

Journées SCAN 05 (Seminaire de Conception Architecturale Numérique): Rôle de l'esquisse architecturale dans le monde numérique

EVCAU – Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris – Val de Seine, 1 et 2 décembre 2005
<http://www.presse.ulg.ac.be/communiqués/CommuniquSCANbe.pdf>

L'Esquisse: lieu de convergence

Vasco Pinheiro, Arch, PhD (ULHT, TERCUD)

Dans un contexte actuel caractérisé par l'essor des nouvelles technologies, l'affirmation d'un nouveau modèle de société - la société de l'information - prend des contours toujours plus net dictant de nouvelles façons de regarder, de dessiner et d'interpréter le monde dans lequel l'architecte coexiste aussi.

Influencé par la rapidité/accélération du rythme de vie et, en particulier, par la manière dont s'établissent les relations qui structurent ces coexistences, l'architecte de nos jours a de nouveaux instruments de travail à sa disposition. Dérivés de l'omniprésence du digital et des avancées technologiques, ces instruments ont introduit de nouvelles coutumes et établi un ordre méthodologique innovateur qui influence, inévitablement, l'essence de sa *praxis*.

Dans un décor marqué par une tendance accentuée à la technologie, et qui voit le digital s'imposer comme instrument fondamental pour la résolution des problèmes qui caractérisent un monde de plus en plus globalisé - cette planète Terre que Salman Rushdie définit *MacMundo* -, le projet d'architecture a le devoir de survivre et de s'affirmer comme instrument également fondamental, non seulement dans le débat et la planification de l'espace humanisé, mais aussi, et surtout, dans l'expression du caractère humaniste qui est et doit continuer à être propre à l'architecture et à l'activité de l'architecte.

Encadré dans les valeurs qui caractérisent le projet d'architecture, l'esquisse ne doit pas être confondu avec le projet mais considéré comme un élément de premier ordre qui joue un rôle essentiel et déterminant dans le succès du mode opérationnel de l'architecte.

Le procès architectonique, qui trouve dans le projet l'expression plus visible d'un parcours qui naît de la volonté et de l'intention d'édifier et qui se conclue par l'œuvre édifée, soumise à l'expérimentation de ses utilisateurs, se base sur un

complexe réseau communicatif où le dessin et l'expression graphique jouent un rôle substantiel.

En tant que première phase de ce procès, l'esquisse a une importance extraordinaire car il configure et donne expression aux images et aux formes conçues et sert de base pour le développement du projet d'architecture qui aboutira par la suite à l'édification. On pourrait dire que l'esquisse conjugue en soi deux étapes différentes: la formalisation du projet, c'est-à-dire la transposition de la pensée et de la vision de l'architecte, et la configuration du projet, c'est-à-dire son adaptation à une réalité technique et opérationnelle qui aboutira par la suite à la réalisation/construction de l'objet.

En tant que première phase du projet, l'esquisse, dans son essence plus pure et pragmatique, est un élément extrêmement important pour la perception du projet et de l'œuvre édifiée.

En vertu de cette qualité, l'importance de l'esquisse réside dans sa capacité de polariser deux relations distinguées: la relation avec le sujet architecte qui le dessine pour manifester sa réaction immédiate au besoin de projeter, et la relation avec les phases suivantes du projet qui sert de base et point de départ pour le développement du projet même par des différents procédés de configuration. D'une part, l'esquisse est le fidèle dépositaire des motivations et de l'abstraction des formes et des images conçues. C'est le lieu où, pour la première fois, l'image mental poursuivie sans cesse par l'architecte devient visible et observable. D'autre part, pour le sujet architecte, l'esquisse est le point de départ pour le développement d'un ou plusieurs modèles conventionnels qui codifient le registre graphique et permettent d'avancer à la phase de l'édification sur la base d'un type de dessin différent, assujetti aux conventionnalismes, et défini généralement dessin technique. L'esquisse est en soi un élément charnière qui établit en même temps une relation avec le sujet qui le dessine et avec le projet final, sa rigueur et son exactitude. Dans ce sens, l'esquisse ne peut pas être une expression de sûreté et de déterminisme mais plutôt une expression aux contours indéterminés qui lui permettent d'être un tout ou un rien.

C'est justement dans la relation entre le sujet architecte qui dessine (esquisse) et l'esquisse en soi (le résultat de son action) qui résident les questions fondamentales de cette communication qui ont une nature distinguée mais complémentaire.

La première question a affaire avec le procédé en soi, c'est-à-dire l'acte d'esquisser. La deuxième est liée plutôt à la signification de l'esquisse en tant que produit de l'action du sujet. Le troisième, enfin, observe les contenus de l'esquisse et leur capacité de faire avancer l'action de l'architecte.

L'acte d'esquisser exprime un procédé primitif de l'être humain dans sa tentative de manifester par le dessin les images qui dépassent la réalité observable et qui font partie de son univers intérieur, notamment, les souvenirs du passé et les ambitions futures.

Dès son enfance, le sujet établit des liens de communication à travers le dessin. Il représente des images et des figures, plus ou moins compréhensibles, qui ne correspondent pas à la réalité qui l'entoure et qui sont des modèles généraux caractérisés par la perception et les bonnes ou mauvaises relations que le sujet établit avec ces modèles. Ces dessins, dont la connotation sémiotique est évidente, sont un terme de comparaison très important: en effet, ils ne représentent pas, eux non plus, une réalité visible ou observable; ils illustrent plutôt les images qui ont été collecté et enregistré dans l'esprit de l'enfant avant la formulation du dessin au moment où il a perçu et expérimenté les objets.

Il est intéressant de noter que l'enfant dessine normalement ce qu'on lui demande de représenter et que la réponse graphique à la simple indication de dessiner une maison, un arbre ou une personne est manifestement plus complexe du défi proposé. Cette situation constante est due au fait que l'enfant introduit toujours des caractéristiques qu'il juge importantes pour définir au mieux la figure dessinée et la rendre plus proche à la figure réelle. Par exemple, un enfant qui ne connaît pas encore les chiffres et qui ne sait pas compter, dessinera les doigts de la main en fonction des possibilités que la main représentée lui offre, et non pas en fonction du nombre, de la dimension ou de la forme. Son objectif est simplement d'introduire dans le dessin des caractéristiques qui permettent de associer l'objet à la réalité, lui donnant un sens par le biais de signes et symboles. On pourrait penser que ces caractéristiques sont choisies d'une manière aléatoire; il s'agit, par contre, des caractéristiques qui ont réveillé l'intérêt de l'enfant quand il est entré en contact avec l'objet et qui lui ont permis d'enregistrer et classer l'objet dans sa mémoire, d'une forme qui n'est pas toujours consciente. On note par exemple que généralement l'enfant représente un doigt comme un "rectangle étroit". C'est une

représentation schématique qui est déchiffrable non pas en vertu de sa forme mais en vertu des autres composants qui entrent en relation avec elle d'une manière spécifique.

Comme dans l'esquisse, il s'agit d'exalter la relation entre les parties et le tout. L'identification du dessin est possible non pas grâce à sa forme ou à la configuration des éléments qui le constituent mais grâce à la relation topologique qui s'établit entre ces éléments. La transposition sur papier d'une réalité connue préalablement résulte d'une vision synchrétique des choses, qui consiste à capter l'image dans son ensemble, par une conjugaison simultanée et rapide de toutes ces caractéristiques, au contraire d'une vision détaillée et approfondie qui consiste à analyser et comprendre chacun de ses composants.

Naturellement, la référence faite au dessin de l'enfant n'a pas le but de diminuer le dessin de l'architecte. Ce phénomène chez l'enfant, qui a été à peine abordé dans la présente réflexion, a été évoqué pour expliquer un lieu commun et pour établir un terme de comparaison avec les mécanismes utilisés par l'architecte dans la production de ses esquisses.

Par conséquent, tout comme dans le dessin de l'enfant la rigueur ne passe pas par l'exactitude de ses formes mais par le sens qu'elles véhiculent et la relation qui s'établit parmi elles, aussi la rigueur dans l'esquisse a une nature tout à fait particulière. Comme Piaget, Lebahar définissait cette première phase du dessin d'architecture comme une phase topologique où la rigueur est associée à un ordre et à une structure de positionnement, une espèce de matrice géométrique qui se manifeste d'une forme subtil et qui traduit l'esprit profondément rationnel de son auteur. L'importance de l'esquisse réside dans son propos organisateur et schématique associé à une valeur symbolique très forte qui permet d'interpréter les objets représentés selon une perspective essentiellement conceptuelle et typologique.

D'autre part, la relation établie avec le dessin dans l'enfance nous fait comprendre l'importance de l'esquisse en tant que dessin représentatif d'une réalité inexistante ou qui existera. Tout comme l'enfant dessine sur la base de modèles qu'il connaît, représentant ce qu'il ne voit pas par les images mentales qu'il a archivées, l'esquisse aussi est le produit de la pensée de l'architecte qui représente ce que lui seul voit et

connaît. Indépendamment de son niveau de déchiffrement, l'esquisse est toujours valable pour l'architecte: il sait toujours décoder cette image symbolique qui est le fruit d'un travail de réflexion et l'expression de sa volonté de concevoir.

La volonté de concevoir, qui trouve sur papier les conditions idéales pour se manifester, est un exercice d'essais où l'architecte gère le conflit des idées et des images mentales qui aboutit à la figure esquissée.

L'esquisse ne cherche pas la rigueur matérielle mais celle imaginaire; il suit l'instinct qui naît de la volonté et qui exprime la poésie imprégnant les formes et les objets. Son importance réside dans la capacité d'organiser et de structurer les idées par une approche schématique qui ne cherche pas une définition exhaustive des objets et de ses parties mais qui les représente d'une manière articulée abordant les problèmes que l'architecture veut résoudre.

En tant que résultat de l'action de l'architecte, l'esquisse confirme sa prédisposition à repenser et transformer la réalité à travers de l'architecture. Cette volonté, tout à fait consciente, se distingue par l'intention et la responsabilité de son acte et refuse tout caractère casuel ou l'absence d'un système d'ordre.

L'esquisse, le premier registre qui manifeste cette intention, est un instrument de recherche et d'expérimentation que l'architecte utilise, à travers la manipulation des registres graphiques, pour libérer et décrire les images, les formes et les objets qui constituent son monde intérieur, et qui concrétisent son travail donnant un sens à sa proposition.

Dans ce contexte, l'essence de l'esquisse, comme résultat de l'action de l'architecte, dérive de sa capacité de réfléchir, symboliquement, le travail psychique de l'architecte dans sa recherche de formes adéquates à la résolution des problèmes.

L'origine du projet d'architecture sous la forme d'esquisse naît de la volonté de l'architecte, de son souci de résoudre, à niveau spatial et formel, un programme ou objectif spécifique et de modeler l'espace au service de l'utilité et de l'efficacité. Le premier trait qu'il dessine sur papier prend ses racines dans des causes et des circonstances qui ne sont pas toujours claires ni évidentes. Ce geste, le premier trait, la première tache qui prend forme sur un support quelconque, est une réponse opérationnelle mais en premier lieu c'est la conséquence d'un mécanisme interne qui conduit au dessin spécifique de ce registre. Ce dernier est un acte fondateur, c'est le

premier trait d'un ensemble de lignes qui s'associeront pour donner forme au projet; dans la plupart des cas, ce registre représente un moment d'angoisse et d'ansité, c'est un croisement qui ébauche sur plusieurs itinéraires différents.

Dans la perspective du procès de création, ce moment correspond à la tentative faite par la structure consciente du sujet d'interpréter et d'extérioriser la première image formulée dans les couches inconscientes de sa pensée - le monde intérieur - où les contours sont vagues, indifférenciés et des fois, imperceptibles. L'angoisse l'emporte car la tension psychique est grande. Le côté conscient de la pensée du sujet est vigile et n'arrive pas à pénétrer ni à reconstruire les images produites dans l'instance plus obscure de sa pensée.

Selon Melanie Klein, le procès créatif n'est que la tentative de résoudre cet état, qui est défini position dépressive. Au contraire de Freud, qui considérait l'oeuvre d'art comme une conséquence psychotique, Klein observe qu'elle est la résolution de l'état dépressif déchaîné par la tension entre ces deux instances psychiques. L'acte fondateur semble découler d'un procédé complexe, une méthode cathartique qui libère l'angoisse et l'emporte sur la censure imposée par le *super-ego*.

Quoique elle commence par une action physique - tracer des lignes ou dessiner - l'origine du projet découle toujours d'un procès rationnel qui se transforme en action spécifique par le biais d'une instruction envoyée du cerveau. Mais la preuve de ce rationalisme ne s'épuise pas dans la dimension mécaniciste de l'acte. Le dessin, ou les premiers traits de l'esquisse, montrent la volonté de transmettre quelque chose qui n'est pas toujours perçu consciemment dans sa totalité, d'où le rôle communicatif de l'esquisse.

Attribuant au projet/dessin un caractère communicatif, l'acte de dessiner devient la manifestation plus visible de l'intention de communiquer et de transmettre, par l'image graphique, une signification spécifique. L'acte fondateur est un geste symbolique. Il joue un rôle de médiateur entre la volonté de montrer, de concrétiser et la première expression des images qui se forment dans l'esprit du sujet architecte et qui deviennent compréhensibles ou simplement visibles par la forme dessinée.

Le caractère symbolique du contenu dessiné est évident car ces images remplacent les *images autrui* - celles qui se forment et idéalisent dans l'esprit du sujet. Le contenu dessiné est le fruit d'un procédé qui peut être conscient ou inconscient.

Pour cette raison, la rencontre du sujet architecte avec le papier, le support matériel qui recevra la symbolisation de l'image rêvée, peut être considérée comme un rituel où le support papier devient le récepteur de l'angoisse et de l'anxiété du sujet architecte dans sa volonté de transmettre et de concrétiser.

N'étant pas possible ni prévisible, cette confrontation est marquée inévitablement par l'inattendu et peut aboutir à toute une série de situations. Il serait impossible d'énumérer toutes les possibilités qui constituent l'action originelle du projet, cela à cause du caractère illimité de l'action aussi bien que des possibilités; il est toutefois possible de distinguer, en termes généraux, certaines variantes de ces possibilités et d'en énoncer les modes spécifiques.

Parmi elles, il y a par exemple le geste qui définit en une seule fois la base de la solution future (acte créatif); il y a le dessin d'une figure géométrique (un carré, rectangle, etc.), c'est-à-dire la base qui sera soumise à un procédé de métamorphose avant de prendre sa forme finale; il y a la ligne courbe (dominatrice et envahissante); ou les lignes informes et sans identité apparente (qui sont probablement le fruit de l'angoisse et de l'incertitude); ou encore les lignes qui font appel aux images préexistantes (dans la tentative de les répéter ou de les utiliser comme point de repère).

Le résultat de la confrontation entre l'architecte et le support physique des images projetées peut prendre des formes très variées, dont on a mentionné seulement quelques exemples, mais à la base il y a toujours une intention ou simplement une recherche ou une investigation.

Qu'elle soit le fruit d'une intention plus ou moins déterminée ou de la tentative de trouver une base de travail pratique, ce premier acte, l'acte fondateur, a toujours une origine symbolique.

Comme P. Godet¹ dit, "*...le symbole est premier et en tant que tel, il est l'image et la source, entre autre, d'idées ...*" Tout comme le symbole chez Godet, l'acte fondateur est une source d'idées et pour cela aussi un symbole.

L'acte fondateur est doublement symbolique. L'action physique est symbolique tout comme les registres qui en résultent. Le geste en soi est symbolique car il montre et représente la volonté organisatrice de l'espace et devient à la fois la conséquence

¹ In. Godet, P.; *Signe et Symbole*, s.d.

corporelle/physique à l'appel de l'esprit qui veut s'exprimer à travers du papier et du lapis. La représentation de ce geste - le trait enregistré - est aussi symbolique car elle remplace les images générées par la structure psychique de l'architecte et configure une image intelligible.

Toutefois la représentation du premier geste peut, dans certains cas, devenir artificielle. Le recours aux diagrammes ou à la disposition des informations sous forme de schémas et de tracés ordinateurs et organisateurs peut dissimuler la voie symbolique qui réfléchit la production inconsciente des images. En réalité, cet approche spécifique, qui aujourd'hui est très commun dans la formulation des projets, est aussi symbolique car il identifie l'objet à projeter avec les significations dérivées de l'articulation de cette information.

Parmi les nombreux exemples, on peut rappeler le projet Daniel Libeskind. C'est un projet qui se développe autour d'une puissante combinaison de lignes qui indiquent les directions et s'organisent en fonction d'une étoile de David déformée. Toutefois, quoique le dessin de ce projet ait déjà été dessiné en partie sur le site, la relation que Libeskind a voulu établir résulte et s'achève dans un procédé symbolique qui lie les différentes lignes de l'étoile aux directions qui ont marqué les parcours migratoires des juifs morts. Ces lignes, s'entrecroisant et déformant la géométrie de l'emblème de David, permettent de remonter à l'origine de la solution formelle.

Dans ce type de cas, qui sont très bien illustrés par l'exemple de Libeskind, la nature symbolique caractérise non seulement la forme dont est établi la base des projets, mais aussi la définition du acte même. C'est l'exaltation d'un particulier état de l'esprit et la reconnaissance de certaines capacités intellectuelles, émotions, rêves ou sentiments qui développent le caractère symbolique de la base des projets. Se Libeskind n'était pas juif, il est certain que les sentiments, émotions, mémoires et traumatismes déposés dans la base des projets, serait différents. Ce sont les lignes, les directions, l'étoile et le vide produit par ces éléments qui, symboliquement, créent le projet, mais ce sont les racines de l'architecte qui constituent le matériel psychique. Une fois élaboré dans son monde intérieur, ce matériel aboutit à la solution symbolique de l'acte fondateur, et surtout, au choix des éléments qui définissent le projet et qui permettent de le transformer en un symbole.

Mais l'acte fondateur peut résulter d'autres raisons cachées. On pourrait citer comme exemple des modes et des modèles de représentation les dessins de Siza Vieira qui sont l'expression d'une lecture analytique et investigatrice faite sur le site, le résultat de l'union entre l'esprit du sujet architecte et le site où il agit.

Même si elle est apparemment moins rationnelle de l'action de Liebskind, l'action de Siza est symbolique parce qu'elle représente la relation entre l'architecte et le site du projet et traduit la charge émotionnelle et psychologique du site dans la nécessité concrète de résoudre un déterminé objectif par le projet.

Indépendamment de son contenu symbolique, l'importance de l'acte fondateur réside dans le fait de symboliser la relation du sujet architecte avec le monde ou la volonté latente de combler le fossé qui sépare le monde imaginaire du réel.

À cette relation s'ajoute aussi le désir pour un procédé d'*imitation*, où la tentative d'approcher le registre aux références que le sujet rencontre dans sa relation avec le monde qui l'entoure et où il vit, est fondamentale pour comprendre la dimension symbolique de la raison architectonique.

L'*imitation* comme acte symbolique de représenter à travers l'interprétation poétique est un thème essentiel pour comprendre les motivations qui sont à l'origine d'un dessin. Il est toutefois nécessaire d'introduire la valeur conceptuelle et symbolique de l'imitation afin de justifier et comprendre l'importance de l'analogie - ou comparaison - dans la structure de l'action et de la raison du sujet architecte.

Dans cette perspective, la fonction analogique devient indispensable à la lecture de l'acte du projet, et de l'acte fondateur, en particulier, et n'est plus seulement le recours utilisé par le sujet architecte quand il lance triomphant son premier registre graphique sur papier.

Pendant qu'il dessine, l'architecte voit, observe et lit le résultat de son action; la forme graphique interagit avec le sujet et indique les étapes qui portent à la définition des images sur la base des registres, souvent inconscients, qui empreignent son monde intérieur. L'importance de la communicabilité du projet achevé, en tant que instrument essentiel pour l'édification du projet architectonique, est dépassée par l'importance de la communicabilité entre l'esquisse et l'architecte qui le trace et qui donne naissance à une relation dialectique appelée re-introjection. Dans ce rapport intime, voire narcissiste, le sujet *plonge* dans les formes et dans les espaces

dessinés et cherche à les contrôler et compléter en fonction de ce que sa lecture lui suggère. L'aspect principal de la re-introjection est l'objet - l'esquisse - avec le quel le sujet architecte établit une communication et une interaction directe. L'esquisse devient un second protagoniste qui établit un dialogue avec l'architecte et lui envoie des informations. Dans cette phase le dessin a la capacité de se introjecter dans le *soi* créateur et d'établir un contact très proche avec la conscience. Dans cette phase, la plupart des détails qui ont été introduits dans le dessin d'une façon désordonnée ou opportune sont appréciés à un niveau conscient. La re-introjection de l'esquisse complète sa double vocation communicative. En plus de l'objectif évident d'établir une communication avec celui qui cherche à lire et interpréter son contenu, les contenus de l'esquisse adressent un message à l'architecte.

La re-introjection est une prise de conscience, de la part de l'architecte, de l'objet produit et de la structure qui en est à la base; c'est une phase essentielle qui permet de manipuler consciemment les structures qui jusqu'à ce moment avaient été dessinées inconsciemment. Ce phénomène qui est caractérisé par une autocritique initiale acquiert par la suite une attitude narcissiste et protectrice par rapport à l'objet projeté - esquissé. Soumis à une manipulation consciente, l'esquisse commence à parcourir les phases du développement qui conduiront à son achèvement en tant que instrument opérationnel et à sa minimisation en tant que produit de l'activité créatrice.

Toutefois, en dépit de la dialectique adoptée qui permet de fermer ce cycle, le phénomène plus intéressant lié à la re-introjection est l'intromission de l'architecte dans son projet. Comme dans la légende de *Narciso*, qui plonge dans l'eau attiré par le reflet de son image, l'architecte *plonge* dans son dessin, se laisse transporter et le formule à sa propre mesure. L'esquisse assume sa plus grande dimension virtuelle et le papier devient le monde parfait où l'architecte se projette transportant et vivant ses propres émotions. Seul maître de cet espace apparent et virtuel, le sujet architecte est libre d'ajouter et d'enlever, en vertu du rapport intime entre sa corporalité physique et l'imagination inconsciente qui prend forme dans le dessin.

La re-introjection du projet et l'intromission de l'architecte font du contenu représenté - l'esquisse - une extension corporelle du sujet architecte qui modèle les formes et les espaces sur la base de sa dimension physique et de son rapport avec le réel.

Dans les conclusions de son oeuvre *Psychologie Sociale de l'Environnement*, Gustave Fisher souligne l'idée de *enracinement* et le complètement du sujet par l'espace. Pour Fisher, l'espace ne doit pas être perçu comme un élément qui nous est extérieur, mais comme une dimension de l'interaction entre nous et l'espace même. Cela signifie que, la relation que l'architecte établit avec son œuvre devient, dans la transposition vers le dessin, le réflexe de l'émotion et du sentiment qui est propre de la présence de l'architecte dans l'espace.

Cette relation concrétise justement le grand souci de la présente réflexion sur l'esquisse: la relation corporelle que le sujet qui dessine établit, pour nécessité, avec le dessin et le support graphique qui le reçoit.

Beaucoup de facteurs entrent en jeu dans cette relation. Les aspects liés au choix des supports et surtout des instruments utilisés sont normalement, les premiers responsables de la qualité et de l'expression graphique de l'esquisse et, par conséquent, de son décodage. Les aspects liés à l'échelle, qui dans l'esquisse ne doit pas, nécessairement, suivre les conventionnalismes mais plutôt répondre à la nécessité de rigueur dans le rapport et le positionnement des parties dans le tout, est un autre facteur fondamental pour que le sujet atteigne le contrôle complet sur la totalité de l'espace, soumis dans ce cas aux limites du support papier. Les aspects liés à la possibilité de dessiner sur le dessin, c'est-à-dire l'exercice de superposition des formes et des images, permettent une lecture superposée de l'esquisse qui est la garantie du travail de recherche et d'investigation opéré à travers du dessin et qui affirme la valeur de ces éléments dans l'acte de l'esquisse. Rappelant la méthode de libre association de Freud, l'action peut être interprétée comme le fruit du dialogue constant entre le sujet et le papier, où la ligne dessinée suggère à l'architecte la ligne suivante qui complète le sens de la première et donne expression à sa pensée.

L'esquisse est observée comme le produit d'un procédé manuel qui naît de la volonté d'exprimer graphiquement les constructions qui se sont formées dans une instance mentale et imaginative, et qui matérialise, en même temps, un moment intimiste, d'introspection profonde où convergent les connaissances et les expériences accumulées par l'architecte au long du temps.

Appliquant à son travail les potentialités de l'ordinateur comme nouveau instrument de travail, l'architecte s'oblige de repenser sa pratique, pour comprendre comment

cet instrument actuel peut concilier la manualité archaïque et indispensable qui légitime l'esquisse et qui illustre son caractère de convergence.