

# *D'un dessein à l'autre...*

par

Patricia SIGNORILE

« Il disegno è di tanta eccellenza che non  
solo ricerca le opere di natura,  
ma infinite più di quelle che fa natura »

Leonardo da Vinci, in *Leonardo, uomo senza lettere*,  
Giuseppina Fumagalli, Firenze, Sansoni, 1952

## **Brunetto De Batté, bâtisseur de la visibilité de l'idée**

Si la sagesse s'est construite une maison et a élevé sept piliers (Prov. IX 1-6), Brunetto De Batté, comme le Socrate du dialogue *Eupalinos*, est « né plusieurs ». Mais alors que pour Socrate les autres possibilités « sont restées à l'état d'idées », De Batté les a concrétisées. Ce bâtisseur est aussi poète, illustrateur, designer, photographe, performeur, écrivain, enseignant...

Ce philosophe-architecte du visuel a bien érigé les sept piliers de la connaissance pour mieux comprendre l'architecture. Les dessins reproduits dans ce livre montrent la matérialité entre le faire, le dire, le voir, l'intention, le projet, le croquis, le dessin... Ils représentent aussi un engagement ; celui d'une vie. Ils ont la particularité de poser des questions précises à l'architecture. Si De Batté avait rencontré le « Petit Prince », à coup sûr il ne lui aurait pas dessiné un mouton mais « Giafilì », double de l'architecte à dimension mythique et qui rappelle la légende de Dédale. Ces dessins forment un véritable laboratoire conceptuel d'opérations expérimentales, ce personnage est tantôt *deus ex machina*, d'autres fois une créature parturiente, d'autres fois encore il semble protéger ou observer - on ne sait trop - l'homme, la ville, le territoire.

« Il n'y a pas d'amour » disait Pierre Reverdy, « il n'y a que des preuves d'amour. » Il n'y a pas de recherche, pourrait-on paraphraser, il n'y a que des « preuves » de recherche. Ces dessins excellent dans ces deux domaines de preuves.

Pour restaurer le statut symbolique de ce sixième sens que révèle le dessin dans la culture française encline au cartésianisme et au formalisme, Brunetto De Batté invite *a contrario* à une exploration visuelle de l'imaginaire architectural et de ses problématiques. Celle-ci fait découvrir de multiples facettes de cette notion du *disegno* qui exprime sans cesse l'action qui relie l'esprit, l'œil, et la main,

sans jamais tenter de les séparer, et sans pourtant se laisser inhiber par le caractère « *non finito* » de ses entreprises et de ses résultats. Comme l'a constaté Jean-louis Le Moigne, ce sont initialement Leon Battista Alberti, Léonard de Vinci, Giorgio Vasari, Francisco de Hollanda, qui ont décrit par le dessin le mouvement oscillant « entre ce qui est perçu et ce qui pourra l'être, puis ce qui pourrait l'être ».

Le *disegno* exprime alors une exploration du champ des possibles. Comme l'a écrit Robert Klein il s'agit d'un processus de symbolisation qui représente « une idée par une figure qui participe à l'universalité et à l'idéalité de son objet ». C'est bien de cette philosophie visuelle dont il est question dans les dessins de Brunetto De Batté. Il s'agit de la forme visible de l'idée. Le *disegno* concrétise la pensée. D'ailleurs, ce qui étonne le plus dans cette conception renouvelée du dessin, c'est que la valeur intellectuelle n'est pas métaphysique, mais du ressort de sa matérialité même. C'est l'esprit qui sollicite un support pour parvenir à son intelligibilité. Dans le traité, *L'idea De' Pittori, scultori, e Architetti* édité en 1607, Federico Zuccari, décrit le « *disegno interno* » comme une *Idée* platonicienne, une forme de l'esprit qui sert d'intermédiaire entre *Arche* et *Eidos* et l'universel qui se manifeste dans le *Noûs*. Platon, dans la *République*, établit une distinction entre la représentation imitative et cognitive du processus. Aristote (in *Métaphysique*) pense que la forme de l'œuvre d'art pré-existe dans l'esprit de l'artiste. Plotin, dans les *Ennéades*, définit la forme comme celle qui pénètre dans la matière par l'intellect. L'artiste reprend les principes de la nature plutôt que son apparence. La forme extérieure est une réalisation de la res cogitans, des idées. La forme de l'œuvre d'art existe d'abord dans l'esprit de l'artiste, comme la fabrication de toute idée intellectuelle.

Joselita Ciaravino dans, *Un art paradoxal. Le disegno en Italie au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle*, démontre que le *disegno* est devenu au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> en Italie du Nord, la dorsale d'un milieu humain historiquement et géographiquement daté, milieu culturel qui déborde largement le strict champ de l'esthétique, de l'architecture, de la philosophie, de l'invention technique, urbanistique... Le *disegno* n'est pas seulement l'application d'une technique, celle de l'appareil perspectif, à un seul art : le dessin. Le *disegno* donne un autre sens à l'être, du fait de cette objectivation qui est au cœur de la rationalisation de l'espace. Alors, Dieu, les dieux, les divinités, les héros, toutes les puissances religieuses, d'après Simondon, ont pu être comparées selon un principe de subjectivité au sens fort. C'est pourquoi, selon Alberti qui fait référence à Protagoras, à partir de la section de la pyramide visuelle, la représentation de l'homme peut redevenir l'aune de toute chose. Aujourd'hui, si la généralité du géométral et de la projection s'exerce encore jusqu'à la frontière de la technologie numérique, celle-ci paraît s'imposer comme « proto-géométrie absorbante et reconfigurante » par rapport aux anciens appareils projectifs.

## **Giafili, ou comment le mythe fabrique la théorie architecturale**

Les dessins narratifs de Brunetto De Batté convoquent l'architecture conformément à sa fonction d'arrière-plan, de décor de scène, de cadre de vie mais aussi par rapport à sa fonction mytho-poïétique.

Bien sûr, l'homme contemporain bénéficie d'un empilement d'événements qui sont survenus dans l'histoire des sociétés, ces événements sont liés initialement à l'agriculture qui a été découverte il y a quelque neuf mille ans, et grâce aux civilisations urbaines qui se sont développées dans le Proche-Orient antique. Mais, pour l'individu des sociétés archaïques, l'essentiel est de connaître les mythes parce que ceux-ci offrent une explication du Monde et du mode d'exister dans le Monde. Brunetto De Batté en créant « Giafili » remémore le mythe, il le réactualise dans notre espace et dans notre temps. Celui-ci est capable de répéter ce que les Dieux, les Héros ou les Ancêtres ont accompli "ab origine". Pour cet architecte, connaître le mythe, c'est apprendre le secret de l'origine des choses. En d'autres termes, il nous apprend comment les choses sont venues à l'existence, où les trouver et comment les faire réapparaître lorsqu'elles disparaissent. En architecture, le mythe porte en lui la définition même de l'architecture. Il transmet des règles. Dédale, constructeur du labyrinthe et père mythique des architectes, a transmis à son fils Icare le pouvoir de transgresser par « l'invention » les lois édictées par les hommes et celui de s'affranchir des contraintes imposées par la nature. Il a pris soin de faire deux recommandations qui fixent les limites mortelles de son entreprise : ne pas voler trop haut, près du soleil ce qui fait fondre la cire des ailes mais aussi ne pas voler trop bas près de la mer car l'eau alourdit les plumes. Mais, Icare, enivré par son nouveau pouvoir, oublie les avertissements de son père. Il vole trop haut et en périt. Si parler du mythe en architecture conduit à évoquer Dédale, c'est parce que ce mythe a influencé des architectes comme Alberti. Placé sous l'invocation tutélaire de Dédale, le bilan albertien part de la captation des eaux sauvages et du percement des montagnes pour aboutir à l'érection des monuments commémoratifs, en passant par l'invention des machines de guerre, la création des routes et des villes, et en montrant comment l'acte d'édifier peut prévenir la désintégration des familles aussi bien que celles des cités. Parler du mythe peut s'avérer paradoxal dans une culture qui entend avoir dépassé ce stade. Mais Brunetto De Batté en réintroduisant « Giafili » permet de faire la synthèse entre la représentation mythique et la représentation objective de la science moderne qui n'évacue pas la dimension du mythe.

Si la théorie de l'architecture réfléchit sur le projet en construisant un nouveau mythe de l'architecture comme c'est le cas ici, avec le mythe de la genèse de la ville, de la maison auquel se réfère l'architecte pour élaborer son projet, c'est

parce que le mythe permet de répondre par avance à des interrogations philosophiques fondamentales sans les poser directement. D'ailleurs, la théorie de l'architecture possède les trois caractères du mythe. Elle résout la question de l'origine, parce que l'architecture est un éternel présent. Elle montre l'architecture comme absolu. Elle possède une structure logique et sous-jacente à tous les niveaux.

## **De l'esthétique intérieure à la plastique extérieure.**

### **Dessein, dessin, destin**

Dessin et dessein, ces mots caractérisent pour la modernité des usages différents, pourtant ils possèdent une même origine et une même étymologie latine. Le verbe dessiner, au moins jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, conserve en français la double signification de « projeter » et de « tracer les contours de ». Issu de ce verbe, le mot dessein a, quant à lui, signifié à la fois le « projet » et la « représentation graphique ». Jacqueline Lichtenstein a constaté que quoique dérivé de l'italien *disegno*, le mot dessein conserve au XVII<sup>e</sup> siècle sa parenté avec la langue italienne. Furetière, dans son Dictionnaire (1690), le définit à la fois comme : « projet, entreprise, intention ». Mais c'est aussi « *la pensée qu'on a dans l'imagination de l'ordre, de la distribution et de la construction d'un tableau, d'un poème, d'un livre, d'un bâtiment. Se dit aussi en peinture de ces images ou tableaux qui sont sans couleurs.* » D'autre part, Le Brun fait l'éloge du dessin en reprenant la distinction de Zuccaro : « *On doit savoir qu'il y a deux sortes de dessein : l'un qui est intellectuel ou théorique, et l'autre pratique. Que le premier dépend purement de l'imagination [...] Que le dessein pratique est produit par l'intellectuel et dépend par conséquent de l'imagination et de la main. C'est ce dernier qui, avec un crayon, donne la forme et la proportion, et qui imite toutes les choses visibles jusqu'à exprimer les passions* » (Conférence du 9 janvier 1672).

Alberti, Léonard de Vinci, Vasari et d'autres méditent sur les multiples possibilités que le *disegno* noue entre pragmatiké et épistémè. « Le *disegno* est d'une excellence telle », écrit Léonard de Vinci cité par Martin Kemp dans son ouvrage *Léonard de Vinci, Ingénieur et Architecte*, « *qu'il ne fait pas que montrer les œuvres de la nature, mais qu'il en produit un nombre infiniment plus varié. Et à cause de cela nous concluons que ce n'est pas seulement une science [...]. Il surpasse la nature parce que les formes élémentaires de la nature sont limitées, tandis que les œuvres que l'œil exige des mains de l'homme sont illimitées* ». Il s'agit là, d'après ce commentateur, du fruit d'une intelligence visuelle inséparable d'une compréhension idéale du monde naturel. La fabrication des images doit être replacée dans un contexte intellectuel, scientifique et social. En France, l'ambivalence entre le dessin et le dessein se clarifie définitivement au siècle des Lumières. Désormais, le mot dessin désigne

une réalité restrictive, purement graphique. Il ne signifie plus, aujourd'hui, la relation entre le dessin et la pensée. Depuis que le dessein est assimilé à un dessin, le disegno n'a plus d'équivalent en langue française. Plusieurs mots sont nécessaires pour communiquer ce qu'un seul mot français, et fidèle à l'italien, exprimait dans le passé.

Mais si le dessein de l'architecte est évident, comment matérialiser et ancrer une image mentale dans le réel sans un dessein ? Si la toile, le papier, dialoguent avec celui-ci, Brunetto De Batté manie l'abstraction avec subtilité dans un monde où domine l'accélération de la pensée. Il dessine avec patience pour capturer des images idéatives, fixes, arrêtées dans le temps ; questionner des « espaces allotropes », montrer la fabrication des « éco-utopies ». « 2009-edificio organico », « 2009-fronte mare » apportent quelques témoignages. Son approche picturale est celle d'une errance où le poids du rêve s'oppose à celui d'une réalité prégnante, comme dans la peinture de De Chirico, « Finestra verona », « Window » agissent sur le spectateur. L'image n'est jamais figée. Le présent est mystifié et pointe vers l'éternité. Ses desseins conçus à partir d'un espace circonscrit octroient au sujet traité une relation équilibrée sans l'enfermer dans un carcan de règles académiques. « 2008-1980 internissimo » le suggère. Les figures sont présentées dans une forme d'isolement qui investit un espace délimité. Le dispositif révèle une sorte de cosmogonie et de cosmologie qui pose la plupart du temps la question du « comment vivre ensemble ? »

Le concept du disegno caractéristique de l'Italie à l'époque de la Renaissance est ici restauré par le dessin de l'architecte. Celui-ci relie effectivement le dessin (le tracé, la forme) au dessein (le projet, la finalité). Alors, la finalité - puisqu'il est de règle, comme l'a noté Victor Hugo dans Notre Dame-de-Paris, « *que l'architecture d'un édifice soit adaptée à sa destination de telle façon que cette destination se dénonce d'elle-même au seul aspect de l'édifice* » - s'inscrit dans un projet collectif de société qui contribue à modeler les destinées individuelles.

### **Le carnet de desseins ou le laboratoire secret de l'architecte : le dessin comme outil d'analyse.**

Selon Vitruve (livre I, chap.1) l'architecture, cette « science qui s'acquiert par la pratique et la théorie », exige toute une gamme de compétences et de connaissances. Outre l'ingéniosité et le goût du travail, l'architecte doit avoir « *de la facilité pour la rédaction, de l'habileté pour le dessin, des connaissances en géométrie ; il doit avoir quelque teinture, de l'optique, posséder à fond l'arithmétique, être versé dans l'histoire, s'être livré avec attention à l'étude de la philosophie, connaître la musique, n'être point étranger à la médecine, à la jurisprudence, être au courant de la science astronomique qui nous initie aux mouvements du ciel* ». Ligne, tracé, trait, contour, autant de signes qui traduisent

l'ingéniosité et l'habileté vitruvienne et qui sont mis en œuvre par DE Batté à travers « Pescara - casa solare », « 6 », « GE\_SS.Giafili », « GE-SS.Giafili » mais aussi « Ugola di pietra » qui montre les rapports entre les intervalles musicaux et les proportions architecturales.

Bien sûr, regarder, observer, découvrir, parcourir mais surtout dessiner c'est apprendre à voir, à inventer, à créer. Le dessin est un langage, un moyen de transmission de la pensée. Il permet de communiquer celle-ci sans le concours d'une explication écrite ou verbale. Le Corbusier a remarqué également, en réfléchissant sur sa pratique professionnelle, que « *le dessin est pour un artiste le moyen par lequel il cherche, il scrute, note et classe, le moyen de se servir de ce qu'il désire observer, comprendre puis traduire et exprimer* ». D'ailleurs, en 1948, cet architecte pense que « *si l'on accorde quelque chose à (son) œuvre d'architecte, c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde* ».

Si, à l'origine, dessiner signifiait tout aussi bien former le projet que tracer les contours, dessein et dessin sont liés. Dans le cas de l'architecture, ils ne sont pas neutres quant à la destinée des individus, des civilisations. Pierre Caye considère que la fonction architecturale et la fonction juridique assurent une certaine distance dans le tissu social. L'architecture et le droit « *tous deux savoirs de la différence et des arts de la distance, sont au service non seulement de la civilisation, de l'organisation de la cité, mais plus fondamentalement encore de l'hominisation, de l'institution de l'homme en tant qu'homme* ».

### **Projeter, viser, « idéer »... et toucher du regard**

Que représente le dessin pour le dessein d'un architecte ? Pour Vasari, le dessin sert de lien entre la peinture, la sculpture, l'architecture, et « c'est par lui que l'artiste visualise une idée ». Le dessin est autant de l'ordre de la volonté, de la détermination et du désir que de celui de la trace, de la ligne et du trait. Support de la pensée, expression singulière du projet de l'architecte mais aussi réponse collective idéologique d'une époque, il demeure l'outil privilégié de l'artiste qui souhaite exprimer son dessein. Il possède une résonance ontologique, idéologique et politique. « Le dessin est la probité de l'art » selon la formule consacrée par Ingres car « dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours ; le dessin ne consiste pas simplement dans le trait : le dessin c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modèle ».

Par ailleurs, le dessin de l'architecte réhabilite la main, en tant que médium de l'acte de pensée. Cette exploration relie le geste à l'esprit, l'œil à la main, comme le démontre Léonard de Vinci, dans le *Traité de la Peinture*, et fait du dessin, à l'instar de Vasari, l'instrument de modélisation idéal. Plus qu'une visée, la philosophie humaniste du disegno s'exprime dans la « substance » tridimensionnelle d'un objet figé. Il s'agit de la réhabilitation de la main comme médium central de l'*ars* qui renoue avec l'étymologie du mot « art », du latin « ars », qui désigne l'habileté, le métier, la connaissance technique, et celle-ci réintègre des notions de durée, de patience. « Tout homme crée sans le savoir comme il respire ». Mais, « l'artiste se sent créer, son acte engage tout son être » a écrit Paul Valéry et cela est particulièrement vrai pour l'architecte. « Dessiner » et « désigner » sont deux mots identiques ; le projet est ce qu'on jette en avant. Le dessein exprime donc quelque chose de plus arrêté que projet. L'architecte est solidaire du milieu où il vit, de la société et du pouvoir dont il exprime le caractère, qu'il travaille, d'ailleurs, en conformité ou en opposition.

La création architecturale possède des exigences qui limitent les possibilités infinies de l'imagination. Les structures politiques, sociales et économiques en font partie. Elles définissent un cadre de vie adapté aux membres de la communauté tout comme les techniques et les matériaux, les croyances et les formes de pensée d'une société ou d'un moment de civilisation. L'architecte, en ce sens, est forcément ancré dans un moment historique. « Quaderno » et « Venezia » le démontrent.

### **L'omniprésence du dessin dans les étapes de la conception architecturale du projet**

Devant répondre à des contraintes de départ, les problèmes architecturaux posent initialement des problèmes multiples. Dès lors l'architecte, à travers le processus de conception créative, manipule de larges connaissances issues de domaines transversaux, aussi bien dans des domaines techniques qu'artistiques, historiques ou socio-culturels.

Selon Jean-Charles Lebahar, la conception architecturale fait apparaître trois grandes phases. D'une part, le diagnostic architectural qui permet de cerner et d'ajuster le projet avec les contraintes de base (l'aspect financier, la surface et la topologie du terrain, les contraintes écologiques, juridiques). Durant cette étape, l'architecte utilise des photographies, des plans de géomètre... Il les combine avec ses connaissances. Il s'agit d'une étape d'exploration. Le résultat produit une « base graphique de simulation », mélange de notes et de premiers dessins. Par ailleurs, la deuxième étape, qui consiste dans la recherche de l'objet à bâtir par simulation graphique, génère des solutions dans un processus incrémental et itératif. Et c'est encore le dessin qui va être le vecteur privilégié de cette démarche. Il supporte la simulation, basée sur les transformations successives

que développe le raisonnement de l'architecte, jusqu'à une définition précise de solutions acceptables au problème. À ce stade le dessin représente « l'objet en création et la pensée qui le crée ». Enfin, la troisième étape qui est celle de l'établissement du modèle de construction rend évidente la « décision définitive pour l'ensemble du projet ». Les supports sont alors des plans, des dessins précis et métrés qui portent des indications d'échelle.

Le dessin tient une place prédominante qui est celle du support créatif dans le processus de conception architecturale, et ce à toutes ses étapes. D'après Daniel Estevez, il existe trois fonctions du dessin d'architecture qu'il qualifie de « spéculatif, descriptif et prescriptif ». Le dessin descriptif est utilisé par l'architecte comme « vecteur de communication ». Il s'agit de visualiser une idée. Le dessin prescriptif permet la réalisation du bâtiment. Enfin, le dessin spéculatif agit en tant que support principal de l'activité créative et conceptuelle. Pour autant, il n'existe aucune trichotomie des fonctions du dessin dans le processus de la conception architecturale. Ces fonctions sont complexes, réseautiques, polymorphes, systémiques. Elles s'imbriquent et s'influencent tout au long du processus. Néanmoins, elles offrent une vision claire des différents objectifs du dessin d'architecture. L'architecte utilise le dessin pour sélectionner et façonner les traits significatifs et pertinents de ce qu'il crée, en fonction des concepts qui guident son analyse.

### **L'omnipotence du croquis**

Le croquis à main levée ne se soumet à aucune règle, quelle soit graphique ou technique. Il vise avant tout la concision et la rapidité d'exécution. Il illustre une intention plus qu'une réalité ou qu'un but, toute considération de précision étant écartée (mesures, échelle, ...). Il s'agit d'une exploration, d'une projection mentale.

Les croquis de Brunetto De Batté illustrent parfaitement l'aspect conceptuel du croquis. Certains se basent sur une métaphore, la déclinaison de celle-ci va progressivement construire l'objet. Le croquis est pour cet architecte « un moyen de simplifier la réalité pour illustrer une intention en allant à l'essentiel » comme l'écrit Estevez. Le croquis suit donc la pensée de l'architecte, lui permet de sélectionner les traits qu'il va considérer comme importants, puis de les remettre en cause par leur observation. Les choix des caractéristiques importantes, les itérations dans l'espace des solutions, se concrétisent par la sélection et la superposition des traits du dessin qui permettent de réviser et de combiner des idées. Dès lors, le croquis agit comme le prolongement de la pensée de l'architecte.



Il existe deux types de croquis. Le croquis d'analyse et celui d'observation, essentiellement voué à extraire le concept architectural qui a sous-tendu la conception d'un bâtiment construit ou au moins conçu. Le croquis d'étude représente l'esquisse de conception. Il diffère du croquis d'observation par sa démarche de simulation graphique. Cependant, quoique illustrant des finalités différentes, ces deux catégories de dessins demeurent proches par leur caractère conceptuel. Le croquis représente la liberté de conception de l'architecte. Mais, la conception assistée par ordinateur de l'époque contemporaine transforme la représentation graphique en but, alors qu'il s'agit d'un moyen, d'un outil.

### **Le dessin de la ville et la nouvelle urbanité**

La mobilité, le territoire, le réseau, le flux représentent une autre façon de vivre l'urbanité. Face à l'harmonie classique, les villes contemporaines se sont imposées. De Batté délivre un message sur les mutations des villes et leur réalité plurielle. Les villes contemporaines reposent sur les sept piliers d'une urbanité nouvelle: la mobilité, le territoire, la nature, le polycentrisme, le choix, le vide, le temps continu. Les dessins de Brunetto De Batté remplacent la physionomie des villes d'hier, l'harmonie classique, l'unité formelle, la minéralité, la densité, la fixité, la centralité unique, le contour défini. La séparation de la nature se trouve ici artificialisée.

« Paesaggio », « N.Y », et toute la série « 2001 », « Cuboarboreo », « 2008.book\_nerobianco » en sont le témoignage. Si de nouveaux espaces se créent, le vocabulaire change également : « vivre ensemble en éco-utopie », « éco-villages », « sites extra-urbains »...

De Batté annonce, à maintes reprises, le dépassement d'un modèle - celui du passé - et célèbre une autre façon de vivre les villes comme dans « Quaderno a fiori ». Les dichotomies - continuité/discontinuité, homogénéité/hétérogénéité, plein/vide - cèdent le pas à la ville paradoxale « Tokyo » du tout à la fois sous l'œil de créatures simiesques dont on ne connaît pas encore l'intention. Celles-ci font appel à la culture cinématographique de « King Kong » en passant par « Godzilla » et autres créatures extraordinaires. La démonstration de De Batté appelle le débat, ne laisse pas indifférent.

L'habitant de la ville a étendu son territoire et un déplacement des valeurs a transformé son comportement. Désormais, c'est l'enracinement qui traduit la marginalité ; le marginal n'est plus celui qui bouge, mais celui qui fixe son habitation en un lieu. Le migrant des temps modernes habite une maison pas un lieu. La ville de demain s'effectue sur le modèle d'une skyline, d'un flux continu de Paris à Milan à Tokyo, d'éco-villages. Certains dessins de De Batté ressemblent au trajet d'un jeu dans lequel circulent des billes, d'autres rappellent à l'artificialité des mutations la proximité de la nature. L'urbain est un

compromis entre les lois du marché, les promoteurs, les aspirations des consommateurs, les architectes, les urbanistes... Tous font désormais référence à un nouveau vocabulaire, sprawl, ranstad, ville générique, hyperville, città diffusa, métapole, ville émergente, ou encore aire urbaine... Mais tous ces mots définissent une même réalité. La ville ou le village que montre Brunetto De Batté est nulle part et partout « sans lieu ni borne, universelle », dans une ville nature « muséifiée ».

Les dessins de Brunetto De Batté nourrissent un débat essentiel qui est celui de « la fracture entre la ville et la campagne ». Ils montrent comment des principes et des règles engendrent et couvrent le champ total du bâtir, de la maison à la ville, de la construction à l'architecture. Pour cela, il n'hésite pas à mettre en scène les acquis des mathématiques, la théorie de la perspective et de la physique contemporaines. L'architecte prend en considération et se réfère à l'ensemble des activités et conduites sociales que contemple Giafili. L'architecte montre la témérité de la culture européenne du bâti.

### **Le Paradigme de la ville**

Depuis Alberti, on sait que la ville est une grande maison, et inversement que la maison est une petite ville, de même chaque partie de celle-ci peut à son tour être considérée comme une petite maison. Autrement dit, les principes albertiens s'appliquent aussi bien à la ville qu'à l'architecture. « Une maison est un lieu » pour Brunetto De Batté, et la ville et ses zones suburbaines, un laboratoire conceptuel d'opération expérimentale. L'espace-frontière entre l'architecte et l'artiste, est alors une zone de contact où l'intérêt commun dans l'opérateur urbain devient le fondement de la recherche et de l'échange de travail sur les marges. Ainsi, « la marge devient le lieu de centre de l'action de fond de l'art public ». C'est celle-ci, d'après Brunetto De Batté qui permettra « la redécouverte d'être ensemble ».

La ville contemporaine est un organisme complexe et protéiforme, polycentrique. Espace de mémoire par une architecture éclectique, qui mêle l'ancien au moderne, elle est souvent hyper-amnésique, elle se reconstruit en effaçant son passé pour accéder à son présent. Aujourd'hui, les flux des grandes villes éclatent ou s'engorgent, la campagne se dépeuple. Le modèle de la ville radioconcentrique industrielle fait faillite. Il ne fonctionne plus. La ville impose la circulation mécanique frénétique et quotidienne. Certaines populations suburbaines tentent de palier les désagréments de la ville en habitant à la périphérie à la faveur d'un calendrier horaire et de sa distribution en vingt-quatre heures qui rythme les agissements des néo-citadins tout en fixant la limite (in)-tolérable à leurs déplacements. Les cités-jardins et la désarticulation de la ville avec son rêve en kit qui contient un jardinet, une petite maison, le bonheur en

sus, s'avèrent un mensonge absolu et absurde qui creuse un déficit temporel pour l'individu « suburbain ». De plus, ce dispersement s'est effectué au détriment d'une loi naturelle archaïque : les hommes ont besoin de se grouper pour se défendre et rationaliser leurs efforts. Aujourd'hui, et Brunetto De Batté le montre, ils se dispersent dans des lotissements ou des « éco-villages ». Voici un indicateur qui est celui d'une ville malade qui ne correspond plus à sa genèse anthropologique. Dès lors, comment remédier à cette dilution de la ville en même temps qu'à sa perte d'identité ?

Brunetto De Batté confronte les regards de l'habitant, de l'artiste et de l'architecte face à la ville contemporaine, mais celle-ci est entendue comme un organisme vivant en perpétuelle mutation. L'architecte explore les modalités de construction et de déconstruction des identités de l'espace urbain et de ses habitants. Ce processus est éclairé à partir d'une compréhension de la ville conçue comme laboratoire d'expériences, de relations de la ville entre l'art et la politique, entre l'histoire et entre l'imaginaire et l'utopie.

### **Vision cosmogonique du monde, de la vie, de l'architecture ou « utopia e comunità »**

Un architecte, pour construire, doit s'intéresser à toutes les découvertes, à toutes les innovations. Il doit être à l'affût de toutes les connaissances, dans tous les domaines. La ville est irriguée par cet ensemble. Une curiosité insatiable anime l'architecte et l'entraîne à pratiquer le principe de Vitruve. Il s'intéresse à des domaines très différents et « ramène le butin sur la table à dessin ». L'architecture, c'est l'organisation et la forme de l'espace. Le travail de l'architecte consiste à donner à l'espace une ou des organisations et une ou des formes. L'architecte dessine, projette, s'inquiète de l'environnement, des habitants, de ceux qui seront les spectateurs du résultat. Brunetto De Batté ne peut se résoudre à isoler un morceau d'espace et ne travailler que celui-ci, indépendamment des autres espaces. En réalité, il s'agit d'une superposition à plusieurs dimensions. Les villes, les banlieues, les périphéries, les paysages, sont autant de cas particuliers d'un territoire. Une telle approche posée par l'architecte oblige à redéfinir la notion de limite, de frontière. On mesure l'importance d'un tel changement de problématique si l'on s'interroge sur les différents réseaux qui traversent, et aussi façonnent, le territoire. Quelle est alors l'identité d'un lieu ?

Chaque identité correspond à une combinaison de circonstances. L'architecture, dans ce cas de figure, doit participer à l'émergence de ces identités circonstanciées et mortelles, qui peuvent être interprétées différemment. Brunetto De Batté possède plusieurs langages selon les combinaisons de circonstances. Quand les politiques et les urbanistes ne maîtrisent pas un changement social et culturel, comme dans l'exemple de la périphérie ou de la

réorganisation des centres-villes, les détracteurs évoquent une situation pathologique de la ville, alors même qu'il faudrait saisir l'ordre de ce désordre, la logique propre à cette situation, comme une structure dissipative... Brunetto De Batté appelle à en comprendre les divers mécanismes. Les petits noyaux urbains sont artificiels, étrangers au lieu, mais ils peuvent croître harmonieusement avec l'ancien village, dont ils sont issus. D'ailleurs, « le choix de vivre dans des sites extra-urbains ou dans le désert caractérise les communautés ». Le consensus s'effectue donc, avec d'autres règles, celles répondant à des « contingences particulières ». La manière dont l'espace est vécu donne à l'espace les conditions de son existence. La qualité architecturale dépend largement de cette flexibilité, de cette capacité à laisser l'espace construit ou délimité, à vivre d'autres vies que celle imaginée par son premier concepteur. Les dessins qui représentent Venise en témoignent. Il s'agit d'un lieu qui doit être habité et c'est cet « habiter » qui lui confère un sens. Dans les dessins de De Batté l'architecture, qu'elle soit monumentale ou discrète, trouve son sens. Le projet de ville est étudié comme un projet d'architecture, et les deux s'intègrent au projet du territoire. C'est alors que naît le symbolique, qui s'épanouit dans les formes urbaines ou architecturales. Or, dans les villes contemporaines l'uniformisation des formes architecturales et urbaines s'insurge contre l'individuation de la symbolisation.

Désormais, les expressions « mondialisation », « ville globale », « gouvernance urbaine », « espace public », « ville portuaire », « périphéries », « villes réseaux », « frontière », « ville durable » expriment le recours à un vocabulaire transdisciplinaire qui donne l'illusion d'un partage de concepts mais, le fondement de ceux-ci reste à établir. Dans « Utopia e comunità » Brunetto De Batté et Giovanna Santinoli constatent que « hier on construisait les utopies, aujourd'hui le réseau des communautés. » Il s'agit d'un « phénomène qui se fait terrain d'analyse expérimentale, de formes qui ne sont pas autoréférentielles mais qui se projettent vers la relation entre l'espace et la collectivité, une nouvelle manière de faire de l'architecture, un espace commun vécu dans la relation avec la nature (grand modèle) en investissant un système économique basé sur la « décroissance » et en utilisant des matériaux et des techniques durables »

### **L'entrelacement, les interstices, les « nespaces », la « surmodernité » ou l'architecture de réappropriation.**

La ville est donc, désormais, au centre d'entrelacements d'échelles (mondiales, nationales, locales) et celles-ci modifient le rapport humain au temps et à l'espace. Les articulations spatiales traditionnelles se réduisent à des logiques de juxtaposition auxquelles se superposent des logiques temporelles connectives. Il s'agit, en général, de lieux éloignés, autour de la planète qui peuvent être mis en

relation et qui sont standardisés. Ce fait produit l'émergence de nouvelles logiques temporelles et spatiales prises en charge par la collectivité. Ce nouveau rapport au temps et à l'espace modifie, également, les modalités de la gouvernance des villes et des subjectivités sociales qui s'y déploient puisque la notion de « territoire local » s'en trouve modifiée. L'espace, le temps, le pouvoir et le vocabulaire qui les animent dans les processus de connaissance et dans les stratégies à l'œuvre, sont donc au centre de la restructuration des villes. La mégamétropole représente le nouveau territoire productif essentiel du capitalisme cognitif de l'ère post-industrielle, la rénovation urbaine intervient pour sublimer le projet modernisateur et néo-libéral de la ville tentaculaire compétitive.

L'expérience de la ville est toujours à la fois imaginaire et physique, entre le mental et le bâti. Brunetto De Batté propose d'explorer à travers ses dessins les interférences qui peuvent survenir entre pensée architecturale, discours sur la ville et conséquences éthiques, esthétiques et philosophiques de ces rencontres. L'urbanisation informelle des grandes métropoles à croissance rapide présente des processus inédits. Qu'il s'agisse des « interstices », ces non-lieux (parkings, espaces inoccupés, délaissés, obscurs..) pour leur redonner une spécificité d'espaces publics. Le « nespape » se développe dans les faubourgs, dans les entrées de ville, parfois même en plein cœur des métropoles et brouille la limite ville/campagne. Cette perte de limite interroge directement la raison d'être de l'architecture. « Non-lieux » pour certains, « nespape » pour d'autres, ces espaces sont fabriqués par ce que Marc Augé appelle la surmodernité. La surmodernité est « productrice de non-lieux ». Il s'agit des gares, des aéroports, des hypermarchés, des hôtels et des immeubles standardisés, des stades... Ce sont des lieux à contenu symbolique, identitaire, dont l'histoire est pauvre. La surmodernité génère la circulation rapide à la faveur du flux et du réseau dans un espace archétypal du « non-lieu », De Batté propose de les parcourir, de les scruter, de les décrypter, de les « poétiser » en les recomposant.

### **Logique interne ou en guise de conclusion...**

« La construction, » d'après Paul Valéry, « est le passage du désordre à l'ordre, c'est l'œuvre combinée du savoir, du pouvoir, du vouloir de l'homme. »

Œuvre de synthèse, l'architecture ne se laisse pas enfermer dans le moule des idées préconçues. La portée des dessins de Brunetto De Batté n'est pas sans rappeler les propos tenus par Frank Lloyd Wright qui revendique une architecture organique compatible avec le cœur humain. Celle-ci croît « à la manière d'une fleur de l'esprit surgie de notre propre nature, tout comme les fleurs naissent de la terre ». Cela signifie « que la forme elle-même entre en

relation avec le but poursuivi ou la fonction. (...) L'architecture est le langage du cœur... ».