'ajout dans les deux dimensions : elle revient à poser (*arte di porre*) des couches de couleurs sur une surface plane pour créer des illusions agréables à l'œil en simulant le relief et la profondeur grâce à une habile distribution des lignes, des valeurs claires et des valeurs sombres. La sculpture se définit comme un art de la suppression dans les trois dimensions : son principe est de creuser la matière, d'y introduire du vide (*arte di levare*), pour créer des silhouettes et des modèles qui simulent les corps ou les objets de la nature : des formes autour desquelles on peut généralement tourner, qui sont agréables à l'œil et au toucher, avec des reliefs qui retiennent la lumière et des creux qui s'emplissent d'ombre. L'architecture enfin se définit comme un art de l'ajout dans les trois dimensions : bâtir (*arte di edificare*) consiste à élever dans l'espace naturel des volumes, utiles et d'aspect agréable, à l'intérieur desquels on peut ordinairement pénétrer et séjourner. De tous les arts de l'espace, l'architecture est le plus spatial puisqu'il est celui par lequel l'espace est mis en œuvre pour abriter nos corps et leur créer un lieu esthétique de vie. L'architecture est notre espace de référence, l'horizon matériel immédiat qui nous protège : une extériorité stable offerte à notre instabilité temporelle, quelque chose qui ne passe pas, fabriqué pour accueillir quelque chose qui passe.

Synchronie, diachronie. D'un côté, donc, l'architecture dont le principe repose sur une sorte de surabondance de l'espace, sur la solidité du sens externe, la consistance et les points cardinaux de la chose ; de l'autre, le temps, le sens interne de la durée, la fugacité et l'irréversibilité d'une suite d'instant. Le livre, le film, le drame ou la symphonie, qui sont des réserves d'instant esthétiques, reposent sur les ressources de la diachronie. Leur forme, plus ou moins "textuelle", est séquentielle : l'œuvre se déploie sur un axe chronologique orienté, elle s'éprouve dans la durée, comme une entité temporelle qui enchaîne une succession d'événements (phrases, sons, images, etc.) ordonnés depuis un début jusqu'à une fin selon une concaténation qui induit un « sens » plus ou moins irréversible de la lecture. On peut arriver au second acte d'un opéra, mais il n'est pas recommandé d'écouter une symphonie qui serait jouée à l'envers et on n'aurait qu'une idée très défaillante du roman que l'on chercherait à lire sans tenir compte de sa pagination. Tout à l'inverse, la chose bâtie peut être appréhendée à peu près dans n'importe quel sens et à partir de n'importe quel point de vue : de loin, par devant, de dessous, de dessus, de derrière, latéralement, de l'intérieur, à partir d'un détail, d'un simple coup d'œil extérieur en passant, ou au contraire en la visitant dans ses moindres recoins ; la structure de l'œuvre architecturale, synchronique et volumique, est accessible à toutes sortes de parcours transversaux et de retours en arrière : sa cohérence, qui admet la

réversibilité et qui persiste quelle que soit mon appréhension, paraît appartenir à la chose elle-même. L'architecture sollicite la perception synoptique, le texte exige la durée d'une lecture. Je peux graver en mon esprit l'image précise d'une cathédrale en ayant passé quelques minutes à la contempler très attentivement, mais je ne pourrai pas me convaincre que je connais *Madame Bovary* sans avoir lu le texte intégralement, ce qui me prendra, au minimum une dizaine d'heures.

Autographe, allographe De la cathédrale comme du chef d'œuvre de Flaubert, je pourrai penser et dire « c'est beau ». Le bâtiment partage avec le texte littéraire la vocation à créer une relation esthétique. Pour reprendre le point de vue éclairant de Gérard Genette¹⁶, la construction est ressentie comme œuvre architecturale dans la mesure même où elle se présente comme « candidate à une appréciation » : d'une manière entièrement subjective et non démontrable, je trouverai « laid » ou « beau » tel édifice ou tel texte littéraire comme si l'un et l'autre se proposaient spontanément à ce type de jugement. En dehors de cet égale disposition à la relation esthétique, le livre et le monument n'appartiennent pas tout à fait à la même famille pour des raisons dont l'évidence n'échappe à personne : le texte est une entité qui se manifeste par la diffusion physique de milliers d'exemplaires, l'œuvre architecturale, la plupart du temps, ne « consiste » au mieux que sous deux formes, les « plans » de l'édifice et une version bâtie de l'édifice lui-même. L'idée même d'œuvre littéraire est inséparable des procédés de duplication (manuscrite, typographique ou numérique) qui permettent sa multiplication en nombre infini, chaque exemplaire constituant l'occurrence correcte d'un « type commun » qui est précisément le texte. En revanche, il a existé et il existe toujours des formes d'architecture sans plans dont l'objet est seulement matériel et ne se manifeste qu'en lui-même, à la manière d'un tableau ou d'une sculpture (les cabanes, le palais du facteur Cheval, la *Sagrada Familia* de Gaudi, etc.). Selon les termes de Nelson Goodman, repris par Genette, l'œuvre littéraire, le texte, est une immanence idéale dont le statut est strictement allographique, tandis que l'œuvre architecturale hésite un peu entre le statut autographique et le statut allographique¹⁷ et relève d'un statut *transitionnel*. L'œuvre architecturale moderne est en principe multipliable à l'infini, comme le texte, par simple réexécution du « projet », mais en dehors des formes les plus appauvries de cet art (barres de HLM construites en série à l'identique), on ne connaît que quelques exemples rarissimes d'une telle réalisation de multiples, et encore le plus souvent sous la forme particulière d'une duplication des formes à l'intérieur d'un même projet¹⁸, ce qui ne constitue nullement une démonstration du régime allographique. Quelque chose dans notre relation esthétique à l'œuvre architecturale s'oppose à l'idée d'une duplication¹⁹. Comme le remarque Genette, « On imagine mal l'édification d'une

¹⁶ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. 1. Immanence et transcendance*, collection Poétique, Seuil, 1994; *L'Œuvre de l'art. 2. La relation esthétique*, ibid., 1997.

¹⁷ Voir notamment Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. 1. op. cit.* pp. 44-45, 111-113, 151, 263.

¹⁸ Genette cite à ce sujet les « ensembles groupés consistant en plusieurs édifices identiques, comme les deux Lake Shore Drive Apartments ou les deux Commonwealth Promenade Apartment (ce projet en comportait quatre) de Mies Van der Rohe à Chicago, ou les trois Silver Towers de Pei à New-York » (op. cit. p. 112).

¹⁹ Cette question, évidemment complexe, ne peut sans doute pas trouver son élucidation dans le cadre formel que se donnent Goodman et Genette : ce n'est pas exclusivement pour des raisons esthétiques qu'un bâtiment est édifié, mais pour répondre à bien d'autres déterminations (fonctionnelles, symboliques, économiques, etc.) qui font toujours du projet la réponse « sur mesure » à un programme défini (un site, un financement, un client, des besoins, etc.) : copier l'œuvre impliquerait ou bien une improbable résurgence à l'identique du même programme sur un autre site, ou bien un coup de force (financier) pour simuler cette résurgence et résoudre la difficile question des « droits »... La dimension « idéale » de

réplique du *Seagram* ou du musée Guggenheim ». En pratique, donc, l'œuvre d'architecture commence sa carrière avec un handicap majeur : dans bien des cas, ses plans ne feront l'objet d'aucune matérialisation, mais même si elle est édifiée, elle ne le sera qu'à un exemplaire, et ne pourra fournir au public, sous forme bâtie, qu'une seule et unique version matérialisée de ce que contenait le projet dessiné. En revanche, du point de vue de la transcendance de l'œuvre, c'est-à-dire des diverses manières dont une œuvre peut déborder son immanence, l'œuvre architecturale, bâtie ou non, pourra acquérir une notoriété considérable en bénéficiant, par exemple, de la duplication à l'infini de son image, sous une forme visuelle qui la rendra immédiatement recevable et mémorisable partout dans le monde (photos, affiches, images sur le web) avec une performance infiniment plus grande que pour le texte qui, même sous forme d'abstract ou de résumé, présentera l'exigence dissuasive d'un effort minimum de lecture. Toutes ces divergences formelles ont, selon toute apparence, leur équivalent dans l'espace de la genèse : alors que le roman, le scénario de film ou la partition musicale prennent naissance dans l'écriture, par l'élaboration progressive et séquentielle d'un texte qui se construit, page à page, ou versions après versions, à travers des brouillons, la genèse de l'objet architectural ne repose, semble-t-il, que très accessoirement sur des manuscrits au sens scriptural du terme et se développe, sans suivre la logique d'une successivité, selon un tout autre rapport d'élaboration réciproque entre le tout et ses parties. Bref, l'architecture paraît être aux antipodes de l'univers textuel.

Homologies. Ces disparités essentielles constituent des raisons sérieuses pour considérer que l'objet architectural relève d'une approche génétique spécifique, en plusieurs points distincte de l'approche avant-textuelle et peut-être même peu compatible avec les présupposés de la génétique littéraire. Mais d'un autre côté, sans s'annuler, les oppositions terme à terme qui ont été relevées entre architecture et textualité sont peut-être, à bien des égards, plus apparentes que réelles. Ainsi, même si le construit s'impose comme une réalité spatiale dont on ne peut pas faire abstraction, l'œuvre architecturale partage bien avec l'œuvre écrite l'exigence d'être déchiffrée : des millions de spectateurs potentiels passent chaque jour devant des millions d'immeubles sans les apercevoir, sans y attacher la moindre attention ; au milieu d'une indifférence à peu près unanime, les façades, splendides, disgracieuses ou ordinaires, s'alignent le long des avenues comme autant de livres sur le rayon d'une bibliothèque, en attente de lecteurs. Le livre ne prend vie que si un lecteur le tire de son rayonnement, l'ouvre et commence à le lire. Il n'en va pas autrement de l'immeuble, dont la fameuse réalité massive restera plus que virtuelle aussi longtemps qu'elle ne sera pas prise en considération : elle a besoin d'un destinataire qui la perçoive et aille à sa rencontre (spectateur, visiteur, habitant), qui prête attention à son existence et à ses qualités, en la regardant, en la parcourant, en la fréquentant. Bref, en dépit, ou plutôt

l'œuvre architecturale n'est probablement pas comparable à celle du texte. La manifestation bâtie se limitant à un exemplaire unique, on ne peut pas dire comme le fait Genette que l'objet d'immanence idéal de l'œuvre architecturale (le « plan d'un édifice ») est conçu par *réduction* à partir de ses manifestations physiques (ici, un unique bâtiment). C'est plutôt le bâtiment qui interprète le projet. Peut-être conviendrait-il de distinguer entre plans d'exécution, relevés du bâtiment construit et image référentielle? Il me suffit d'avoir lu une fois un texte littéraire pour être sensible à l'idée qu'à quelques détails près, toutes les éditions passées et présentes de ce texte ne sont que les matérialisations d'une forme idéale portant son titre. Mais, à moins d'être un professionnel et d'avoir étudié de près le dossier des dessins de l'Arche de la Défense, j'aurai beau regarder ce bâtiment tous les jours, l'idée que je pourrai me faire de l'Arche ne correspondra que de très loin aux dessins de Spreckelsen. En revanche, G. Genette a parfaitement raison de dire que l'existence de plans d'exécution et d'une « dénotation » de l'œuvre a en effet permis d'achever la Grande Arche malgré la disparition de son auteur.

en raison même de sa disposition native à consister dans les trois dimensions, le bâtiment demeure presque invisible : il n'occupe, parmi tous les accidents de l'étendue qu'une place discrète, et radicalement conjecturale, qui exige pour se transformer en un site architectural perceptible, la visée d'une intentionnalité qui le distingue, à son horizon, comme l'objet d'une attention possible, l'objet d'une relation esthétique. Dès que c'est le cas, dès qu'il est perçu par une conscience, c'est-à-dire par une entité essentiellement temporelle, l'objet architectural s'avère beaucoup moins spatial qu'il n'y paraissait au premier abord.

Diachronies spatiales Lorsqu'il prend la mesure réelle de ce qu'est une œuvre bâtie, le spectateur ne met pas longtemps à comprendre que la prétendue homogénéité synchronique de l'objet architectural est entièrement tissée de diachronies, y compris dans ses composants les plus unifiés. Si le recul est suffisant, un premier regard d'ensemble sur une façade peut donner l'illusion d'une appréhension synchronique et synoptique, mais pour qui cherche à découvrir précisément le détail de cette façade, sa composition, ses lignes, ses verticalités, son « idée », il faudra nécessairement regarder de gauche et de droite, en haut, en bas, au centre, tourner et lever la tête, se déplacer, balayer des yeux chaque secteur : opérer une véritable lecture séquentielle de ses éléments. Et il ne s'agit encore que de la peau extérieure de l'œuvre. Pour connaître véritablement l'immeuble de l'intérieur, ses composants spatiaux, leur structure et leur syntagmatique à travers toutes les ressources horizontales et verticales du bâti, la visite devra s'inscrire dans une véritable durée. Circulation du regard, déplacement physique, exploration attentive de l'espace : il faut plusieurs heures, parfois plusieurs jours, pour « déchiffrer » un objet architectural, et de loin en loin, des années pour le relire. Rien de très différent, en somme, de ce qui se passe avec un livre. L'œuvre bâtie est une machinerie spatio-temporelle. On y explore, segment par segment, des concaténations spatiales qui sont ressenties comme des moments séquentiels de l'œuvre et dont le sens, qui suppose la mémorisation du déjà « lu », ne se totalise qu'au terme d'un véritable itinéraire. Façade, entrée, bâtiments, cour, circulations verticales, étages, circulations horizontales, appartements, pièces, balcons, loggias, distribution des ombres et des lumières, volumes, aménagement de détail, etc. constituent des emboîtements assez comparables aux parties, chapitres, paragraphes, phrases, et mots qui forment l'architecture d'un texte.

Syntagmatique de l'espace Certes, on peut circuler dans ce texte-là de manière plus transversale que dans un roman, en cherchant à le lire à partir de presque n'importe quel point du récit constructif, mais toutefois sans pouvoir échapper aux contiguités spatiales et aux cheminements programmés par la structure de l'œuvre. Ne serait-ce, par exemple, que pour s'y introduire. Même si on peut se faire une idée d'un bâtiment par un simple coup d'œil extérieur sur sa façade, il faudra bien, pour y pénétrer sans effraction, emprunter la voie d'accès qui appartient à sa propre logique spatiale : par exemple, un porche sur rue, puis un corridor, une cour, puis des escaliers, des étages, etc. selon un ordre d'entrée dans l'œuvre qui s'impose au visiteur plus fermement encore que ne s'impose à un lecteur la page de titre, l'incipit du premier chapitre, etc. Si le visiteur possède un plan du bâtiment, il pourra aller droit à ce qui l'intéresse, mais au prix néanmoins d'une traversée de l'œuvre plus conséquente que celle d'un lecteur qui dispose d'une table des matières détaillée, laquelle lui permet l'accès immédiat au fragment recherché, sans le moindre transit à l'intérieur du livre. Il y a là, évidemment, l'effet temporel d'un rapport d'échelle à deux types de spatialités : le livre est un petit objet dans lequel le lecteur se déplace à son gré par simple mouvements des mains et des yeux, le bâtiment développe une superposition d'étendues dans lesquelles le corps se déplace, horizontalement et verticalement, en empruntant les voies praticables qui lui sont offertes, sans aucune solution de continuité possible dans son itinéraire, si ce n'est la chute accidentelle ou l'effondrement du plancher. Loin d'être ouverte à tous les possibles, l'exploration physique et visuelle de l'espace

architectural, possède une syntagmatique propre, au moins aussi contraignante que celle du texte. Il existe dans le bâtiment des axes de pénétration et des impasses, des accès et des pistes de circulation privilégiés, des points de vue construits, une hiérarchie très précise des options concrètes offertes aux déambulations et aux regards du visiteur : faille, entrées principales et secondaires, escaliers, couloirs, vestibules, portes, dégagements, fenêtres, terrasses, etc. À peu de chose près, on prend connaissance d'un immeuble comme on circule, avec une certaine liberté, dans des textes très structurés : un recueil de poésie, par exemple, dont la composition fragmentée, se prête spontanément comme l'œuvre bâtie à une exploration programmée mais non nécessairement linéaire de ses éléments.

Spécificités Contrairement aux apparences, le bâtiment partage donc assez de points communs avec le texte pour que, d'un point de vue critique, le débat et les échanges méthodologiques, de l'un à l'autre champ, paraissent plausibles. On peut à bon droit considérer qu'une partie du processus de conception, en architecture, relève d'une approche génétique en plusieurs points comparable à celle qui permet d'analyser l'avant-texte littéraire. Mais avant d'en venir aux formes que pourrait prendre cette démarche, il convient de préciser quelques-unes des spécificités majeures qui distinguent la genèse architecturale et celle du texte. Les divergences les plus visibles sont celles qui concernent les étapes du travail, le processus de matérialisation (la genèse du texte s'arrête à la fabrication du livre, projet et chantier constituent deux étapes à la fois distinctes et solidaires), l'identité de l'intervenant (collectif dans la genèse du bâtiment, individuel pour le livre), le médium (plutôt graphique en architecture, plutôt scriptural en littérature). Ces champs de disparités en abritent d'autres, notamment du point de vue des contraintes : par exemple, les délais et le coût (décisifs sur la conception et la réalisation de l'œuvre en architecture, à effet souvent marginal en littérature), la responsabilité (celles de l'architecte qui livre un bâtiment n'est pas de même nature que celle de l'écrivain qui publie un roman), les exigences contractuelles de cohérence (minimale pour le texte, mais très lourdes pour le bâtiment : géométrique, technique, esthétique, fonctionnelle, financière).

LES ÉTAPES

Le « bon à tirer » et la frontière du réel La relation de l'écrivain à la fabrication matérielle de son livre est-elle comparable, d'un point de vue génétique, à celle que l'architecte entretient avec la réalisation de son projet, dans le cadre du chantier qu'il dirige ? Apparemment, non. Lorsque l'écrivain remet à l'éditeur les épreuves corrigées de son œuvre revêtues de sa signature et de la mention « Bon à tirer », son travail est terminé. S'il est très consciencieux et si son éditeur y consent, il pourra encore donner son avis sur le choix du papier, la couverture, les fontes typographiques et le travail de l'imprimeur, puis il pourra jouer à nouveau un certain rôle au moment de la diffusion et la réception de l'ouvrage imprimé, mais sans avoir exercé un réel contrôle sur la fabrication matérielle de l'ouvrage : cet aspect-là des choses ne relève pas de son autorité. En tout état de cause, la publication du texte constitue pour l'approche génétique une frontière à la fois pratique et théorique : en deçà, c'est l'univers de l'avant-texte, l'espace même de la génétique des manuscrits où les transformations les plus inattendues et les plus radicales restent toujours possibles ; au-delà, en revanche, l'avant-texte s'est fixé en un texte proprement dit et on entre dans l'histoire éditoriale du texte-livre²⁰. En architecture, le problème se pose,

²⁰ La première diffusion publique de l'œuvre inscrit à travers l'édition originale l'image d'un invariant : un invariant relatif, puisque les éditions ultérieures pourront donner lieu à bien des modifications, mais dans un contexte où ces « variantes », toutes de statut textuel

évidemment, de façon assez différente dans la mesure où, dans le meilleur des cas, la réalisation du projet reste unique, sans aucune réédition possible, tout en correspondant à une rupture radicale : la reproduction typographique en nombre d'un texte se ramène à la simple transposition technique d'un manuscrit final corrigé, tandis que l'édification d'une tour de 35 étages constitue l'apparition d'une réalité très distincte des plans, coupes et élévations qui en représentaient l'image virtuelle. En même temps, pour des raisons qui tiennent à la fois aux procédures réglementaires de la profession et aux principes mêmes du processus de conception, la constructibilité de cette tour avait été prise en considération par le projet, pratiquement dès son origine, et en tout cas avec une anticipation du chantier qui ne peut guère se comparer, chez l'écrivain qui rédige, à l'influence que peut exercer sur sa rédaction la préfiguration mentale de son édition imprimée. Les phases du processus de conception et le passage à la construction se déploient dans un cadre institutionnel contraignant, et selon une continuité complexe entre projet et chantier qui ne se retrouve pas dans la naissance du livre. Certaines similitudes autorisent cependant un début de comparaison et quelques analogies éclairantes.

Avant-projet sommaire, avant-projet détaillé D'un certain point de vue, il existe bien, dans la genèse du bâtiment, une sorte d'équivalent du « bon à tirer » qui serait le document servant de base à l'établissement du « permis de construire » : l'APD, « avant-projet détaillé », qui marque une étape centrale dans la médiation entre conception et réalisation. Dans la phase antérieure du travail, spécifiquement centrée sur la conception, la grande étape avait été l'APS « l'avant-projet sommaire » qui comme son nom l'indique se présentait sous la forme d'une sorte de brouillon avancé du projet. L'APS constitue l'aboutissement provisoire d'un moment essentiel : celui d'une réflexion par laquelle l'architecte s'approprie le programme et l'interprète, construit son « parti » ou sa problématique et élabore sa proposition. Les documents préparatoires de l'APS forment le dossier génétique majeur du projet, avant d'éventuelles reformulations qui pourront être induites par un travail d'approfondissement ou sollicitées par des partenaires extérieurs. En termes de résultats, l'APS contient les éléments d'une représentation intégrale du projet étudié (surface intégrale, coupe, plan, élévation, traitement niveau par niveau, etc.) : c'est une proposition cohérente dans laquelle s'affirme clairement une intention forte, une grande idée directrice, mais exprimée à très petite échelle (1/200e), avec encore beaucoup d'incertitudes et d'approximations. C'est le type de document qu'une agence doit produire, en quelques semaines, pour participer à un concours et soumettre son idée à un jury : si la proposition est lauréate, le projet sera retravaillé en détail pour atteindre un degré de précision supérieur, celui de l'APD ; si au contraire, la proposition est rejetée par le jury, le travail de conception, le plus souvent, s'arrêtera là, en conservant toute cette dimension d'inachèvement qui lui donne en effet un statut comparable au brouillon avancé d'une œuvre non aboutie, laissée à l'état de manuscrit de travail inédit. Avec l'APD, en revanche, le travail de conception procède à un véritable zoom qui affine, perfectionne, modifie et précise les hypothèses de l'APS, sous la forme d'un projet désormais abouti : les représentations sont tracées à beaucoup plus grande échelle (1/100e), les décisions de formes sont arrêtées et le projet contient déjà des précisions sur les matériaux, la structure et le procédé constructif. Le degré de précision dépend, bien entendu, de la taille du projet, de son emprise au sol et de sa complexité : on n'utilise pas les mêmes échelles pour le plan-masse d'un grand projet urbain et celui d'un petit immeuble d'habitation et, d'une manière générale, plus le projet est complexe et plus l'architecte préfère différer la remise de documents à grande échelle, même s'il les développe pour sa propre recherche. En deçà de l'avant-projet détaillé, on est dans l'univers de la conception pure où, comme dans l'avant-

équivalent, n'auront plus rien à voir avec les métamorphoses de l'avant-texte. Ces variantes d'édition relèveront d'une approche spécifique, la génétique de l'imprimé.

texte, tout ou presque peut encore se transformer ; au-delà de l'APD, on entre au contraire, comme pour le manuscrit qui se fixe en un texte en vue de sa publication, dans un devenir beaucoup plus stable des processus d'élaboration : un stade de finalisation où les impératifs de la réalisation matérielle conduisent à arrêter un état quasi définitif du projet et à figer la conception proprement dite. À partir de ce moment, le projet ne peut plus en principe connaître de métamorphose majeure. Une réfection notable de l'APD entraînerait, par exemple, pour l'architecte l'obligation de recourir à une procédure modificative du permis de construire, tout comme un écrivain aurait à renégocier son contrat d'édition s'il cherchait à réécrire une partie de son œuvre après la signature du « bon à tirer » et l'entrée du texte dans les procédures de fabrication. Mais la comparaison doit s'arrêter là car, à première vue en tout cas, les divergences l'emportent sur les similitudes.

Du projet au chantier À la différence de l'écrivain qui passe le relais à l'éditeur pour la fabrication du livre, l'architecte concepteur garde en principe un contrôle intégral sur tout ce qui adviendra par la suite, pour le projet et sa construction, jusqu'à la livraison définitive du bâtiment. Même si les contenus essentiels du projet se trouvent arrêtés dans l'APD, cette étape ne constitue pas un terme pour la genèse : le travail d'élaboration continue avec, pour objectif, la mise au point technique définitive, le « document de consultation d'entreprises » (DCE), qui devra contenir les plans d'exécution, avec toute la précision et la technicité requises, et fournir les éléments de l'appel d'offre qui donneront eux-mêmes lieu à l'établissement d'un document spécifique pour le marché des travaux. Le DCE, pour lequel l'architecte fait appel à de nombreux spécialistes extérieurs à l'agence (bureaux d'études), poursuit le travail d'affinement des résultats selon un rapport comparable au saut qualitatif de précision qui avait affecté le passage de l'APS à l'APD : les documents de base (plans, coupes, élévations) sont maintenant établis au 1/50e avec, pour tout ce qui n'est pas standard (par exemple, une rampe en fer forgé sur mesure), une mise au point dans le « cahiers de détails » où l'on va atteindre des échelles de très haute précision : 1/20e, 1/10e, voire dans certains cas, la dimension réelle 1/1. Le DCE comporte une très importante part de textes, notamment dans les descriptifs, donnés selon une décomposition métier par métier. C'est sur la base de ce document et du permis de construire que peut s'ouvrir, enfin, ce que l'on doit sans doute considérer comme la dernière phase de la genèse, ou le passage à un nouveau stade génétique : la phase de la construction proprement dite, la CGT, conduction générale des travaux, le moment du chantier. Le chantier constitue-t-il une « seconde genèse » du projet ? Oui, dans la mesure où y advient la réalisation de ce qui n'était jusque là que virtuel. Oui, également dans la mesure où cette métamorphose a lieu sous l'autorité de l'architecte, même si son rôle se limite maintenant à un travail de contrôle, de suivi et de coordination plutôt que de création. Oui, enfin, dans la mesure où le chantier peut, dans certains cas, conduire l'architecte à reprendre son travail de conception pour modifier certains aspects du projet. Ces trois raisons méritent cependant d'être nuancées.

LE CHANTIER

Du virtuel au réel Le chantier réalise le projet, et il y a en effet une grande différence entre un bâtiment laissé à l'état virtuel de projet papier et une œuvre construite. La disparité est totale en terme de relation au réel mais, d'un point de vue génétique, poétique et esthétique, cette matérialisation n'a pas forcément grand chose à voir avec la qualité de la conception : l'histoire ancienne et contemporaine de l'architecture est riche de projets géniaux qui n'ont pas pu être réalisés, qui ne le seront jamais et un certain nombre d'entre eux ont été conçus, délibérément, en tant que purs projets, sans aucune perspective de chantier. Certains chefs-d'œuvre architecturaux, qui n'ont jamais été construits, comme le

« Projet de cénotaphe à Newton » de Boullée (1784) , sont bien mieux connus, et parfois à une échelle mondiale, qu'une infinité de monuments réellement édifiés dans l'espace. Cette question, depuis des siècles, fait l'objet d'un débat récurrent en architecture : bien des projets non construits étaient des projets non constructibles ; s'agissait-il encore de véritables projets ? Dans son *Dictionnaire historique d'architecture* (Paris, 1832), Quatremère de Quincy, en fidèle représentant de l'orthodoxie classique, fait le procès d'architectes visionnaires comme Jean-Laurent Legeay et Étienne Louis Boullée qui ont beaucoup dessiné et peu construit : « Depuis que l'art s'est divisé , par le fait et dans la pratique, en invention et en exécution, depuis qu'il s'est trouvé des hommes qui inventent et composent sans savoir construire, et d'autres qui construisent pour ceux qui ne savent qu'inventer, il a bien fallu faire des dessins plus rendus, plus précieux et plus fins. » *Id est* : des dessins qui ne relèvent plus de l'architecture, mais de la pure fantaisie : de simples fictions ornementales comme savent en faire les peintres²¹. Avec sa sphère minérale évidée de près de 100m de diamètre, le *Projet de cénotaphe* à Newton n'était techniquement pas constructible en 1784. Il le serait aujourd'hui, et moyennant le coup de folie d'un sponsor, on en verra peut-être un jour la réalisation. Faut-il en déduire que le temps, l'évolution des techniques, peut transformer la fiction en projet, qu'il existe une architecture d'anticipation ? Pour Boullée, qui avait répondu par avance à Quatremère, la réponse est dans la définition même du travail de l'architecte, une « production de l'esprit » irréductible au constructif : « Qu'est-ce que l'architecture? La définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture, que nous pouvons en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque »²² Pour Boullée, comme pour les architectes fictionnalistes des Lumières, il appartient justement à cette « production de l'esprit » d'anticiper sur l'état de la société et des techniques : il convient à l'architecte d'être révolutionnaire²³.

Figure : le *Projet de cénotaphe* à Newton

Star system Si de nombreux chefs-d'œuvre architecturaux sont restés à l'état de purs projets, sans se réaliser par le moindre chantier, en revanche toutes les villes et toutes les campagnes du monde regorgent de bâtiments effectivement construits et totalement dénués de conception, dont la seule qualité, si on peut dire, est d'exister, mais dont la réalisation n'a accompli aucune autre virtualité que celle de s'imposer, un certain temps, en trois dimensions dans l'espace réel. Il s'agit là d'une réalité dont tout discours sur l'architecture doit prendre la mesure. Quitte à le faire sans nuance, autant préciser que tout ce qui pourra être dit ici sur l'œuvre architecturale, son processus, son approche génétique, etc. ne concerne qu'une toute petite partie de l'architecture réellement bâtie : pour les trois quarts au moins des chantiers effectivement ouverts, ce genre de questions n'a à peu près aucun sens. La situation ne s'est probablement jamais présentée autrement, mais avec toutes les raisons de rester inaperçue puisque, pour l'essentiel, l'histoire de l'architecture ne

²¹ Il s'agit évidemment d'un débat qui a joué un rôle essentiel dans l'histoire du dessin d'architecture, et l'évolution de l'idée même de la conception. Un examen attentif des textes de Jean Nicolas Louis Durand permettrait de saisir comment l'architecture est parvenue à renvoyer dos à dos le modèle pictural et le modèle conceptualiste. Voir le très beau livre de Roland Recht, *Le Dessin d'architecture*, Adam Biro, Paris 1995.

²² Cité par J.M. Pérouse de Montclos, *Boullée, Essai sur l'art*, Hermann, Paris, 1968.

²³ Emil Kaufmann, *Trois architectes révolutionnaires. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Les éditions de la SADG , 1978 (trad. française de l'ouvrage américain de 1952)

retient, en fin de compte, que les œuvres de premier plan où se sont illustrés les meilleurs architectes de chaque époque, sans s'occuper de la masse indifférenciée des constructions communes qui n'ont d'ailleurs souvent laissé que peu de traces. La singularité de la situation présente, en France, tient à ce que nous entretenons avec l'architecture vivante une relation prématurément patrimoniale : le présent architectural est donné à lire à travers le dispositif illusionnant d'un véritable « star system » qui anticipe sur la postérité des œuvres. Depuis 1980, le prestige de l'architecture dans l'opinion a connu, en France, une montée en puissance sans précédent : les « grands travaux » de l'ère Mitterand²⁴ ont porté devant l'opinion publique une image vivante et monumentale du chantier public comme symbole de puissance et de culture ; projeté sur le devant de la scène, l'architecte est devenu un personnage médiatique, parfois controversé mais généralement apprécié par l'audimat. Les personnalités les plus en vue de la profession, traitées comme de véritables stars, ont été sollicitées pour donner leur avis sur toutes sortes de problèmes relevant ou non de leur compétence. Le grand architecte s'est mis, pour un temps, à jouer le rôle (périlleux, mais rentable) qui avait pu être celui de l'Ingénieur dans les années 1950, du Savant dans les années 1960 et du Philosophe dans les années 1970. L'architecture a indiscutablement conquis le public profane et certaines décisions, comme celle en 1980 de fonder L'Institut Français d'Architecture est un signe assez clair de l'importance que l'État a voulu accordé à cette promotion. De son côté, la ville de Paris se dotait d'un lieu d'exposition à sa mesure : le Pavillon de l'Arsenal. Le mouvement était enclenché : en 1988, c'était l'ouverture du premier Salon international de l'architecture, d'autres manifestations suivirent.

Déficit professionnel. Ces vitrines prestigieuses ont ajouté au regain d'intérêt pour l'architecture, mais sans atténuer une contradiction latente dont les frustrations engendrées par les Grands Travaux peuvent être considérées comme le symbole et le symptôme : à travers la grande commande publique, l'architecture a bénéficié en France d'un soutien institutionnel plus important que dans n'importe quel autre pays d'Europe, mais de ces avantages, la majorité des architectes n'ont tiré aucun profit. La crise des cinq dernières années n'a fait qu'aggraver les difficultés. Prise dans son ensemble, en effet, la situation professionnelle des architectes s'avère paradoxalement beaucoup moins favorable en France que dans la plupart des autres pays de l'Union européenne. Les chiffres sont éloquents. On compte au total 82 architectes en activité pour 100 000 habitants dans l'ensemble de l'Union : ils ne sont que 45 inscrits à l'ordre sur le territoire français, soit un total inférieur de 44 % à la moyenne européenne. Ce déficit se retrouve (s'agit-il d'une conséquence ou d'une cause?) dans une proportion encore plus marquée si l'on considère la place de l'architecte dans les réalités actuelles des commandes : 32 % seulement des constructions réalisées en France le sont sous l'autorité d'un architecte, 68 % du bâti échappe à la profession. Près de 7 chantiers sur 10 résultent donc de projets dans lesquels le travail de « conception » (ou ce qui en tient lieu) a été assuré non par des architectes mais par des professionnels du bâtiment faisant office d'architectes (bureaux techniques, maçons, entrepreneurs, etc.)²⁵. Cette situation n'est pas nouvelle en France²⁶ : au XVIIIe

²⁴ Pour mémoire : Musée d'Orsay (reconversion, G. Aulenti, 1987), Cité des Sciences et de l'Industrie (B. Tschumi, A. Fainsilber, Reichen et Roert, C. de Portzamparc, 1982-1986), Institut du monde arabe (J. Nouvel, P. Soria, G. Lezènes, 1987), Ministère des Finances (Paul Chemetov, Borja Huidobro, 1987) Grand Louvre (Ieoh Ming Pei, Michel Macary, 1988-92), Grande Arche de la Défense (Paul Andreu, 1989), Opéra Bastille (Carlos Ott, 1989), Bibliothèque de France (D. Perrault, 1994), Grande Galerie du Muséum (1994), Cité de la Musique (C. de Portzamparc, 1996), etc.

²⁵ Il s'agit d'un état de fait, plus ou moins entériné, en France, par la loi de 1977, qui accorde le statut d'« agréés en architecture » aux maîtres d'œuvres qui exerçaient

siècle, tandis que les ingénieurs civils commençaient à gérer une bonne part de la construction des logements et des aménagements urbains, les maçons et les entrepreneurs contrôlaient 90% du marché privé de la construction. On peut donc considérer qu'avec un bon tiers des chantiers sous son autorité le corps des architectes est en moins mauvaise posture à notre époque qu'il y a deux siècles... Bien entendu, hier comme aujourd'hui, la qualité de l'architecture produite n'est pas systématiquement liée à l'identité corporative du concepteur. À toute règle, son exception : il existe des architectes qui conçoivent peu ou mal, et des entrepreneurs, des ingénieurs ou des designers de génie qui produisent de l'excellente architecture. Mais dans tous les cas, c'est une affaire de conception.

Un chantier sans architecte ? Pour la petite fraction des projets dignes de ce nom, comment se présente la question du chantier? Elle peut être considérée comme une « seconde genèse » ou comme une continuation de la genèse avec d'autres moyens, dans la mesure où la réalisation du projet a lieu sous l'autorité du concepteur qui contrôle et dirige lui-même la matérialisation de son œuvre. L'argument n'est pas négligeable, mais est-il décisif? Nullement. La preuve : c'est loin d'être partout le cas. C'est en principe comme cela que les choses se passent en France et généralement en Europe, mais aux USA, aujourd'hui, la plupart des chantiers ne sont plus conduits par l'architecte-concepteur, dont le travail s'arrête au moment où le projet atteint son point d'équilibre final, c'est-à-dire à un moment qui correspond à peu près, pour les normes françaises, à la remise de l'avant-projet détaillé. À ce stade, l'architecte cède sa place, pour les documents de réalisation technique, l'appel d'offre et la phase constructive, à un simple coordinateur chargé de l'exécution des travaux : un exécutant, spécialiste de la conduite des chantiers, des relations avec les entreprises et les corps de métier, mais dont la mission et le statut sont considérés comme nettement inférieurs à ceux du concepteur. Il est vrai que si le chantier se borne à faire passer du virtuel au réel un projet entièrement abouti, sans rien y ajouter ni rien y retrancher, en exécutant scrupuleusement les ordres que constitue chaque tracé du projet, on ne voit pas très bien en quoi il pourrait encore s'agir de genèse. Contre toute attente, on se retrouverait alors pour de bon dans la même situation que l'auteur confiant son texte à l'éditeur pour la transformation de son manuscrit en livre : il n'y aura pas davantage dans le texte imprimé que dans le manuscrit, ce n'est plus son affaire. On ne demandera pas à un prix Nobel de visser des boulons sur autre chose que son prototype expérimental. De même, il sera plus rentable pour tout le monde que l'écrivain se consacre à une nouvelle rédaction, et l'architecte à un nouveau projet. Sur le chantier, un bon technicien fera l'affaire. Évidemment, cette argumentation ne tient plus si, au cours du chantier, des événements génétiques devaient avoir lieu. Lorsque la phase constructive se traduit, d'une manière ou d'une autre, par la nécessité de modifier le projet, c'est-à-dire de réinitialiser le processus de conception en faveur de réfections, même simplement partielles et locales, alors il est clair que le chantier possède une véritable identité génétique et doit être considéré comme une phase terminale essentielle pour la genèse du bâtiment. Or, le problème, c'est que le bâtiment issu du projet ressemble beaucoup au prototype de notre prix Nobel : toute médiocre que paraisse la tâche, il peut être utile que ce soit son créateur

antérieurement une activité de conception. En principe, la loi de 1977, après avoir élargi l'accès à la profession, prévoyait une sauvegarde de la qualité architecturale par une mission de contrôle confiée à des « conseils d'architecture, d'urbanisme et d'environnement ».

²⁶ Une publication récente (Florent Champy, *Les architectes et la commande publique*, PUF, 1998), relayée par un colloque (« Le métier d'architecte », colloque du CNRS, Pavillon de l'Arsenal, 27 sept. 1999) ont récemment cherché à cerner les raisons historiques de cette situation

lui-même qui vérifie l'état des boulons, car l'objet qui sortira de la phase constructive sera le premier et le dernier de son espèce : un bâtiment unique qui n'aura pas de réédition corrigée.

Le chantier « autographique ». En architecture contemporaine, et dans les pays qui développent une forte réglementation juridique et administrative de la construction, avec un contrôle systématique du projet à chacune de ses phases, l'œuvre architecturale vit sous le régime intransigeant de ce que Goodman et Genette appelleraient « l'allographique ». Dans cette situation, l'idée d'une réfection du projet en cours de chantier prend un peu la valeur d'une hypothèse d'école, passablement théorique : il est en principe exclu, notamment pour des raisons d'engagement sur les délais et sur les coûts, qu'un projet puisse se trouver remis en cause en pleine phase constructive. Mais naturellement, le cas peut se présenter dans des pays qui développent un contexte réglementaire moins strict, et, si l'on se reporte dans le passé, même relativement proche, des circonstances de ce type se sont certainement rencontrées très fréquemment en France. Le principe allographique est récent : l'idée d'un projet dont le chantier ne serait que l'exécution est une conception des Temps Modernes. Comme toute forme d'art, l'architecture a commencé sous le régime « autographique », par un mode de production des œuvres où le travail de l'architecte se distinguait peu de celui du sculpteur ou du peintre : l'objet créé était matériel et se manifestait de lui-même, la conception, appuyée sur une tradition, accompagnait la construction. Les dessins d'architecture antérieurs à l'époque gothique se réduisent pour la plupart à de simples schémas permettant l'appropriation d'un site par les ouvriers chargés de la construire (voir figure XX : Plan de Saint-Gall, vers 820). À époque ancienne, le chantier constituait vraisemblablement l'espace central de la genèse : la conduite des travaux et l'adaptation progressive du projet à sa réalisation représentant une part essentielle du travail de l'architecte qui avait lieu sur place, la plupart des dessins d'exécution étant tracés en dimensions réelles. À l'architecte tailleur de pierre, maçon et charpentier, jaloux des secrets de son art²⁷ succède, entre le XIIIe et le XVe siècle, un architecte dessinateur qui prend ses distances avec les réalités immédiates du chantier en faveur d'une relation plus analytique et plus prévisionnel à l'idée même de l'œuvre. Tournant décisif, le dessin d'architecture se développe en Europe à partir du milieu du XIIIe siècle, c'est-à-dire à un moment qui correspond à la fin d'un cycle d'intense construction : la plupart des grands chantiers sont terminés ou très avancés, les nouveaux projets trouvent de plus en plus difficilement leurs financements. Les architectes commencent à manquer de travail. Comme le montre R. Recht, le dessin d'architecture, l'outil même de la conception, va se développer dans une période de relative stagnation et même de récession de la construction proprement dite. C'est paradoxalement la pénurie des chantiers qui a conduit à former le principe d'une autonomie de la conception et à redéfinir le statut même de l'architecte dans le sens d'une vision de plus en plus « allographique » de la création.

Figure : Plan de Saint-Gall (n°20)

Le chantier comme espace génétique. En France, aujourd'hui, toute modification de l'APD ou du DCE implique une lourde procédure de validation, et, une fois le chantier mis en œuvre, la moindre réfection d'un projet approuvé par un permis de construire, ne peut être envisagé qu'avec l'autorisation de la municipalité et des partenaires engagés dans

²⁷ C'est toute l'histoire des « loges ». À l'article 13 des statuts de 1459, il était encore stipulé : « Aucun ouvrier, aucun maître ni parlier ni compagnon n'a le droit d'enseigner à quiconque qui ne ferait pas partie de notre métier et qui n'aurait jamais fait le travail du maçon, comment déduire l'élévation du plan. »

l'opération immobilière. C'est, du moins, de cette manière que le problème se présente officiellement : un dispositif dissuasif destiné à faire obstacle à toute relance tardive de la conception, une incitation essentielle à régler tous les problèmes en amont. Mais en pratique, avec le projet le mieux préparé du monde, le chantier restera toujours l'occasion d'une infinité de mises au point où l'architecte coordinateur continuera à jouer un rôle de décideur, et finalement de concepteur, pour faire face, par exemple, à des problèmes de délais ou de rupture de stock dans la livraison de certains matériaux ou composants, ou pour rattraper des malfaçons locales dans la réalisation de telle ou telle partie du bâtiment par les entreprises, ou encore pour perfectionner un détail, un choix de couleur, un alignement ou un traitement de surface insuffisamment élaboré dans le projet, etc. Ajoutés les uns aux autres, ces dizaines ou centaines de petits ajustements peuvent finir par représenter de véritables événements qui transforment l'œuvre et dont une analyse génétique doit pouvoir rendre raison. Enfin, en dépit des difficultés administratives et financières qui rendent en principe assez rares les réfections du projet au moment du chantier, il peut exister un grand nombre de situations exceptionnelles qui, pour des raisons techniques, juridiques, sociales, économiques, politiques, religieuses, historiques, etc., conduisent effectivement à interrompre ou différer le chantier en faveur d'une révision partielle ou intégrale du projet. Dans ces situations, finalement plus fréquentes qu'il n'y paraît, le blocage de la phase constructive se traduira par l'abandon pur et simple du projet ou par une relance de l'activité de conception qui se trouvera le plus souvent associée pour l'architecte à un programme modificatif caractérisé par de nouvelles contraintes, sous une forme qui pourra être fatale aux intentions du projet antérieur.

L'anticipation du chantier Toutes ces exceptions interdisent de statuer de manière précise sur les frontières de la genèse en architecture, et sur le problème de savoir si le chantier constitue, oui ou non, une « seconde genèse » ou une continuation du projet lui-même sous une autre forme. Mais, au final, force est de constater que, dans l'histoire du projet, l'idée même de chantier préexiste comme une exigence heuristique quasiment permanente. À quelque moment que ce soit de sa genèse, le bâtiment contient toujours déjà le principe de sa réalisation : au-delà des cas historiques de Boullée, Lequeu Ledoux ou Legeay, c'est précisément ce qui distingue le « projet » proprement dit, de la simple élaboration imaginaire d'une forme architecturale²⁸. De l'analyse initiale du programme au « parti » des premières figurations, de la problématique d'ensemble à l'élaboration de chacun des éléments du bâtiment, de la connexion progressive de ces solutions partielles à l'unité provisoire d'un avant-projet sommaire, de l'avant-projet sommaire à l'avant-projet détaillé, et enfin de l'APD au « projet » proprement dit, prêt à construire, l'évolution du processus de conception intègre, à chaque étape plus fortement et plus précisément, l'image d'une conversion du projet en document d'exécution, une conscience de plus en plus aiguë des contraintes et des effets de réel que représente a priori le chantier. Le chantier n'est pas un événement extérieur au projet qui se profilerait comme un simple avenir possible du dessin, il en constitue une donnée paradoxalement originaire qui exerce son attraction sur le lexique et la syntaxe de l'architecte dès les premières formulations de son idée. Les dossiers de genèse en architecture démontrent souvent que les plans d'exécution reposent sur un concept de forme qui ressemble de manière stupéfiante au tout premier croquis dessiné par l'architecte après l'analyse du programme. Le chantier n'est donc peut-être que la matérialisation d'un geste initial, tout le processus de conception n'ayant servi, en fin de compte, qu'à rendre ce geste plausible, interprétable et communicable, dans l'ordre des réalités constructives.

²⁸ Voir *Images et imaginaires d'architecture*, catalogue du Centre George Pompidou, mars 1984, 436p.

La flèche et sa cible L'image antique du bon archer est peut-être la mieux adaptée pour comprendre ce paradoxe. Comme vecteur du processus de conception, le projet est une flèche dont le chantier est la cible, mais une cible infaillible qui est atteinte immédiatement. Pour l'architecte, comme pour le bon archer, le but n'est pas un objet externe (*scopos*), quelque chose qu'il faudrait toucher en franchissant une distance. C'est au contraire une finalité intérieure (*telos*), une consécution instantanée et réciproque, qui rend la flèche et la cible pratiquement indissociables : une visée, une heuristique, un principe de matérialisation acquis et satisfait dès le premier geste de la conception, tout le contraire de l'abstraction. Inversement, la fiction architecturale qui procède du *scopos*, installe un hiatus entre le concept et sa réalisation. Le projet de pure imagination, conçu sans l'ombre d'une idée touchant sa construction serait comparable à la fameuse flèche de Zénon, à jamais incapable de traverser l'espace qui la sépare de sa cible. Condamnée pour toujours à rester en vol, sa trajectoire peut être belle, mais elle ne connaîtra pas la joie de l'impact. Évidemment, les réalités professionnelles pourraient avoir l'air de démentir le mythe... Malgré toute l'adresse de l'archer, dans une carrière d'architecte, il y a tout de même pas mal de flèches qui n'atteignent pas leur cible : par exemple les projets qui ne sont pas sélectionnés et qui n'aboutissent pas à leur réalisation. S'agit-il de flèches perdues? Même en tombant de côté, ou plus loin, une flèche lancée finit toujours fatalement par rattraper sa cible : pas toujours celle de l'archer, ou celle qu'il croyait s'être donnée, mais à coup sûr, toujours celle de la flèche. Un concours perdu n'est pas une conception perdue : ce qui a été véritablement pensé pourra se recycler dans un nouveau projet qui, lui, sera construit. C'est vrai dans l'histoire personnelle de chaque concepteur, qui est d'abord le gestionnaire de son propre patrimoine : une formidable somme de reliquats, de fragments et d'idées qui attendent leur opportunité, un arsenal d'erreurs à ne plus commettre, un stock d'échecs à convertir en réussites... Mais ce qui est vrai de l'histoire individuelle l'est peut-être aussi, à une beaucoup plus vaste échelle, de l'histoire de l'architecture elle-même : certaines flèches infaillibles mettent parfois des centaines d'années avant d'atteindre leur cible. L'œuvre ne se réalise dans le chantier que dans la mesure où le chantier était toujours déjà présent dans l'œuvre. Autant dire que l'architecture donne sa pleine signification et sa valeur littérale à l'idée d'une « œuvre en chantier ». L'écrivain, en rédigeant son œuvre, ne se pose pas la question matérielle du livre parce qu'il sait que son *telos*, le texte, est un objet idéal dont la nature est précisément d'être reproductible et imprimable. De même, l'architecte développe son projet comme une entité, sans se soucier de ce qu'il adviendra de sa construction réelle, non pas parce qu'il est indifférent à la construction de son œuvre, mais parce que la constructibilité des formes qu'il projette est une condition a priori pour l'exercice de ses facultés de conception.

L'INTERVENANT

La logique du nom L'écrivain et l'architecte apposent leur nom sur leur œuvre, à la couverture du livre, sur le mur de l'édifice²⁹. Ni l'un ni l'autre n'a été seul dans la longue traversée du temps qui a donné naissance au livre et au bâtiment, mais il paraît juste qu'ils signent leur travail de leur nom. Dans nos représentations, l'acte d'écrire constitue un symbole : un livre, c'est le travail intellectuel d'une personne, l'affirmation d'une liberté individuelle qui trouve en elle-même l'énergie, la persévérance et le talent nécessaires pour assujettir les mots à sa volonté, formuler un message et l'adresser aux autres. La valeur

²⁹ Avec la mise en évidence des rôles partagés de l'architecte qui conçoit et de l'entreprise qui exécute, le XIXe siècle invente la double signature : à côté du nom de l'architecte, on voit progressivement apparaître celui de « l'entrepreneur » qui a conduit les travaux. Pour les façades particulièrement enrichies de sculptures, notamment en bas ou haut-relief, le nom du sculpteur est également mentionné.

que symbolise l'acte de dessiner et d'édifier un bâtiment est plus complexe, mais elle contient les mêmes idées de liberté, énergie, persévérance, travail intellectuel, talent, volonté, individualité, ouverture aux autres, auxquelles s'ajoutent certainement le soupçon de compétences technique, scientifique et artistique. Dans les deux cas, le symbole s'incarne dans un individu. Tout le monde sait bien que l'écrivain n'a pas imprimé son livre et que l'architecte n'a pas utilisé sa fortune personnelle pour faire construire son bâtiment : le problème n'est pas là, car le symbole porte sur la conception, non sur la matérialisation. Pourtant, si la création littéraire se donne en effet pour un modèle de la créativité individuelle, on a l'habitude de penser le travail intellectuel de l'architecte dans le cadre collectif de l'agence, et comme une activité où la conception elle-même reste largement dépendante d'une négociation avec des interlocuteurs extérieurs. Si l'analyse génétique des brouillons autographes de l'écrivain doit en principe suffire pour comprendre la naissance de son œuvre, le dossier de genèse d'un « projet » ne doit-il pas nécessairement intégrer les contributions diverses d'une pluralité d'intervenants ?

L'autonomie de l'écriture Le solipsisme de la création littéraire est tout relatif. Dans la plupart des cas, la publication d'un livre implique, à l'origine, l'existence d'un éditeur et d'un contrat qui ont garanti à l'auteur l'édition de son œuvre sous certaines conditions. Une fois le livre écrit, il aura fallu toute une armée de gens pour corriger et saisir le manuscrit, le préparer, le mettre en page, choisir le papier, imprimer le livre, relier le volume, le conditionner, le diffuser, assurer sa publicité et le vendre. En revanche, entre la signature du contrat et cette fabrication, le travail de conception et de rédaction du texte n'a été supporté, en principe, que par une seule personne, l'auteur. Le plus souvent, c'est le cas. Le véritable auteur n'est pas toujours celui qui signera le livre, mais la supercherie ne change rien au problème : du fond de son anonymat, le nègre, en toute logique, préfère écrire seul pour ne pas avoir à partager ses émoluments. L'écriture est une affaire individuelle. Bien sûr, les manuscrits de travail des écrivains font souvent apparaître des indices du contraire : par exemple des écritures allographes qui semblent indiquer que l'auteur n'a pas toujours été seul à tenir la plume. C'est une illusion. En dehors des cas (parfois réussis mais plutôt rares) de genèses à plusieurs mains, ou des cas (plus fréquents mais toujours ratés et voués aux poubelles) de « rewriting » ayant exigé une douzaine de nègres, ces différents tracés allographes ne désignent en général que l'utilisation par l'écrivain de fidèles secrétaires écrivant sous sa dictée, la contribution personnelle de quelques amis qui ont offert leur conseils et leurs souvenirs, ou les réponses circonstanciées de spécialistes consultés sur des questions précises. L'écrivain écrit seul, non par héroïsme ou par honnêteté, mais parce que c'est bien plus facile et beaucoup plus satisfaisant que de s'embarasser à vouloir faire des phrases à plusieurs. Pour l'essentiel, la recherche pourra donc s'en tenir à un corpus de documents autographes.

Autonomies et collaborations Comment la question se pose-t-elle en architecture ? Au départ et à l'arrivée, les choses se présentent de manière assez similaire : au tout début du projet, là où pour l'écrivain se tenaient l'éditeur et son contrat, l'architecte rencontre le promoteur, le client, celui qui passe commande ou lance un concours, celui qui propose un programme. À l'autre bout de la genèse, même cas de figure : à l'énorme dispositif de la chaîne graphique qui avait servi à fabriquer le livre, correspond, pour la construction effective de l'édifice, l'ensemble des infrastructures techniques et professionnelles des métiers du bâtiment (bureaux d'études spécialisés, corps de métiers, entreprises), avec une petite différence, toutefois, qui tient au fait que l'architecte, dans certains pays comme la France, garde le contrôle des travaux, coordonne les opérations ; mais, on l'a vu, il n'est pas certain que le chantier constitue à proprement parler un espace génétique. A peu de chose près, dans la phase initiale, l'architecte et l'écrivain travaillent dans des conditions comparables : ils sont très entourés, mais aucun de ces partenaires n'intervient directement

sur la genèse de leur œuvre, si ce n'est sous la forme des prescriptions initiales qui constituent le lancement de l'opération : pour l'écrivain, le contrat d'auteur qui fixe une orientation générique, un titre provisoire, une estimation dimensionnelle du manuscrit et des délais de livraison ; pour l'architecte, le programme qui fournit les données cartographiques du site, les capacités constructives, les orientations fonctionnelles de l'opération, les finalités et les attentes du maître d'œuvre, ainsi que quelques indications sur le coût prévisionnel et les délais d'étude et de construction. La vraie question sur la pluralité des intervenants concerne la période du travail qui intéresse le plus les généticiens, celle de la conception et de la finalisation, entre le programme et le chantier. De durée très variable selon le cadre de l'étude (concours ou commande), les circonstances et l'importance du projet, cette période peut aller de quelques semaines à plusieurs années.

Une entité organique : l'agence Au cours de cette période, aux rythmes généralement assez tendus (les « charrettes »), l'agence travaille autour de l'architecte et sous sa direction, comme une entité collective, en principe aussi solidaire que possible. Il n'est pas possible de ramener cette entité organique à un schéma constant car sa structuration et son mode de fonctionnement dépendent de nombreuses variables : la dimension de l'agence, l'économie de son espace, le nombre des collaborateurs associés à la conception, la division sociale du travail, l'idiosyncrasie locale des usages et des rôles établis, la gestion des compétences, le type d'instrumentation utilisé, la technique de travail de l'architecte, la nature du projet étudié, la forme même que prend le processus de conception, etc.

Tous les cas de figures peuvent se rencontrer, d'un travail quasi individuel où l'architecte mène la conception seul, ou avec l'assistance d'un ou deux collaborateurs pour l'exécution des dessins (dans une situation qui ressemble alors étrangement à celle de l'écrivain et de ses secrétaires) à un véritable travail de PME, où l'architecte responsable de l'agence se borne à transmettre les grandes lignes de son concept, en déléguant le développement du projet à une équipe d'associés qui viendront, étape par étape, lui présenter leurs propositions pour validation ou réorientation. Traditionnellement, dans les ateliers externes des Beaux-Arts, les étudiants en architecture faisaient l'expérience de toutes les conditions du travail en agence, y compris les plus humbles, et notamment du statut de « nègre » (métaphore empruntée à la vie littéraire) : celui qui, n'étant pas encore en fin d'études, « gratte » les plans et se met entièrement au service d'un camarade « en charrette » qui va bientôt présenter son diplôme. Avec l'apparition des outils informatiques, les techniques de projet connaissent aujourd'hui une évolution sensible : les effectifs des agences ont tendance à se resserrer et la part peu valorisante du travail qui était traditionnellement consacrée au dessin de mise au net cède progressivement la place, pour les collaborateurs de l'architecte, à une mission plus créative d'interprétation sur machine qui semble, en outre, intervenir de plus en plus tôt dans la conception. De nombreux architectes se sont recyclés pour travailler directement à l'écran sans toutefois abandonner, en général, l'usage des instruments graphiques traditionnels (crayons, encre de chine, calque, papier, etc.) qui finissent aujourd'hui par se trouver dotés d'une valeur hautement symbolique : ces modestes objets qui était autrefois l'outillage des « gratteurs » et autres tireurs de plan sont devenus les outils de la conception même, le symbole et l'instrument de la pensée-dessin en action. Le partage social du travail reste très marqué dans beaucoup d'agences, notamment pour les lourdes charges de la saisie initiale des données informatiques qui se sont substituées à celles du « grattage » des plans, mais globalement, il semble bien que le passage aux nouvelles technologies s'accompagne d'une évolution vers plus de solidarité entre les différents partenaires de l'agence. De nouvelles formes de dialogue s'inventent pour répondre aux nouvelles questions que pose par exemple l'interprétation à l'écran de consignes dessinées sur papier. À mesure que les outils logiciels se perfectionnent vers plus d'assistance à la création, l'idée même de création tend à se préciser en termes de débat au sein de l'agence, dans une conscience plus

aiguë et mieux partagée des responsabilités à l'égard de ce que permet la machine mais aussi des risques d'automatisme qu'elle représente. Loin de se fragmenter, l'agence d'architecture trouve dans sa reconversion numérique le principe d'une redéfinition des tâches qui laisse à l'architecte son rôle d'initiateur et de coordinateur mais en resserrant autour de lui la structure organique du dispositif humain et technique.

Interlocuteurs masqués : les normes. Si l'architecte et son agence constituent une entité à peu près autarcique pour toute la phase initiale de la conception, il est vrai qu'assez vite cette entité se trouve conduite à engager le débat, d'une manière souvent décisive pour le projet, avec plusieurs interlocuteurs extérieurs. Ces interlocuteurs ne sont pas forcément physiques : avant même de rencontrer les différents partenaires externes du projet, l'architecte fait face dès les premières orientations de la conception à un ensemble virtuel de contraintes réglementaires et administratives qui, d'une certaine manière, s'imposent à lui de l'extérieur : même s'ils sont séduisants, certains choix seront a priori écartés parce qu'ils sont contradictoires, pour l'avenir du projet, avec des dispositions normatives qui finiront nécessairement par s'imposer (normes nationales du feu, accès handicapés, etc.). Ces phénomènes d'autocensure occupent une place considérable dans la réflexion créative et ne semblent pas destinés à s'atténuer : de l'avis de la plupart des architectes français, l'exercice de l'architecture subit, notamment du fait des réglementations sécuritaires, une pression grandissante qui ne fait que s'accroître avec l'alignement sur les normes de l'Union européenne (le label E, par exemple) et le développement des situations de responsabilité civile. L'architecture, notamment dans l'équipement public, et tout spécialement scolaire, vit sous le régime d'une liberté très surveillée : le déplacement des responsabilités juridiques (par exemple aux dépens du maire de la commune ou de la directrice de l'école, qui peuvent être mis en examen et condamnés en cas d'accident) conduisent naturellement les futurs « responsables » à exercer sur l'architecte une surveillance particulièrement vigilante, et parfois obsessionnelle, sur tous les détails du projet qui pourraient induire l'ombre du moindre risque. Certains aspects réglementaires (encloisonnement des escaliers, hauteurs des garde-corps, taille maximale des fenêtres, etc.) sont tellement contraignants que des éléments entiers du projet se présentent a priori sous la forme « kit » de solutions préalables imposées, quel que soit par ailleurs leur impact sur l'esthétique et la cohérence de l'œuvre. Quelle que soient son indépendance d'esprit et sa volonté d'affirmer les chances de l'art, il faut donc admettre que l'autonomie de l'architecte se trouve, dès l'analyse du programme, assujettie à l'autorité d'un nombre considérable de normes qui agissent de l'intérieur même du processus de conception comme principes de régulation et de censure.

Partenaires réels Plusieurs de ces normes, notamment dans le domaine technique, finissent au cours du projet, par s'incarner sous la forme d'interlocuteurs réels avec lesquels l'agence va devoir s'entendre pour la mise au point ou l'ajustement de différents aspects du projet : par exemple, l'architecte vover (et derrière lui toutes sortes d'autres interlocuteurs : architecte des bâtiments de France, pompiers, police, etc.), le bureau d'étude, d'autres bureaux d'études spécialisés, les entreprises, les fournisseurs, etc. Selon la complexité et la technicité du projet, l'architecte pourra être conduit à ces consultations plus ou moins tôt : parfois dès la préparation de l'APS qui peut dans certains cas exiger la contribution de techniciens pour des indications de structure et de coût, sans engagement ; mais surtout, bien sûr, pour les phases ultérieures de finition définitive avec l'APD et le DCE, et, de façon tout à fait constante pendant la phase constructive proprement dite. Ces contributions extérieures peuvent agir de manière importante et même fondamentale sur la genèse. Le cas le plus explicite de cet impact est évidemment celui de la situation de concours où le projet se trouve soumis à appréciation décisive au niveau de l'APS : s'il est rejeté, il ne restera plus à l'architecte qu'à essayer de recycler une partie de la réflexion vers

d'autres projets (ça n'est pas toujours évident, ni immédiat), mais si la proposition est lauréate, elle ne sortira généralement pas non plus tout à fait indemne de l'épreuve. Demandes de modifications, simples ajustements ou réfection partielle : tout se passe alors comme si, face à la proposition lauréate qui donne une interprétation jugée satisfaisante du programme, le jury et le « client » réagissaient par la formulation d'un sous-programme, plus détaillé, qui se propose lui-même comme la base d'une genèse seconde. Pour le devenir du projet, le chemin vers l'APD et le permis de construire sera balisé par toutes sortes de négociations sur des points de détail ou sur des aspects plus ou moins fondamentaux de son idée avec, néanmoins, à l'avantage de l'architecte, la possibilité de se prévaloir de sa position de lauréat pour éviter les dérives inacceptables. En dehors des déterminations propres à la situation de concours, les consultations extérieures de statut ordinaire peuvent jouer un rôle également décisif sur la conception. Les exigences de certains interlocuteurs pourront constituer pour l'architecte une obligation de réfection majeure, parfois de manière tout à fait inattendue : une façade d'immeuble d'habitation urbaine, parfaitement aux normes d'un point de vue technique et sécuritaire, pourra, par exemple, faire l'objet d'un veto formel de la part de l'architecte des bâtiments de France, si son aspect, son parti pris esthétique, sa monumentalité, etc. lui paraissent incompatibles avec le statut patrimonial et les caractéristiques constructives du périmètre dans lequel l'immeuble se trouve inscrit. Ce genre de situation, moins rare qu'on ne l'imagine, donne lieu à négociations, mais aboutit fréquemment à une révision au moins partielle du projet, avec un impact d'autant plus sensible que la réfection porte sur la dimension esthétique de la conception, à un moment déjà assez avancé du travail où chaque décision de forme se trouve solidaire de nombreuses composantes du projet. C'est, parmi beaucoup d'autres cas possibles, un exemple d'événement génétique majeur.

Le modèle cinématographique. L'œuvre architecturale est réellement soumise au cours de sa genèse à une série massive et presque ininterrompue de pressions, de contributions et d'interventions extérieures qui s'exercent dans des conditions et des proportions qui n'ont aucun équivalent dans la genèse du texte littéraire. L'analyse génétique du projet ne peut les ignorer et, en marge d'un processus central qui relèverait de la seule responsabilité de l'architecte et de son agence, une étude approfondie de la conception doit donc se redéployer en autant de processus secondaires que l'historique du projet fait apparaître de croisements ou de liens effectifs avec des instances extérieures de décision qui ont agi sur la genèse. Faut-il pour autant renoncer à l'idée d'autonomie créative, dont la création littéraire est une sorte de symbole, et qui constitue le fondement de l'hypothèse génétique ? C'est ici qu'il pourrait être éclairant de convoquer l'exemple de la création cinématographique : mettant en jeu une pluralité d'intervenants, des participations techniques diversifiées et d'importantes contraintes dans le cadre d'une réalisation à forte détermination financière, le cinéma présente des homologues intéressantes avec la genèse architecturale. La réalisation d'un long métrage de fiction contient un certain paradoxe génétique que l'on pourrait appeler le principe d'autonomie relative : tout en étant collective, dépendante de multiples contraintes et assujettie à toutes sortes d'intérêts divergents, la genèse du film d'art reste à part entière l'affaire exclusive de l'auteur-réalisateur parce qu'il est le principe fédérateur de l'ensemble du dispositif. Entre la production et la diffusion, c'est lui qui reste au cœur du processus et qui assure la cohérence des différentes phases de la genèse : scénarisation, repérage, décor, mise en scène, direction d'acteur, tournage, montage, mixage etc., chaque moment relève d'une logique spécifique, repose sur l'initiative d'intervenants autonomes et dépend de multiples aléas, mais sous l'autorité d'un pilote qui tient le compas et fixe le cap. Si le jeu des comédiens exige que l'on modifie les dialogues ou un élément du scénario, c'est le réalisateur qui saura gérer l'ajustement sans remettre en cause l'idée directrice de son œuvre. Du programme à la livraison du bâtiment, l'architecte représente le même principe

de cohésion : il n'est pas l'acteur unique de la genèse, il en est l'initiateur, le centre opérationnel, le nœud relationnel et la conscience. C'est sur lui que repose, dans un cercle de proximité immédiate, le principe de solidarité qui permet à l'agence de fonctionner comme organisme pour l'élaboration du projet ; et c'est encore lui qui, dans le cercle plus large des relations entre l'agence et les partenaires extérieurs, absorbe l'impact de tous les imprévus, renverse le handicap en avantage, l'adversité en opportunité. Pluralité des intervenants, unité de la conception : le dossier de genèse de l'œuvre architecturale fait bien apparaître que le projet porte la trace de mains différentes, mais dans un processus où la disparité des compétences, l'altérité des contributions, l'hostilité même de certaines interventions se trouvent progressivement harmonisées et intégrées pour définir une identité : celle du projet. L'art de l'architecte, au final, consiste à transformer de l'extériorité en intériorité, de l'exogenèse en endogenèse. Son autonomie n'est pas en cause, elle n'est relative que pour la part du travail qu'elle délègue et pour la somme des objections qu'elle reverse au bénéfice de son argumentation.

ÉCRIRE ET DESSINER

En principe, l'écrivain écrit, l'architecte dessine. Le dossier de genèse d'une œuvre littéraire se compose de pages d'écritures plus ou moins couvertes de ratures et plus ou moins abouties (plans ou scénarios, liasses de notes, brouillons, carnets, cahiers, mises au net, dactylographies ou tirages corrigés, épreuves typographiques). Au contraire, les archives génétiques d'un projet d'architecture, sous forme papier et sous forme numérique, sont essentiellement composées de documents graphiques (relevés cartographiques, croquis, schémas, dessins, calques correctifs, plans, coupes, élévations, perspectives, axonométries, dessins techniques, etc.) assortis d'une documentation visuelle (photos du site, sources iconographiques), d'une documentation technique (notices, descriptifs de matériaux, catalogues de composants, etc.) et de figurations en trois dimensions (maquettes de travail, maquette de présentation). Cette opposition est en fait moins radicale qu'il n'y paraît à première vue : on trouve souvent des représentations graphiques et des images dans les manuscrits et les dossiers documentaires des écrivains (schémas, croquis, dessins, plans, photos), et inversement, le dossier de genèse d'un projet contient, à côté des dessins, de très nombreux documents écrits : du « programme », qui initialise la genèse, jusqu'aux textes descriptifs et argumentatifs que l'architecte rédige pour présenter les états d'avancement successifs de son projet (notamment pour l'APD et le DCE), en passant par les notes de réflexion personnelles, le carnet-journal du projet, les courriers, les légendes et les notices annexées aux différentes représentations graphiques, les comptes-rendus de réunions et de chantier, etc. Bref, l'écriture occupe une place essentielle dans le développement de la conception et l'élaboration du projet. Loin de régresser, cette place ne cesse de se développer avec les nouvelles technologies qui intègrent de plus en plus efficacement les traitements de texte, tableurs et bases de données aux outils graphiques.

Communiquer et convaincre Dans les réalités quotidiennes de l'agence, la langue, parlée et écrite, constitue naturellement le médium de communication majeur pour toutes les relations de travail, internes et externes : avec les partenaires extérieurs (réunions, notes de synthèse, correspondances, télécopies, messages électroniques) mais aussi à chaque moment, pour les échanges indirects ou directs entre l'architecte et ses collaborateurs, notamment pour la formulation des problèmes, pour l'élaboration et la mise au point des solutions et des dessins. Cet usage relationnel du verbal relève de l'évidence, mais son fonctionnement et son impact sur la conception sont loin d'être simples ou indifférents. Il s'agit ni plus ni moins des interactions et des écarts entre les ressources rationnelle, référentielle et argumentative du système linguistique et les facultés de l'idéation géométrique ou de l'évocation imagée, interactions auxquelles s'ajoute spontanément la

dimension inconsciente des processus qui règlent les échanges psychiques entre la langue et le rêve, les mots et les images. La question est d'autant plus sérieuse qu'elle touche deux points névralgiques de la genèse architecturale : en termes de processus, le fonctionnement même de la pensée aux prises avec la conception, et en termes d'objectif, la valeur « communicante » que doit impérativement acquérir le projet pour convaincre. Commençons par quelques mots sur ce second aspect. Au bout du compte, le projet ne sera sélectionné ou accepté et n'aura quelque chance d'être construit que s'il est intelligible et séduisant. Le commanditaire n'achète pas des dessins, mais un projet au sens plein du terme : des dessins qui symbolisent un objet réalisable encore inexistant mais saturé de significations et de finalités abouties. Parallèlement aux représentations graphiques qui permettent de visualiser son idée du bâtiment, l'architecte devra donc expliciter ses intentions et sa démarche, le sens même de son travail, à travers un discours (légendes, texte, exposé, réponses argumentées aux objections et demandes d'éclaircissement, etc.) qui permettra de « lire » les dessins. Tous ses choix, toutes les solutions qu'il propose devront être verbalisables. Cette transposition finale du projet dans l'ordre de la langue a bien sûr, en principe, beaucoup de chose à voir avec l'historique du travail de conception lui-même, c'est-à-dire avec l'ensemble des discussions qui, dans l'agence, ont effectivement accompagné la genèse des grandes idées directrices, l'émergence des questions, l'apparition des difficultés, la découverte des solutions, etc. Un projet « communicant » est celui qui est habité par l'énergie de sa propre genèse : un projet qui se verbalise d'autant plus spontanément que sa proposition contient sous forme de réponses réussies la formulation des difficultés qui ont été analysées, évaluées, problématisées et résolues par le débat.

Noter Au cours de la conception, le verbal n'intervient pas seulement comme simple moyen de communication entre les différents partenaires du projet : il constitue aussi la présence constante d'une articulation linguistique et d'un système référentiel dans le monologue intérieur qui accompagne la réflexion personnelle de l'architecte. Cette présence est double : elle agit en termes de ressources formelles pour la délibération et la formulation verbo-mentale (similarité et contiguïté, opposition et concaténation, lexique et syntaxe, stéréotypies, tropes, structures argumentatives, logiques, descriptives, rythmiques, synonymies et antonymies, redondances, etc.), mais elle agit aussi dans l'espace de l'écrit, pour l'enregistrement et la mobilisation d'idées et de références, tout spécialement grâce à un support qui joue un rôle important dans le travail de nombreux architectes : le carnet. Il y aurait une recherche typologique à entreprendre sur les fonctions de cet objet intime, dans l'esprit de ce qui a pu être tenté, en génétique littéraire, pour les carnets d'écrivains³⁰. Comme chez les professionnels du texte, on y découvrirait sans doute que les formes matérielles du carnet correspondent, chez les architectes, à différents types d'utilisation : grand album ou grand bloc de feuilles à dessin pour les utilisations sédentaires, les prises de notes ou les croquis réalisés sur table ; carnets de moyen format pour tenir à jour le journal d'un projet, à l'agence et au cours des rendez-vous ; petits carnets ou calepins de poche pour les situations nomades, les repérages, les visites, les déplacements, etc. Avec une préférence pour des formats un peu plus grands, en raison de l'espace graphique qu'exige le recours très fréquent au dessin, les architectes utilisent les carnets en leur attribuant des fonctions assez comparables à celles que leur donnent les écrivains. Il y a les « carnets d'idées » qui jouent le rôle de « mains courantes »

³⁰ Pierre-Marc de Biasi : *G. Flaubert : Carnets de travail*, édition critique et génétique, Paris, Balland, 1988, 1000 p.; "La Notion de *carnet de travail*", in *Carnets d'écrivains 1*, Ed. du CNRS, coll. "Textes et Manuscrits" publiée par L. Hay, Paris, 1990, pp. 23-56 ; "Les Carnets de travail de Flaubert : taxinomie d'un outillage littéraire", in *Littérature* n°80 "Carnets, Cahiers", Larousse, Paris, décembre 1990, pp. 42-55

pour l'enregistrement en vrac de « choses vues », citations, indications bibliographiques, formes, réflexions, désirs, etc. : ce sont des réserves, des « garde-penser » où l'on emmagasine des images, des croquis et des notes par provision, pour l'avenir, généralement sans finalité immédiate ; il y a le carnet de projet, à la fois journal, agenda et bloc à dessin, qui sert à noter, jour après jour, comme dans un carnet de bord, mais le plus souvent sous forme graphique, l'avancement des travaux de conception, les points difficiles, des idées de solution, la répartition des tâches, le calendrier des étapes, les décisions prises en réunion, la documentation, des informations techniques, des adresses, les rendez-vous, etc. Il y a le carnet de voyage plein de dessins-mémoires : mission ou chantier à l'étranger, atelier international, visites d'exposition ou de villes, sites archéologiques, rencontres, discussions, etc. Certains architectes ne distinguent pas entre ces fonctions qu'il font cohabiter dans un même support, traité alors comme un véritable « journal », selon une successivité chronologique. Tout fait mémoire dans un même continuum émaillé de dates : du croquis technique pour un détail constructif dans un projet précis à la note prise sur un livre, du croquis d'un tableau aperçu dans une exposition au texte de réflexion sur l'urbanisme, du rendez-vous professionnel à l'anecdote strictement privée. Mais quelle que soient sa forme et sa fonction, le carnet d'architecte se caractérise par un tissage très caractéristique de l'écrit et du dessin qui décline toutes les formes de leur mise en relation : de la relation nulle (du texte sans figuration, des croquis ou des dessins sans légendes) à une entière réciprocité (texte illustré, dessins commentés). Lorsqu'il existe, le carnet, en architecture comme en littérature, représente un élément généralement décisif pour l'approche génétique : à côté des brouillons ou des « plans », il est le lieu d'une réflexion intime où se nouent déterminations personnelles et professionnelles, une des clefs essentielles de la « boîte noire ».

Figures : pages de carnet (Edith Girard)

Conceptualiser ou laisser « infuser » 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, mais 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 globale, la répartition des tâches... Avec des situations de communication variables (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 difficilement remplaçable dans une discussion qui met en jeu des schèmes spatiaux ou des représentations géométriques. À moins que cette « facilité » ne 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. 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 précisément 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 ? La réponse de certains architectes est surprenante et ressemble étrangement à celle de certains écrivains : lorsque Flaubert devenait tout à fait sûr d'un projet de rédaction dans lequel il allait se lancer pour plusieurs années, son secret consistait, pendant quelques semaines ou quelques mois, à commencer par *ne pas écrire*. Ce qu'il appelait le « scénario » de l'œuvre devait d'abord se mettre en place, dans son esprit, par l'usage de ressources purement évocatives, sous la forme d'une sorte de rêverie dirigée. Il appelait cela « rêvasser » le texte. Pour des raisons exactement semblables, Le Corbusier explique que, face à un nouvelle commande, son secret consiste, dans un premier temps, et de manière tout à fait délibérée, 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, 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 né. »³¹. Je reviendrai sur ces formulations, évidemment passionnantes pour un généticien. Mais remarquons tout de suite 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.

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, 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. Que le recours aux ressources d'une pensée articulée selon les structures du langage soit vécu comme une expérience totalement spontanée et inconsciente qui ne doit pas franchir les limites de l'explicite, ou qu'il soit au contraire engagé comme une démarche volontaire donnant lieu à la recherche de concepts et à l'argumentation dialogique, il advient toujours un moment où, à la différence de l'écrivain qui poursuit son travail en s'enfonçant dans les mots, l'architecte prend la tangente et passe dans 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 son objet, c'est un rapport presque 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

³¹ Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp*, éditions Forces vives, p. XXX. Je remercie vivement les architectes Jacques Dubois et Philippe Ameller qui m'ont communiqué ce texte.

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 vraisemblablement aussi sur une disposition « naturelle » et originaire à substituer aux ressources immédiates de la pensée verbale un recours raisonné aux données fondamentales du schéma corporel. Devant, derrière, dessous, en haut, à gauche, de côté, etc. chacune des catégories verbo-motrices qui servent ordinairement à nous assurer une maîtrise pragmatique et intuitive de l'espace, à nous repérer et 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 psycho-moteur du dessin, un investissement imaginaire du corps qui se trouve comme projeté tout entier dans l'espace de la représentation et s'y déplace librement. L'architecte habite son dessin comme l'écrivain est habité par son langage : la géométrie dans l'espace ne symbolise pas l'équivalent graphique d'un message qui pourrait s'articuler en lexique et en syntaxe, elle constitue le médium même d'un message qui ne trouverait au contraire dans la langue que des formulations insatisfaisantes. Tracés, lignes, couleurs, ombres, épaisseur du trait, échelle, type de représentation géométrale, non finito, etc. : la synergie de ces moyens reste indécomposable et irréductible à un discours parce qu'il s'agit moins de « moyens » que de véritables finalités expressives qui manifestent, dans l'accomplissement synoptique du sens graphique, 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 probablement 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, mais son affirmation a lieu sous la forme d'une sorte d'épiphanie qui relève de l'évidence : son émergence, qui constitue la condition initiale de tout travail de conception, n'est pas relative, comme dans l'écriture, à la lente productivité d'un processus qui se révèle dans le temps ; elle est l'expression immédiatement aboutie d'une faculté synthétique a priori de représentation spatiale. Et voilà pourquoi les premiers dessins d'un architecte peuvent énoncer un état déjà quasi définitif du projet : la main délivre un objet graphique entièrement élaboré par les ressources mentales d'une réflexion antéprédicative qui a construit un lieu idéal. Tout le travail de l'architecte consistera à désimpliquer cette évidence pour la rendre à lui-même interprétable. 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 assez difficile à expliquer, et peut-être d'autant plus étrange qu'à la différence de l'artiste plasticien, cette impression intime de triomphe peut résulter d'une performance graphique qui ne correspond pas forcément à ce que l'on appellerait un « beau dessin » susceptible d'être reconnu par la valeur de son impact esthétique. Il peut s'agir d'un simple croquis, de médiocres dimensions, aux couleurs violentes et aux traits apparemment maladroits. Sa beauté, le bonheur physique qu'il contient, résident dans sa puissance à formuler le secret d'un espace virtuel qui constituera un vrai lieu pour le corps. Idéalement le concepteur en a fait l'expérience totale dans sa sensibilité avant toute formulation communicable. La pensée-dessin n'est qu'accessoirement instrumentale : elle est d'abord l'expression du corps propre.

L'APPROCHE GÉNÉTIQUE

L'architecte et ses archives. Aucune approche génétique sérieuse n'est envisageable en l'absence des traces matérielles de la genèse : c'est sur les documents préparatoires du projet (programme, croquis, carnets, dessins, textes, maquettes, dossier documentaires et techniques, rendus définitifs, etc.) que peut concrètement s'édifier une critique génétique de l'architecture. Cette évidence, on l'a dit dans l'éditorial, a des incidences très claires sur les priorités qui doivent être établies dès aujourd'hui en matière de patrimoine écrit : il faut privilégier les fonds d'archives plutôt que les collections éclectiques, d'autant plus vite et résolument que, pour des raisons historiques diverses, la conservation raisonnée des archives architecturales a pris, comme celle des archives scientifiques, plus d'un siècle de retard sur l'édification du patrimoine littéraire. Les pertes ont déjà été colossales et chaque nouveau retard se solde par la disparition ou la dispersion irréversible de documents de première importance. Ce sont des pans entiers de la mémoire architecturale qui se trouvent anéantis aussi sérieusement que si on y avait mis le feu. Bien entendu, cette responsabilité de la politique patrimoniale ne porte que sur les fonds effectivement sauvegardés et matériellement disponibles : même si elles sont certainement encore très étendues, les archives architecturales n'existent que pour autant qu'elles ont été conservées par les familles et les ayant-droit mais surtout, en premier lieu, par l'architecte lui-même. De nombreux écrivains depuis deux siècles ont conservés et légué la totalité de leurs documents de travail, mais beaucoup d'autres ont été moins vigilants et on ne possède pratiquement aucun dossier de genèse antérieur à la seconde moitié du XIXe siècle. La question est particulièrement cruciale en architecture dans la mesure où l'archivage des documents de travail pose des problèmes matériels pratiquement insurmontables : il s'agit de papiers de grandes dimensions, bien plus encombrants et nombreux³² que des manuscrits, et dont la masse, pour être conservée, devrait s'ajouter à celle des documents définitifs du projet que la loi fait obligation à l'architecte d'archiver. Même si l'architecte se borne à conserver le strict minimum légalement exigible, cet archivage représente ordinairement près de 40% de la surface utile de son agence. Dans ces conditions, on a peine à imaginer qu'un architecte, même très méticuleux, ne se débarrasse pas, après chaque projet réalisé, de la masse des documents préparatoires qui, en principe, ne lui sont plus d'aucune utilité. Heureusement pour le généticien, ce n'est pas toujours le cas : en dépit des problèmes d'encombrement qui ne peuvent lui échapper, l'architecte conserve ses dessins, les classe, les range et les archive de manière à pouvoir les consulter. Pourquoi? D'abord, sans doute, pour des raisons symboliques : un projet, c'est du temps de vie, une expérience dont ces documents sont la seule trace, et qu'il peut être utile, aussi, dans certaines circonstances de pouvoir produire, par exemple pour une exposition monographique. Mais ce n'est pas la seule raison. Si l'architecte a parfois tendance à garder tout ou partie des travaux préparatoires qui ont conduit aux plans d'exécution, ou certains états primitifs de ses projets - esquisses, croquis, schémas, dessins, maquettes, plans, etc. - c'est pour des raisons assez comparables à celles qui conduisent les écrivains à ne pas détruire leurs manuscrits de travail et à conserver leurs dossiers de documentation, carnets, plans et scénarios : pour s'en servir. On sait bien que, dans la mise au point progressive d'un projet, le processus de conception passe par toutes sortes de phases au

³² Un projet de petite dimension contient entre quelques centaines et quelques milliers de pièces préparatoires. Mais un grand projet comportant des aspects techniques sophistiqués se traduit ordinairement par des centaines de milliers, voire des millions de documents, de même qu'en aéronautique on calcule que la conception d'un long courrier exige au cours de sa genèse une consommation en papier à peu près équivalente au poids de l'avion lui-même.

cours desquelles des idées peuvent naître avec une certaine autonomie, faire émerger des concepts ou des formes qui ne trouveront finalement pas leur place dans le projet en cours, mais qui, en revanche, pourront se révéler très utiles pour enrichir un travail ultérieur ou même pour donner naissance à une nouvelle piste de recherche. Certains documents préparatoires constituent de simples témoins du travail réalisé, d'autres sont recyclables, et doivent rester mobilisables pour l'avenir du travail. Dans ses participations aux concours, l'architecte fait l'expérience de recherches approfondies qui ne débouchent pas toutes sur des réalisations. Bref, une grande partie de la production architecturale reste à l'état de réalités écrites et graphiques, et chaque agence détient, sous forme d'archives, des masses de documents très aboutis relatifs à des projets non bâtis : l'œuvre de l'architecte est là, autant ou plus que dans les bâtiments effectivement construits.

Archives papier et nouveaux supports. Le problème de l'engorgement des archives ne se pose plus aujourd'hui de manière aussi sévère qu'il y a une dizaine d'années. A mesure que l'écran remplace le papier et que le stockage sur fichiers numériques libère de la place dans les agences, l'hypothèse d'une conservation intégrale des documents de genèse devient de plus en plus raisonnable. Loin de sonner le glas des études génétiques, l'arrivée massive des nouvelles technologies, en architecture comme ailleurs, se présente au contraire comme la chance d'un développement inespéré. Les logiciels de dessin, tableurs, bases de données et traitements de texte utilisés par l'architecte d'aujourd'hui ne permettent pas seulement la conservation économique des traces de la genèse : ce sont aussi des médiums de création dont le principe d'indexation en fichier peut servir à préserver l'historique précis de chaque opération par simple application des procédures de sauvegarde. La taille des mémoires s'étant rapidement étendue, l'architecte a pris l'habitude de procéder avec ses dessins numériques comme il le faisait avec ses représentations sur papier : de même qu'un dessin traditionnel n'était généralement pas retravaillé à même son support mais sur un calque qui en donnait une nouvelle version tout en sauvegardant la réalisation primitive, lorsque l'architecte travaille à l'écran sur la réfection d'un détail de forme, la nouvelle couche (layer) corrective ne se substitue pas à la représentation précédente, mais a lieu sur une copie dont l'état corrigé se trouvera à son tour mis en mémoire et identifié par un nom et une date. Or, il faut bien mesurer que ce simple état de fait constitue pour les études génétiques une véritable révolution : la plus lourde part du travail d'analyse sur les dossiers de documents traditionnels était réservée à la datation de chaque pièce et à la reconstitution des séquences chronologiques qui permettent de redéployer les dessins selon leur filiation diachronique et génétique. Cet énorme travail, toujours très délicat, souvent assorti d'un certain coefficient d'incertitude, mais absolument indispensable pour l'étude de genèse, se trouve aujourd'hui, sur l'essentiel, déjà réalisé, et de manière rigoureusement exacte, par la simple indexation des fichiers. Bien plus, avec certains logiciels graphiques, l'outil informatique rend possible la restitution séquentielle des opérations de transformation interne du dessin et l'étude statistique comparée des variations de formes d'une version à l'autre. Ce n'est pas tout. Au-delà de la datation des documents, l'étude de genèse cherche aussi à mettre en évidence les logiques partielles que la conception met en œuvre pour la création de chaque partie du projet dans un processus qui peut faire évoluer les éléments de manière relativement indépendante tout en tissant le réseau des interconnexions qui rendent ces éléments progressivement solidaires. Cela signifie que parallèlement à leur classement chronologique, les pièces doivent aussi pouvoir être reclassées par familles d'objets traités, c'est-à-dire d'après leur espace de référence, puis par type d'interconnexions entre deux ou plusieurs espaces de référence : ces classements multiples et croisés, où chaque pièce doit pouvoir occuper paradoxalement des places différentes dans l'arbre des filiations qui représentent la genèse, restaient difficilement praticables avec des fac-similés de dessins sur papier : ils deviennent relativement aisés avec des entités numériques, chaque pièce

pouvant recevoir une pluralité de numérotations selon les besoins de l'analyse typologique. Toutes ces manipulations vont pratiquement de soi lorsque l'analyse génétique porte sur un dossier contemporain où la majorité des pièces se présentent d'emblée sous la forme de fichiers numériques : il suffit de ressaisir chaque élément dans une base de données. Pour les dossiers anciens, ou pour les éléments papier d'un dossier contemporain, il est utile de commencer par procéder à une capture numérique des documents en mode image ou en mode texte de manière à disposer pour chaque pièce d'un double adéquat à l'instrument informatique. C'est une garantie de sauvegarde pour les originaux et pour le chercheur, c'est une nécessité, spécialement lorsqu'il travaille sur des corpus de grande dimension. Des exemples convaincants de recherches comme celle de S. Frederick Starr sur K. Mel'Nikov³³ prouvent que la mise en perspective génétique n'a pas besoin d'un dossier exhaustif ni de pièces très nombreuses pour s'engager dans une véritable approche du processus de conception, mais il est certain que l'analyse des phénomènes de genèse sera d'autant plus riche et éclairante que le matériel des indices étudiés sera plus complet et daté avec une meilleure précision. Cette situation idéale de recherche ne se présente généralement plus pour la plupart des œuvres architecturales du passé, mais elle reste envisageable pour les créations contemporaines.

Recherche en temps réel Des architectes contemporains se sont sentis concernés par la critique génétique au point qu'il est devenu possible aujourd'hui au chercheur d'étudier la création en temps réel, en allant observer le projet à l'état naissant dans l'espace même de sa genèse, à l'agence. L'immense avantage de ce genre d'enquête «sur le terrain» est qu'elle permet au généticien de disposer d'un matériel beaucoup plus riche : aux archives écrites ou dessinées qu'il collecte à la source, s'ajoutent l'observation directe des conditions de leur production, la possibilité d'interviewer les intervenants, avec parfois la chance de localiser l'effet immédiat d'une rencontre, d'une discussion, d'un événement fortuit qui peut s'avérer déterminant sur l'évolution du projet. En fait, ce type de recherche *in vivo* permet au généticien de s'entourer des meilleures garanties d'exhaustivité et de pertinence dans la récollection et le classement des documents qu'il doit interpréter. Pour y parvenir, il doit pouvoir analyser tous les documents produits par l'agence, sans sélection préalable, et que chaque élément soit daté avec précision, ce qui aujourd'hui va pratiquement de soi. À l'exception de quelques croquis de recherche et documents de régie toujours dessinés à la main, l'essentiel du travail est conservé sous la forme de versions numériques horodatées à la seconde près : reconstituer l'ordre des sessions de travail et l'enchaînement des opérations de genèse devient presque un jeu d'enfant. Mais ces avantages incontestables des études *in vivo* ne doivent pas dissimuler que la recherche génétique sur le terrain se distingue radicalement des investigations sur corpus anciens, et notamment de trois manières. D'abord, comme dans tout scénario expérimental, les conditions mêmes de la recherche, si discrètes soient-elles, agissent sur l'objet même de la recherche : la présence explicite ou implicite d'un observateur modifie sensiblement le climat de la genèse et perturbe les conditions du travail dans l'agence. Le généticien le sait d'autant mieux qu'il a appris à mesurer, sur les corpus anciens eux-mêmes, l'incidence que ses outils d'analyse peuvent avoir sur des indices pourtant totalement inertes. Il lui faudra beaucoup plus de vigilance et un véritable dispositif de correction pour compenser l'incidence que sa recherche risque d'avoir sur des indices prélevés en plein développement du processus qui leur a donné naissance. D'autre part, en récupérant *tous* les documents, le chercheur se trouve vite en face d'un dossier de genèse incomparablement plus étendu que ceux dont il dispose lorsqu'il travaille sur les archives du passé. Là où les durées, les aléas de l'histoire et les contraintes de la conservation s'étaient chargés de réduire les traces à l'essentiel, parfois d'ailleurs au prix de pertes irréparables, l'observation en temps réel substitue une masse

³³ K. Mel'Nikov, *Le Pavillon soviétique*, Paris, 1925, op. cit.

d'indices si nombreux que la richesse même du dossier devient vite synonyme d'opacité. La difficulté devient inverse : il faut démêler l'essentiel de l'accessoire, retrouver les lignes de cohérence et faire émerger le processus, tout en restant attentif à chaque trace, y compris la plus modeste qui peut être jugée inessentielle par le concepteur, mais dans laquelle peut se dissimuler, à son insu, un événement décisif.

Illusions de l'après-coup. Il existe une troisième difficulté. Si l'un des avantages essentiels de l'étude en temps réel repose sur la possibilité d'interviewer régulièrement les acteurs de la création et d'enregistrer à chaud leur propre interprétation du processus qui est en cours, le généticien devra être très attentif à un phénomène récurrent d'amnèse et de rationalisation rétrospective qui oblige à nuancer en permanence les résultats de ce genre d'enquête. Le témoignage direct de l'architecte sur son propre travail est toujours très précieux, mais son point de vue sur le développement du processus de conception n'est pas entièrement isolable de ce processus lui-même : l'un et l'autre se transforment en réinterprétant continuellement les phases antérieures du travail à la lumière des derniers développements, de telle manière que, dans l'après-coup, un même indice (par exemple un plan ou un dessin primitif réalisé dans les premiers jours de la conception) pourra être commenté de manière très différente, et parfois même divergente, le jour de sa réalisation, quelques semaines plus tard, ou en fin de processus. Ce qui avait constitué une difficulté, ou un blocage, peut, dans l'après-coup être donné comme un simple détour vers la solution trouvée ultérieurement ou même comme sa préfiguration. L'option qui se présentait d'abord comme une orientation décisive et qui s'est traduite par des implications durables sur l'ensemble du projet, pourra, longtemps après avoir été abandonnée au profit d'une autre option plus satisfaisante, être considérée comme une variante secondaire n'ayant eu aucune incidence réelle sur la conception, etc. Il ne s'agit évidemment pas de mauvaise foi mais d'un phénomène quasiment biologique de réciprocité entre l'esprit de l'architecte et la logique du processus : comme le logos hégélien, le projet ne se construit qu'en faisant l'expérience de la négativité, mais sa mémoire interprète le négatif comme ruse du positif et rejette hors d'elle-même ce qui n'appartient pas au devenir de sa propre affirmation. Ici toute la difficulté pour le généticien consiste à comprendre que dans le discours de l'architecte, l'illusion de l'après-coup n'est pas seulement une illusion car, rapporté au présent du travail, ce travestissement du passé est lui-même une expression interprétable du processus qui est en cours : une manière pour la conception de se définir, une façon de dire la vérité sur les enjeux du moment. Ce phénomène d'oubli et de distorsion devient de plus en plus sensible au fur et à mesure que la conception se rapproche de sa formulation définitive : une fois le projet stabilisé, c'est tout son passé qui se redéploie sous la forme d'une véritable téléologie positive. L'étude génétique, elle-même toujours menacée par l'illusion finaliste dans son interprétation des indices, est évidemment bien préparée à la vigilance. En bonne méthode, l'interview ne représente de toute façon qu'un enrichissement de l'approche des documents : l'analyse génétique des indices matériels suffit pour savoir vite à quoi s'en tenir sur le sens à accorder aux interprétations variables de leur auteur. Mais encore faut-il pouvoir classer et dater précisément chaque pièce du dossier. Or, certaines, comme la maquette, s'avèrent assez récalcitrantes.

La maquette de travail La maquette de travail est un objet paradoxal : c'est un indice concret présentant toutes les garanties de fiabilité qui s'attache aux objets matériels, mais elle n'a été fabriquée que pour devenir le support de multiples métamorphoses, sans disposer dans sa structure d'un principe qui conserverait l'historique de ses transformations. Comme objet-support, figure même du « test », son rôle génétique est de première importance : elle reçoit et actualise les avancées du processus de conception, met en scène et permet d'évaluer les dizaines de formes différentes qui s'y essaient

successivement, mais chaque nouvelle réfection modifie l'état antérieur de la maquette sans en conserver la mémoire. Paradoxalement, la maquette fonctionne comme le traitement de texte qui efface la trace des réécritures et dont le principe de mise à jour consiste à « écraser » la version précédente. À la différence d'une rature sur un manuscrit où l'on retrouve à la fois la biffure (le mot rayé que l'on peut encore lire sous le trait qui l'annule) et le mot de substitution, une « rature » sur la maquette n'est pas toujours identifiable. Les remaniements laissent quelquefois des traces : points de colle, décalages, hétérogénéité des matériaux, etc. Mais il ne s'agit au mieux que d'indices résiduels, insuffisants pour reconstituer la nature, l'ampleur et l'enchaînement des transformations qui ont eu lieu. Si un élément, présent dans la forme initiale de la maquette, s'est trouvé supprimé au cours du processus de conception, cette suppression s'est concrètement soldée par l'élimination physique du fragment qui représentait cet élément : une fois ôté, plus rien n'indiquera qu'il avait existé, ni à quoi il ressemblait. Même problème pour les ajouts, les déplacements, les permutations, les substitutions... Certaines modifications sont locales, d'autres peuvent concerner massivement l'ensemble périmétrique du projet, des rapports d'échelle, des alignements de verticalités ou des options fondamentales dans l'articulation interne des formes. Au terme de toutes ces modifications — il peut y en avoir eu des dizaines, locales et globales, au cours des deux ou trois mois de travail sur le projet —, la maquette de travail, toute bancale et disjointe qu'elle soit, ressemble bien, et pour cause, à ce que sera le projet final ; mais, elle ne permet plus de se faire la moindre idée de ce à quoi ressemblait le point de départ ni de reconstituer les étapes du processus qui ont conduit au résultat définitif : cette image équilibrée et finale qui va prendre forme dans l'artifice d'une belle maquette de présentation. Pour faire de la maquette de travail un document génétiquement utilisable, il faudrait qu'à chaque nouvelle transformation, l'architecte prenne soin d'en fixer l'image, sous forme photographique par exemple... À défaut de cette précaution assez peu compatible avec le rythme des essais et la nature toujours sérielle des manipulations opérées sur la maquette, le généticien d'aujourd'hui doit réserver ses espoirs à l'émergence de maquettes virtuelles en 3D ou en simulations holographiques, dont l'historique pourra sans difficulté faire l'objet de mise en mémoire numérique.

La démarche génétique. Sur l'essentiel, et en dépit de nombreuses divergences de détail, on peut admettre qu'un « projet » d'architecture évolue comme un avant-texte : du premier mécanisme de conception (image ou programme) et de la première esquisse (graphique ou conceptuelle), jusqu'aux dernières décisions de chantier, le projet intègre à sa « rédaction » progressive une série ouverte de contraintes externes, et produit simultanément son propre système de contraintes internes, en évoluant de réfection en réfection, de « brouillons en brouillons », jusqu'à un état définitif qui se présente, à sa manière, comme le texte même du bâtiment. Chaque élément construit est, au moins en principe, la conséquence finale d'un ordre écrit ou dessiné dans l'élaboration duquel ont pu intervenir de nombreux paramètres et beaucoup de partenaires extérieurs, mais qui reste en dernière instance le texte de l'architecte, celui qu'il donne à exécuter. En étudiant les documents produits par une agence pour la conception d'un projet, en reconstituant la chronologie fine de leur enchaînement et le contenu des discussions qui ont présidé à chaque décision, la responsabilité des différentes "mains" qui ont participé à l'élaboration des dessins, en y associant une analyse aussi complète que possible des contributions externes qui ont pu infléchir le cours du projet et déterminer des réfections locales ou de moyenne amplitude, il devient possible de mieux comprendre, phase après phase, la logique du processus de conception et des techniques de projection : une logique complexe, souvent très diversifiée, dont le point d'aboutissement souvent trouvé dès le départ ne se reconquiert paradoxalement qu'au prix d'innombrables hésitations, selon des parcours inattendus dont l'historique réel est souvent très différent de celui que l'architecte

pourra former par un regard rétrospectif sur son travail. La question de l'approche génétique de l'architecture n'est donc bien qu'une affaire de méthode. Pour ce qui constitue son objet d'analyse prioritaire, à savoir le dossier des indices matériels de la genèse, la méthode applicable aux documents architecturaux ne diffère pas sensiblement de celle qui a donné ses résultats pour l'avant-texte littéraire. La première étape sera consacrée à la « constitution » du dossier de genèse dont le généticien s'assurera qu'il est aussi complet que possible : inventaire général des pièces, authentification des documents douteux, identification des mains, datation absolue ou relative de chaque élément du dossier, spécification des documents par types (programme et cartographie, dessins de conception et représentations graphiques, notes et textes divers, documentation, APS, APD, dessins d'exécution, 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 le plus vaste qui constitue le cœur de la genèse architecturale : le dossier des dessins.

L'analyse des dessins. Pour le traitement des dessins, le principe repose sur une analyse systématique des contenus sous base de données³⁴. Chaque pièce fait l'objet d'un descriptif approfondi comportant 5 blocs de données. Le bloc 1, servant à l'*identification*, comporte le numéro de foliotation du document (à fixer selon l'ordre d'apparition chronologique des dessins), son appartenance à une phase (APS, APD, DCE, DM) et sa date (si possible à l'heure et à la minute près).

Le bloc n°2 correspond à la *description matérielle* du document : identification de la « main » (l'architecte, tel ou tel collaborateur de l'agence, un extérieur), présence éventuelle d'indications textuelles ou numériques, de la nature du support (papier, calque, papier dessin, numérique, autre, etc.), format (à la française, à l'italienne, carré), dimensions du support (<A4, A4, >A4, A3, >A3, etc.), dimensions du graphisme (en cm²), type de tracé (main levé, dessin technique, tracé informatique sous tel ou tel logiciel), instrument de tracé (stylo, crayon, feutre, tire-ligne, autre), utilisation des couleurs et des ombres.

Le bloc 3 procède à l'*analyse de la représentation* en six rubriques : le type de représentation (plan, coupe, élévation, isométrie, axonométrie, perspective cavalière, perspective, plan perspectif, coupe perspective, 3D totales, autres), l'espace de référence de l'objet traité (sur mesure selon le projet, chacun des paradigmes spatiaux qui constituent une entité virtuelle relativement indépendante, par exemple : façade rue, entrée, cour, façade intérieure, appartement, ensemble de l'îlot, ensemble de l'opération, etc.), espace de référence dans le bâtiment (si le projet développe plusieurs corps de bâtiments, par exemple pour 2 corps A et B : A, B, AB, BC, ABC), l'espace de référence par étage (tous étages, R-n, Rem de Ch., R+n), l'échelle (sans échelle, 1/50... 1/500), l'orientation (sans orientation, N-S, S-N, E-O, O-E, etc.)

Le bloc 4, de loin le plus complexe, est consacré en six rubriques à l'*analyse génétique* proprement dite du dessin. La première rubrique dite de « relation N-1 N » sert à caractériser le graphisme dans la relation qu'il entretient avec le dessin qui le précède immédiatement selon la successivité chrono-numérique : 10 réponses types permettent de

³⁴ Je ne ferai ici que résumer le projet d'instrumentation que j'avais proposé au Ministère de l'Équipement, il y a une dizaine d'années, dans le cadre de la mission de recherche « Processus de conception et techniques de projet » coordonnée par Danièle Valabrègue et Rainier Hoddé. Voir Fernando Montes et Pierre-Marc de Biasi: *Etude de genèse d'un immeuble urbain d'habitation à Paris (analyse des 11 dessins initiaux, grille d'analyse pour une base de données génétiques)* Plan-Construction, Direction de l'Architecture, Ministère de l'Équipement, Paris-la Défense, Grande Arche, 1989, 150 p. (projet : rénovation de l'îlot Ramponneau-Bisson, à Belleville, 80 logements rue Ramponneau, projet en cours de conception)

définir si leur espace de référence, leur type de représentation, etc. sont identiques ou différents, s'il y a eu de l'un à l'autre déplacement, zoom avant, zoom arrière, relation paradigmatique (élaboration d'un même objet) syntagmatique (élaboration d'une concaténation entre deux ou plusieurs objets) ou analogique (si par exemple une forme élaborée pour un certain objet dans le dessin N-1 se trouve importé dans un autre espace de référence et recyclée pour un autre objet dans le dessin N). Avec le même arsenal de réponses-types, la rubrique 2, consacrée à la « relation G-1, G » dite de successivité génétique, sert à caractériser le graphisme par la relation qu'il entretient avec le dessin qui peut être considéré comme sa source ou son antécédent génétique immédiat. Les rubriques 3 et 4 définissent le type génétique de la forme graphique (esquisse, croquis, mise au net, réfection, calque correctif, etc.) et le type génétique de la finalité graphique du dessin (exploratoire, diagrammatique, résolutif, générateur primaire, générateur secondaire). La rubrique 5, intitulée « type de transformation » sert à définir le type de transformation propre à la relation G-1, G: mise au propre, ajout, suppression, substitution, réfection partielle, réfection totale. Une dernière rubrique est réservée à une évaluation provisoire du rôle génétique plus ou moins décisif du document (statut 1 : événement génétique majeur, 2 secondaire, 3 marginal ou digressif).

Enfin le bloc 5 a pour fonction de situer le document étudié à l'intérieur des séquences génétiques auxquelles il appartient selon les trois modalités de la relation G : du point de vue de l'espace de référence du paradigme de forme (séquence P : série paradigmatique des dessins de l'objet), du point de vue de la concaténation des espaces de référence du projet (séquence S : série syntagmatique des dessins travaillant sur la connexion entre des objets ou modifiant un paradigme d'objet pour le rendre conforme à la logique de ses contiguités avec un ou plusieurs autres objets), du point de vue des phénomènes d'intégration ou de dissémination analogiques (séquence A : série des dessins attestant l'exportation ou l'importation d'un paradigme hors de son espace de définition initial).

L'interprétation des résultats. Appliquée à toutes les pièces graphiques du dossier, cette base de données permet d'obtenir une reconstitution fidèle et précise des gestes qui ont donné naissance et transformé le projet, des tout premiers essais graphiques jusqu'aux ultimes réfections de sa forme définitive. Chaque genèse est singulière et l'histoire que raconte la mise en ordre des dessins ne se répète jamais d'un projet à l'autre. Mais tout dossier de genèse architectural obéit aussi à des constantes et des régularités. Ramenés à l'essentiel, que nous apprennent le classement et l'analyse de ces indices matériels ? D'abord que l'idée forte du projet, la problématique qui constitue le noyau fondamental de la genèse se trouve généralement acquise dès les premiers dessins sous la forme d'une *synthèse a priori des orientations de forme*. Il peut s'agir d'une vue d'ensemble, d'un simple schéma ou d'un plan de détail, généralement réalisé sans échelle, à main levée, sur un support traditionnel avec plusieurs couleurs. Les indices matériels vérifient la justesse du point de vue de Le Corbusier : « (...) 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 né (...) » En revanche il est difficile de suivre Le Corbusier lorsqu'il fait de ce premier dessin et de ses développements l'équivalent d'un accouchement sans problème, 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 premiers dessins 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. Au départ, ce dessin-noyau n'est pas seul : on trouve en général parmi les premiers dessins, des graphismes différents qui auraient pu orienter la genèse dans d'autres directions. Sa valeur originaire et finale n'est que rétrospective. 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 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 du travail, les tracés, encore très approximatifs, varient du 1/500e au 1/200e : qu'il parte d'un détail ou d'un principe transversal, l'architecte travaille à petite échelle en s'intéressant surtout à l'articulation des volumes, à l'investissement du site, aux orientations, à la lumière, etc. ; à travers quelques grandes options, il s'agit de baliser l'ensemble de l'espace, d'y inscrire les repères d'une première formulation du problème (la problématique du projet) tout en faisant émerger les grandes lignes d'une intention artistique. Ces graphismes fortement syntagmatiques ont un statut génétique comparable à ce que représente en littérature le travail initial de plan et de scénarisation. C'est la seconde généralité théorique qui se dégage des dossiers : s'il existe pour les textes deux voies d'accomplissement génétique (une écriture à programmation scénarique qui commence par construire un canevas, et une écriture à déclenchement rédactionnelle qui s'interdit toute préfiguration scénarique et s'engage d'emblée dans la textualisation), il n'y a qu'une façon de commencer à dessiner un bâtiment : par le *scénario d'une syntagmatique virtuelle* qui ressemble de très près à la programmation scénarique des écrivains. Les conséquences sur la forme du travail génétique sont considérables : la genèse architecturale ne produira pas des « versions » successives du bâtiment mais un système de préfiguration synoptique (le tout et ses parties) qui associe le développement progressif de chaque fragment à l'élaboration virtuelle d'une structure totalisante. L'effet de ce dispositif se vérifie très vite par la forme que prennent les indices réels du travail de conception : une fois posées les grandes lignes virtuelles de l'ensemble, les séquences de dessins passent à ce que l'on pourrait appeler *la déclaration des objets* et *la définition des espaces de référence*. Selon la nature du projet étudié, les contraintes du programme et les choix initiaux de l'architecte, le scénario général aboutit à la décomposition du problème en unités virtuelles qui peuvent s'identifier comme des fragments d'espace consacrés à des « objets » génériques : par exemple, pour un immeuble d'habitation urbaine, une façade extérieure sur rue, une façade intérieure sur cour, une ou des entrée(s) sur rue, une cour, des étages, différents modules d'appartements, des circulations verticales, des circulations horizontales, un toit-terrasse, etc. Chacune de ces unités constitue à la fois une entité autonome présentant des exigences qui concernent son écriture comme fragment (par exemple, des appartements « traversants », une façade sur cour « poreuse », etc.) et sa concaténation aux autres objets (si l'appartement est « traversant » il constitue la syntagmatique locale d'un lien entre la rue et la cour) ; mais ces autonomies relatives sont en perpétuel dialogue avec la dimension relationnelle du scénario général et certains objets sont de nature purement relationnelle (une « faille » établissant la continuité d'une ouverture de lumière traversant l'ensemble du projet). Cette *logique des objets et de la contiguïté* ressemble bien à celle du paradigme et du syntagme à condition d'imaginer que les deux axes développent une troisième dimension qui serait celle de la *concaténation volumique*. On observe dans les dessins et dans l'évolution de la conception un jeu d'aller et retour permanent entre l'approfondissement des liens de contiguïté (l'assujettissement des objets à un système, par rapprochements de proche en proche en binômes, puis entre binômes, etc.) et le développement d'un travail répétitif consacré à l'élaboration progressive de chaque objet (versions successives des paradigmes), selon un modèle qui ressemble beaucoup à un modèle bien connu en génétique textuelle : la réécriture page à page d'un avant-texte qui procède simultanément à l'ajustement de son plan. Mais en architecture, ce processus touche des unités non séquentielles et se trouve pris en charge par plusieurs opérateurs : il en résulte une cinquième généralité que l'on pourrait désigner par le terme de *processus massivement*

parallèle. L'ensemble de ces généralités semble pouvoir faire système et représenter un horizon particulièrement riche pour la recherche.

Enjeux et applications de l'approche génétique. Une étude de genèse ne s'improvise pas : l'analyse exhaustive et systématique d'un seul dossier de genèse représente un véritable programme qui occupera une petite équipe de chercheurs pendant plusieurs mois. En contrepartie, que peut-on attendre de ce type d'investigation? En fait, l'approche génétique semble pouvoir déboucher sur de nombreuses applications dont les enjeux ne sont pas secondaires. La finalité la plus évidente concerne l'histoire de l'art et des techniques. Pour toutes les œuvres du patrimoine architectural au sujet desquelles on dispose d'un dossier préparatoire substantiel, l'approche génétique apporte incontestablement la promesse d'un renouvellement profond de nos connaissances historiques et esthétiques : il y a toute une dimension de l'histoire de l'architecture qui doit être repensée, réévaluée et réécrite à la lumière de la genèse. Il s'agit d'un chantier intellectuel immense qui concernera plusieurs générations de spécialistes. Au-delà même de l'histoire de l'art, la génétique de l'architecture met en jeu des ressources essentielles pour l'histoire des techniques, des métiers et d'une façon générale pour l'histoire sociale publique et privée. Dans le prolongement direct de ces relectures, et parallèlement à elles, l'approche génétique constitue le complément naturel et indispensable d'une politique patrimoniale qui a fait des archives l'une de ses priorités : à quoi bon acquérir et sauvegarder des tonnes de documents si ce n'est pour les valoriser et les comprendre, les rendre lisibles et interprétables ? La politique de constitution des fonds ne s'entend pas sans une politique scientifique d'analyse de ces fonds. L'âge classique avait inventé la sauvegarde abstraite des réalisations architecturales par l'obligation de relevé des monuments en péril, le XIXe siècle a renversé le problème — et ce fut une heureuse révolution — en y ajoutant les prescriptions de l'inventaire et de la sauvegarde matérielle des œuvres. Notre modernité imagine aujourd'hui de sauver non seulement l'œuvre bâtie, le résultat, mais aussi, son processus et son origine : l'ensemble des documents dont elle est la matérialisation et qui permettent de comprendre son sens et sa genèse. Il s'agit d'une nouvelle étape historique dans notre conception de l'œuvre et de sa sauvegarde. L'approche génétique en est l'expression scientifique et l'instrument opérationnel. Mais la promotion du patrimoine et l'intelligence des arts du passé sont loin de représenter les seules applications possibles de la génétique. Directement en phase avec les nouvelles technologies et la création contemporaine, l'approche génétique de l'architecture développe une réflexion résolument tournée vers le futur qui pourrait se solder par des applications de première importance, dans différents domaines. À l'heure où toutes les agences du monde sont en voie d'être informatisées, c'est grâce à ces recherches fondamentales sur le travail concret du dessin, les processus de conception et de transformation du projet, que pourront s'élaborer, au plus près des besoins et des réalités professionnelles, de véritables logiciels interactifs d'assistance à la création architecturale. L'approche génétique du projet peut servir d'ores et déjà à perfectionner les instruments graphiques par une expertise approfondie des adaptations et extensions les plus utiles. Mais elle peut aussi servir de base de travail à une conversion beaucoup plus spectaculaire des moyens logiciels, en direction d'instruments à dessiner qui pourraient devenir assez vite des outils pour concevoir, des outils capables d'analyser en temps réel le processus de conception lui-même et d'informer le concepteur sur les conséquences de chacune de ses décisions. Les recherches génétiques, sur la pratique du dessin comme sur les pratiques de l'écriture, réaliseront tôt ou tard une jonction historique avec le vaste domaine des recherches sur la cognition et l'intelligence artificielle. Mais l'approche génétique telle qu'elle se pratique déjà semble destinée à connaître des applications importantes dans un autre domaine où se prépare aussi l'avenir : celui de la pédagogie et de l'enseignement professionnel. Les écoles d'architecture, notamment françaises, ont longtemps souffert d'un déficit notable dans les apprentissages

relatifs aux réalités de l'agence. Envisagée dans l'espace des archives, ou *in vivo* dans le cadre d'une opération réelle, l'approche génétique du processus de conception et des techniques de projet constitue certainement un contenu essentiel pour la discipline et pour la formation des étudiants.

Bien entendu, l'approche génétique du processus de conception n'a nullement la prétention de s'imposer comme modalité exclusive d'accès aux mystères de la « boîte noire ». Elle se propose seulement, lorsque les documents le permettent, comme la voie possible d'une recherche fondée sur l'analyse d'indices matériels. Mais les généticiens savent bien que ces indices, si exhaustifs qu'ils soient, ne représentent qu'une partie seulement du processus intellectuel et artistique qui a donné naissance au projet. Lorsque Le Corbusier se félicitait de voir publiés ses dessins préparatoires de Ronchamp, c'était avec une évidente nuance d'ironie et l'ellipse d'un « oui, mais » : « 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. 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, une initiative spontanée de l'être intérieur, le déclic se produit ; on prend un crayon (...) ». Rares sont les architectes qui peuvent aujourd'hui se permettre de réfléchir pendant des mois avant de se mettre à dessiner, et il est devenu possible, pour la création contemporaine, d'enrichir génétiquement l'analyse des dessins par une enquête en temps réel sur de nombreux aspects de la genèse non graphique du projet. Mais, d'une manière plus fondamentale, l'approche génétique repose sur un principe qui relativise beaucoup la relativité sous-entendue par Le Corbusier : même si un architecte de génie était capable (ce qui est douteux) de construire un projet intégralement dans son esprit, il reste que ses dessins reproduiraient eux-mêmes intégralement cet itinéraire intérieur tout en portant sa pensée beaucoup plus loin qu'il n'avait pu le faire dans le confinement de la « boîte noire ». En passant du médium mental au médium graphique, c'est toute l'expérience créative qui recommence dans un ordre de réalité où chaque tracé imaginé par l'esprit doit être réinventé par la main et redevient 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 lui-même tel qu'il s'investit et se matérialise en se risquant dans un objet qui lui permettra de rester actif, bien après la disparition physique de son concepteur, sous la forme d'une relation esthétique.

ÉPILOGUE : LA PARABOLE DE LA TOUR

Est-ce tout à fait un hasard si la *Bible*, qui parle d'architecture dès ses premières pages, le fait précisément dans la section intitulée *Genèse* ? La « Tour de Babel » reste un mythe énigmatique, aux mille interprétations possibles. Parmi les plus curieuses, il en est une, suggérée par Kafka, qui peut aider à comprendre les relations ambiguës entre l'architecture, le temps, l'art et la technologie. Dans « Les armes de la ville »³⁵, Kafka, imaginant la création de la tour de Babel, en vient à poser le problème des relations entre genèse architecturale et longue durée : « Au début, (...) tout se passa assez bien ; il y avait même trop d'ordre ; on parlait trop poteaux indicateurs, interprètes, logements ouvriers et voies de communication ; il semblait qu'on eût des siècles devant soi pour travailler son

³⁵ F. Kafka, « Les armes de la ville » in *La muraille de Chine*, trad. fr. J. Carrive et A. Vialatte, Gallimard. Je remercie Stéphanie Ménasé qui m'a fait connaître ce texte.

idée. » Le projet des architectes de Babel est conceptuel, c'est « l'idée de bâtir une tour qui touche aux cieux », et son principe de réalisation est celui d'une mobilisation intégrale des moyens disponibles sur le long terme : un effort poursuivi jusqu'à son but pendant des siècles. Mais cette idée repose en fait sur une évaluation erronée de la situation. En réalité, aller « jusqu'à la limite de ses forces » pour construire la Tour « n'aurait de sens que si l'on pouvait espérer bâtir la tour dans le temps d'une génération » car, précise Kafka, si la construction devait ne pas aboutir dans ces délais, « [...] la génération suivante, en possession d'un savoir plus complet, jugerait le travail mal fait, abattrait l'ouvrage des devanciers, et recommencerait toute l'opération à nouveaux frais. »

Que veut dire Kafka? Une chose essentielle pour le généticien comme pour le médiologue : qu'en architecture comme ailleurs, il existe une disparité totale entre le temps de l'art et celui de la technique. Si le projet architectural repose sur une finalité artistique et spirituelle, il pourra sans difficulté être mené à bien dans la longue durée, il a l'éternité pour lui. Malgré l'évolution des machines de levage, des procédures constructives et des techniques de chantier, des générations d'architectes ont pu se succéder, parfois sur plusieurs siècles, pour édifier les cathédrales. L'art ne connaît pas le progrès, il est hors du temps, son passé reste en permanence recyclable en présent et en futur : ce qu'il produit, il le *transmet*. En revanche, la technologie, elle, n'est pas recyclable. Elle est dans le temps, elle fabrique l'idée de progrès, elle est le temps même : comme Chronos, le progrès est un père qui ne cesse de dévorer ce qu'il enfante. La technique se diffuse dans l'espace mais pas dans le temps, ses jours sont comptés, elle ne se lègue que dans l'urgence : elle ne transmet pas, elle « communique ». Un projet d'architecture qui reposerait sur un pur défi technique serait nécessairement pris à ce piège de la forclusion, du révolu : impossible de faire communiquer entre elles deux technologies qui se succèdent, la seconde s'est substituée à la première sans lui laisser la moindre chance de survie.

Pour notre modernité hantée par le « bogue » et enivrée de mondialisation, il n'est pas difficile de reconstituer ce que pourrait être la conclusion apocryphe de cette parabole kafkaïenne. Revenons au texte de la Bible, tout y est dit. Pour un projet comme celui des architectes de Babel, qui reposait sur la performance technique, l'espérance de vie était très courte. Le projet, en lui-même, n'avait rien d'insensé. Même avec une technologie rudimentaire, il n'était peut-être pas impossible de relever le défi — élever une Tour jusqu'aux cieux — si toutes les énergies de l'humanité avaient pu se concentrer sur ce seul projet. Pour y parvenir, il fallait unifier toutes les forces disponibles sous un même dispositif technique, facile à comprendre et opérationnel pour tous : il fallait « globaliser » les moyens, mondialiser la communication. De ce côté-là, les choses se présentaient assez bien : la même langue partout et une seule entreprise, une O.P.A. totale réussie. Mais il fallait aussi faire très vite, ne pas se laisser dépasser par le progrès et, là, il y avait réellement un risque qui n'avait pas été suffisamment perçu. Le détail, même minime, ne pouvait échapper au Tout-Puissant, qui, pour des raisons faciles à comprendre, voyait les premiers succès de ce chantier d'un assez mauvais œil. Ce fut tout de suite comme si l'affaire était faite : pour en finir avec la prétention des architectes de Babel, la foudre, les épidémies, les séismes ou un nouveau Déluge étaient parfaitement superflus. Au sens littéral, il suffisait d'un simple « malentendu ». On sait la suite. La confusion des langues (*Genèse 11*) a été ce grain de sable, ce petit problème de « communication » qui, à lui seul, mettait par terre la globalisation : un contretemps fatal, qui retardait le chantier d'une bonne génération, c'est-à-dire l'anéantissait en le rendant dérisoire.

Ce que Kafka le fin médiologue a clairement entrevu au sujet des antinomies temporelles de la technique, la Bible l'avait déjà formulé dans un mythe sur la communication, qui faisait de l'architecture le symbole même de l'entreprise prométhéenne. Mais, à une échelle

plus modeste, les architectes n'auront aucune peine à reconnaître que la fable biblique contient aussi le symbole d'une petite malédiction qui leur est familière et qui remonte sans doute à la nuit des temps. Sans que l'on sache précisément par la faute de qui, un chantier d'architecture, comme par un fait exprès, est systématiquement en retard sur les délais prescrits, et, de l'avis général, toujours plus ou moins pour la même raison : promoteur, architecte, fournisseurs, corps de métiers, entreprises, contremaîtres, ouvriers... chacun sur le chantier a ses raisons, mais personne ne parle jamais le même langage.