



HAL
open science

De la narration et des images mentales en architecture

Apolline Catté

► **To cite this version:**

Apolline Catté. De la narration et des images mentales en architecture. Architecture, aménagement de l'espace. 2022. dumas-04287778

HAL Id: dumas-04287778

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04287778>

Submitted on 15 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUS LE DROIT D'AUTEUR



MÉMOIRE

De la narration et
des images mentales
en architecture



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ceci est le mémoire d'Apolline Catté, réalisé dans le cadre du master en études d'architecture à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes en partenariat avec l'Université de Nantes, sous la direction du professeur référent Laurent Lescop.



SOMMAIRE

Introduction	7
Préface	9
Définition des termes	13
Problématique et plan	15
Chapitre 1 - Le lien existant entre narration et architecture	19
A - Histoire de l'utilisation de la narration en architecture	23
B - Similitudes entre architecte et écrivain	33
C - La place du lecteur	43
Chapitre 2 - Du texte aux images mentales	51
A - Expérimentation	55
B - Une diversité et un potentiel conséquents	71
C - Une technique d'apprentissage	79
Chapitre 3 - Des images mentales à l'architecture	87
A - Expérimentations	91
B - L'art de la référence mentale imagée	101
C - Sens, sensibilité et émotions des images	107
Chapitre 4 - L'application architecturale de la narration	115
A - Expérimentations	119
B - Le mode d'emploi par la description	129
C - L'utopie et les limites de la programmation systémique	141
Conclusion	149
Bibliographie	155
Remerciements	161
Annexe	165

INTRODUCTION

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS A L'APPROBATION

L'architecture est un objet de désir, et le récit me séduit.

Voilà la constatation de laquelle je décidai de partir pour la rédaction de ce qu'il suit.

Pour cet exercice de mémoire, par définition mais également par conviction, il me semblait important de reprendre les éléments fondateurs de mon attirance pour l'architecture.

Je me retrouvai alors à plonger au sein de moi-même à la recherche de mes questionnements les plus profonds, de la substantifique moelle des choses qui me font vibrer en termes d'architecture.

J'en suis arrivée à cette question que nous nous posons souvent nous les étudiants en architecture : Comment nous sommes-nous retrouvés dans ces études ? Quand et comment avons-nous compris notre attirance pour ce domaine ? Quand a commencé notre obsession pour l'espace et sa conception ? Et pour chacun, des réponses différentes. Parfois c'est une envie irréprouvable et présente dès le plus jeune âge. Parfois c'est la confrontation, un jour, à une architecture les ayant bouleversés et leur donnant envie de réaliser à leur tour des espaces qui suscitent ce genre d'émotions chez les autres.

Pour ma part, c'est un ensemble d'éléments mis bout à bout à la façon d'un patchwork parfois bancal qui m'a poussé vers cette voie. Avec du recul, j'ai compris que le liant de tous ces éléments était la tension sensible de l'espace : les liens que l'architecture développe et entretient avec d'autres domaines. Je suis passionnée par les références et les jeux de passes-passes qui s'opèrent dans l'acte architectural et qui, lorsqu'on les remarque, provoquent en nous une ébullition de sensations qui en forge l'attirance, le désir.

Je comprends dès lors qu'au-delà de sa forme concrète et scientifique, l'architecture me touche – et j'imagine qu'elle m'a toujours touchée de la sorte – par sa sensibilité. Cela m'a fait réaliser qu'avoir un esprit cartésien et se sentir bouleversé d'émotions face à un espace construit n'est pas incompatible.

Comme le dit très justement Peter Zumthor : « Nous avons tous fait l'expérience de l'architecture avant de connaître le mot lui-même. Les racines de notre compréhension de l'architecture plongent très loin dans nos expériences passées, dans notre enfance, notre jeunesse ; elles se trouvent dans notre biographie. »¹

En ce qui me concerne alors, ma *biographie* s'ancre dans la littérature, le récit, la narration, les contes. J'aurai pu choisir de développer le lien entre la danse et l'architecture, la couture et l'architecture, la musique et l'architecture – tant de domaines qui fondent mon quotidien et dans lesquels je me fonds alors à mon tour. J'ai finalement choisi la sensibilité des mots.

Alors voilà, l'architecture est un objet de désir, et le récit me séduit.

Le récit me séduit tant que je ne peux m'empêcher de griffonner dans les marges de tout ouvrage qui me plait. Je ne peux m'empêcher de souligner les passages qui me marquent, ceux dont je souhaiterai pouvoir me rappeler éternellement. Je ne peux m'empêcher de corner les pages et de faire de cet assemblage de feuilles blanches encrées de noir un objet qui devient véritablement miens.

Le récit me séduit tant que je participai à plusieurs reprises au concours Henri Jacques Le-Même, un prix récompensant des textes parlant d'architectures connues, personnelles ou imaginées, se proposant de tisser un rapprochement entre l'art d'écrire et l'art d'édifier. Ma dernière participation traitait alors de l'imaginaire en architecture où dans un contexte futuriste de science-fiction, un nouveau médium appelé « Imaginatorium » permettrait à l'architecte de dessiner un projet uniquement par la parole, via un récit narré accompagné de références. Là, le texte tisse un lien entre un monologue d'architecte et la formation de l'espace. Fictivement, ce récit imagine l'existence d'une technologie qui saurait lire, analyser et produire un espace à partir d'une narration. Il matérialise les ambitions et les questionnements de ce mémoire en liant la narration à l'architecture par les images mentales. C'est ainsi ce rapport que je choisis de développer et d'argumenter.

1. ZUMTHOR Peter. 2010. Penser l'Architecture. Allemagne : Birkauer, p.65.
2. LAI Jimenez. 2012. Citizens of No Place : An Architectural Graphic Novel. New York : Princeton Architectural Press, p.38.
3. PASCAL Blaise. 1670. Pensées

Dès lors que l'on parle de livre, de texte et de narration, l'on parle d'imagination. L'univers littéraire réveille en effet l'aspect imaginaire, sensible et subjectif du lecteur par la formation d'images mentales qui deviennent alors le cadre du développement de l'histoire. C'est en ce caractère subjectif et sensible qu'il devient alors instinctif et évident de faire un lien entre narration, architecture et images mentales.

Dans l'ouvrage *Citizens of No Place*, une citation m'a marquée en ce qu'elle propose comme réponse à mes questionnements à propos de la façon dont on justifie un projet :

« L'architecture est une pratique qui ne doit pas être évaluée avec des preuves, mais plutôt sur l'articulation de ses préférences. Les paramètres, la logique, les systèmes, les indices ou toute autre mesure quantifiable sont une sorte de tyrannie qui réduit la passion ou la volonté à une liste de contrôle. Au contraire, la balance de l'architecture apparaît lorsque les architectes peuvent exercer des choix qualitatifs. " Je l'ai fait parce que j'aime ça " et surtout, " j'aime ça parce que... ". »²

Ici, l'auteur souligne l'importance de la subjectivité dans l'acte architectural comme moyen d'assurer une architecture de qualité, une architecture touchante. L'architecture, lorsqu'on la considère sous forme d'art, convoque la passion, les émotions ; les tripes plutôt que la raison.

Il est difficile d'avoir un regard uniquement cartésien sur un bâti, de ne pas se laisser envahir par nos émotions. Il est encore plus difficile de les accepter. J'ai la sensation que nous sommes conditionnés à vouloir trouver une raison à nos intérêts pour toutes choses. Serait-ce pour légitimer notre opinion ? On cherchera souvent à dire que l'on apprécie un bâtiment « je l'aime bien CAR la dualité des matériaux est pertinente et souligne d'autant plus la lumière qui vient se décomposer dans les angles des parois » plutôt qu'à simplement, et surtout sincèrement, dire « je l'aime bien car pourquoi pas ? ».

De façon un peu légère on pourrait citer Blaise Pascal : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point. »³

En cela, l'architecture se révèle comme un art sensible, personnel et subjectif, et se ramène alors d'autant plus directement à la littérature. Le lien que l'on pressent entre architecture et narration s'approfondi et dévoile alors des similitudes.

Cette constatation a donc éveillé en moi une irréprouvable envie de tisser ce lien entre architecture et narration via le biais des images mentales comme façon de conserver toute sensibilité et dans l'optique de voir ce que ces domaines sont susceptibles de s'apporter les uns aux autres.

Je souhaite, à travers ce mémoire, établir les applications potentielles de la narration en architecture en répondant à la problématique suivante :

Comment la narration peut-elle devenir source de l'acte architectural au gré de la formation d'images mentales ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. ZUMTHOR Peter. 2010. Penser l'Architecture. Allemagne : Birkhäuser, p.69.

Il est désormais important de prendre conscience clairement de ce dont on parle en définissant les termes du sujet et surtout en choisissant la façon dont, ici, nous allons concevoir ces différents termes. Qu'est-ce que la narration ? Que comprend-on par acte architectural ? Que sont les images mentales ?

Narration

La narration, synthétiquement définie par Le Larousse, est l'action de raconter, d'exposer une suite d'événements sous une forme littéraire.

Je propose d'incrémenter cette définition en y apportant ma vision. La narration rassemble toutes formes d'énonciation visant à décrire un lieu ou une action. On précise alors le type de narration selon la personne employée pour raconter, le style littéraire employé, et d'autres facteurs grammaticaux. La narration englobe finalement tout texte à la fois dans son fond et dans sa forme.

Acte architectural

L'acte architectural est un terme plus difficile à définir. Déjà car on choisit non pas de parler d'architecture mais d'acte architectural et que cela fait une légère différence. Ensuite car selon l'époque, le mouvement, l'architecte et bien d'autres facteurs, sa définition ne sera pas la même.

Ainsi, si Le Larousse nous définit l'architecture comme l'art de construire les bâtiments, l'acte architectural n'est pas nécessairement porteur de construction.

Une définition de l'acte architectural qui me plaît et de laquelle je me sens proche est celle que fait Peter Zumthor dans Penser l'architecture :

« Penser en images, par associations d'idées, de manière effrénée, libre, ordonnée et systématique, penser en images architecturales, spatiales, colorées, sensorielles – c'est ma définition préférée du projet d'architecture. Penser en images comme méthode de la conception de projet, c'est ce que je voudrais communiquer aux étudiants. »¹

On parle alors de l'acte architectural comme d'un acte effectué par une personne rassemblant plusieurs domaines et plusieurs sensibilités avec habileté pour concevoir un espace répondant à une problématique. L'acte architectural est une réponse, mais cette réponse n'est pas nécessairement une construction.

En effet, nombreux sont les architectes qui sont considérés comme tel sans pourtant n'avoir jamais érigé aucun édifice.

Images mentales

L'origine philosophique de la notion de l'image mentale née à l'Antiquité avec Aristote qui dans De Anima livre que « **personne ne pourrait jamais apprendre ou comprendre quoi que ce soit dans la faculté perceptive ; même quand on pense spéculativement, on doit avoir une image mentale avec laquelle penser** » et en concluant que « **l'âme ne pense jamais sans une image mentale.** »¹

La définition scientifique du terme serait la suivante selon le site neuropédagogie.com :

«Une image mentale est une représentation d'un percept ou d'un concept en l'absence de leur perception. Un percept est ce qui est perçu par l'un des cinq sens sans que lui soit nécessairement associé une signification. Un concept est l'information ou l'ensemble des informations associées au percept.

L'image mentale peut naître après avoir perçu un objet de perception. Elle lui sera plus ou moins similaire, cela est fonction de la capacité imageante de l'individu. Je peux par exemple former dans mon conscient l'image de ma maison alors que je suis loin d'elle. Mais une image mentale n'est jamais la copie d'un objet de perception. C'est toujours une construction psychique abstraite. La distinction a son importance. L'image mentale peut aussi résulter purement et simplement de l'imagination. Ainsi suis-je capable de visualiser une maison construite avec des pommes de terre sans en avoir jamais vue. On emploie le terme d'image sans que cela soit exclusivement lié à tout ce qui est visuel. Ainsi peut-on parler d'image auditive, gustative, olfactive, kinesthésique, somesthésique ou encore tactile. »

Dimension temporelle

De plus, l'idée de « devenir » suggérée dans la problématique, inculque une dimension temporelle. On constate que ce lien n'existe pas encore réellement et on se propose alors d'en étudier l'état de l'art puis d'en proposer une suite.

1. Aristote. -300. De Anima.

Je choisis de développer quatre chapitres dans l'optique de répondre de façon cyclique à ma problématique suivante :

Comment la narration peut-elle devenir source de l'acte architectural au gré de la formation d'images mentales ?

Je développerai dans un premier chapitre le lien existant entre narration et architecture en parlant d'abord de l'histoire et des domaines de l'utilisation de la narration en architecture, puis des similitudes établissables entre architecte et écrivain, et enfin de la place du lecteur.

J'aborderai ensuite dans un deuxième chapitre le passage du texte aux images mentales en présentant d'abord l'expérimentation que j'ai menée, en soulignant la diversité et le potentiel naissant de la formation d'images mentales et enfin de l'application dans l'apprentissage.

Dans un troisième chapitre, je parlerai du passage des images mentales à l'architecture en présentant d'abord les différentes expérimentations existantes, puis l'art de la référence mentale imagée et enfin le projet par les sens.

Enfin, dans un quatrième et dernier chapitre traitant de l'application architecturale de la narration, j'évoquerai d'abord encore une fois les expérimentations, puis le mode d'emploi par la description et enfin l'utopie et les limites de la programmation systémique.

Je conclurai ensuite en rappelant les diverses conclusions tirées du développement puis j'ouvrerai mon sujet sur un autre domaine.

Mon sujet de mémoire portant sur un domaine particulièrement subjectif, il était important pour moi, et ce tout au long des différentes phases, de convoquer et de recueillir les points de vue de personnes extérieures. L'idée est alors de s'adresser parfois à des personnes savantes sur un sujet en particulier, d'autres fois de prendre en compte un spectre de personnes plus large afin d'en tirer des statistiques à échelle plus sociétale.

Je considère que tout sujet, pour avoir un impact et un minimum de véracité, se doit de rassembler de la matière et de la mettre en perspective.

Ce mémoire reste donc une vision subjective du sujet, retraçant l'évolution de mon avis sur le sujet au cours de recherches et de la rédaction, mais sera agrémenté d'éléments plus généraux, d'expérimentations et de sources multiples.

De plus, il était important pour moi de citer certains ouvrages et certaines personnes qui m'ont marquée, que ce soit dans ma conception de l'architecture, dans mon attirance pour la littérature ou dans les liens intrinsèques à ces deux domaines.

Enfin, il m'a semblé pertinent de faire à la fois appel à des références explicites, c'est-à-dire qui traitent elles-mêmes déjà du lien entre narration et architecture, et à des références implicites, c'est-à-dire où le lien n'est pas fait, pas encore souligné du moins.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 1

Le lien entre narration et architecture

« Un parallélisme étroit entre architecture et narrativité, en ceci que l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération configurante; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Au cours de mes recherches au sujet de mon mémoire, j'ai cherché des exemples ou des témoins d'architectes faisant ouvertement ce lien entre narration et architecture. Ce lien est en effet originellement uniquement intuitif, et ne l'ayant pas conscientisé auparavant, je n'avais pas dénoté ce phénomène dans les ouvrages - d'architectes notamment - que j'avais lu.

Voyez, cette sensation dès lors que vous avez appris un nouveau mot et que vous l'entendez à tour de bras depuis alors que vous ne l'aviez jamais remarqué avant ? Par un effet de conscientisation, vous allez simplement relever ces éléments auxquels vous n'étiez pas attentif auparavant. Il s'agit donc seulement d'une attention déportée sur un élément en particulier car nouveau.

Et bien pour moi, durant le développement de ce mémoire, ce fut la même chose. J'ai commencé à remarquer par endroits, puis au fur et à mesure partout et en toutes choses, ce lien que la littérature a à l'architecture, que le bâti a à la narration, que l'architecte a à l'auteur. C'est en me replongeant dans les ouvrages les plus marquants de ma scolarité en architecture que j'ai donc soulevé pour la première fois ces références à mon sujet.

Les avais-je déjà remarqués ? Et inconsciemment, m'avaient-ils marqué au point d'en faire mon sujet de mémoire malgré moi ?

De tout temps, l'écriture a forgé l'architecture en ce qu'elle est la manifestation de la pensée humaine. « Je pense donc je suis »¹ pourrait aussi bien être « je pense donc j'écris ». Dès lors, toute formulation parlée d'une idée pourrait se ramener à l'écriture et en l'occurrence à la narration. Si ce texte n'est pas calligraphié sur une feuille de papier, il peut tout aussi bien exister, et on préfère alors le phénomène de narration que celui d'écriture en ce sens qu'il pourrait être un discours.

L'acte architectural naît d'une idée, d'une pensée. Il né d'une volonté, de l'activation d'une réflexion et de la création de liens entre divers domaines : l'acte architectural est une démarche. C'est alors par syllogisme que l'on relie l'écriture à l'architecture car si toute écriture incarne une pensée, que toute pensée est nécessaire au développement d'un projet architectural, alors l'écriture est nécessaire au développement d'une architecture.

Simplement établi, ce lien entre narration et architecture qu'il était aisé de pressentir, nécessite cependant d'être détaillé afin d'en comprendre les formes, les applications et l'ampleur.

CHAPITRE 1

Partie A

Histoire et domaines de l'utilisation de la narration en architecture

«L'architecture ne sera plus l'art social, l'art collectif, l'art dominant. Le grand poème, le grand édifice, la grande oeuvre de l'humanité ne se bâtira plus, elle s'imprimera.»¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

La narration est présente sous diverses formes depuis le commencement de l'acte de construire. Une rétrospective historique s'impose alors.

À l'antiquité, l'écriture en architecture était traitée sous forme, justement, de traités.

On définit le traité d'architecture comme un ouvrage théorique présentant les règles de l'architecture savante.

Vitruve, architecte romain du 1er siècle avant J.-C., en a été le précurseur avec son ouvrage *De Architectura*, publié vers -15. Il y livre ce qui sera plus tard la conception classique de l'architecture en présentant notamment le principe de la superposition vitruvienne des trois ordres classiques : les trois qualités de *firmitas*, *utilitas*, et *venustas* – autrement dit forte, utile et belle – et le fait que l'architecture soit une inspiration si ce n'est une imitation de la nature.

Leone Battista Alberti, humaniste polymathe italien né en 1404 et décédé en 1472, marqua également de sa plume l'histoire de l'architecture avec son ouvrage *De Re Aedificatoria* publié en 1452. Il y expose l'importance anthropologique de l'architecture et instaure ainsi la genèse des vocations humaines.

Plusieurs autres penseurs, architectes, mathématiciens, théoriciens, écrivirent des traités architecturaux formateurs de l'architecture à travers ses divers mouvements. On pense alors à Andrea Palladio avec *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570), Claude Perrault avec *Ordonnances des cinq espèces de colonne* (1683), Eugène Viollet-le-Duc avec *Entretiens sur l'architecture* (1870) et plus tardivement Robert Venturi avec *De l'ambiguïté en architecture* (1966) et Louis Sullivan avec le *Traité d'ornementation architecturale* (1990).

Tous ces traités furent écrits par des architectes à des époques et des périodes d'instigation de genres et de styles. Ils furent les témoins et souvent les précurseurs de nouveautés et s'attribuaient la tâche de pérenniser ces nouveautés, de les faire exister sur papier à travers le temps. L'écriture devenait une nouvelle pierre à l'édifice.

Les traités sont une première forme de l'écriture en architecture cependant on en connaît d'autres telles que les manifestes, les essais ou les romans.

Un manifeste est une déclaration écrite, publique et solennelle, par laquelle une personne ou un groupement expose sa vision théorique, lançant un mouvement artistique.

Le premier exemple qui me vint à l'esprit fut le *Manifeste du Bauhaus* écrit par Walter Gropius en 1919 lors de la création de l'école de Weimar en Allemagne. Il incarne en effet la définition exemplaire du manifeste en sa capacité claire et concise à créer une école qui marqua l'histoire de l'architecture.

Le Corbusier avec *Cinq Points d'une Architecture Nouvelle* publié en 1927 suit la même idée en énonçant les cinq piliers de l'architecture que sont les pilotis, le toit-terrasse, le plan libre, la fenêtre en bandeau et la façade libre. Il formule ainsi sa pensée et construit un guide à suivre ou du moins à expérimenter pour les architectes de l'époque.

D'autres manifestes comme ceux de Rem Koolhaas tel que *New York Delire, un manifeste rétroactif pour Manhattan* (1978) ou plus récemment celui de Bernard Tschumi, *Chronomanifestes 1950-2010* (2013) et de Christian de Coninck *Petit traité de l'architecture manifeste* (2013).

Ce dernier me plait tout particulièrement en ce qu'il se connecte à mon sujet via le calligramme accompagnant le manifeste.

Finalement, les écrits ont pris une autre tournure notamment au 21ème siècle en se tournant vers des discussions ou des biographies. C'est ainsi que des ouvrages comme *Les objets singuliers* de Jean Nouvel et Jean Baudrillard (2000) ou *La désobéissance de l'architecte* de Renzo Piano (2009) voient le jour.

Le culte de la revue au sein de l'univers de l'architecture incarne également une autre forme d'écrit appliqué à l'architecture. AMC, L'Architecture d'Aujourd'hui, D'A sont des noms qui vous parlent nécessairement si vous avez de près ou de loin eu affaire



Calligramme

1. HIS Ghislain. 2015. «La matérialité comme récit : d'un récit culturel à la production d'une pensée ». Bulletin des bibliothèques de France, n°4, p. 30.
2. VITALIS Louis et FRANÇOIS Guéna. 2017. « Narrer pour concevoir, concevoir pour narrer – enjeux épistémologiques croisés ». Revue française des sciences de l'information et de la communication, n°10.



Collage manifeste du Bauhaus



Illigrame de Christian de Coninck



Manifeste du Bauhaus

au monde architectural. Avec un panel d'objectifs extrêmement vaste, il s'agit selon moi en quelques sorte de fournir un répertoire de ce qu'il se fait en terme d'architecture dans le monde contemporain, de présenter des bâtiments ou des agences phares, des innovations, des bien-pensances de la construction ou de l'aménagement spatial, etc.

Ce retrace historique prend finalement en compte les divers ouvrages d'architectes ou de penseurs publiés sous forme de livre dans l'optique d'une transmission de savoir ou encore d'état des lieux. Cependant la narration en architecture ne s'arrête pas à ce que l'on peut lire dans les publications mais s'introduit dans les différentes phases de l'acte architectural.

« Il est assez aisé de considérer le programme comme un récit. Il s'agit bien d'un texte écrit par une ou plusieurs personnes dans un contexte circonscrit, avec la volonté de projeter une vision personnelle dans un futur proche, un désir de construction ou d'aménagement, une rêverie. Que la prose soit très technique, fonctionnelle ou métaphorique, que l'on puisse lire ou non entre les lignes des intentions implicites, la commande à la base de tout projet architectural est une production culturelle de l'ordre de la narration. »¹

Cette citation de Ghislain HIS met immédiatement en avant l'aspect narratif du programme d'un projet architectural. Pour la réalisation d'un bâtiment, l'étape du programme est fondamentale: poser à plat les ambitions, les usages, les intentions de la future architecture. Le médium de l'écriture ou du discours est depuis toujours celui employé pour cette étape de programme.

Au-delà du programme, un concours est lancé à l'écrit, la notice d'un permis de construire est remplie à l'écrit, les présentations d'un projet à l'oral découlent d'une rédaction précédente à l'écrit, etc.

« L'architecture en raison de son caractère immersif semble être un objet d'étude pertinent pour la notion de storyworld. »²

Comme concrétisation de notre pensée, la narration nous permet une présence architecturale et dévoile alors les prémisses

1. HIS Ghislain. 2015. «La matérialité comme récit : d'un récit culturel à la production d'une pensée ». Bulletin des bibliothèques de France, n°4, p. 30.

2. VITALIS Louis et FRANÇOIS Guéna. 2017. « Narrer pour concevoir, concevoir pour narrer – enjeux épistémologiques croisés ». Revue française des sciences de l'information et de la communication, n°10.

d'une histoire. L'histoire d'une architecture, celle du lien entre les différents acteurs lors de la réalisation d'un bâtiment, depuis l'idée jusqu'à l'objet fini en passant par la conception.

Cette notion de story world nous intéresse en ce qu'elle matérialise le monde mental dans lequel on se plonge à la lecture.

C'est notamment le cas de Jean Nouvel, qui use de la narration pour transmettre son projet de la fondation Cartier à Paris. Il a dû convaincre les commanditaires des effets que procureraient les superpositions de plans vitrés du projet. Ce sont en effet des images qu'il est difficile de percevoir via des représentations figées tant elles sont révélées par la variation du point de vue et de la lumière.



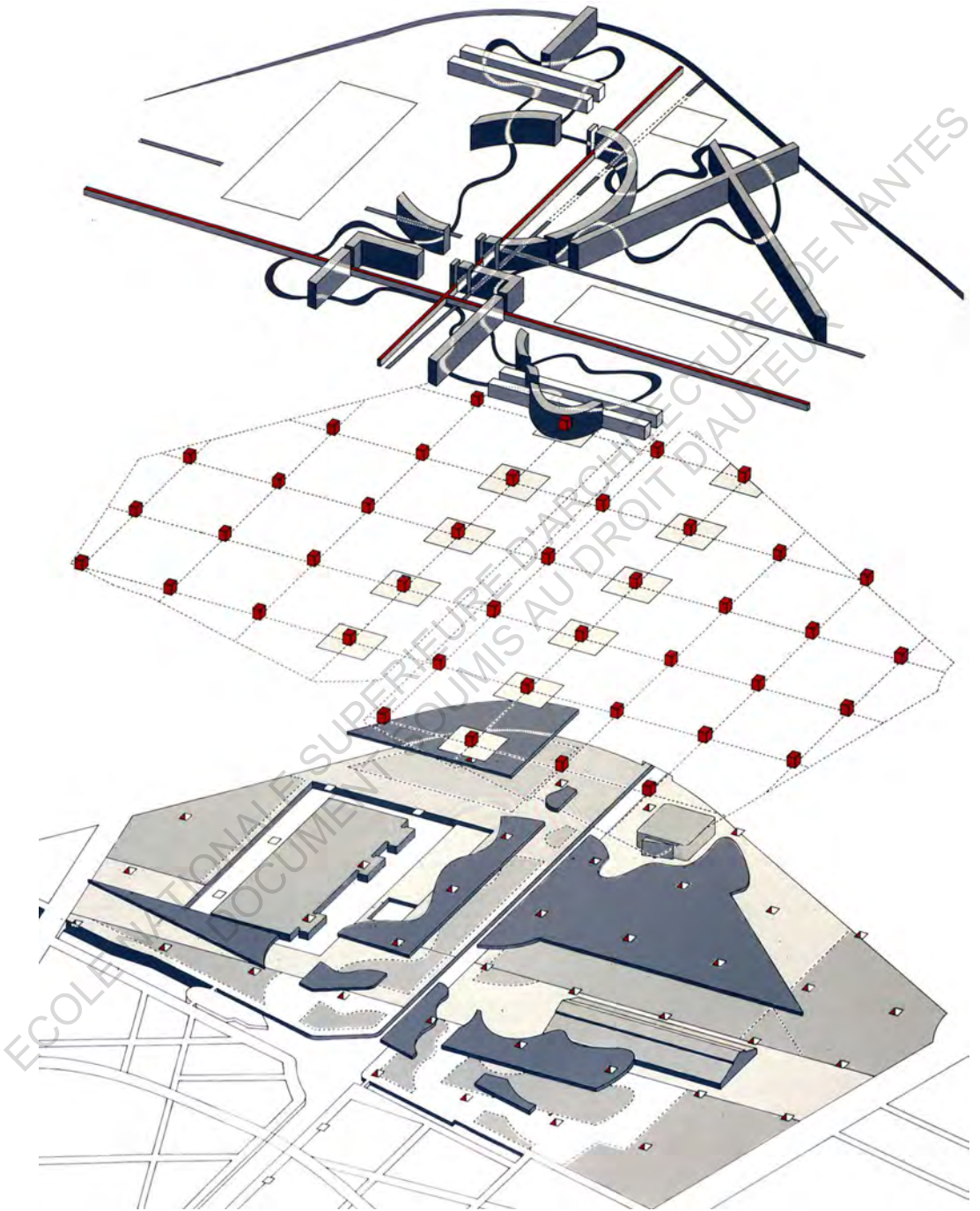
Photo de la Fondation Cartier à Paris

Finalement, on voit que l'écriture a également été utilisée pour raconter l'histoire dans l'acte de projet. On ne parle plus ici ni des livres d'architectures ni des pièces constitutives d'un projet mais bien d'un récit d'acte architectural : certains architectes travaillent leur acte architectural en racontant des histoires. C'est le cas de Bernard Tschumi avec le Parc de la Villette à Paris.

« Ni la serre tropicale, ni le son du piano, ni le patinage n'existent au moment de la conception du parc de La Villette. Cette formule ne peut être comprise comme la médiation d'un objet par ailleurs donné. Elle articule sémantiquement des représentations qui peuvent être partagées (on sait ce qu'est une serre), mais ce sont des représentés sans référents donc potentiellement trompeurs. Il pourrait être utile de s'interroger sur ce que l'on peut communiquer d'un tel objet (qui n'existe pas encore) et prendre des précautions particulières justement parce qu'il est conçu. »¹

Nous aurons ainsi vu quand et comment l'écriture a pris son importance dans le monde architectural et dans la façon de concevoir. Tant en termes d'écrits d'architectes publiés dans l'optique de faire passer un message que dans le projet en lui-même sous divers médiums.

2. VITALIS Louis et FRANÇOIS Guéna. 2017. « Narrer pour concevoir, concevoir pour narrer – enjeux épistémologiques croisés ». Revue française des sciences de l'information et de la communication, n°10.



Axonométrie éclatée du parc de la Villette

CHAPITRE 1

Partie B

Similitudes entre architecte et écrivain

«Il t'arrive de dire qu'à la complexité tu préfères la complexité.
J'aime beaucoup cette idée. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Les similitudes entre le domaine de l'architecture et celui de la littérature se matérialisent tant bien par les similitudes entre architecte et écrivain, que par celles entre architecture et texte ou encore que par celle entre l'acte d'édifier et l'acte d'écrire. Ces diverses similitudes peuvent être basées sur un rapprochement dans le fond ou dans la forme de ce qui fait le texte et l'architecture. Parfois, c'est dans un équilibre entre fond et forme que le rapprochement devient le plus probant. Il est ainsi important de prendre conscience et d'analyser en quoi architecte et écrivain se rassemblent et se ressemblent.

Le Corbusier, figure éminente de l'architecture en France et dans le monde, se disait lui-même écrivain. Selon lui, l'architecture couvre l'art de bâtir des maisons, l'art typographique des journaux, des revues ou des livres. C'est un des architectes ayant le plus écrit et sous les formes les plus variées. Concrètement, il rapproche le travail iconographique, le travail de mise en page, de mise en format et de couverture au savoir-faire d'architecte. On comprend dès lors que pour Le Corbusier, l'un ne va sans l'autre et cela va sans dire.

On comprend cette pensée comme un rapprochement spatial de l'écrit au bâti : la construction d'un texte renvoie à la construction d'un bâtiment, et à ce moment-là, ce n'est pas au fond que l'on s'intéresse, mais à la forme.

Ce parallèle entre grammaire de la langue et grammaire de l'architecture, Le Corbusier n'est pas le seul ni le premier à le mettre en exergue. Les traités des architectes de l'antiquité et du 18^{ème} cités plus tôt l'avaient déjà exploré.

Victor Hugo, plus tard, exploitera lui aussi ce parallèle, défendant la thèse selon laquelle l'architecture est l'écriture de l'humanité, et que l'architecture a été supplantée par le livre avec le développement de l'imprimerie. Dans son ouvrage *Notre-Dame de Paris* notamment, lorsqu'il développe sur une dizaine de pages de digression à propos de la grammaire de l'architecture.

« C'était pressentiment que la pensée humaine, en changeant de forme, allait changer de mode d'expression ; que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrivait plus avec la même matière et de la même façon ; que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. [...] Elle voulait dire : L'imprimerie

tuera l'architecture. En effet, depuis l'origine des choses jusqu'au quinzième siècle de l'ère chrétienne inclusivement, l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement, soit comme force, soit comme intelligence. Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée, quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risqua d'en perdre en chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument. [...] L'architecture commença comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d'idées, comme le chapiteau sur la colonne. [...] Plus tard, on fit des mots. On superposa la pierre à la pierre, on accoupla ces syllabes de granit, le verbe essaya quelques combinaisons. [...] Quelquefois même, quand on avait beaucoup de pierres et une vaste plage, on écrivait une phrase. L'immense entassement de Karnak est déjà une formule tout entière. »¹

Sans ambiguïté de compréhension, il rapproche chaque notion architecturale à une partie de grammaire, à un morceau de la construction d'un mot, puis d'une phrase, puis d'un texte.

Cette fois cependant, on remarque que le fond vient se mêler à la forme. En parlant principalement des similitudes grammaticales, on vient également réveiller le sens que l'architecture révèle. Ce qui n'est pas clairement énoncé ou gravé dans la pierre mais suggéré par le bâti, ses formes, son organisation, ses courbes, ses couleurs, ses textures...

Lorsque l'architecture devient un véritable outil de narration, et que la narration de l'histoire passe par l'érection d'espaces architecturaux, alors nous pouvons parler de phénoménologie. Se distingue alors la notion de symbole, d'icône. À ce moment-ci, Victor Hugo aborde selon moi les prémises de la phénoménologie en architecture. Il symbolise que l'architecture peut construire des phrases, et que ces phrases peuvent avoir du sens.

1. HUGO Victor. 1831. Notre-Dame de Paris. Paris : Charles Gosselin, p. 196

Cette dualité de potentiel d'un texte, entre fond et forme, a notamment été révélée et approfondie par Paul Valéry. Dans son ouvrage *Les deux vertus d'un livre*, il évoque les deux façons d'aborder un texte : le lire, et le voir. Il reprend l'intuition de Victor Hugo vis-à-vis de l'importance de l'imprimerie : le texte est un dessin, la mise en page est une image, la page est un tableau, l'imprimeur est architecte. Sur chaque page d'un livre coexistent ainsi le « texte lu » et le « texte vu », et ceux-ci ne peuvent être perçus simultanément.

Pour lire le texte, il faut faire abstraction du dessin que prennent les lettres d'encre frappée : c'est instinctivement et sans y réfléchir que notre regard fera le retour à la ligne, qu'il marquera la pause en fin de phrase, l'intonation du point d'interrogation, le saut de page. Ces réflexes de lecture ont été acquis au cours de l'apprentissage de la lecture et ne sont plus remis en cause : on ne verra jamais un individu lire la première ligne de la page de gauche et continuer sur la première ligne de la page de droite, puis la première ligne de la page suivante et cetera jusqu'à la fin du livre avant de retourner à la toute première page pour lire la seconde ligne.

Or pour voir le texte, c'est du sens des mots qu'il faut faire abstraction. Il s'agit de flouter les caractères pour n'en percevoir plus que des tâches cette fois-ci d'encre noire estompée, dissoudre le noir et le blanc qui les composent en *gris typographique*. À ce moment-là, ce n'est plus le sens qui prime, ce n'est plus le concept associé mais le percept initial.

« Mais à côté et à part de la lecture même, existe et subsiste l'aspect d'ensemble de toute chose écrite. Une page est une image. Elle donne une impression totale, présente un bloc ou un système de blocs et de strates, de noirs et de blancs, une tache de figure et d'intensité plus ou moins heureuses. [...] Quand elle ne veut répondre qu'au besoin simple de lire, elle se passe d'artistes, car les exigences de la lisibilité peuvent être exactement définies, et être satisfaites par des moyens également définis et uniformes. [...] le propre de l'artiste est de choisir, et le choisir est commandé par le nombre des possibles. Tout ce qui laisse place à l'incertitude appelle un artiste, quoiqu'il ne l'obtienne pas toujours. L'imprimeur artiste se trouve devant sa tâche dans la situation complexe de l'architecte qui s'inquiète de l'accord de la convenance de

sa construction avec l'apparence. [...] Dans tous les arts, et c'est pourquoi ils sont des arts, la nécessité que doit suggérer une œuvre heureusement accomplie ne peut être engendrée que par l'arbitraire. L'arrangement et l'harmonie finale des propriétés indépendantes qu'il faut composer ne sont jamais obtenus par recette ou par automatisme, mais par miracle ou bien par effort; par miracles et par efforts volontaires combinés. »¹

Certains textes favorisent cette vision du texte tels que les calligrammes, notamment ceux de Guillaume Apollinaire dans son recueil *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre*.

Un calligramme est un mot-valise contractant les mots «calligraphie» désignant l'art de la belle écriture et «idéogramme» désignant le signe représentant une idée. C'est un poème écrit en forme de dessin et non selon la forme classique en vers et strophes. Dans ces calligrammes, ce que l'on voit en premier est la forme prise par le texte et il devient presque difficile d'en lire le texte. Le plaisir est dans la vision, dans le jeu de reconnaissance de la forme, puis ensuite dans un second temps dans la lecture du texte, dans la vérification de nos intuitions.

En termes de calligrammes, on pourra alors à nouveau citer celui accompagnant le *Petit Traité sur l'Architecture Manifeste* de Christian de Coninck.

Élise Hugueny-Léger dans son article «Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires» du volume 42 de la revue *Études littéraires*, ancre les similitudes entre architecte et auteur : ce sont des créateurs d'œuvre qui voient leurs projets évoluer avant de les habiter et où se concentrent leurs visions personnelles.

« Les métaphores entre la littérature et l'architecture ne manquent pas : tel un architecte, un auteur est créateur de son œuvre, il en conçoit les fondations, voit évoluer la structure de son travail, et finit par habiter, explicitement ou plus subtilement, le projet qu'il a formé ou qu'il voit se dérouler sous la plume. »²

Georges Perec a un rapport équilibré dans sa narration entre fond et forme du texte en analogie avec l'architecture. Il dit lui-même « habiter par écrit » et ainsi via la narration

1. VALÉRY Paul. 1927. Les deux vertus d'un livre. In *Arts et Métiers Graphiques* N°1

2. HUGUENY-LÉGER Élise. 2011. « Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires ». In *Études littéraires* 42, n°1

S
 A
 LUT
 M
 O N
 D E
 DONT
 JE SUIS
 LA LAN
 GUE É
 LOQUEN
 TE QUESA
 B O U C H E
 O PARIS
 TIRE ET TIRERA
 T O U JOURS
 AUX A L
 L E M A N D S

Calligramme La Tour Eiffel de Guillaume Apollinaire

habiter l'espace. Son ouvrage *Espèce d'espace* publié en 1974 fait des parallèles entre des espaces et l'univers du livre : la page devient par exemple un lit. Il nous livre un univers où se mêlent configuration architecturale et détermination de l'architecturalité. Il joue tant sur l'organisation du texte sur la page que sur le sens des mots.

George Perec y énonce également les prémisses de son roman sur l'immeuble : *La vie, mode d'emploi, Romans*. Il parle du projet, fait un inventaire des pièces et en décrit à la fois leurs mobiliers, les actions représentées. À partir de cette liste non exhaustive, il serait facilement possible de dessiner les espaces tant la description est claire et organisée. C'est une des particularités que

j'ai remarqué chez Perec : sa capacité à organiser les propos et ce de façon souvent graduelle. Pour l'organisation d'*Espèce d'Espace* notamment, où le roman se développe du plus précis et intime au plus large et public. D'abord le lit, la chambre, l'appartement, l'immeuble, puis la rue, le quartier, la ville, la campagne et enfin le pays, l'Europe, le monde.

En effet, en termes de construction de roman, l'œuvre littéraire de Georges Perec et plus particulièrement *La Vie, mode d'emploi* est très intéressant à analyser. Il développe un véritable protocole littéraire, où rien n'est laissé au hasard, à l'image du groupe d'écriture OuLiPo. Perec s'impose de multiples contraintes, créant lui-même, si l'on se laisse aller au jeu de l'analogie architecturale, son programme architectural.

Le rapport à l'architecture développé par cet ouvrage de Perec dépasse le lien que je cherche à tisser via ce mémoire entre narration et architecture. Ce roman nécessiterait d'être le sujet d'un mémoire entier à lui seul tant il est empli de richesse architecturale, narrative, spatiale et imaginative. *La vie Mode d'emploi* est véritablement une caverne d'Alibaba, qu'il faudrait lire et relire, regarder et reregarder une bonne centaine de fois avant d'oser pouvoir dire le comprendre dans sa globalité. Et encore à ce moment-là, l'on ne saurait prendre pour soi qu'une portion, qu'une brique de ce chef d'œuvre.

De nombreux exemples ont alors été pointés du doigt vis-à-vis des similitudes présentes entre écrivain et architecte sous plusieurs angles : la forme et le fond.

la page

J'écris pour me parcourir

Henri Michaux

1

J'écris...

J'écris : j'écris...

J'écris : « j'écris... »

J'écris que j'écris...

etc.

J'écris : je trace des mots sur une page.

Lettre à lettre, un texte se forme, s'affirme, s'affermit, se fixe, se fige :

une ligne assez strictement h

o

r

i

z

o

n

t

a

l

e

se dépose sur la

CHAPITRE 1

Partie C

La place du lecteur

« La portée poétique des lieux tiendrait en leur capacité d'interaction avec la subjectivité de leurs visiteurs. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

La place du lecteur est essentielle dans ce rapport entre narration et architecture. Au-delà du lien que l'on peut tisser entre le texte et le bâti ou entre l'acte d'édifier et celui d'écrire, la façon dont le texte – et donc par analogie de l'architecture – est perçue est centrale. On parlerait au théâtre de ce « quatrième mur ». On parlerait de cette frontière entre la source et le récepteur, entre l'auteur et le lecteur, l'architecte et l'habitant. Cette conception relationnelle sous schéma triangulaire nous mène alors à nous poser des questions, à nous interroger sur quelle interdépendance se tisse et dans quelle mesure elle est fondatrice du rendu global, des émotions suscitées.

Un texte comme expiation pour l'auteur se transformera en catharsis pour le lecteur. Un texte comme déclaration de sentiment pour l'auteur se transformera en réminiscence pour le lecteur. Un texte comme révolte pour l'auteur se transformera en déclencheur de révolte pour le lecteur. Toute chose, tout texte, toute architecture, lorsqu'elle est transmise transmet avec elle tout son bagage. Les valises émotionnelles transportées par un texte finissent chez ses lecteurs. On se retrouve face à une œuvre et on n'a de choix que d'en ressentir les émotions. Et détrompez-vous, ne pas aimer, ne pas accrocher à une œuvre ne signifie pas n'en rien ressentir. Les émotions stimulées ne sont pas toujours positives et surtout, elles ne sont pas constantes. N'avez-vous jamais arrêté de lire un livre en cours de route car vous n'arriviez pas à rentrer dans l'histoire, puis l'avez redécouvert des années plus tard et n'en avez fait qu'une bouchée ? Et autre chose, elles sont personnelles. Votre bagage personnel rencontre le bagage du texte et cette réaction chimique ne sera certainement pas la même que lorsque la rencontre se fera avec le bagage d'un autre individu. La diversité et la multitude de possibilité est indénombrable. Aussi là n'est pas l'objectif ni l'intérêt.

L'intérêt est de percevoir cet écho entre auteur et lecteur, cette danse de passe-passe entre deux individus qui ne se connaissent pas mais partagent tout de même quelque chose de fort.

Georges Perec s'adresse régulièrement au lecteur. Il l'appelle à avoir une réflexion, à se poser des questions, et ce en particulier sur l'architecture.

« On devrait apprendre à vivre davantage dans les escaliers. Mais comment ? »

«Choses que, de temps à autre, on devrait faire systématiquement dans l'immeuble où l'on habite : aller voir ses voisins ; regarder ce qu'il y a, par exemple, sur le mur qui nous est commun ; vérifier, ou démentir, l'homotopie des logements. Voir comment on en tire parti ; [...] »

«Quant au numérotage, il n'est pas tellement plus simple : il a été décidé, premièrement, que 1 on mettrait des numéros pairs d'un côté et des numéros impairs de l'autre (mais, comme se le demande fort justement un personnage de Raymond Queneau, dans *Le vol d'Icare* : « 13 bis, est-ce un nombre pair ou un nombre impair ? »)¹

Il place ainsi son lecteur dans une véritable position d'interlocuteur, d'acteur à part entière du projet de narration. Le texte n'est plus simplement un présent : c'est un sujet de débat et d'échange qui prend vie grâce au lecteur.

Ce phénomène pourrait trouver son analogue en architecture, et plus largement dans toute forme d'art, via la fameuse question : est-ce l'observateur qui fait l'œuvre ?

À l'instar de Michael Fried, qui dans *La Place du spectateur* s'interroge sur la définition du rapport entre le tableau et le spectateur et explique que toute construction artificielle ne peut exister que grâce à la présence du public, un bâtiment ne devient architecture que lorsqu'il est investi de ses habitants, usagers, visiteurs. Nombreux sont les artistes qui considèrent l'art de la sorte de telle manière qu'ils mettent au point des formes d'art où l'observateur s'implique concrètement. Cela peut être physiquement avec des œuvres dans lesquelles on se déplace et qu'il faut investir pour vivre les sensations, et on pense alors à Richard Serra avec ses structures gigantesques en corten. Cela peut également être mentalement avec des œuvres qui, sans regard, n'en seraient pas.



Marcel Duchamp, Roue de la fortune, 1913



Richard Serra, Torsions elliptiques, 1996

1. PEREC Georges. 1974. *Espèce d'Espace*. Paris : Galilée.
2. BARTHES Roland. 1964. Paris : Media Diffusion.



, Roue de bicyclette, 1913 / 1964, Paris, Centre Pompidou

On se réfère alors cette fois aux œuvres ready-made qui deviennent œuvre d'une infinité de façons différentes selon la volonté de l'observateur. À ce moment-là, l'artiste devient lui aussi spectateur.

Il rejoint l'autre camp, celui de ceux dont l'interprétation vient s'ajouter à un répertoire commun de visualisations personnelles de l'œuvre.

Ainsi en littérature, on aborde le sujet de la théorie de réception des textes, reader-response theory. Cette théorie des années 1970 développe l'idée d'un pluralisme d'interprétation d'un texte selon les lecteurs qui vont infuser le texte de leur vécu.

C'est Elise Hugueny-Léger dans son article «*Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires*» du volume 42 de la revue *Etudes littéraires*, qui aborde ce thème en citant notamment Roland Barthes avec ses *Essais critiques* qui défend que l'activité de lire et celle de critiquer sont concomitantes : «**le lecteur est un critique**»². Via l'utilisation d'une métaphore de construction, Barthes précise que le matériau premier d'un texte, et par extension l'outil de travail de l'écrivain, est un langage déjà existant et toujours antérieur, et qui doit être animé par l'interprétation du lecteur. C'est ainsi de même pour l'architecture: la réception par le public face à une architecture est toute aussi importante que l'architecture en elle-même.



1996, Bilbao, Guggenheim

Cette théorie de réception des textes a été largement approfondie par l'Ecole de Constance qui, dans le milieu des années 1970, accepte l'ambivalence comme caractéristique de la réalisation et de l'actualisation des textes littéraires. Une des principales visées de cette école est de reprendre l'horizon d'attente conceptualisé par Heidegger et de l'adapter à la littérature. L'Ecole de Constance a été fondée par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser dont les pensées se recourent. Ils établissent un lien, entre le texte et le lecteur, qui est purement dialogique : ceux-ci collaborent en vue de fonder l'expérience esthétique de l'œuvre sur une intersubjectivité.

Ils se différencient uniquement sur leur rapport à la quantification de l'importance du lecteur. Pour Iser, contrairement à Jauss pour

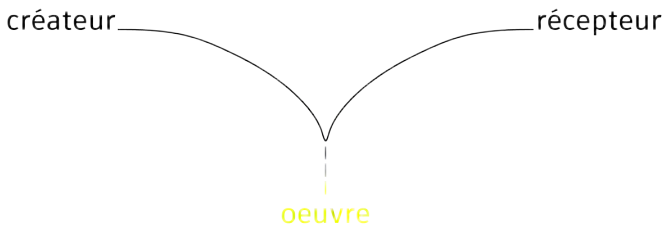
qui le sens de l'œuvre n'est que révélée par le lecteur, le sens est toujours à construire. Cette nuance reste légère mais a un impact sur la conception de polarité de l'École. En effet, le texte a une relation ambivalente avec la lecture. Alors que la trace écrite est fixe, durable et identique dans le temps, la lecture est personnelle, éphémère et plurivoque. D'ailleurs, la lecture fragmente toujours le texte. D'abord parce qu'on fragmente le récit en permanence – on lit rarement un texte d'un seul coup – et ensuite parce qu'elle dépend de la mémoire que nous en gardons. La lecture n'est donc jamais *fidèle* et de ce décalage né un lien qu'il est très intéressant d'étudier.

Un facteur important de cette école est le questionnement sur la légitimité. Nous parlions au tout début de ce mémoire de la quête de légitimité pour expliquer notre arrivée dans les études d'architecture puis pour exprimer notre avis sur une œuvre : le fameux « j'aime CAR ... » et non « j'aime POINT ».

Ici on retrouve la même chose : le lecteur dans son travail de constructeur de récit peut sentir trahir la perception première de l'auteur. En effet, l'artiste va faire la moitié du chemin mais la laisse inaboutie, et amène donc le lecteur à faire son chemin à lui et à donner son sens à lui. Il n'y a pas de Vérité, il y a la vérité du récepteur. Le lecteur n'a pas trahi l'œuvre pour autant, puisque le lecteur devient lui-même artiste, écrivain, cocréateur. Par extension, le visiteur deviendra architecte.

En discutant de cette théorie de la réception des textes avec Gaëlane Hitte-Alvado, j'ai pu pressentir la portée que cela aurait sur mon mémoire.

« C'est un tremplin de réflexion : c'est quand le récepteur, qu'il soit lecteur ou visiteur d'un lieu architectural, est tout autant créateur de l'œuvre que l'écrivain ou l'architecte. »¹



1. Citation de Gaëlane Hitte-Alvado au cours de notre entretien

Pour aller plus loin encore, nous pourrions dire que ce lien entre utilisateur et architecture pourrait être une connexion à impact : si ce lien existe, alors des échanges s'effectuent obligatoirement. On prouve en effet dans les années 70 que la conception d'un espace impacte ses utilisateurs. En 1965, le Salk Institute est ouvert à San Diego. Il s'agit d'un centre de recherche conçu par Louis Khan à la demande de Jonas Salk, le chercheur qui découvrit le vaccin contre la polio. Il s'était en effet rendu à Assise en Italie où il trouva la clé qui le débloqua dans ses recherches, fut convaincu que c'était grâce à l'atmosphère de la ville, et souhaita recréer ce même environnement pour favoriser les stimuli des chercheurs. C'était la naissance de la neuro-architecture



Photo du Salk Institute de Louis Khan à San Diego

La neuro-architecture constitue finalement un extrême de l'impact qu'a le lecteur de l'œuvre et assoit par la même occasion son rôle primordial dans ce qui devient un triangle entre créateur, œuvre et récepteur : architecte, bâtiment et visiteur. La place du lecteur au même titre que celle de l'habitant ou du visiteur se voit alors primordiale dans la réception d'une œuvre. On ne pourrait la concevoir sans ce troisième facteur.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 2

De l'écriture aux images mentales

«Un parallélisme étroit entre architecture et narrativité, en ceci que l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération « configurante » ; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

-
1. BREHM Sylvain. 2011. « Du sens aux sens : les représentations mentales dans l'acte de lecture » In Protée 39, n°2.
 2. Ibid.

Le passage du texte aux images mentales est une étape déterminante du lien entre narration et architecture. En effet, toute lecture d'un texte réveille des images chez le lecteur et l'analyse de celles-ci est primordiale. Il apparaît instinctivement que toute image mentale diffère selon l'individu et donc que la diversité de ces images mentales compose un lexique riche.

Gilles Thérien, par exemple, souligne très justement que toute lecture littéraire est « un travail d'imagination et de construction permettant à un sujet d'investir, dans un mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur, les images sous les mots du texte. »¹

Christine Baron, pour sa part, souligne le rôle essentiel de l'image aussi bien dans l'écriture que dans la lecture de l'œuvre d'un romancier comme Italo Calvino : l'image est tantôt « en amont de l'écriture comme une sorte d'input visuel, tantôt en aval sous une forme prospective, mais toujours indissociable d'une préformation d'un concept du monde, d'un modèle auquel elle prêterait sa visualité, plutôt que sa visibilité. »²

Le passage d'un texte aux images mentales ne conditionne donc pas qu'une *solution*. Chaque individu infuse de son vécu, de ses expériences, de ses sensibilités, le texte qu'il lit et se fera des images mentales qui lui sont propres. La diversité qu'offrent toutes les images mentales d'un ensemble de personnes sur un même texte est absolument monumentale et implique alors un potentiel conséquent.

Aussi, le champ des possibles des images mentales est énorme. Un individu est tout autant capable de recréer un souvenir, que d'inventer un nouvel espace, que de faire une hybridation entre rêve et réalité. En effet, chaque création est souvent le fruit d'un collage de divers éléments connus, redimensionnés, réinterprétés et réassemblés.

Nous regarderons dans un premier temps l'aspect empirique de cette question en regardant une expérimentation menée pour l'occasion, puis nous parlerons de la diversité et du potentiel.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 2

Partie A

Expérimentation

« Mon conseil à tous les écrivains qui débutent est très simple. Je leur recommanderais de ne jamais éviter une expérience nouvelle. Je les exhorterais à vivre la vie dans toute sa crudité, la prendre bravement à bras-le-corps, l'attaquer à poings nus. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Protocole du sondage

- convoquer des personnes d'âges et de domaines professionnels variés.
- leur présenter deux extraits de textes appartenants à des mouvements littéraires différents, puis pour chaque texte:
 - leur demander s'ils se sont formés des images mentales à la première lecture.
 - leur demander de se focaliser sur ces images pour la deuxième lecture et de donner leur ressenti.
 - leur demander de donner des références intelligibles de tous ou personnelles auxquelles ils ont pensées durant les lectures.
 - leur demander s'ils avaient visualisé mentalement de la même façon les deux textes et si non, pour lequel la visualisation avait été la plus difficile.



L'expérience que j'ai menée, sous forme de sondage en ligne a été le point de départ de mon mémoire, celui qui m'a permis de prendre conscience de la connexion entre le texte et les images mentales.

J'avais en effet eu au préalable des intuitions sur le sujet. Et le développé de ce mémoire vise à valider ou à réfuter ces hypothèses. Mon sondage se déroulait en ligne et vous pouvez y avoir accès via le QR-code sur la page ci-contre afin de vous même vous prêter au jeu..

Le premier texte est un extrait de *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et le second est un extrait de *L'Écume des Jours* de Boris Vian. J'ai choisis des extraits de livres bien différents et qui me tenaient à cœur.

« Une vapeur de tabac voilait un peu, comme un très fin brouillard, les parties lointaines, la scène et l'autre côté du théâtre. Et s'élevant sans cesse, en minces filets blanchâtres, de tous les cigares et de toutes les cigarettes que fumaient tous ces gens, cette brume légère montait toujours, s'accumulait au plafond, et formait, sous le large dôme, autour du lustre, au-dessus de la galerie du premier chargée de spectateurs, un ciel ennuagé de fumée.

Dans le vaste corridor d'entrée qui mène à la promenade circulaire, où rôde la tribu parée des filles, mêlée à la foule sombre des hommes, un groupe de femmes attendait les arrivants devant un des trois comptoirs où trônaient, fardées et défraîchies, trois marchandes de boissons et d'amour. Les hautes glaces, derrière elles, reflétaient leurs dos et les visages des passants. Forestier ouvrait les groupes, avançait vite, en homme qui a droit à la considération. Il s'approcha d'une ouvreuse.

– La loge dix-sept ? dit-il.

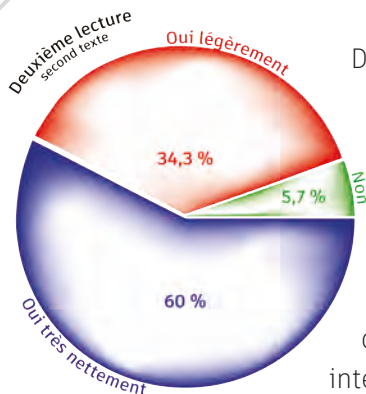
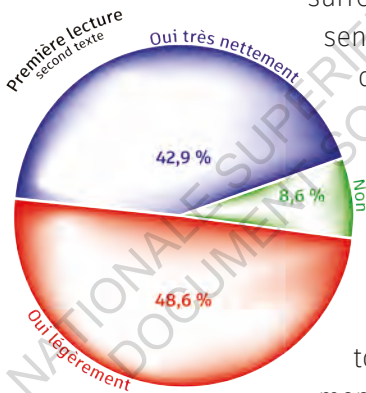
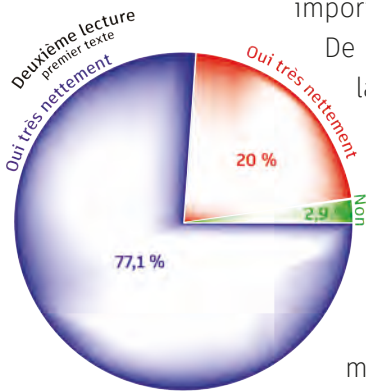
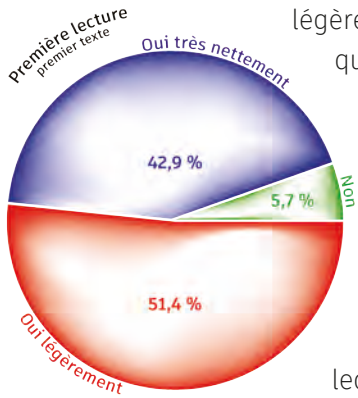
– Par ici, monsieur.

Et on les enferma dans une petite boîte en bois, découverte, tapissée de rouge, et qui contenait quatre chaises de même couleur, si rapprochées qu'on pouvait à peine se glisser entre elles. Les deux amis s'assirent : et, à droite comme à gauche, suivant une longue ligne arrondie aboutissant à la scène par les deux bouts, une suite de cases semblables contenait des gens assis également et dont on ne voyait que la tête et la poitrine. »¹

« Le couloir de la cuisine était clair, vitré des deux côtés, et un soleil brillait de chaque côté, car Colin aimait la lumière. Il y avait des robinets de laiton soigneusement astiqués, un peu partout. Les jeux des soleils sur les robinets produisaient des effets féériques. Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient les rayons en achevant de se pulvériser sur le sol, comme des jets de mercure jaune. Colin caressa une des souris en passant, elle avait de très longues moustaches noires, elle était grise et mince et lustrée à miracle. Le cuisinier les nourrissait très bien sans les laisser grossir trop. Les souris ne faisaient pas de bruit dans la journée et jouaient seulement dans le couloir. [...] Il prit le couloir dans l'autre sens et traversa l'office pour aboutir à la salle à manger-studio, dont le tapis bleu pâle et les murs beige-rose étaient un repos pour les yeux ouverts. La pièce, de quatre mètres sur cinq environ, prenait jour sur l'avenue Louis-Armstrong par deux baies allongées. Des glaces sans tain coulissaient sur les côtés et permettaient d'introduire les odeurs du printemps lorsqu'il s'en rencontrait à l'extérieur. Du côté opposé, une table de chêne souple occupait l'un des coins de la pièce. Deux banquettes à angle droit correspondaient à deux des côtés de la table et des chaises assorties à coussins de maroquin bleu garnissaient les deux côtés libres. Le mobilier de cette pièce comprenait, en outre, un long meuble bas, aménagé en discothèque, un pick-up du plus fort module et un meuble, symétrique du premier, contenant les lance-pierres, les assiettes, les verres et les autres ustensiles que l'on utilise pour manger chez les civilisés. »¹

Avec ce sondage, j'ai pu constater dans un premier temps que la formation d'images mentales à la lecture d'un texte n'était pas conscientisée pour la plupart des sujets, alors que pour d'autres il s'agissait d'un point quasiment inévitable à la lecture, sans lequel la compréhension du récit semblait bien plus complexe. Ainsi, avec le texte de Maupassant, 42,9% des candidats visualisaient très nettement la scène dans leur tête dès la première lecture contre 77,1% à la deuxième lecture, manifestant ainsi une nette augmentation. De plus parmi les 51,4% se représentant

1. VIAN Boris. 1947. L'Ecume des Jours. Paris : Gallimard, p.7.



légèrement la scène mentalement, seuls 20% estiment que leur visualisation ne s'est pas améliorée à la relecture. Enfin, parmi les 5,7% n'ayant pas perçu d'images mentales à la première lecture, la moitié exprime en visualiser à la deuxième lecture lorsqu'ils se concentrent sur ces images.

Pour le texte de Vian, 42,9% des candidats visualisaient très nettement la scène dans leur tête dès la première lecture contre 60% à la deuxième lecture, manifestant alors une augmentation moins importante que pour le texte réaliste de Maupassant.

De plus parmi les 48,6% se représentant légèrement la scène mentalement, encore 34,3% estiment que leur visualisation ne s'est pas améliorée à la relecture. Enfin, parmi les 8,6% n'ayant pas perçu d'images mentales à la première lecture, un petit tiers exprime en visualiser à la deuxième lecture en se concentrant sur ces images.

Ces taux laissent penser que la visualisation mentale est moins immédiate pour un texte surréaliste comme celui de Boris Vian si l'on n'est pas sensible au style dès le début. En effet, la plupart des personnes ne s'étant pas imaginé la scène à la première lecture n'y arriveront pas non plus à la relecture et une petite part seulement de ceux qui la visualisaient légèrement vont parvenir à avoir une image plus précise la deuxième fois.

Au contraire, pour un texte réaliste comme celui de Maupassant, avec de l'attention, la quasi-totalité des personnes finiront par se représenter mentalement la scène.

De plus, une fois conscientisé, le travail de visualisation mentale faisait référence selon les candidats à des domaines différents et plus ou moins personnels. En effet, une partie du sondage consistait à demander aux différents participants de préciser à quoi leur faisait penser l'espace imaginé depuis le texte en utilisant des références pouvant être personnelles ou intelligibles de tous.

Ainsi, les domaines référés ont été le plus souvent le cinéma, l'architecture, la musique, la littérature, la peinture : des domaines que l'on qualifiera d'artistiques principalement visuels et auditifs. De plus, certaines références ont été en lien avec les différents sens: références à des odeurs (odorat), des ambiances lumineuses, des couleurs (vue), des sons (ouïe), des textures de matériaux (toucher). Enfin, les dernières références sont liées aux souvenirs et aux sensations.

Le fait que la lecture d'un texte ramène pour le lecteur des souvenirs liés aux sens autres que la vue tels que l'odorat, le toucher, l'ouïe ou le goût démontre de plus que les images mentales ne sont en réalité pas que des images. En effet, ce sont diverses sensations qui, recoupées, forment une image globale. Au sein de ces références, certaines se retranchaient : pour un même texte, deux individus sans lien et sans moyen de communication ont utilisé les mêmes références. Cela témoigne d'un imaginaire collectif.

Ainsi, pour l'extrait de *Bel-Ami*, le théâtre du Chatelet de Paris a été évoqué plusieurs fois. On a donc une référence universelle connotant une certaine époque. L'odeur de tabac, un fond musical jazz et une ambiance lumineuse tamisée ont aussi été soulignés à plusieurs reprises, offrant des références sensorielles. Enfin, il y a eu de nombreuses références filmographiques, notamment la série *Peaky Blinders* ou le film *La Môme*, et picturales, comme les tableaux de Degas. Cela n'a été que des références intelligibles de tous.

Pour l'extrait de *L'Écume des Jours*, le film *Ratatouille* et les tableaux d'Edward Hopper ont été référés en très grande majorité. Zumthor disait d'ailleurs au sujet d'Hopper que ces tableaux «**semblent nous dire que les choses ordinaires de la vie quotidiennes sont habitées par une force particulière**»¹, philosophie qui symbolise bien selon moi les écrits de Boris Vian. Ensuite, il s'agissait de références plus personnelles et de sensations : une école primaire de son enfance, les robinets de la cuisine familiale, le printemps, l'odeur de l'herbe fraîchement coupée, des couleurs pâles, un espace ordonné, l'appartement parisien d'un ami.

1. VIAN Boris. 1947. *L'Écume des Jours*. Paris : Gallimard, p.7.



Collage pour *Bel-Ami* de Guy de Maupassant



CLING

CLING

CLING

CLING

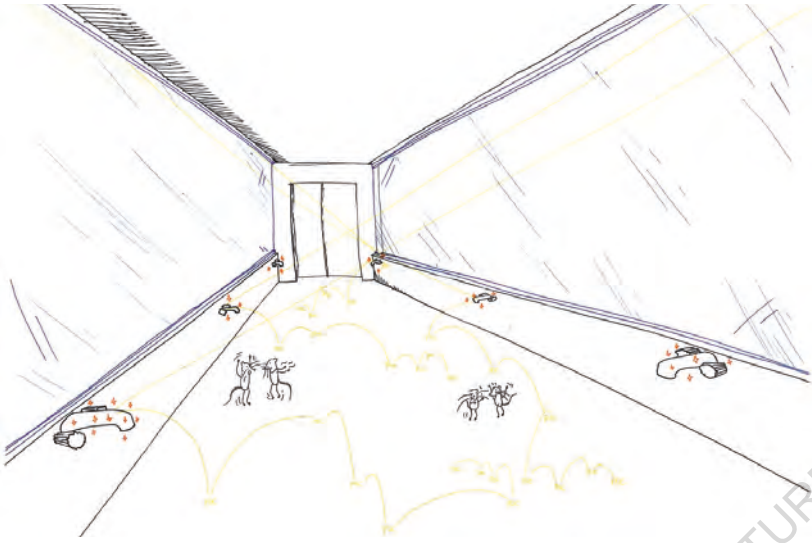
CLING

Ainsi, on remarque des différences selon le style du texte. Avec *l'Écume des Jours* de Boris Vian, nous sommes face à un roman surréaliste au possible qui saura toujours, et avec subtilité, introduire des éléments merveilleux au cadre réel, de sorte que le lecteur se retrouve chamboulé dans ses repères. Il utilise avec splendeur l'hybridation des genres, des domaines ou même des réalités, et use de processus littéraires tels que les métaphores, calembours, néologismes, surimpressions et contrepèteries avec brio pour perturber et atteindre son lecteur. Il donne ainsi une dimension supérieure à sa narration ; un second niveau de lecture.

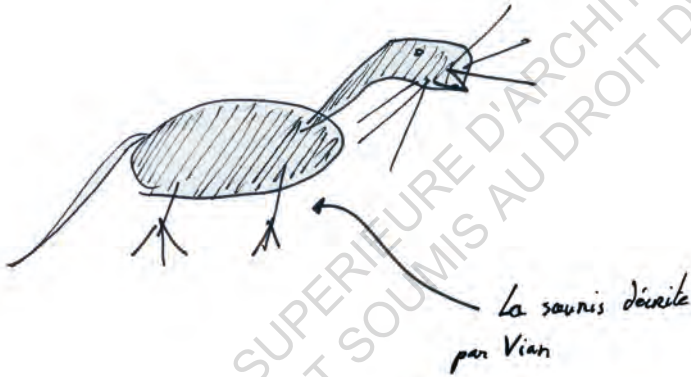
Au contraire, avec *Bel-Ami* de Guy de Maupassant, nous sommes en présence d'un roman réaliste voir naturaliste, dans un contexte historique, politique et social marqué et largement détaillé. Cet ouvrage se pose en véritable démonstration et scène de l'époque à laquelle il se déroule. Les effets de réels développés par Maupassant poussent ainsi le lecteur à visualiser avec précision et implication les scènes, à entrer dans la réalité propre au roman.

Les deux collages précédents sont des manifestations de l'ensemble des divers éléments référés par les sujets du sondage pour recréer une scène qui serait en fin de compte une mise en oeuvre de l'espace décrit. Ces recollements de références permettent ainsi de parler à chacun, de poser une proposition de visualisation. Sera-t-elle la votre pour autant? Pas nécessairement, mais elle vous parlera sans doute.

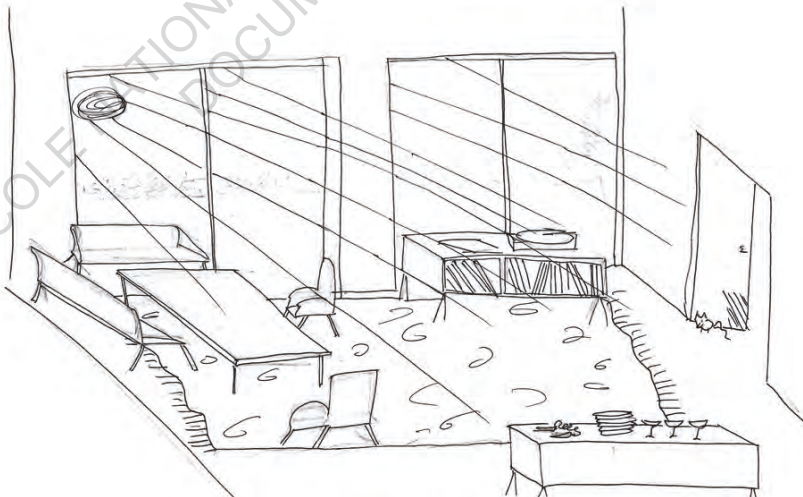
Via ce sondage, j'ai également pu récupérer des dessins réalisés par les participants dans lesquels ils tentaient de représentaient ce qu'ils visualisaient mentalement. Les dessins à suivre sont alors le fruit de l'imagination de ces personnes.



Dessin d'Axelle Gianola pour *L'Écume des Jours* de Boris Vian.



Dessin de Damien Joyon pour *L'Écume des Jours* de Boris Vian.



Dessin d'Anne Catté pour *L'Écume des Jours* de Boris Vian.

J'ai alors trouvé cela intéressant de regarder les similitudes et les divergences de vision dessinées. Le deuxième dessin, en comparaison aux autres, se limite à un élément phare et quasiment non spatial du texte décrit: la souris. Pour lui, cet élément seul permet de visualiser le texte et plus globalement le roman et l'univers de Boris Vian. Au contraire les deux autres dessins se retranchent un peu plus et viennent représenter d'une part l'espace du couloir, et de l'autre la pièce au bout de ce couloir. La visualisation prend ainsi place dans l'univers spatial mental du lecteur et ancre les divers éléments : les robinets en laiton, les raies de lumière, les souris qui dansent, le lance-pierre, etc. L'idée était aussi de réaliser que de simples dessins sommaires seraient suffisant pour retranscrire une idée, un espace. La souris seule et sommaire telle qu'elle est dessinée remplit son rôle d'icône du texte, sans donner les mêmes précisions ou indices que les deux autres dessins mais en ayant tout de même un propos. Il n'y aura divergence que dans l'interprétation du lecteur face à l'auteur qui lui, livre son œuvre en état.

Ainsi, 80% des participants estiment ne pas avoir visualisé les deux extraits avec la même intensité et 74,3% estiment que cette divergence est liée au mouvement littéraire du texte. En effet, les sujets ne réagissaient pas de la même façon face au texte réaliste que face à au texte surréaliste. Cela témoigne que selon le style d'écriture, l'auteur ne fait pas appel aux mêmes sensibilités et ne va pas susciter chez le lecteur autant de visualisation mentale. Un auteur narrant un récit réaliste tel que Bel-Ami fera appel chez ses lecteurs à des références réalistes, à des images d'une certaines époques, à de l'existant et souvent à des références universelles. Au contraire, avec un texte à la limite du fantastique tel que celui de Boris Vian, les références sont plus sensibles, plus personnelles. Le lecteur fait appel à des souvenirs, à des sensations, des émotions, des bribes de réminiscences, à ses sens et à l'imagination.

On pourrait alors à présent essayer de percevoir en quoi les mouvements littéraires ont un impact sur les images mentales formées à la lecture. En effet, le sondage nous a donné un premier regard sur les mouvements réalistes (voir naturaliste) et surréaliste, mais qu'en est-il des autres mouvements littéraires et de leur style associé ?

Il serait présomptueux de penser pouvoir tous les épuiser, mais à la façon de Perec, une tentative serait déjà un fort bon début.

Le romantisme aborde de nouveaux thèmes tels que le culte du moi, le culte du sentiment amoureux, le culte de la nature et le culte du rêve. L'architecture n'est pas un vecteur fondamental des romans romantiques. En effet, dans un mouvement centré sur l'homme et ses émotions, l'architecture devient plus que secondaire car l'homme lui-même devient l'espace qu'il habite, tiraillé par ses réflexions, ses sentiments et souvent son mal-être. On use ainsi de l'expression *mal du siècle* pour désigner le malaise existentiel ponctué d'ennui ressenti par la jeunesse romantique. L'écrivain romantique ne cherche alors non plus à s'adresser à une élite sociale mais à toucher le plus grand nombre. De ce fait, les images mentales des lecteurs tendent à être proche de leur vécu personnel : l'auteur parle d'une généralité en y connotant des éléments desquels le lecteur peut se rapprocher, peut y trouver des similitudes. Ce sont véritablement les émotions qui sont convoquées dans le mouvement romantique, appelant les passions des lecteurs.

L'exemple de Alfred de Musset avec son roman *La confession d'un enfant du siècle* publié en 1836 où cette confession telle qu'elle est décrite en quatrième de couverture « dépasse le seul cadre de l'expérience personnelle. Cherchant à toucher du doigt ses blessures et à trouver dans la fiction une vérité consolatrice, Musset, enfant du siècle, chante la désespérance de toute une génération en proie au mal de vivre ».

« Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes. Quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris.»¹

1. MUSSET Alfred. 1836. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris : Gallimard, p.7.
2. KUNDERA Milan. 1984. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Toronto : 68 Publishers, p. 17
3. BUTOR Michel. 1957. *La modification*. Paris : Minuit, p.7

Cette citation met en exergue le fait que ce n'est pas l'architecture qui est décrite mais le for intérieur des personnages par métaphores spatiales et poétiques. Le récit touche les passions des lecteurs. L'existentialisme se démarque par sa mise en scène d'individus étroitement liés à l'histoire, la politique et leur destinée, et pour lesquels la principale difficulté rencontrée est celle de la création du sens : Comment donner un sens à son existence ?

Un autre exemple d'un roman qui me tient énormément à cœur *L'insoutenable légèreté de l'être*, écrit par Milan Kundera, montre simplement, en une citation brève et claire ce rapport qu'a l'homme à l'espace qui l'entoure.

« Il regardait les murs sales de la cour et comprenait qu'il ne savait pas si c'était de l'hystérie ou de l'amour. »²

Au-delà des images mentales formées dans l'esprit du lecteur qui permettent de localiser spatialement l'action, on ressent des « images » mentales permettant de saisir l'état d'esprit du personnage.

Le Nouveau Roman développe la notion de héros, la cohérence linéaire du temps mais aussi des personnages, la notion d'intrigue dans le récit. Les nouveaux romanciers font de la vie intérieure du personnage le centre du récit et plongent le lecteur dans la vie de leurs personnages dont on ne connaît parfois même ni l'apparence ni le nom.

Le roman est développé d'une façon dont on va réussir très clairement à s'imaginer les scènes spatiales tout en ayant conscience de la temporalité qui file.

Michel Butor, avec *La modification* montre l'implication offerte par l'auteur au lecteur via l'utilisation de la deuxième personne du pluriel. Le lecteur a la sensation que l'on s'adresse directement à lui et la plongée dans le cœur du récit n'en est alors que favorisée. Les images mentales découlent simplement : ce n'est que la première phrase du roman pourtant vous avez été accroché directement, vous avez senti vous-même vous introduire avec difficulté dans la rame d'un train.

« Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. »³

Selon le mouvement littéraire employé, un texte ne convoquera pas les mêmes images mentales chez son lecteur. Les différents sens mis en œuvre sont bien évidemment des facteurs, mais les procédés littéraires également : le choix de la personne de narration, les figures de styles plus ou moins poétiques, etc.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 2

Partie B

Une diversité et un potentiel conséquents

« Sur les rayons des bibliothèques, je vis un monde surgir de l'horizon. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

-
1. Citation de mon entretien avec Léa, étudiante en neurologie cognitive
 2. HARRISON-COVELLO Adèle. 1979. « Approche des enfants aveugles et déficients visuels congénitaux ». In Association de psychologie scientifique de langue. Paris: Presses Universitaires de France

Les divers processus mis en place pour effectuer le passage d'un texte à une image mentale, convoquent différentes notions qu'il est important de connaître et de définir afin de mieux saisir la diversité et le potentiel de ce rapprochement. On aura d'abord une approche scientifique et neurologique pour mieux cerner ce que sont les images mentales, puis une approche plus philosophique pour extraire ces images d'un texte via l'approfondissement des définitions de termes comme centraux.

Dans l'optique de mieux comprendre la science derrière mes intuitions d'origine, j'ai contacté Léa, une ancienne étudiante de l'Université de Montréal diplômée en neurosciences cognitive en 2021. Cela m'a permis d'avoir un avis et une expertise d'une personne savante dans le domaine. N'étant pas orientée en particulier sur les images mentales et la neurosciences cognitive étant un domaine très vaste, ses propos permettent surtout d'étayer mon sujet et d'apporter une autre interprétation des recherches et études menées.

« Effectivement, les images mentales - à moins de ne pas en avoir du tout comme les personnes aphantasiques - sont toujours là lorsqu'on parle, pense, lit, écoute, etc. Certains individus vont avoir plus de difficultés à développer et à préciser ces images mentales, c'est notamment le cas des enfants non-voyants. »¹

Yvette Hatwell, psychologue à l'Institut National des Jeunes Aveugles de Paris et Chercheur au CNRS, dit en effet

Ainsi, la pluralité et le caractère unique de chaque image mentale est assurément établie. Il constitue de ce fait un répertoire d'une richesse sans limite, un potentiel de création quasiment infini.

« Nous n'avons observé chez les aveugles qu'un simple retard d'acquisition et non une différence de structure logique d'élaboration mentale de l'espace. C'est à dire que l'enfant aveugle de naissance parvient quand même, bien que tardivement, à une organisation logique de l'espace analogue à celle du voyant. »²

On a donc compris que la perception de la lecture est biaisée par les affects des personnes qui lisent : selon qui on est, ce qu'on a vécu, ce qui nous plaît, et d'autres facteurs de ce genre-ci, on ne retiendra pas les mêmes informations et on ne se créera

pas les mêmes images mentales à partir pourtant d'un même texte. On différencie alors le modèle mental de l'image mentale.

« Les représentations mentales en neuroscience cognitive sont un domaine très difficile à étudier. Je poserai un gros parallèle avec l'imagination. Chacun est unique et voit, vit, comprend tout différemment. Donc nos images mentales sont toutes différentes : c'est en cela que ça me semble à la fois tellement complexe et à la fois tellement intéressant. La mémoire et la consolidation des souvenirs ont un lien très fort avec les images mentales. En réalité, toute la manière dont les souvenirs sont traités et stockés dans notre cerveau va impacter les images mentales. Autant que l'environnement de la personne, la langue, la culture etc. »¹

L'image mentale ne représente qu'un aspect partiel et subjectif d'un savoir pur, d'un ensemble plus vaste qu'est le modèle mental.

« Les modèles mentaux sont des structures analogues au monde, et les images [...] sont les corrélats perceptifs des modèles à partir d'un point de vue particulier »²

De cette façon, si un modèle mental peut contenir des images mentales, il ne se réduit pas à elles. Le modèle mental d'un texte serait ici alors l'ensemble des images mentales formées dans l'esprit d'un certain nombre d'individus ayant lu ce texte.

L'homme est capable de recréer mentalement un espace, un lieu dans lequel il n'a pourtant jamais été. Cette capacité imaginative est variable selon les individus : certains vont avoir des images très nettes facilement, d'autres des images moins précises et parfois même ces images vont être absente. Cette absence, c'est ce que l'on appelle l'aphantasie.

Il s'agit d'un trouble décrit pour la première fois par Francis Galton en 1880 mais qui est resté longtemps non approfondi. Ce n'est qu'en 2015 que l'intérêt pour le phénomène s'est renouvelé avec la publication en 2015 d'une étude menée par une équipe dirigée par le professeur Adam Zeman de l'Université d'Exeter. Le terme *aphantasie* a alors été attribué. Il vient de « a » pour signifier la privation et du grec « phantasia » qui signifie imaginaire. Ces personnes sont donc incapables de se former des images mentales de façon consciente. On imagine bien de ce fait que la

1. Citation de mon entretien avec Léa, étudiante en neurologie cognitive

2. Ibid.

compréhension et la visualisation d'un texte chez ces personnes sera extrêmement différent.

C'est en s'intéressant à ce phénomène d'interprétation de texte que l'on commencera à se pencher alors sur des termes comme comprendre, herméneutique ou sémiologie.

La notion de compréhension devient centrale par le fait qu'il est essentiel de comprendre un texte pour pouvoir le retranscrire sous un autre médium.

Le mot comprendre vient du latin cum prehendere, prendre pour soi, soit traduire ce qui est extérieur à soi pour se l'approprier. Finalement, c'est rendre concret ce qui est abstrait. La neuropédagogie des images mentales est une discipline favorisant le passage de l'abstrait au concret.

En son sens « prendre pour soi », le mot compréhension connote l'idée que chaque individu aura une compréhension qui lui sera propre. Bien évidemment, la subjectivité de l'image mentale créée n'est pas toujours autant présente selon l'objet à l'origine de l'image mentale. Ainsi, certaines compréhensions vont être lissées sur la plupart des individus. Voyez par exemple : en mathématiques, lorsque le professeur explique le théorème de Pythagore, il n'y a pas 45 000 façons de comprendre. Ici comprendre le théorème signifie comprendre la logique mathématique énoncée. Un peu de la même façon, un professeur d'histoire expliquant un conflit historique mènera à une compréhension similaire chez ses élèves car il s'agira d'une compréhension factuelle. Au contraire, un professeur de littérature attirant l'attention sur le sens caché d'un poème aura très certainement chez ses élèves des remarques et des compréhensions variées car cette compréhension sera sensible. En effet, comme nous l'avons vu dans la troisième partie du premier chapitre, la littérature est un art d'interaction entre auteur et lecteur, menant alors à une infusion de la sensibilité du lecteur dans sa compréhension. C'est ici que « prendre pour soi » comme traduction de « comprendre » prend tout son sens, et c'est à cette compréhension que nous nous intéresserons pour notre réflexion sur le passage du texte aux images mentales puis à l'architecture, en cherchant évidemment sans cesse à nuancer nos propos.

La notion herméneutique vient du grec *hermeneutikè* signifiant soit l'art d'interpréter, et dérivé du nom propre Hermès, le nom du messager des dieux et interprète de leurs ordres. L'herméneutique est d'abord l'interprétation des textes bibliques. Par extension, on parle d'herméneutique pour parler de la science de l'interprétation du langage.

La notion de sémiologie du grec ancien *sêmeiôn* « signe », et *lógos* « parole, discours, étude » est l'étude des signes. C'est la science qui se propose de tirer des conclusions, des diagnostics dans le milieu médical, à partir de l'observations de signes, de symboles, d'indices.

L'importance de cette discipline vient du fait que tout est *signe*. Théorisé par Charles Sanders Peirce, le signe se définit alors comme une triade : le representamen, l'objet et l'interprétant. Le representamen est le signe matériel que l'on perçoit en premier, l'objet est second et est la référence du representamen grâce à l'intermédiaire de l'interprétant qui modélise la représentation mentale de la relation entre le representamen et l'objet). Cette définition se rapproche grandement de celle des images mentales. Le representamen est le percept, l'objet est le concept, et l'interprétant est la perception mentale. L'étude sémiologique de la littérature semble alors pertinente en ce qu'elle permet de rapprocher l'écriture des images mentales.

Ce processus sémiologique est un témoignage de la richesse qui né du passage de l'écriture aux images mentales car un representamen peut convoquer selon les individus divers objets voir divers interprétant pour un même objet.

Cette discipline ouvre finalement à un champ de bien d'autres comme la sémiotique, la sémantique, la syntaxe, la pragmatique, etc. Il est un vaste dictionnaire que nous pourrions approfondir pour comprendre mais surtout expliquer la science derrière la richesse d'un mot.

Cette richesse vient donc de la diversité des interprétations des divers acteurs d'une œuvre. Connaître ces divers éléments nous permet de mieux nous plonger dans la suite de ce mémoire.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 2

Partie C

Une technique d'apprentissage

« La création permet de trouver des réponses inédites à des questions inédites. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. GAMO Jaime Romano. 1998. Dans une conférence à l'Institut Technologique de Massachusetts (MIT)

2. Ibid.

L'utilisation des images mentales en termes de technique d'apprentissage est un outil très efficace. On parle alors de neuropédagogie c'est-à-dire d'une discipline dont le but est d'améliorer l'apprentissage en comprenant mieux le fonctionnement du cerveau.

La maîtrise et l'emploi des images mentales sont extrêmement utiles à tous les actes de la vie, que ce soit dans le domaine de l'apprentissage, celui du sport, ou encore dans des activités manuelles et pratiques. On peut renforcer ses capacités en imagerie mentale, en développer de nouvelles et gagner ainsi en performance.

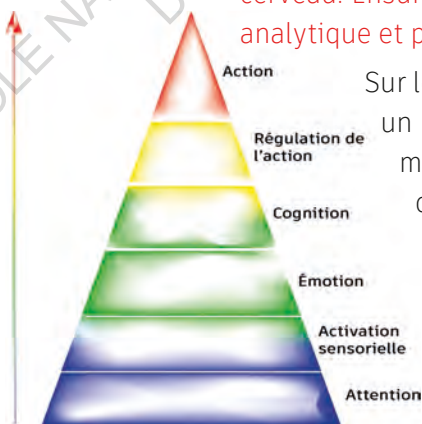
L'emploi des images mentales en neuropédagogie se fait notamment dans des domaines tels que la science (expériences de physique chimie, de svt), la philosophie, l'orthographe lexicale, la géographie, l'histoire, le sport...

En effet, utiliser la neuropédagogie peut être très fatigant mais s'avère être d'une efficacité sans égale lorsque l'habitude et les réflexes sont pris.

« Nous n'apprenons pas en mémorisant, mais en expérimentant, en nous impliquant et en pratiquant avec nos propres mains. »¹

Selon le neuropsychologue Jaime Romano Gamo le cerveau a besoin de pratiquer, de faire mais également de ressentir des émotions pour apprendre.

« L'émotion et la cognition sont étroitement liées et le dessin anatomique du cerveau est cohérent avec cette relation. L'information que nous captions voyage premièrement par le système limbique, la partie primitive ou émotionnelle du cerveau. Ensuite, elle est envoyée vers le cortex, la partie plus analytique et plus nouvelle phylogénétiquement. »²



Sur le sujet, le neurologue Jaime Romano a théorisé un modèle portant le nom de neuropyramide. Le modèle compte six étages dans lesquels sont décrits ce qu'il se passe depuis la préhension d'une nouvelle information jusqu'à ce qu'elle se transforme en apprentissage et déclare que le processus d'apprentissage d'une information est très fortement lié aux émotions.

Il existe donc diverses façons de mettre en pratique la neuropédagogie.

La technique du palais mental est la plus connue et reconnue dans l'univers de la neuropédagogie. Elle est aussi appelée palais de mémoire, ou méthode des loci (des lieux). Cette technique existe depuis plus de 2000 ans et a été inventée par Simonide de Céos, un poète lyrique. C'est une technique de mémorisation fonctionnant grâce au visuel, au spatial et à l'émotionnel. Il s'agit de stocker des informations dans un ou plusieurs endroits : en vous promenant mentalement dans ces différents lieux, vous retrouvez les informations que vous y avez placées.

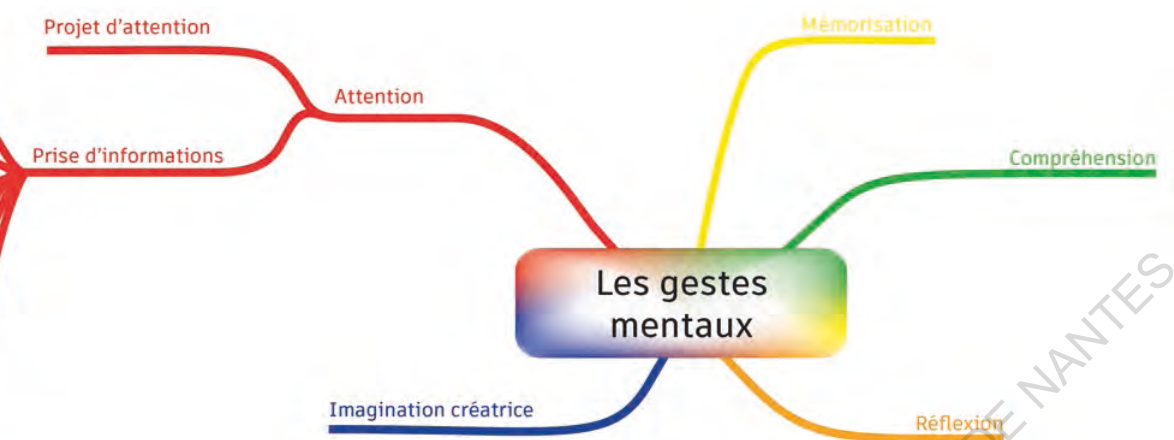
Cette technique a été popularisée par la série télévisée Sherlock créée par Mark Gatiss et Steven Moffat et diffusée depuis 2010. On y voit Benedicte Cumberbatch, incarnant Sherlock Holmes, se retrancher dans son palais mental pour retracer ses souvenirs et résoudre des enquêtes.

Depuis quelques années, de nombreuses techniques de neuropédagogie commencent à véritablement prendre place au sein de l'enseignement. On donne aux élèves, au-delà des connaissances elles-mêmes, les outils pour retenir ces connaissances. En effet, on parle de plus en plus de *sujet visuel*, *sujet auditif*, *sujet kinesthésique* lorsque l'on parle d'élèves, signifiant qu'ils ont une facilité d'apprentissage liée plutôt à tel ou tel sens. Le lien entre la qualité d'apprentissage et l'efficacité de reproduction a toujours existé mais commence finalement à être mis en exergue.

Une référence majeure en termes de neuropédagogie est Antoine de La Garanderie avec sa théorisation sur le domaine de la gestion mentale qui observe comment nous mémorisons un discours, son sens, les images qui y sont associées. Cette réflexion part de l'observation que nous sommes tous différents et comprenons une information de façon différente, plus ou moins bien selon son type. Il existe alors des sujets plus visuels, d'autres plus auditifs, tactiles. Antoine de la Garanderie est un chercheur en pédagogie et l'auteur d'une théorie pédagogique : la *gestion mentale* (ou les gestes mentaux de l'apprentissage).



1. Roulois Pascal dans une interview.



Carte mentale des gestes mentaux

Pour lui, il existe cinq gestes mentaux entrant en jeu dans tous les apprentissages auxquels s'ajoutent trois étapes essentielles : la perception, l'évocation, le projet mental. Ces cinq gestes mentaux sont l'attention, la mémorisation, la compréhension, la réflexion et l'imagination créatrice. Les quatre premiers sont assez intelligibles : on porte notre attention sur un sujet, on tente de le mémoriser puis d'en comprendre le sens et enfin de réfléchir en le mettant en perspective par rapport à des apprentissages acquis au préalable. Cependant, le geste de *l'imagination créatrice* peut laisser perplexe, et c'est pourtant celle-ci qui sera la plus mise en œuvre dans l'acte architectural car il modélise le passage à l'acte, la création.

« La création permet de trouver des réponses inédites à des questions inédites. »¹

Le geste d'imagination créatrice intervient lorsque l'on sent qu'il existe quelque chose de caché.

Le geste de compréhension, si on le considère comme la comparaison du nouveau à l'ancien pour l'assimiler, et le geste de réflexion, comme moyen d'appliquer une théorie, un protocole, un théorème, une règle, un schème opératoire, etc, ne suffisent parfois pas et l'on se retrouve face à un problème sans pouvoir le résoudre.

Cette incapacité à résoudre un problème dans le champ du perçu ou de l'évocation témoigne une réalité cachée qu'il convient de révéler, et pour laquelle il s'agit de *révéler la cachette*. Le geste d'imagination créatrice est donc l'outil qui va révéler ce qui est caché, qui va combler un manque.

Ce geste d'imagination créatrice est alors primordial dans l'acte architectural mais il ne peut être efficace et véritablement mis en œuvre que lorsque les premiers gestes ont été bien effectués.

Ainsi, tout découle du geste d'attention et les personnes les plus créatives sont celle ayant développé une capacité à gérer l'attention, l'évocation et bien entendu la perception.

Finalement, ce qu'a théorisé Antoine de La Garanderie est un outil précieux dans l'acte architectural car il permet de relier nos sens à une véritable réflexion, de mettre en parallèle la perception de l'objet premier, ici l'écriture, avec les déductions des objets seconds, ici les images mentales, dans un objectif créatif.

OBJET PREMIER
le texte

Objectif Créatif

OBJET SECOND
l'architecture

Ainsi, tout comme la façon d'apprendre la plus efficace n'est pas par une répétition incessante d'éléments neutres et monotones mais par la diversité des méthodes d'apprentissage et la convocation des sens et des émotions, je soutiens que l'acte architectural le plus complet, efficace et touchant se doit d'avoir une pluralité de formes.

L'architecture est un domaine splendide car il brille de son panel de domaines réunis en une seule discipline, car il maintient l'architecte hors d'atteinte de toute forme de léthargie ou de fossilisation.

La place de l'image mentale dans l'apprentissage grandissante, on se demande si elle ne mérite pas une place plus grande également dans d'autres domaines, et notamment l'architecture. Celle-ci étant immédiatement fondé sur les images et la vue, l'utilisation de la neuropédagogie comme un nouveau filtre sous lequel observer l'acte architectural depuis des images mentales créées par la lecture semble pertinent.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 3

Des images mentales à l'acte architectural

«Me voilà redevenu architecte, et j'observe à quel point j'aime travailler avec ces images ouvertes et combien elles m'aident à trouver ce que je recherche.»¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Dans la boucle qui fait passer la création depuis la lecture jusqu'à l'architecture en passant par les images mentales, le passage des images mentales à l'espace est particulièrement intéressant à regarder et étudier en ce qu'il couple des domaines variés en convoquant à la fois l'aspect sensible de l'homme et le côté créatif de l'esprit.

Nous convoquerons des exemples concrets puis les mettrons en perspective selon divers angles en évoquant notamment des concepts et courants architecturaux tels que la phénoménologie.

Il s'agit de la dernière étape de cette boucle dans le développement de ce mémoire et nous choisirons de d'abord présenter des expérimentations puis de parler de l'art de la référence mentale imagée et enfin des sens, sensibilités et émotions en architecture.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE PARIS
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 3

Partie A

Expérimentation

« Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Lorsque je me suis concentrée sur le passage des images mentales à l'architecture, j'ai voulu considérer dans un premier temps des expérimentations concrètes. La première est tirée de l'ouvrage *Architecture et littérature contemporaines* sous la direction de Pierre Hyppolite. Il s'agit d'un protocole de création mené par Aurélie Batz sur le livre *Les enfants terribles* de Jean Cocteau. La seconde est tirée de mon invention, à partir d'un extrait du livre *Penser l'architecture* de Peter Zumthor. L'idée est de voir des applications de passage des images mentales à l'architecture.

Dans un premier temps, nous avons alors Aurélie Baetz qui a mis en place un atelier pour ses étudiants composé d'un protocole précis pour reconstituer l'espace habité du roman. Il s'agit de faire une véritable transposition de l'écrit en espace et on aborde alors la notion de *récit spatial de l'œuvre*.

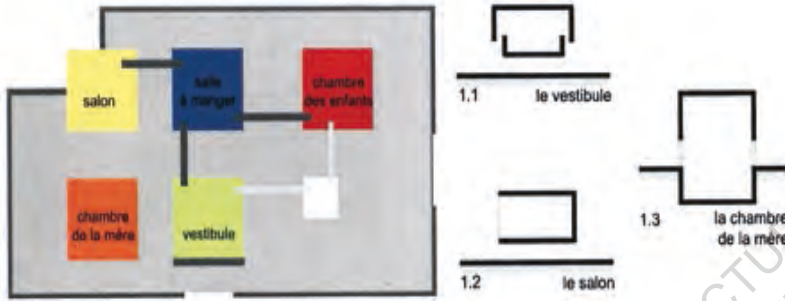
L'idée ne serait finalement pas de développer un programme permettant de créer un espace à partir d'un texte en suivant un algorithme mathématique et en processant celui-ci à travers une machine, mais de trouver un protocole qui permette de passer d'un texte à un dessin tout en gardant la sensibilité du texte et donc en gardant le facteur humain. Le protocole est ici alors plutôt d'ordre littéraire et grammatical et s'applique à l'ensemble d'un livre. Il s'agit donc d'opérer d'abord un tri, une sélection des éléments primordiaux et ce selon des critères définis au préalable.

La littérature peut-elle être plus qu'un simple prétexte à la conception architecturale en devenant un élément générateur de projet ?

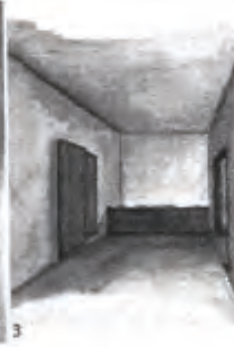
«Le principe était d'utiliser la démarche du projet de l'architecte qui consiste à dessiner un projet en étudiant son programme et son site. Il s'agit là de dessiner un projet à partir d'un texte. La question posée était donc de relever dans le texte de Jean Cocteau les éléments d'un programme, de trouver les informations nécessaires au dessin d'un projet, les éléments porteurs d'espace.»¹

Voici la consigne, l'intitulé de l'exercice. Ce passage du texte au projet passait par diverses étapes : le passage des lieux du récit aux lieux du projet, de la construction du texte au rythme du parcours. Nous avons alors encore une fois d'une part le fond et la forme, avec d'une part la réalité des lieux du récit dans le fond et d'autre part le sens caché que l'on retrouve dans la forme.

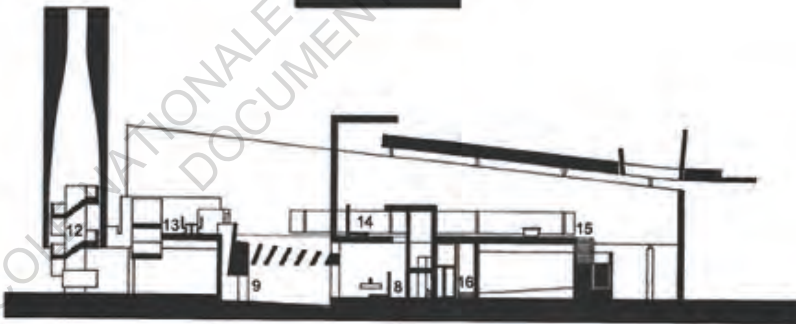
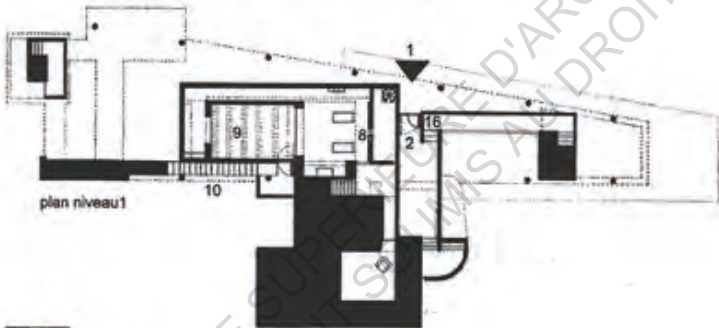
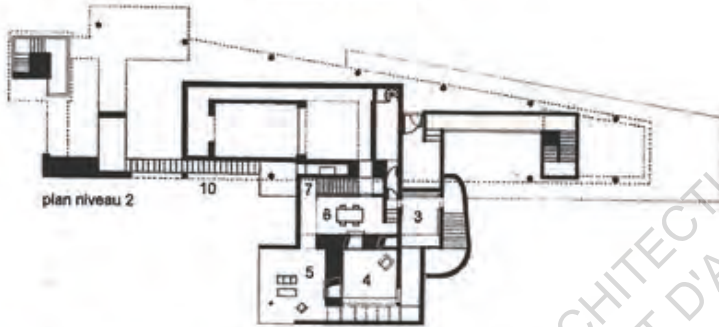
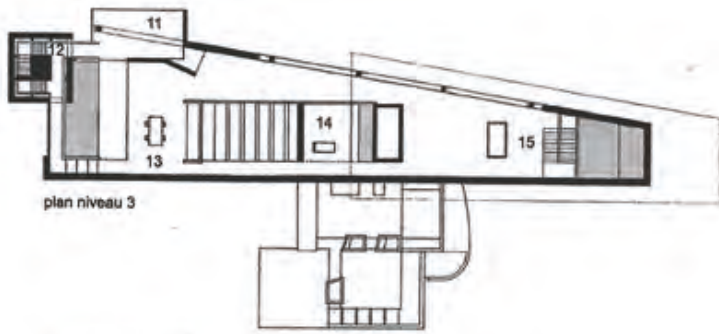
Il ne s'agissait en suite plus que de représenter l'architecture. En cela, cette expérimentation montre le passage des images mentales au projet architectural car il y aura eu les étapes phares de la projection architecturale.



Schémas d'organisation des espaces à partir du texte réalisés par les étudiants de Aurélie Baetz.



Vues schématiques des espaces créés à partir du texte réalisés par les étudiants de Aurélie Baetz.

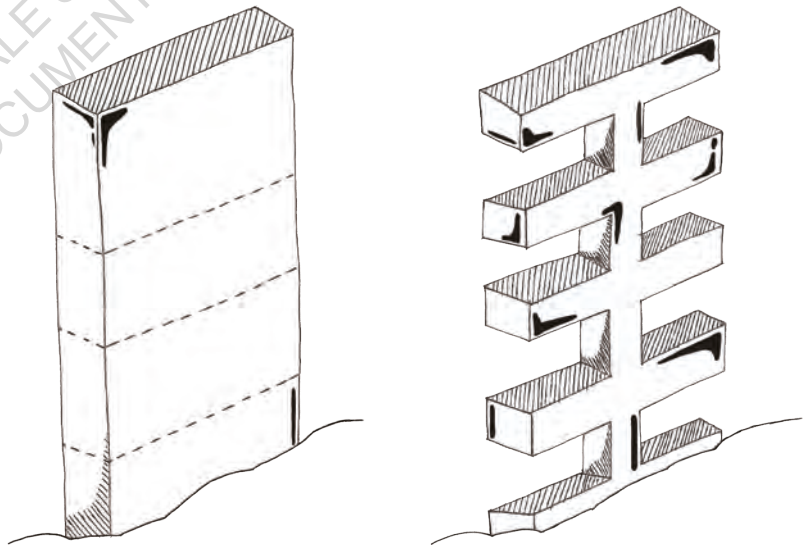


Plans et coupes des espaces à partir du texte réalisés par les étudiants de Aurélie Baetz.

La seconde expérience ancre ses racines dans un extrait de Penser l'Architecture de Peter Zumthor qui a attiré mon attention. Ce texte dévoile de façon claire, avec un vocabulaire précis et détaillé, une forme spatiale à la limite de l'architecture et de la sculpture. À sa lecture, le lecteur peut réussir sans grande difficulté à s'imaginer le texte lu. En effet, si vous souhaitez vous-même vous prêter au jeu, en griffonnant en bas de page la forme que vous visualisez, vous constaterez qu'elle se rapproche grandement de celle-ci.

« Notre idée est la suivante : un bloc étroit allongé en basalte émergeant du sol sur une hauteur d'au moins trois étages. Le bloc est évidé de tous les côtés jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'une lame longitudinale au milieu, des lames transversales et trois lames horizontales. De la masse primitive, il ne reste plus, vu en coupe, qu'une sorte d'arbre, un T avec des traits en travers : un objet de pierre en bordure de la vieille ville, presque noir, d'un éclat mat, la structure portante et la structure spatiale d'un bâtiment de trois étages coulé en béton teinté sombre, sans joints, imprégné à l'huile minérale, avec des surfaces qui donnent au toucher la sensation de la paraffine. »¹

En analysant cet extrait, on réalise que l'objet est décrit selon une description à précision graduelle. En effet, on part d'un objet grossier que l'on va détailler avec de plus en plus de précision, et d'une façon selon laquelle la description suit la construction mentale de l'objet.



Schémas de ma visualisation mentale graduelle à la lecture de l'extrait de Peter Zumthor.

Ici, on est donc parti d'un bloc monolithe auquel on attribue une échelle, que l'on vient évider au fur et à mesure. Pour clarifier l'image dans la tête du lecteur, l'auteur va de plus ici faire référence à un objet connu de tous : un arbre. Enfin, la description se clôt avec le détail de sa couleur, de sa matière et même de sa texture. On observe donc une gradation dans la description : d'abord globale et visuelle, puis sensible avec une référence, puis enfin tactile.

On remarque également que cette description s'oriente principalement vers des personnes du monde de l'architecture. « Vu en coupe » fait référence à une vue de dessin géométral grandement utilisé dans le domaine de l'architecture pour la représentation graphique des bâtiments. Cela ajoute alors une connotation constructive et professionnelle à la description qui reste cependant intelligible de tous.

Peter Zumthor va ici, et de façon plus générale dans la plupart de ses écrits, faire des descriptions très précises, très détaillées, souhaitant toucher par ses mots au plus près la réalité, que ce soit la réalité existante ou la réalité qu'il visualise dans la tête.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 3

Partie B

L'art de la référence mentale imagée

«Nos vies sont comme le vent, ou les sons... Nous naissons,
raisonnons avec ce qui nous entoure... Puis disparaissions.»¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. CATTÉ Apolline. 2022. Imaginorium. Participation au prix Henry-Jacques-Le-Même.

2. Ibid.

Les images mentales fonctionnent par référence. Elles sont constituées de références personnelles ou universelles que l'on réorganise et regroupe pour en former une image. C'est un aspect que j'ai voulu mettre en avant dans ma proposition pour le prix Henry Jacques Le Même. Avec l'Imaginatorium, lorsque l'on va lire un élément on va le rapprocher d'un autre élément. Toute chose sera reliée à une autre et l'on va perpétuellement faire un travail de référence.

« On y accéderait par une foulée de marches faussement dimensionnées.

'Imaginatorium, annote la référence X35B13, les marches du pont de la constitution de Venise.'

Du genre trop longues et peu hautes, provoquant ainsi un chaloupé suffisamment désagréable pour symboliser activement dans l'esprit de celui qui l'emprunte qu'il en est voyageur, pour qu'il conscientise sa descente incertaine. Mais pas trop désagréable non plus, il ne faudrait pas susciter une envie de rebrousser chemin. »¹

L'idée est d'utiliser des références pour exprimer nos intentions et nos ressentis. Pour mettre un mot et toucher du doigt de la façon la plus claire possible une idée, il est plus facile de se référer à d'autres éléments. La notion de comparaison est un outil très riche.

« L'eau se répand par-delà son emprise initiale mais il est impossible à cause de la brume flottante à sa surface d'en connaître la véritable étendue.

'Imaginatorium, annote la référence V33018 onsen japonais de Kyoto.'

L'eau recouvre alors la totalité du corps du voyageur. Immérgé dans la brume, il est tenté de longer le mur qui continue lui encore et toujours.»²

Le concept de phénoménologie se rapproche de l'art de la référence. Légèrement évoqué dans la deuxième partie du premier chapitre avec Victor Hugo incarnant les prémisses de la phénoménologie en architecture, on comprend que la phénoménologie est liée en particulier au sens et aux sens.

La phénoménologie architecturale est un ensemble de ressources, d'arguments, d'idées, de pouvoirs et de volontés qui agissent à la fois dans un espace et un temps, changeant les limites physiques qui structurent la réalité. La phénoménologie dans le domaine architectural ancre son approche sur l'étude objective

de phénomènes généralement considérés comme subjectifs. On assiste alors à un mélange et à une hybridation de domaines opposables : la conscience et les expériences telles que les jugements, les perceptions et les émotions.

Les architectures phénoménologiques usent grandement à mes yeux de l'art de la référence dans l'idée de convoquer les sensibilités subjectives des visiteurs.

Le musée juif de Berlin réalisé par Daniel Libeskind et inauguré en 2001 est alors un bâtiment exemplaire. Daniel Libeskind a décidé de construire son musée dans le prolongement de Moïse et Aaron, un opéra d'Arnold Schönberg en trois actes dont la musique s'interrompt au second. Directement, il choisit de répondre au programme d'une façon très littérale, en se référant aux images qu'il a lui-même perçues à l'annonce du projet : celles d'une musique. La composition du bâtiment se réfère à la composition du morceau. Ceci n'est qu'un exemple mais tout le bâtiment a cette portée poétique et relationnelle à la fois entre l'histoire et les émotions qu'elle cherche à retransmettre. Arte a réalisé une série de documentaires architecturaux présentant des bâtiments phares au gré d'une visite, d'interviews, d'explications dans une collection *Arte Architectures*. Un épisode est notamment consacré au musée juif de Berlin et explique de façon très claire la portée de cet édifice.

Zumthor, au même titre que Libeskind incarne la phénoménologie. Pour lui, la phénoménologie se ressent plus comme l'idée de partir de son imagination propre, puis via le biais d'un lexique commun se référer à un imaginaire collectif pour créer finalement un espace à portée universelle.

L'exemple des thermes de Vals est très certainement le plus probant. Lorsqu'il parle du projet, il explique ne pas être parti d'une volonté qui était première au site mais qui découlait du lieu lui-même. Il essaya d'exacerber ses qualités et ses matérialités en s'appuyant sur des éléments qui n'étaient initialement pas imagés.

On comprend alors que lorsque des images mentales se forment dans notre tête, l'art de la référence devient un outil pour les transmettre à autrui, les coucher sur papier, les rendre un peu plus réelles. C'est un premier pas vers le projet architectural qui fonctionne alors sur une base de connaissances riche et fournie.

Construire l'architecture de demain c'est connaître l'architecture d'hier et être conscient de l'architecture d'aujourd'hui. C'est le cas et cela a toujours été le cas : l'architecture est un domaine d'invention créative par mimétisme et réappropriation de ce qui a déjà été fait. Par la lecture et les différents exemples présentés, on retrouve cette notion-ci.

L'art de la référence, des clins d'oeil, est un sujet qui m'intéresse tout particulièrement et je fus ravie de constater que ce domaine transpirait également dans mon sujet de mémoire.

Il est de nombreux bâti qui ont fait le choix de faire des références à d'autres domaines ou à d'autres architectures, et lorsque l'on perçoit ces clins d'oeils, une satisfaction s'empile en nous et le bâtiment nous touche alors véritablement par les émotions.

Parfois ces références sont plus camouflées, non visibles et pas mises en avant. Je pense alors que bâtiment de l'agence d'architecture Unité sur l'île de Nantes qui reprend le plan d'une architecture de Mies Van Der Rohe en effectuant une rotation pour flouter l'effet. L'admiration pour Mies Van Der Rohe de l'architecte à l'origine de ce bâtiment s'est transmise par réinterprétation et incrustation dans un bâtiment à la fonction et à l'ampleur toute autre.



Photo d'Apolline CATTE de l'agence Unité sur l'île de Nantes

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 3

Partie C

Sens, sensibilité et
émotions des images
mentales en architecture

« Quand je pense à l'architecture, des images remontent en moi. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE D'ANNAM
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. ZUMTHOR Peter. 2010. Penser l'Architecture. Allemagne : Birkauer, p.6.

2. Ibid. p.8.

3. Ibid. p.12.

4. Ibid. p.19.

Les sens sont primordiaux dans l'acte de projet. Ils sont la preuve de notre humanité, le témoin de nos douleurs, nos désirs, notre mémoire. Les sens accompagnés de nos émotions et de notre sensibilité sont nos outils de lecture d'une architecture ; ils mettent en lumière et révèlent ce que l'on voit en y infusant de notre humanité.

L'objectif ici est de prendre conscience de cela, et j'aimerais me lancer sur cette voie en m'appuyant sur Zumthor dans *Penser l'Architecture*, ouvrage s'ouvrant sur cette première phrase d'une sobriété et d'une clarté déconcertante. « **Quand je pense à l'architecture, des images remontent en moi.** »¹ Il déclare que l'architecture n'aurait « **même pas besoin de trouver de nouvelles formes, mais de rendre perceptible ce premier signe de plénitude** » en référence à la première image mentalement perçue lors de la réflexion d'un projet. Il marque un point d'honneur à l'importance de l'imagination en architecture et au fait de la conserver et de l'entretenir. Il s'agit de préserver une place pour la création de curiosité dans un projet d'architecture pour ne pas que la représentation de ce projet elle-même deviennent objet et prenne le pas sur l'architecture.

« **Quand le réalisme et la virtuosité graphique dans une représentation de l'architecture deviennent trop présents, quand il n'y a plus la moindre ouverture où nous puissions pénétrer avec notre imagination et laisser naître la curiosité pour la réalité de l'objet représenté alors la représentation elle-même devient l'objet de notre attente. [...] La représentation n'a plus de promesse à offrir.** »³

Cet extrait souligne l'importance des images mentales en architecture pour cultiver l'attirance de l'architecture. C'est lorsqu'on la désire, l'imagine et la convoite qu'elle est la plus touchante. L'architecture est un objet de désir, n'oubliez pas. De cette façon, un projet laissant place aux images mentales aura plus d'impact qu'un projet sur-représenté qui devient alors froid et hermétique à l'infusion de toute sensibilité de l'utilisateur.

Zumthor lui-même se prête au jeu des images mentales lorsqu'il parle de poésie. « **Je m'imaginai la poésie comme une sorte de nuage coloré de métaphores et d'allusions plus ou moins diffuses** »⁴.

Il évoque ainsi un imaginaire qui ne parle certainement qu'à lui; je doute que vous croisiez un jour quelqu'un qui vous image la poésie de la même façon. Il évoque ses sens, ses perceptions de jeunesse, la façon dont sa sensibilité considère un concept aussi global et pourtant précis que la poésie.

« Je travaille à un projet, je me laisse guider par les images et les atmosphères qui me reviennent en mémoire et que je peux associer à l'architecture que je recherche. Les images qui me viennent à l'esprit sont liées pour la plupart à des souvenirs personnels et donc rarement pourvues d'un commentaire architectural. J'essaie alors de découvrir ce qu'elles signifient et comment créer certaines formes et atmosphères imagées. Après un certain temps, l'objet projeté prend en imagination certaines qualités de modèles utilisés. »¹

Zumthor est conscient de la place des images mentales dans sa façon de faire de l'architecture. Il conscientise alors réellement leur utilisation. Sans nécessairement les convoquer de façon volontaire, il se place dans un état d'esprit ouvert et accueille ainsi les bribes d'images et de réminiscences qui le frappent.

« Lorsque pour un projet je suis amené à me concentrer sur un lieu, que j'essaie de l'explorer, de comprendre sa forme, son histoire et ses propriétés sensibles, le processus de cette contemplation attentive fait bientôt surgir en moi des images d'autres lieux : des lieux que je connais, qui m'ont impressionné, des images de lieux ordinaires ou particuliers dont la composition reste en moi comme une incarnation de certaines atmosphères ou qualités ; des images de lieux ou de situations architecturales provenant du monde des beaux-arts, du cinéma, de la littérature ou du théâtre.(...)Ces images surgissent au hasard. Ou alors je les suscite. »²

Ce qu'il y a de beau et de puissant avec les images mentales c'est qu'elles sont communicatives. Ainsi, l'on pourrait se communiquer par références d'images mentales, et à la manière d'un téléphone arabe, ces échanges seraient très certainement formateurs d'une grande capacité créative.

Lorsqu'un de ses amis demande comment il visualiserait une maison en bois après tant d'années à construire avec la pierre, le

1. ZUMTHOR Peter. 2010. Penser l'Architecture. Allemagne : Birkaiser, p.6.

2. Ibid. p.41.

3. Ibid. p. 56.

béton et l'acier, Zumthor répond avec ses sens, avec sa sensibilité et avec ses émotions. Il répond ce qu'il visualisera mentalement : «il me vient immédiatement à l'esprit une image» puis décrit avec précision un espace, entre objet, sculpture et bâti.

« Un grand bloc en bois massif, un volume dense de la masse biologique du bois veinée horizontalement, qu'on évide, avec des rainures sur toute la hauteur et des cavités très précisément creusées, et qui devient un bâtiment. »³

À la lecture descriptive de cet espace, je me fais à mon tour une image mentale à partir de la sienne. Ce jeu pourrait se répéter ainsi de suite via un échange de narration et de dessin, et être à l'origine d'une *machine à architecture* quasiment infinie.

La réponse d'un architecte ayant conçu et pensé toute sa vie à partir de pierre et de béton conceptualise alors une cabane en bois pas par assemblage de planches et de lattes, mais comme un béton dense et monolithique que l'on viendrait tailler dans la masse. L'imprégnation des apprentissages et des habitudes de conception sont persistant et influent obligatoirement la manière de construire. Cela n'est pas chose négative, c'est en travaillant un matériau d'une façon différente que l'on est le plus propice à en révéler d'autres aspects et donc à instaurer un renouveau. A susciter une surprise dans la conception qui se répercutera sur les futurs utilisateurs comme un écho.

On comprend ici que la sensibilité propre à chacun est centrale dans la perception de l'espace et donc occupe de ce fait une place importante au moment de la conception. Si l'on pense le projet avec nos images intérieures, alors on convoque nos sens et nos émotions.

« Nous portons en nous des images des architectures qui nous ont marquées, nous avons la faculté de faire revenir ces images à notre esprit et de les questionner. Mais cela ne suffit pas à faire un nouveau projet, une nouvelle architecture. Chaque projet exige de nouvelles images. Nos vieilles images ne peuvent que nous aider à en trouver de nouvelles. Le mode de penser par images, dans un projet, est toujours totalisant. Par sa nature même en effet, l'image nous montre la totalité de l'extrait d'une réalité envisagée par la pensée. [...] Au début du projet, l'image est souvent incomplète. L'évidence concrète des images que nous représentons nous aide dans ce travail. Elle nous aide à ne pas nous éprendre de la qualité graphique de nos dessins et à ne pas confondre avec la véritable qualité architecturale.[...] Produire des images intérieures c'est un processus naturel que nous connaissons tous. Cela fait partie de la pensée. »³

Ce que met en avant Zumthor par sa pensée architecturale permet de lancer la réflexion sur la force qu'ont les émotions sur l'architecture lorsque l'on convoque des images mentales.

Cette notion d'émotions en architecture me parle et me plait particulièrement, j'aime observer et remarquer les sensations que me produisent des espaces quand je les traverse et cherche ainsi, en tant qu'étudiante en architecture, à travailler de la même façon les projets que je réalise.

Tout part d'une envie particulière de procurer chez le visiteur des sensations particulières. Il s'agit finalement de réussir à mettre en œuvre nos visualisations mentales.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. NOUVEL Jean à BAUDRILLARD Jean. 2002. Les objets singuliers. Paris : Calmann-Lévy, p.222.

CHAPITRE 4

L'application architecturale de la narration

« {Herzog et De Meuron disaient à ce sujet que } L'architecture en tant que totalité n'existe plus aujourd'hui, [...] il faut la produire dans la tête du concepteur, par un acte de la pensée. [...] l'architecture comme forme de pensée, d'une architecture qui dit refléter d'une manière particulière la totalité imaginée et donc artificielle. »

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Nous avons commencé par établir le lien existant entre narration et architecture puis nous avons tour à tour analysé et approfondi le passage du texte aux images mentales puis des images mentales à l'architecture. Ces transitions fonctionnent finalement sur un schéma de cycle. Lire, écrire et penser se recouplent pour former une boucle.

L'idée est de regarder, maintenant au-delà du simple lien, les réelles applications. D'observer comment l'écriture est utilisée pour la réflexion et la création du projet architectural. Nous regarderons alors d'abord des expérimentations concrètes ainsi que des interviews de personnes savantes, puis nous aborderons l'utilisation de la description pour un format de mode d'emploi de l'architecture, enfin nous finirons en évoquant l'utopie et les limites de la programmation systémique de l'architecture depuis la narration.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTRES

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 4

Partie A

Expérimentation

«Les Indes Galantes, c'est une musique dont je ne pourrais pas me passer. En tant que spectateur ou lecteur, il y a des choses qui font partie de nous. Il arrive qu'on lise un texte, ou qu'on écoute un morceau et que l'on se dise : "Ah, ça faisait longtemps, ça a manqué à ma vie ». Des airs des Indes galantes me font cet effet-là." C'est une intuition, c'est un peu comme quand on a deux bons amis, on se dit qu'ils ont des choses à se dire, qu'ils vont bien s'entendre, alors on organise un dîner, on les rassemble autour d'une table.»¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

L'application architecturale de la narration convoque la boucle que nous avons cherché à mettre en exergue dans les trois premiers chapitres. La première expérimentation que j'ai choisie pour faire ressortir ce phénomène est celui d'un exercice de studio de projet réalisé en première année d'étude à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes : La maison des récits. Il s'agit de partir d'un médium quelconque (vidéo, musique, son, peinture) choisi dans un ensemble de 5 options et d'en créer une architecture, un espace, qui le retranscrive d'une façon ou d'une autre. C'était un exercice très intéressant en ce qu'il permettait finalement de voir des retranscriptions différentes selon les étudiants.

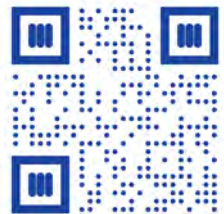
Sensible à la musique et à la danse après douze années de danse classique et contemporaine au conservatoire de Pau, mon choix s'est orienté sur la vidéo de Clément Cogitore mettant en scène de la danse Krump sur la musique des Indes Galantes de Rameau. Le contraste de style affirmé des deux arts pour en faire ressortir toute la puissance de l'un et de l'autre m'a notamment beaucoup marqué. J'ai donc choisi de réaliser un projet en m'imaginant un programme lancé après la sortie de la vidéo de Clément Cogitore pour réaliser le projet fictif de la première école de danse Krump dans le quartier Watts de Los Angeles où est né ce style de danse. L'architecture est alors une retranscription spatiale à la fois des ambiances et des intentions, et à la fois de l'histoire et de l'origine de cette vidéo. On y retrouve un jeu de référence et de clins d'œil. Deux espaces dédiés à la danse, déstructurés et lumineux se font face. Un espace d'internat à la façade s'inspirant de celle de l'opéra Bastille où avait été tourné la vidéo vient cadrer une face de la parcelle. Les limites physiques sont floutées par les limites visuelles, les sens des étudiants-danseurs et visiteurs de ce bâtiment sont abusés. Ce projet, arrivé très tôt dans mon cycle d'architecture, avait pour ambition de manifester par l'architecture des événements humains, de laisser une trace pérenne d'un événement ponctuel historique pour insister sur l'importance de la mémoire qui survit aux générations humaines à travers le bâti. Cela a aussi été, avec du recul, le projet qui a déclenché mon attrait pour les « clins d'œil » en architecture, les références faites entre divers domaines, diverses époques, toutes relatées dans un ensemble cohérent et où leur compréhension crée l'euphorie, le plaisir, la satisfaction d'avoir capté les intentions de l'architecte.

Ce projet avait à l'époque déjà convoqué divers éléments qui retracent le lien entre écriture et architecture. De nombreuses recherches avaient été faites dans l'optique de cerner réellement les problématiques. Une interprétation de mes émotions à la vision et à l'écoute de cette vidéo avait été réalisée pour les transposer spatialement. Une attention particulière aux détails de la vidéo et aux ambiances, aux éléments qui avaient touchés ma sensibilité. Finalement ce projet était la transposition d'une vidéo en espace avec une narration fictive comme liant : il n'y avait pas de programme d'imposé, je m'étais moi-même imposée ce jeu d'imagination de scénario.

Une autre expérimentation, qui n'en est pas vraiment une mais plutôt un échange m'ayant permis de mieux visualiser la potentielle application de la narration en architecture, me vient d'un article de [Lucie Palombi](#) *L'écriture, une pratique de l'architecture? Approches comparées de deux architectes à la plume*, mettant en parallèle deux architectes, [Pierre Blondel](#) et [Sergio Morales](#), tous deux ayant un rapport à l'écriture dans le projet architectural prononcée.

J'ai eu la chance de pouvoir avoir un entretien avec Pierre Blondel sur le sujet de l'écriture dans l'acte de projet et ainsi de pouvoir lui poser des questions quant à son lien à l'écriture. L'entièreté de la retranscription de cet entretien est retrouvable en annexe à la fin du mémoire, je choisirai ici les extraits me permettant d'étayer mon propos au mieux mais en gardant la conscience de l'intégralité de cet échange et de sa qualité. Sur le site internet de l'agence de Pierre Blondel, on retrouve en premier plan ceci qui donne à voir clairement la sensibilité de l'agence vis-à-vis de l'écriture.

«Parce que les moyens de représentation de l'architecture sont sans limites, bien que les plus traditionnels d'entre eux – plans, coupes, façades, maquettes – sont insuffisants. Parce que cela permet la distance, l'ironie, la critique. Parce que ça va vite. Pour dénoncer une situation Pour accompagner un concours Pour accompagner un projet. »¹



-
1. Citation du site internet de l'agence Pierre Blondel Architecte.
 2. Citation de mon entretien téléphonique avec Pierre Blondel.
 3. Ibid.

En parcourant ensuite le site, nous pouvons mettre en parallèle pour la plupart des projets les dessins géométraux, les schémas et vues 3D avec les textes écrits pendant cet acte de projet. C'est d'ailleurs cette temporalité qui m'a intriguée en premier lieu et de laquelle j'ai voulu avoir plus de précision. Il s'agissait de comprendre le moment de l'utilisation de l'écriture dans la conception du projet.

« C'est une question qu'on m'a beaucoup posé au cours de conférences : est-ce que vous utilisez ça comme moyen de conception ? Non, ce n'est pas vraiment un moyen de conception, ou alors tout est un moyen de conception. [L'écriture] est un moyen de conception mais c'est quelque chose de détourné. En fait au départ, quand j'ai commencé à écrire c'était notamment pour des concours. J'utilisais la narration, ou en tout cas la fiction ; des histoires parfois drôles, parfois un peu tragiques, pour parler du bâtiment. Et effectivement le fait de parler du projet me permettait de faire intervenir des notions que l'on ne voit pas en général dans un plan ou une coupe ou une maquette. C'est des notions de mouvement ou de vieillissement par exemple, du bâtiment 10 ans plus tard, des notions d'odeurs. [...] C'est une manière de relativiser un peu le discours autoritaire de l'architecte qui pourrait tout savoir.»²

A ce moment-là, et contrairement à Sergio Morales, Pierre Blondel considère l'écriture comme un étai de la conception, comme un outil de plus, et non comme un vecteur. Pour lui l'écriture apporte des éléments et des sensations qu'il est bien plus difficile de transmettre via d'autres médiums.

L'écriture se transforme alors comme élément de clarification du projet et de ses intentions. Il n'est pas rare au cours des études en « Au début je pense que c'était quand j'avais l'impression que le projet était un peu trop compliqué pour moi, parce qu'il était trop grand. Je me disais que l'écriture allait peut-être m'aider un peu. »³

architecture d'avoir des professeurs qui nous poussent à coucher sur le papier nos idées, nos ambitions. On parle même, et à juste titre, de « raconter le projet ». Cette notion de raconter est très intéressante car elle convoque directement l'imaginaire de chacun. Pour Pierre Blondel, c'est un moyen de se recentrer, de pouvoir percevoir la globalité d'une problématique de projet.

C'est également un moyen de prendre de la distance du domaine de l'architecture qui peut s'avérer être trop sérieux ou restrictif.

Avec sa sensibilité pour l'écriture, Pierre Blondel trouve le moyen de raviver la flamme de l'acte architectural, de le rendre plus humain, plus vivant, plus juste. Juste au sens d'exact, au sens que l'écriture est un art humain qui convoque une sensorialité propre aux êtres doués de l'intelligence et donc va permettre d'établir une connexion d'autant plus forte et véritable.

« L'architecture c'est une chose assez sérieuse, qui engage toute une série de responsabilités qui sont lourdes parce qu'évidemment si un bâtiment c'est une catastrophe, vous ne pouvez pas l'effacer. Et donc l'écriture à côté, c'est quelque chose de plus léger. On ne peut pas faire beaucoup d'humour en architecture [...] et donc le fait de passer par l'écrit permet d'avoir une distance, de rendre ça un peu moins lourd. C'est l'idée de jeu en fait. »¹

L'utilisation de formats différents lui permet également de varier ses interventions littéraires et d'être dans un renouvellement perpétuel. Parfois de la prose, parfois des vers, parfois des nouvelles, parfois des romans, parfois de la fiction, parfois de l'histoire...

Je vous invite à aller flâner sur son site internet et à vous nourrir de ses écrits avec la même gourmandise dont j'ai fait preuve en les découvrant.

Je ne vous présenterai ici qu'un rapide et concis extrait d'une qui m'a particulièrement plu, le projet Marina.

Cet extrait est d'autant plus pertinent qu'il est accompagné à la fois de croquis contemporain à la conception du projet, que d'images du bâtiment construit.

«Il gravit quelques marches et se retrouva dans le patio. Il était maintenant au cœur de la maison, mais sans y avoir pénétré. Il resta un instant rêveur, devant cette matérialisation contemporaine de l'Immaculée Conception, mais il ne voulait pas se laisser déconcentrer.

Ring, Ittre, lotissements, rond-point, bois, maison, patio, jusqu'ici les indications s'étaient montrées précises, trop précises, son informateur connaissait très bien les lieux .

Le patio était un carré parfait d'environ quatre mètres de côté. Ici aussi l'ordonnancement pourtant classique de ce genre de composition avait été mis à mal par le relief et deux des côtés contigus, horizontaux et vitrés faisaient face à deux côtés,

1. Citation de mon entretien téléphonique avec Pierre Blondel.

2. BLONDEL Pierre. 2009. Marina. Bruxelles : Four-tout.

tourmentés par le relief, mais massifs.

Il put examiner d'un coup d'oeil périphérique l'intérieur de la maison: pas un chat, où justement si, un chat noir, immobile et méprisant, à moitié endormi sur un pouf.

Comment entrer? Il était à l'intérieur mais il n'était pas dedans. Le chat, à présent bien réveillé, semblait lui retourner la question.

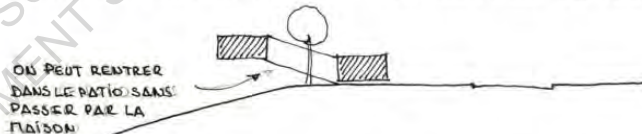
Fracturer, pénétrer, s'introduire, il haïssait ces termes agressifs dignes d'un voleur ou d'un assassin, il n'était ni l'un, il remettait en quelque sorte les choses à leur propriétaire, ni l'autre, il rendait véritablement les éléments à la vie.

Mais le chat se frottait maintenant à ses jambes et il n'y avait certainement pas de châtière (il savait depuis longtemps le dégoût de certains architectes pour celle-ci, parce-qu'elles brisent le dessin modulé de la composition du chassis). Une porte était effectivement ouverte, il rentra, il était à l'intérieur.»²

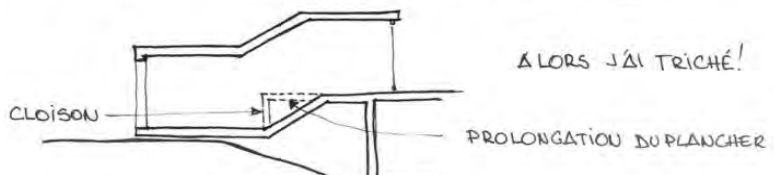
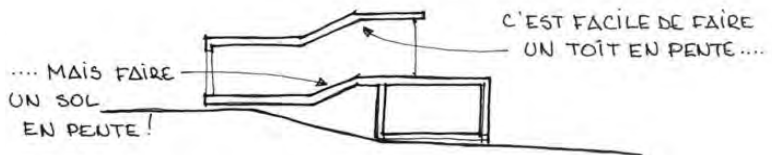
POUR CETTE PETITE MAISON LE TERRAIN EST LE LONG
D'UNE ROUTE ASSEZ BRUYANTE, AU SUD. POUR SE PROTÉGER
DU BRUIT, MAIS AVOIR LE SOLEIL NOUS AVONS PENSÉ À UNE
MAISON À PATIO



MAIS LE TERRAIN EST EN PENTE: LA MAISON S'EST ALORS
DEFORMÉE POUR SUIVRE... OU CONTRER LA PENTE



LE PROBLÈME, C'EST ENTRE LA CUISINE ET LE SALON:
IL Y A UNE DIFFÉRENCE DE NIVEAUX



Schémas de Pierre Blondel pour le projet Marina.



ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Photo du projet réalisé

Pierre Blondel vient offrir une possibilité pour lui, architecte, de garder une connexion avec un projet, de garder une part de sa vie dans un bâtiment livré, un lieu qui nous échappe alors. Cela permet de plonger dans l'imaginaire qu'il offre. Par l'écrit réalisé notamment pour le projet d'une maison communale à côté de Bruxelles, il imagine ce que serait le bâtiment des années après sa livraison. Il fabule alors sur le destin tragique de ce bâtiment en ruine en recoupant les histoires de deux hommes rêvant d'une autre vie.

L'exemple de Pierre Blondel est pour moi une ressource précieuse dans le cadre de mon mémoire en ce qu'il intègre l'écriture et la narration au sein de l'acte de projet, dans la conception, les inspirations, les rapprochements sensibles et sensoriels. Il m'inspire par ailleurs grandement pour la suite de mon parcours et dans ma quête de l'architecture vers laquelle je veux tendre.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 4

Partie B

Le mode d'emploi par la description

«Peut-il y avoir une description qui se passe de la pensée logique?
N'est-ce pas déjà l'expression d'un jugement que d'observer que
l'arbre est vert?»¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. Le Corbusier. 1966. Le Voyage d'Orient. Paris : Forces vives. p.64.

Imaginez un mode de projeter où la parole deviendrait bâti? On n'aurait qu'à discuter, converser, s'exprimer et le projet s'en raconterait en suivant. Cette idée ne saurait être concevable que via un lexique aigu, un vocabulaire adapté. L'exactitude et la précision de la terminologie employée devient centrale au développement de ce type de *recette d'architecture*.

L'idée est de chercher à développer les façons dont faire ces modes d'emploi, d'envisager comment ils seraient réalisables, puis de les mettre en perspective avec l'acte architectural. Le parallèle entre écriture et architecture établi, il va en effet de soi de transcrire la description littéraire au domaine de l'architecture.

Comme nous l'avons déjà dit, Le Corbusier est un architecte qui a écrit beaucoup au cours de sa carrière. Il entretenait un rapport à l'écriture en carnet telle qu'il a toujours porté sur lui un carnet de croquis sur lequel il accumulait observations, calculs, notes, relevés d'architecture, esquisses d'œuvres et de projets. Un ensemble de ces carnets a été rassemblé dans un recueil : Voyage d'Orient, carnets. La réflexion sous sa forme la plus pure et authentique sous sa forme naissante. Les carnets, représentent à eux seuls, une sorte « d'œuvre cachée » fondamentale lorsque l'on cherche à appréhender un artiste dans son entièreté. On y retrouve ce genre de citations :

« C'était une très belle terrasse dominant la mer. La lune noyait de bleu les plaines humides... et, des fenêtres ouvertes crevées de lumières du Club, pétait une fanfare éclatante, triomphante [...] et sur le mur un grand tableau à l'huile montrait en grandeur naturelle Orphée classiquement demi-nu, assis et pleurant [...] Tout ça à la Puvis de Chavanne [...] À l'hôtel, sur les draps, le noir des punaises équilibrait sans peine le blanc du linge inlavé. »¹

Il décrit ici le parapet par ses constituants (ses mesures, ses matériaux) sans aborder son rapport au paysage. En revanche, dans l'écrit publié, il décrit avec plus de détails le paysage et la sensation créée grâce à la présence du parapet dans son contexte. Pourtant cette fois, l'objet en lui-même n'est plus décrit. On complète cette description textuelle avec les croquis associés dans le carnet.

De la même façon, l'architecte Frank Lloyd Wright a lui également une grande œuvre littéraire à son actif, certes moins reconnu que son œuvre construire. Dans la deuxième partie de son ouvrage *The Natural House*, écrit en 1954, Frank Lloyd Wright donne un guide pour construire une maison usonienne. Il livre, et ce de façon organisée et concise, une façon concrète de construire une maison. Il aborde point par point les différents éléments qu'il faut penser et dessiner lors de la réalisation d'un projet. Il choisit des mots justes et clairs afin de dissiper tout doute qu'il pourrait y avoir et la question de l'interprétation est alors réduite.

Claude Massu avec son article *Écrire et/ou bâtir chez Frank Lloyd Wright (1954)* publié dans l'ouvrage *Architecture et Littérature* sous la direction de Pierre Hyppolite, développe ce guide de construction que livre Wright.

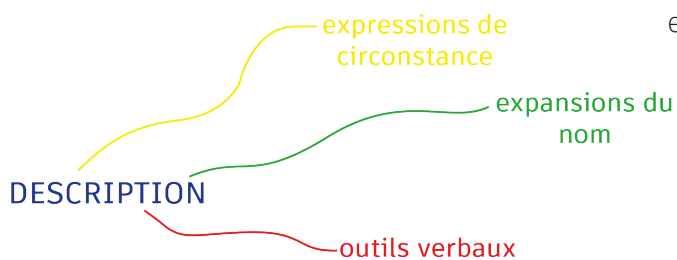
« Wright donne des conseils sur l'isolation et le chauffage de la maison usonienne de même que sur la forme du toit. Des considérations pratiques suivent sur la taille de la cuisine et les possibilités d'agrandir la maison. La cuisine, qualifiée d'espace de travail (« workspace »), devient une partie de la salle de séjour, du fait qu'elle cesse d'être un espace fermé. Elle est une sorte d'alcôve du salon. Pour pallier certains inconvénients dus en particulier aux odeurs de cuisine, l'auteur recommande l'installation d'un système de ventilation placé au-dessus du séjour. On voit par-là que l'architecte ne néglige aucun détail pratique de la vie usonienne. »¹

Se pose à ce moment la question de la technique littéraire révélant ces extraits de textes à vocation descriptive. Il y a d'une première part leur composition et leur organisation, et d'une seconde part la notion de tri effectué parmi ce que l'on lit.

Pour ce qui concerne la question de la technique littéraire, c'est mon entretien avec ma professeure de français du lycée qui m'a réellement orientée. J'ai pu grâce à nos échanges toucher du doigt la théorie et les véritables écoles et courants qui incarnaient mes intuitions. L'entièreté de notre échange est retranscrite à la fin du mémoire, comme trace des notions et leçons acquises dans le cadre de ce mémoire mais également comme hommage aux innombrables apprentissages et inspirations que Gaëlane Hitte-Alvado m'aura inculqué durant mes années lycées.

1. MASSU Claude. 1954. "Écrire et/ou bâtir chez Frank Lloyd Wright" In *Architecture et littérature : Une interaction en question XXe-XXIe siècles*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2020

2. FLAUBERT Gustave. 1857. *Madame Bovary*. Paris : Charpentier.



C'est ainsi que j'ai pu établir une définition schématisée de la notion de description comme un assemblage de divers éléments : les outils verbaux, les expansions du nom et les expressions de circonstances. Une grande partie de la description porte toutefois sur les expansions du nom à tel point qu'avec des auteurs comme Émile Zola, qui sont dans la description très réaliste, précise et dirigée, enlever ces expansions du nom réduirait d'au moins trois quart la longueur du texte.

Après, il faut avoir conscience des divers types de descriptions qui ne vont pas convoquer chez le lecteur les mêmes sensibilités. De cette façon, on séparera, comme dans le sondage de la première partie du chapitre 2, les descriptions dirigées des courants plutôt réalistes des descriptions vaporeuses des courants plutôt surréalistes.

On aura affaire ans le premier cas à des auteurs comme Balzac, Flaubert ou Zola et à ce moment-là, on sera dans une visée éducative et humaniste. On ne décrit pas que pour décrire, on ne décrit pas que pour faire comprendre, on décrit pour démontrer et pour argumenter.

« Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde, et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient. Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle vit son père, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage. La folie la prenait, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse, il est vrai; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent. Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne. La nuit tombait, des corneilles volaient. »²

Cet extrait de la mort de Emma dans Madame Bovary de Flaubert met en avant une description pointue qui a une visée à la fois explicative et une visée sensible de démontrer l'état d'esprit du personnage.

Dans un second temps, on a affaire à des extraits de texte descriptif moins directs mais plus vaporeux, qui vont jouer du langage pour offrir une multitude d'interprétations. Ces descriptions-là forgent une ambition imaginative et créative, avec une portée plus poétique.

« Du côté de la frontière, où le plateau peu à peu s'élevait, on voyait perler un à un et glisser quelques instants dans la nuit de petits points de lumière qui s'épanouissaient sans bruit et balayaient la crête des taillis d'un rayon rapide : les automobiles belges, qui roulaient dans la paix d'un autre monde au travers des clairières plus aérées où l'Ardenne peu à peu se morcelait. Entre ces deux franges que la nuit soudain alertait vaguement, le Toit (c'était le nom que donnait Grange à ce haut plateau de forêts suspendu au-dessus de la vallée), restait plongé dans une obscurité profonde. La laie s'allongeait à perte de vue comme une route fantôme, à demi phosphorescente entre les taillis sous son poudrage de gravier blanc. L'air était tiède et mou, chargé de senteurs de plantes ; Il faisait bon marcher sur cette route sonore et criissante, avec au-dessus de sa tête cette traînée de ciel plus clair, vaguement vivante, qui semblait parfois s'éveiller du reflet des lueurs lointaines.»¹

Cet extrait de Julien Gracq révèle une face totalement différente de la description dans la littérature avec une approche plus sensible. Ces deux sensibilités divergent et toucheront les individus différemment, c'est ce que l'on avait constaté avec le sondage de la première partie du deuxième chapitre.

Il y a ensuite la question de tri. Quel tri fait-on parmi tout ce que l'on lit ? Quelles informations va-t-on choisir de retenir ? Diverses focales peuvent être choisies et l'on peut aborder ce tri sous divers angles.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le tri peut être basé plus sur le fond ou plus sur la forme. Il peut choisir de ne prendre en compte qu'un extrait mais où chaque mot compte ou

1. GRACQ Julien. 1958. Un balcon en forêt.

2. FLAUBERT Gustave. 1857. Madame Bovary. Paris : Charpentier.

plutôt l'entièreté d'un livre en ne retenant que ce que l'on définira comme essentiel. Dans l'ensemble, il faut s'intéresser aux éléments qui seraient susceptibles de créer une spatialité.

L'exemple d'Aurélie Baetz est en l'occurrence un exemple de ce tri et de cette hiérarchisation : « A la lecture du roman sont ressortis deux types d'informations principales : les lieux du récit et la construction du texte ».² On dénote alors ici les données directement spatiales et les données qui nécessitent une interprétation. L'acte de projet vise alors à mêler le rythme de l'histoire et les personnages impliqués aux espaces définis dans lesquels ils évoluent. C'est l'arrangement de ces deux facteurs qui mènera finalement à un plan et à une organisation spatiale des éléments les uns par rapport aux autres.

Aurélie Baetz dit elle-même :

« L'ensemble des données collectées, les lieux du récit, les intentions spatiales clarifiées, l'organigramme général du projet et son fil conducteur qui est le parcours nous conduisent au dessin d'un projet. »²

L'objectif du studio de travail de Aurélie Baetz fut ainsi de concevoir une transposition de l'espace littéraire dans l'espace construit, ici fictivement mais dans l'optique d'en mesurer la portée.

On y perçoit ainsi les prémisses d'un mode d'emploi du texte écrit pour faire un projet architectural au sens où un protocole a été appliqué.

Finalement, pour conclure sur les descriptions textuelles de la spatialité, on parlera de la façon dont la littérature peut abuser des sens du lecteur. Au même titre que l'espace et l'architecture qui sont des choses dont on prend conscience par l'œil et donc dont on peut abuser selon Jean Nouvel, on peut abuser par écrit des sens du lecteur.

On présente dans Construire une maison de Jack London la description d'une maison à venir : celle que le narrateur construit pour lui-même. Il commence la description qu'il étale sur 2 pages et que l'on pourrait aisément retranscrire sur l'instant en espace dessiné, tant elle est bien concise, organisée et qu'elle suscite en nous des images mentales claires. Je vous invite vous-même à jouer le jeu d'après les extraits.

« Et puisqu'il est question de maison, j'en construis une à l'heure qu'il est et puis vous garantir qu'elles ne sont pas nombreuses, les maisons auxquelles on a autant réfléchi qu'à celle-ci. Je vais vous en dire quelques mots. Tout d'abord, il n'y aura ni jardin, ni clôtures, ni pelouses, ni fleurs. Ladite maison mesurera environ quatorze mètres sur quatre et demi en son point le plus large, précision utile. Ce qui signifie qu'elle sera – veuillez excuser ce vain commentaire – plus étroite que large. Les détails se plieront à l'économie générale. Il n'y aura ni véranda, ni porche, ni grand escalier. Je dois avouer à ma grande honte que les quelques marches qui s'y trouveront seront d'une extrême raideur. Les chambres mesureront deux mètres dix sur deux mètres dix ; l'une sera plus petite encore. De toute façon, à quoi sert une chambre, sinon à y dormir ? Il n'y aura pas de cou loir, Dieu merci. Les pièces sont faites pour être traversées. Pourquoi s'embarrasser d'un lieu de passage ? La salle de bains sera un tout petit peu plus vaste que la baignoire la plus exigüe – ce qui la rendra facile à entretenir. La cuisine ne sera pas vraiment plus grande – ce qui simplifiera la tâche du cuisinier. Pas de salon, mais une belle pièce à vivre de quatre mètres sur un mètre quatre-vingt, aux murs tapissés de livres : elle servira aussi de bibliothèque et de fumoir. Et comme de ce fait, le plancher ne sera pas utilisé, c'est là aussi que nous prendrons nos repas. Soit dit en passant, ce genre de pièce restant vacant la nuit, on pourra y faire dormir le cuisinier et l'aide.

Mon caractère est ainsi fait que je déteste le gâchis : pourquoi gaspiller un si bel espace que nous n'occupons pas la nuit ?»¹

Cependant au début de la troisième page, il révèle un point essentiel qu'il avait, assurément de façon volontaire, omis : cette maison est destinée à flotter. Cette maison est un bateau.

«Mes idées, me direz-vous, manquent d'ampleur ? Ah, j'ai omis de vous préciser ceci : la maison que je suis en train de vous décrire est destinée à flotter sur les océans. »²

A aucun moment avant cette annonce, arrivant comme un véritable retournement de situation, le lecteur ne pouvait se douter de cela. Le titre « construire une maison » ainsi que tout le champ lexical faisaient référence à la maison et au monde terrestre. Non au bateau et au monde marin. Cette nouvelle implique donc une recalibration

1. LONDON Jack. 1906. Construire une maison. Londres : Editions du Sonneur. p. 7.

2. Ibid

des conclusions tirées de prime abord en les réintroduisant dans un ensemble qui ne serait alors plus une maison mais un bateau. La perception premièrement acquise au début du texte se voit ainsi modifiée et à réajuster selon les derniers éléments. Une fenêtre qu'on aurait imaginée rectangulaire avec des petits carreaux, une allège recouverte d'une platine et des volets à double battants légèrement entrouvert se transforme en hublot au verre épais immaculé.

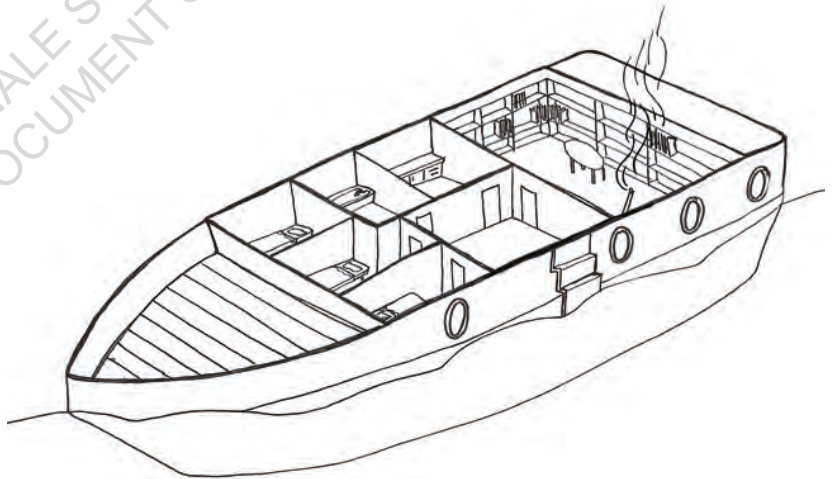


Schéma de mon image mentale lors de la première partie de la lecture, puis lors de l'annonce qu'il s'agit d'un bateau

Les intuitions du lecteur peuvent ainsi être abusées, mais le résultat obtenu n'en est, selon moi, que plus marquant. Et alors on touche finalement à une efficacité de la narration véritablement conséquente et porteuse d'images mentales.

Finalement, de la même façon que l'on trouverait un lexique dans la description littéraire, on en trouverait un dans la conception architecturale, posant la question de la façon dont on décrit l'architecture. Quel vocabulaire, quel lexical, quels mots, quelles figures de style, quels détails vont-être utilisés pour décrire un espace ?

Quelle organisation du discours sera mise en place pour faire avancer et dérouler l'image mentale du lecteur ?

À cette question, l'on y verra alors deux réponses principales. La première est de procéder à une description en partant de la vision la plus large de la masse de l'objet puis en précisant au fur-et-à-mesure que l'on resserre sa focale. La seconde est de procéder par accumulation de petits détails, comme une caméra qui déroulerait un panorama de sorte à finalement reconstruire une image globale de l'objet dans son entièreté. Ces procédés mènent au bout du compte à une image similaire mais qui proviendra de deux développements distincts. Et c'est à cela que l'on choisit de s'intéresser parce que ce n'est pas la fin qui compte, c'est le chemin la clé.

Et cette clé serait finalement ce que j'aimerais nommer l'art narratif de la description architecturale, qui vient comme un choix de procédé pour parvenir à une description complète d'un espace.

Viennent alors les questions suivantes : Qu'est ce qui fait un dessin d'architecture ? De la même façon que nous avons un lexique mental qui nous permet de lire correctement et de comprendre une phrase à la syntaxe biaisée, est-il possible d'avoir un lexique architectural mental qui crée et stock des formes depuis un mot lu ? Y a-t-il une intelligence descriptive ?

Dans ce chemin de pensée, une importance est portée au symbole, à l'icône.

Voyez par exemple le mobilier. C'est un phénomène universel et inné que de reconnaître une chaise. Même au design particulier

et qui n'a pas l'allure habituelle, une chaise est une chaise, et l'on n'y trompera personne. A quoi cela tient-il ? Qu'est ce qui fait que lorsque l'on voit un objet on en comprend la fonction ?

Une chaise se décrirait par quatre pieds soutenant une assise, avec potentiellement un dossier et des accoudoirs. Pourtant lorsque l'on voit une chaise au design de Zaha Hadid, on comprend qu'il s'agit d'une chaise sans en retrouver ces éléments.



Z chair de Zaha Hadid

Cela tient à l'icône. A la représentation symbolique que l'on a d'un type d'objet. Pour la description architecturale il s'agirait de la même chose.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE 4

Partie C

Utopie et limite de la programmation systémique

«L'intelligence artificielle, à l'image des fleurs, est une plante qui ne bourgeonne pas. »¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Fig. 2.2. Paire d'images « input » (gauche) et « output » (droite), associant une empreinte au sol à un agencement de pièces, S. Chaillou, Harvard, 2019

Début de l'entraînement
 ▼

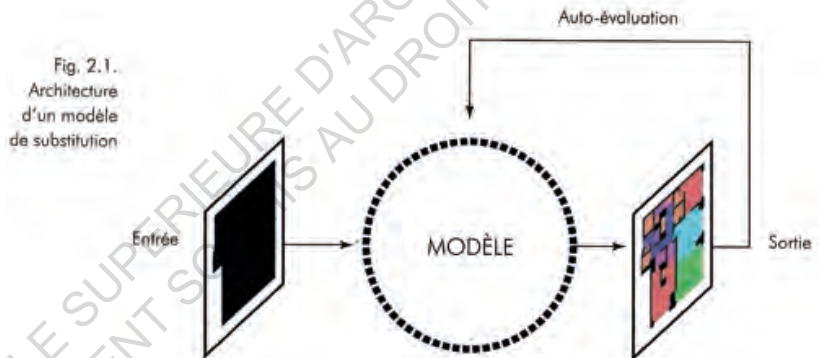


Fin de l'entraînement
 ▲

Fig. 2.3. Images générées durant l'entraînement d'un modèle GAN, S. Chaillou, Harvard, 2019

Au départ de mon mémoire, à l'heure où il s'agissait de choisir un sujet, j'avais pensé à la folie créative que serait de pouvoir créer à partir des mots : on parle et un espace se crée. J'avais songé à cette idée comme à une utopie, en imaginant la portée vaste et positive qu'aurait cette invention.

Je me suis ainsi renseignée et ai pris pour exemple et référence Stanislas Chaillou notamment via son ouvrage *L'intelligence artificielle au service de l'architecture* et sa conférence au Pavillon de l'architecture de Paris. Il initia une idée dans ma tête selon laquelle il serait possible d'écrire un programme informatique qui soit capable à partir de données textuelles littéraires de créer un plan, une perspective, une coupe, une 3D : en bref, de construire un espace. Alexandre Chaillou a déjà réalisé ce genre de programme qui sont capables à partir d'un programme de former tous ces dessins architecturaux.



Pour vulgariser la science derrière ce concept, le programme fonctionne par auto-évaluation : par référence, il va réévaluer ses plans produit pour savoir lequel convient le mieux. Nous voyons ainsi sur la figure de la page de gauche un ensemble de plans formés pour le même programme, répondant de mieux en mieux, par apprentissage du logiciel d'Intelligence Artificielle, à la problématique posée.

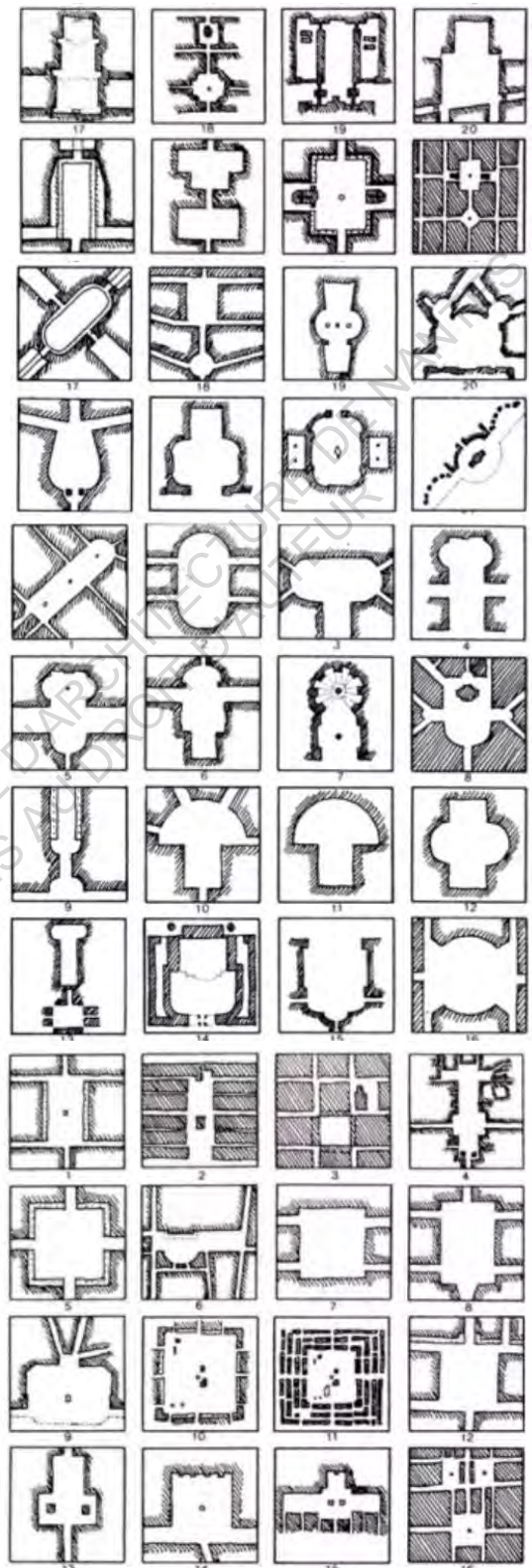
Pour appliquer concrètement cette notion à mon sujet de mémoire, l'idée serait de s'intéresser aux images mentales que les lecteurs créent pour en faire des espaces et voir dans quelles mesures cette application pourrait se faire. L'idée serait de réfléchir à une possible génération de l'architecture depuis le texte, à un mode de projet architectural autre que par le dessin.

Cela pose cependant la problématique du systémique en architecture étant donné que le principal facteur d'un projet est le facteur humain : le projet est fait par et pour des personnes. Ainsi, une création qui puise sa source dans un ordinateur, malgré les grandes avancées en termes d'Intelligence Artificielle, ne sera pas capable d'avoir la sensibilité qu'aurait une personne avec ses ressentis et émotions.

Le systémique en architecture avait déjà été investi notamment par Christopher Alexander. C'est un anthropologue et un architecte américain d'origine autrichienne qui a retrouvé et perfectionné la théorie des Pattern Languages. Ce concept de pattern, traduisible au mieux en motif, mais aussi en modèle ou type, permet des applications dans tous les processus de conception de formes dans les arts aussi bien qu'en ingénierie.

The Nature of Order : An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe est son dernier ouvrage et le plus abouti. Il y élabore une nouvelle théorie de la nature de l'espace et montre comment celle-ci influe sur la conception de l'architecture et de l'urbanisme.

Cela pose la question du détail, de la quantité de paramètres et de la manière de les aborder. Le systémique se doit en effet d'entrer dans un protocole clair qu'il est important de définir au préalable.



Schémas des patterns de Christopher Alexander pour les pièces de nuit

Finalement, en posant la question sur cette utopie imaginative que je m'étais formée au tout début de mon mémoire qui pourrait créer un espace depuis un texte, Pierre Blondel m'a répondu ceci :

« Les images mentales permettent de relativiser l'espace. Je ne sais pas si ça permet de le créer mais ça permet de le relativiser et de lui donner plusieurs approches. »¹

En ce sens, l'écriture ne serait pas une utopie à elle-seule mais lorsqu'on la couple avec d'autres éléments : elle vient étayer l'acte architectural.

« Pour ce qui est d'une écriture comme projet, je suis toujours partagé entre le fait que : oui l'écrit est une chose importante, mais ne pas en faire quelque chose qui justement se suffirait à elle-même. L'architecture souffre d'un sens de définition multiple. C'est-à-dire qu'on ne sait pas très bien ce que c'est. Et à cause de ça surtout au niveau de l'apprentissage, la tentation est pour les enseignants de parler d'autre chose que de l'architecture. « L'architecture c'est bien mais c'est surtout le paysage, l'architecture c'est bien mais c'est surtout la sociologie, la partie passion, le contact avec les autres, les outils de technologie, les beaux dessins. » Tout ça fait qu'il y a toujours une manière de raccrocher à autre chose parce qu'on ne veut finalement pas vraiment aborder la question de ce qu'est l'architecture. En gros, faire quelque chose pour la ville et faire quelque chose pour les gens. Si on arrive déjà à faire ça au niveau spatial, je pense qu'on s'approche de l'architecture. Là-dedans, la littérature a sa place, comme la sociologie a sa place, comme l'informatique a sa place, comme le paysage a sa place. »²

On comprend bien qu'on parle ici d'outils, de moyens de représentation ou de domaines de référence. On ne parle pas d'origine ou de source. On parle presque de bonus. Et ces bonus ne sont pas à négliger car ils rendent de la qualité du projet. Cependant il y a une frontière, je le pensais et je l'ai vu en travaillant sur mon mémoire, qui scinde le monde de l'architecture en ce qui est source et ce qui est soutien, entre ce qui est contenu et contenant. Il est important d'avoir conscience de cette frontière pour ne pas l'entraver.

1. Extrait de mon entretien avec Pierre Blondel.

2. Ibid

Mon utopie de départ du mémoire sur la création d'architecture depuis un texte par un programme informatique s'est ainsi révélé au fur et à mesure de moins en moins pertinent et adapté. Au cours de mes recherches j'ai pris conscience des limites de la programmation systémique et de l'importance du facteur sensoriel humain.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CONCLUSION

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS A L'APPRÉHENSION

L'architecture est un objet de désir et le récit me séduit.

Cette constatation dont je parlais au début de mon mémoire en aura finalement guidé tout le développement.

À ma problématique de départ - Comment la narration peut-elle devenir source de l'acte architectural au gré de la formation d'images mentales ? - je développe finalement un mémoire en quatre chapitre à l'image d'un livre pour livrer mes recherches, intuitions, références et connaissances sur le sujet.

L'état des lieux du lien entre narration et architecture m'aura permis de construire une base solide quant aux similitudes entre narrateur et architecte, entre livre et espace. De cette façon on aura vu que l'écriture est un domaine qui est concomitant à l'acte architectural depuis toujours tant par les traités et ouvrages architecturaux que par le développement du projet en lui-même avec la rédaction d'un programme, d'une notice, etc. On sera allés un peu plus loin en concrétisant véritablement le lien entre architecte et écrivain qui sont l'un et l'autre des créateurs dans l'espace et le temps. De la même façon, on tisse des analogies probantes entre le texte et l'espace : on peut alors considérer le texte comme un graphisme en oubliant le sens et créer de l'espace avec les lettres d'encre, ou le considérer comme un discours auquel cas on s'intéresse au sens qui devient formateur d'espace. Finalement, on s'est questionnés sur la place du lecteur dans la relation duale entre architecte et auteur. Le lecteur vient se positionner comme catalyseur de la création : il vient avec son vécu, ses interprétations, ses émotions propres et interprète le texte d'une certaine façon qui sera donc la finalité de l'ouvrage. Un livre est destiné à être lu et chaque lecteur en devient un peu le constructeur. De la même façon en architecture, un bâtiment est destiné à être habité et ce sont les habitants qui vont révéler et donner vie à l'espace.

On comprend ainsi avec ce premier chapitre le lien fort qui existe entre narration et architecture : nous ne l'avons pas inventé, nous l'avons simplement souligné.

Le deuxième et le troisième chapitre se trouvent être en relation cyclique et permettent de mettre l'accent sur la succession d'actions dans l'utilisation de la narration dans l'acte architectural : il s'agit d'abord du passage du texte aux images mentales puis des images mentales à l'espace architectural.

Cette boucle retrace instinctivement les schémas de pensée

par lesquels l'on passe lorsque l'on tente d'avoir une démarche architecturale à partir d'un texte en convoquant nos images mentales.

Le deuxième chapitre s'ouvre alors sur des expérimentations qui vont permettre avant tout essai de développer une théorie, de montrer ce qui a été empiriquement observé. Cette expérimentation prend la forme d'un sondage que j'ai réalisé où l'on cherche à percevoir les différences dans la formation d'images mentales depuis deux textes de courants différents sur un ensemble de candidats volontaires. Suite à ce sondage, nous avons compris que le style littéraire jouait énormément sur la qualité et la quantité des images mentales formées et avons tenté de les détailler pour d'autres courants : le surréalisme, le réalisme, le romantisme et le Nouveau Roman.

La deuxième partie du chapitre consiste à observer en quoi ce passage du texte aux images mentales apporte une grande richesse et une diversité dans la création notamment en essayant de comprendre sommairement ce qu'il se passe de façon neurologique à la lecture, puis en définissant des termes tels que compréhension, herméneutique ou sémiologie qui forgent mon sujet de mémoire. Cette partie met ainsi en avant l'intérêt de travailler de la sorte dans l'acte architectural.

La troisième partie souligne comment ce simple effort de visualisation mentale devient un outil d'apprentissage à l'instar notamment de Jaime Romano Gamo ou encore La Garanderie. L'architecture est un domaine splendide car il brille de son panel de domaines réunis en une seule discipline, car il maintient l'architecte hors d'atteinte de toute forme de léthargie ou de fossilisation, et l'utilisation de la visualisation mentale constitue selon moi un axe fort dans la volonté de ne pas laisser mourir sa créativité.

On passe ensuite au troisième qui vient clôturer le cycle d'actions avec le passage des images mentales à l'acte architectural. On commence à nouveau par le développement d'expérimentations qui témoignent de cela. On parle alors d'abord de l'expérience de Aurélie Baetz pour créer un projet d'après l'interprétation du texte Les Enfants Terribles de Cocteau, qui met en avant la nécessité d'établir un protocole et une sélection au préalable pour ne pas se perdre dans le roman : il faut choisir un axe de lecture et un axe de projet architectural. On parle ensuite d'une petite expérimentation que j'ai menée en dessinant ce que je m'imaginai spatialement

au cours de la lecture d'un extrait de Peter Zumthor. Cette dernière expérience permet de voir quelles informations on choisit de retenir et dans quel ordre ou sens l'espace se forme.

La partie B développe l'art de la référence mentale imagée en ce qu'un texte va forcément appeler chez le lecteur des expériences ou un vécu passé. La création architecturale n'est pas que création pure mais une hybridation des images mentales avec des images et des espaces déjà vu avant.

La partie C clôture sur l'importance des sens, sensibilités, émotions de chacun procurés par la lecture et ainsi par la visualisation mentale. Cela met en avant le caractère humain de l'acte architectural.

Enfin, dans un quatrième et dernier chapitre, nous utiliserons concrètement ce que vous avons déjà emmagasiné jusque-là pour réfléchir à l'utilisation des images mentales en architecture. Nous ouvrons encore une fois sur une expérience dont un retour sur un projet de première année d'études "La maison des récits" où à partir d'un médium au choix, il fallait développer un projet architectural. La seconde partie serait l'entretien avec Pierre Blondel qui fut passionnant. Pierre Blondel est un architecte belge qui a pour habitude d'utiliser la narration dans son acte de projet architectural.

On parle ensuite dans une partie B de l'utilisation de la narration comme d'un recette descriptive comme un mode d'emploi à suivre au même temps que l'on suit la narration du texte.

Finalement, on aborde le sujet de l'utopie et des limites du systémique en architecture. Le systémique ici se verra adapté l'Intelligence Artificielle et donc à une création sans véritablement la patte graphique de l'homme et donc on comprend qu'il est essentiel et que le retirer de l'équation ne serait pas bénéfique.

Ainsi, l'utopie de départ sur la formation d'espace uniquement par la voix du genre par un discours ou une narration, n'est plus véritablement tangible car le facteur humain est trop important dans le schéma de création architecturale. Une personne va en effet ramener sa bonne humeur, ses idées, ses émotions dans le stade. On prend alors conscience d'une limite du sujet quant à l'Intelligence Artificielle. Pour autant, passer par les images

mentales semblent très pertinent comme façon de faire du projet. L'utilisation de l'écriture s'est révélée probante pour des projets concrets comme nous l'avons vu avec Pierre Blondel et permet de conserver une part de sentiments pour l'architecture, qui en fait l'intérêt et l'objet de désir qu'elle est.

L'écriture, on l'aura compris, promet un potentiel énorme en terme d'accompagnement du projet architectural, pour clarifier des propos, étayer des ambitions, etc. Il s'agit en effet d'un outil de grande valeur qui peine pourtant à devenir source du projet architectural. En effet, travailler avec la narration comme origine du projet serait intéressant sous forme d'expérimentations ou de petit exercice mais je doute qu'elle puisse être porteuse à elle seule de tout un projet.

Enfin, pour ouvrir mon sujet, je me propose de me demander comment d'autres domaines liés aux sens humains pourraient eux-aussi étayer l'acte architectural? En effet on a établi un grand lien entre les sens et l'architecture par la narration, pourrait-on relier l'ouïe à l'architecture par la musique?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

BIBLIOGRAPHIE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SCIENTIFIQUE

Une partie des ouvrages cités au long de mon mémoire sont des ouvrages m'ayant marqués et qu'il me tenait à coeur d'investir pour développer mon propos sur cet exercice de mémoire. Les autres ouvrages sont ceux que j'ai trouvé au cours de mes recherches et qui m'ont permis d'approfondir mes connaissances sur le sujet.

- ZUMTHOR Peter. 2010. Penser l'Architecture. Allemagne : Birkauer.
- LAI Jimenez. 2012. Citizens of No Place : An Architectural Graphic Novel. New York : Princeton Architectural Press.
- PASCAL Blaise. 1670. Pensées.
- Aristote. -300. De Anima.
- RICOEUR Paul. 1998. De la mémoire. Paris : Urbanisme 303.
- DESCARTES René. 1637. Discours de la méthode. France.
- HUGO Victor. 1831. Notre-Dame de Paris. Paris : Charles Gosselin.
- HIS Ghislain. 2015. «La matérialité comme récit : d'un récit culturel à la production d'une pensée ». Bulletin des bibliothèques de France, n° 4.
- VITALIS Louis et FRANÇOIS Guéna. 2017. « Narrer pour concevoir, concevoir pour narrer – enjeux épistémologiques croisés ». Revue française des sciences de l'information et de la communication, n°10.
- VALERY Paul. 1927. Les deux vertus d'un livre. In Arts et Metiers Graphiques N°1.
- HUGUENY-LEGER Élise. 2011. « Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires ». In Études littéraires 42, n°1.

- DURAND M.-A. 2013. Poétic' de la ville. Architecture et littéralité. Inter, n° 114.
- PEREC Georges. 1974. Espèce d'Espace. Paris : Galilée.
- BARTHES Roland. 1964. Paris : Media Diffusion.
- BREHM Sylvain. 2011. « Du sens aux sens : les représentations mentales dans l'acte de lecture » In Protée 39, n° 2.
- FANTE John. 1939. Demande à la poussière. Etats-Unis : Stackpole Sons.
- MAUPASSANT Guy. 1885. Bel-Ami. Paris : Victor Havard.
- VIAN Boris. 1947. L'Ecume des Jours. Paris : Gallimard.
- MUSSET Alfred. 1836. La confession d'un enfant du siècle. Paris : Gallimard.
- KUNDERA Milan. 1984. L'insoutenable légèreté de l'être. Toronto : 68 Publishers.
- BUTOR Michel. 1957. La modification. Paris : Minuit.
- LONDON Jack. 1909. Martin Eden. New-York : Macmillan.
- HARRISON-COVELLO Adèle. 1979. « Approche des enfants aveugles et déficients visuels congénitaux ». In Association de psychologie scientifique de langue. Paris: Presses Universitaires de France
- RIMBAUD Arthur. 1870. Cahier de Douai. "Le dormeur du Val".
- HYPOLITE Pierre. Architecture et littérature contemporaines. Presses Universitaires de Limoges, 2012.
- MYAZAKI Hayao. 1984. Nausicaa
- NOUVEL Jean à BAUDRILLARD Jean. 2002. Les objets singuliers. Paris : Calmann-Lévy.

- Le Corbusier. 1966. Le Voyage d'Orient. Paris : Forces vives.
- MASSU Claude. 1954. "Écrire et/ou bâtir chez Frank Lloyd Wright"
In Architecture et littérature : Une interaction en question
XXe-XXIe siècles. Aix-en-Provence: Presses universitaires de
Provence, 2020
- FLAUBERT Gustave. 1857. Madame Bovary. Paris : Charpentier.
- GRACQ Julien. 1958. Un balcon en forêt.

Au-delà des ouvrages, mon mémoire ressemble les pensées voir paroles de plusieurs personnes que j'admire et qui guident ma façon de faire de l'architecture ainsi que de nouvelles personnes que j'ai découvert, plus directement en lien avec mon sujet. Il me tenait donc à cœur de finalement tous les citer ici, en apportant des informations succinctes à leur sujet.

- Vitruve - philosophe (1er av. J.-C.)
- Leon Battista ALBERTI - philosophe (1404-1472)
- Andrea PALLADIO - architecte (1508-1580)
- Claude PERRAULT - architecte
- Eugène VIOLLET-LE-DUC - architecte (1814-1879)
- Robert VENTURI - architecte (1925-2018)
- Louis SULLIVAN - architecte (1856-1924)
- Walter GROPIUS - architecte (1883-1969)
- Le Corbusier - architecte (1887-1965)
- Rem KOOLHAAS - architecte (1944-....)
- Bernard TSCHUMI - architecte (1944-....)
- Christian DE CONINCK - écrivain (1960-....)
- Jean NOUVEL - architecte (1845-....)
- Jean BAUDRILLARD - philosophe (1929-2007)
- Renzo PIANO - architecte (1937-....)
- Victor HUGO - écrivain (1802-1885)
- Paul VALÉRY - écrivain (1871-1945)
- Guillaume APOLLINAIRE - poète (1880-1918)
- Elise HUGUENY-LÉGER - sociologue
- Georges PEREC - écrivain (1936-1982)
- Michael FRIED - critique et historien de l'art (1939-....)
- Richard SERRA - artiste (1939-....)
- Roland BARTHES - philosophe (1915-1980)

- Martin HEIDEGGER - philosophe (1889-1976)
- Hans Robert JAUSS - historien de la littérature (1921-1997)
- Wolfgang ISER - théoricien de la littérature (1926-2007)
- Gaëlane HITTE-ALVADO - professeure de français
- Louis KHAN - architecte (1901-1974)
- Jonas SALK - biologiste (1914-1995)
- Gilles THÉRIEN - professeur de littérature
- Christine BARON - professeure de littérature
- Italo CALVINO - écrivain (1923-1985)
- Guy DE MAUPASSANT - écrivain (1850-1893)
- Boris VIAN - écrivain (1920-1959)
- Edward HOPPER - peintre (1882-1967)
- Alfred DE MUSSET - poète (1810-1857)
- Milan KUNDERA - écrivain (1929-....)
- Michel BUTOR - poète (1926-2016)
- Yvette HATWELL - professeure en psychologie cognitive
- Léa - étudiante en neurologie cognitive
- Francis GALTON - inventeur (1822-1911)
- Adam ZEMAN - neurologue
- Charles Sanders PEIRCE - sémiologue (1839-1914)
- Jaime Romano GAMO - neurologue
- Simonide DE CÉOS - poète lyrique (600 av. J.-C.)
- Mark GATISS - producteur (1966-....)
- Steven MOFFAT - scénariste (1961-....)
- Benedicte CUMBERBATCH - acteur (1979-....)
- Antoine DE LA GARANDERIE - pédagogue (1920-2010)
- Pierre HYPPOLITE - professeur en lettres
- Aurélie BAETZ - professeur en architecture
- Jean COCTEAU - écrivain (1889-1963)
- Daniel LIBESKIND - architecte (1946-....)
- Arnold SCHÖNBERG - compositeur (1874-1951)
- Mies VAN DER ROHE - architecte (1886-1969)
- Clément COGITORE - artiste (1983-....)
- Jean-Philippe RAMEAU - compositeur (1683-1764)
- Lucie PALOMBI - journaliste
- Sergio MORALES - architecte
- Pierre BLONDEL - architecte
- Stanislas CHAILLOU - architecte
- Christopher ALEXANDER - architecte (1936-2022)

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

REMERCIEMENTS

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DE
DOCUMENTATION ET D'INFORMATIQUE DE NANTES

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Je souhaiterais remercier mon professeur référent Laurent Lescop pour son accompagnement et son soutien dans ce sujet de mémoire qui me tenait tant à cœur.

Je remercie par ailleurs toutes les personnes que j'ai eu l'occasion d'interviewer pour le bien de mon mémoire qui m'ont éclairé dans leur domaine de prédilection, ainsi que toutes les personnes ayant participé à mon sondage sur la perception mentale des textes. Je remercie en particulier Gaëlane Hitte-Alvado, ma professeure de français du lycée, qui a très certainement été l'instigatrice de mon envie de mêler l'écriture littéraire à l'architecture.

Je voudrais ensuite remercier mes parents pour leurs conseils, leurs relectures et leur soutien en abondance. Pour m'avoir fait apprécier la littérature dès mon plus jeune âge et avoir une bibliothèque sans fin où puiser de l'inspiration à la maison. Pour m'avoir aussi, avec mes deux grandes sœurs, toujours poussé à continuer et à tout donner, mais surtout pour m'avoir constamment rappelé la qualité de mon travail et m'avoir fait me sentir fier de ma production.

Je tiens en suivant à remercier mes amis et collègues, architectes ou non, qui de près ou de loin m'ont insufflé l'envie de partager mon sujet. Pour avoir à la fois débattu et échangé sur mon sujet, relançant toujours l'étincelle qui anime mon mémoire, et à la fois pour avoir su baigner de soleil les jours les plus difficiles.

Je remercie tout particulièrement ma colocataire Bianca avec qui je traverse toutes les épreuves de notre cursus commun avec un sourire constant.

Je remercie également Bastien pour ses conseils et ses références toujours justes et à point nommé.

Je remercie Tom, Henri, Tanguy et Marie, d'être tout simplement ceux qu'ils sont de leur façon, toujours présents.

Je remercie enfin mon staff favori du Player's qui m'aura motivé dans la dernière ligne droite. Merci Titouan et Nathan.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Retranscription de mon entretien avec Gaëlane Hitte-Alvado

Apolline Catté : Comment feriez-vous le lien entre la littérature et l'architecture ?

Gaëlane Hitte-Alvado : C'est un domaine que moi je connais parce qu'en tant qu'enseignante je l'ai beaucoup pratiqué, je l'ai même enseigné en tant que formatrice à mes collègues. Et ce qui me semble intéressant de prendre en début de réflexion c'est ce qui est du domaine de la gestion mentale. C'est alors Antoine de La Garanderie le grand manitou de la gestion mentale, donc si tu dois chercher c'est autour de ce nom. Il ne s'agit pas de passer des heures à te noyer dans de la théorie mais ce qui est super important à mon avis à prendre en compte c'est le fait qu'en tant que récepteur nous avons tous une intelligence différente qui est ancrée sur des perceptions qui sont diverses. Parce que nous ne fonctionnons pas avec les mêmes stimuli, les mêmes automatismes et les mêmes chemins mentaux. Le fait de poser ça en tant que postulat va te permettre de ne pas tomber dans une forme de caricature du style « l'architecture c'est ça... la littérature c'est ça » mais plus « tout ça peut être ça... ou « tout ça pourrait être ça... ».

La Garanderie a mis en évidence le fait que nous avons tous en réalité des profils mentaux différents.

Du coup je te fais un peu de caricature : il va y avoir ceux qui sont principalement visuels et qui vont donc créer des images. C'est à dire tu vas raconter un texte ou une anecdote et cette personne va la comprendre par une mise en image, ce qui à mon avis pour ton sujet est particulièrement intéressant puisque à priori la littérature et l'architecture c'est du visuel.

Mais il y a aussi le profil mental auditif qui va aussi être extrêmement riche. C'est-à-dire qu'au travers du son, des rythmes, des sonorités et de la musicalité dans le texte, on peut suggérer et créer un chemin ou des images mentales. Je dis images mentales mais en fin de compte, elles ne sont pas visuelles bien évidemment.

Moi il me semble qu'en architecture ça marche aussi parce que l'auditif se doit d'être fort. Un lieu est un lieu dans lequel la voix va porter ou ne pas porter, le vent va passer ou ne pas passer. Mon approche est très empirique par rapport à toi ou à un architecte. Moi j'arrive avec mon filtre très poético- subjectif mais je me disais quand tu me posais la question sur ce qui dans le texte peut créer une formation

d'images mentales, et bien la sonorité, les musicalités, le travail des voix, le travail des rythmes va aussi pouvoir suggérer une courbe, une voute, un passage. Parce que faire rentrer la lumière c'est aussi faire rentrer l'air.

AC : Alors moins immédiat

GHA : Exactement, moins immédiat mais plus fin.

La lecture des textes suggère des formes finalement.

La Garanderie met aussi en évidence un troisième profil mental qui est celui de la kinesthésie. C'est-à-dire le fait de coupler divers sens dont celui du toucher. Nous on l'utilise surtout pour les élèves en difficulté qui vont avoir besoin de toucher le texte. On va apprendre aux élèves à écrire le mot en leur faisant chercher et toucher la lettre. Moi par exemple quand je corrige une copie j'ai la main dans la copie, j'ai besoin de faire glisser mes doigts ligne par ligne, j'ai l'impression de m'emparer du texte.

« Nous avons l'impression que lire c'est imaginer l'image alors qu'en réalité c'est une superposition de sensations et de sensibilités. Et obligatoirement ça va avoir un impact avec une architecture qui va être visuelle, sonore, mais aussi c'est du toucher, c'est de la matière, et du coup c'est de la sensation. Ce qui pourrait être vécu comme dématérialisé par le texte en réalité ne l'est pas puisque notre récepteur va être amené à recréer tout ça : le son, l'image, le souffle, la matière, la couleur, la sensation du toucher, le doux, le chaud, le froid. »

Le texte n'est qu'un support de pensée finalement, comme l'architecture. Un lieu se pense avant de se vivre. Ou parce que tu vis, tu le penses. Cette interaction là c'est une équation intéressante selon moi.

Les deux ont pour point commun d'être des arts en temps que tel, et à partir du moment où tu es dans une projection artistique, tu es dans de l'humain pure c'est-à-dire que l'art n'a de sens que parce qu'il est passé à travers le filtre humain. Et cette subjectivité là elle lui donne tout son sens et tous ses sens. Tu vois comme tu peux jouer là-dessus ! C'est-à-dire que la sensorialité et la sensibilité vient donner la pensée, l'idée. Cela va faire aussi que dans un élément hyper conceptuel, on voit le beau mais on ne voit pas le côté pratique ou le côté utile et ça ça vient s'enraciner et prendre sens par rapport aux sens et par rapport à la sensibilité. Quand tu te balades au Guggenheim de Bilbao, je pense à

ça parce que pour moi c'est un exemple d'architecture très contemporaine, c'est pour moi un appel au sens. Ce bâtiment n'a véritablement d'intérêt pour moi que parce qu'il me fait vivre des choses. Comme un texte.

AC : Alors le fait d'aller une fois, puis d'y retourner pose un impact ? La temporalité vient s'immiscer dans l'équation ?

GHA : Exactement. De la même manière que tu peux lire un même texte à différents moments de ta vie, tu ne vas pas le ressentir et le vivre de la même manière. Je pense que tu peux aussi rentrer dans un lieu à différents moments de ta vie et ne pas vivre le bâtiment de la même manière. Parce que tu es riche de toi-même différemment et que tu projettes, tu vas le voir, le ressentir et le goûter différemment. De sorte que finalement ce que tu comprends, c'est que la chose essentielle c'est le récepteur.

Et c'est à ce moment-là qu'arrive tout l'intérêt de travailler avec l'école de Constance.

C'est principalement Jauss. Cette théorie il l'a pensée pour la littérature mais je pense que c'est à partir de là qu'on peut comprendre toute forme d'art, et en particulier l'art moderne et l'art contemporain. Ça fonctionne notamment vraiment bien pour ce qui est du surréalisme, ce qui est conceptuel. Quand l'art a dépassé le « j'aime, j'aime pas », le « c'est beau, c'est pas beau », pour transformer le récepteur en acteur. C'est un tremplin de réflexion : c'est quand le récepteur, qu'il soit lecteur ou visiteur d'un lieu architectural, est tout autant créateur de l'œuvre que l'écrivain ou l'architecte.

On considère l'œuvre au milieu, à gauche l'auteur, à droite le récepteur. Les deux se destinent vers l'œuvre. L'artiste va faire la moitié du chemin mais il la laisse inaboutie, il ne peut pas faire autrement parce que le récepteur est amené à faire son chemin à lui et à donner son sens à lui. Cela fait qu'il n'y a pas une solution, mais il y a la solution du lecteur.

Et voilà pourquoi on peut lire un poème surréaliste en se disant « c'est bizarre je l'ai compris comme ça moi, je n'ai pas l'impression de l'avoir trahi et pourtant toi tu l'as compris comme ça ». On n'a pas trahi l'œuvre, puisque le lecteur devient lui-même artiste, créateur en partie non pas d'une ébauche mais à partir de quelque chose de vraiment déjà réfléchi et élaboré, et il va donner la touche finale. En cela, il en devient un cocréateur.

Il n'y a pas de Vérité, il y a la vérité du récepteur.

AC : Et cette pensée-ci est valable pour tous les courants, tous les genres, ou y en a-t-il un en particulier qui se démarque ?

GHA : Là, il y a des finesses à mettre en place en effet. A mon avis c'est particulièrement porteur et juste pour ce qui est de l'art moderne. C'est-à-dire que pour moi, qui suis aussi professeur d'histoire de l'art, quand je mets mes élèves face à un tableau moderne du genre Mondrian, ils vont me dire « moi je vois des cubes, des couleurs » alors oui mais derrière que projette-tu ? Qu'est-ce que ça signifie, qu'est ce qu'il y a comme résonance en toi ? Et dans résonance, il y a à la fois le son qu'on retrouve mais on pourrait jouer sur le mot avec raison, c'est-à-dire quel sens tu y mets, et en cela, tu donnes du sens à ce tableau et du coup tu le fais tien. C'est pour ça qu'on va avoir typiquement des films qui ne vont pas être interprétés de la même façon selon les récepteurs et qui n'en ont pas trahi le sens pour autant. C'est pour ça qu'on peut parler pendant des heures d'un même bouquin ensemble, en ayant la vérité du bouquin, son histoire exacte et pourtant en ne l'interprétant pas de la même manière. Sans que personne n'ait trahi qui ou quoi que ce soit.

AC : Puis l'auteur à lui aussi sa propre vérité de ce qu'il a écrit mais, c'est alors qu'il a choisi de ne pas l'imposer à son récepteur finalement ?

GHA : Ça c'est beaucoup vrai pour des écrivains comme Zola, qui vont être un miroir de l'architecture. Zola va offrir un reflet, il va offrir sa visite. On va y revenir plus tard quand on abordera ce que tu m'avais demandé sur « en quoi les mots, en quoi la phrase, en quoi le lexique »

Sur la diversité des interprétations, pour avoir au fil de ma vie rencontré bien des auteurs et avoir abordé ce sujet qui est à mon avis un sujet premier, parce que ton sujet il est passionnant là-dessus, je pense notamment à Philippe Claudel qui a écrit la Petite Fille de Monsieur Linh typiquement. C'est un roman qui est un roman à chute. Et normalement un roman à chute c'est un roman qui est extrêmement réfléchi par son romancier. C'est-à-dire que la structure, elle est justement réfléchie comme une architecture. On sait de manière extrêmement rigoureuse à quel moment le schéma narratif va basculer, comment va se créer le suspense et comment tout au long du chemin on va manipuler son lecteur et finalement créer une surprise. Ça normalement, je me dis quand Philippe Claudel il a écrit la Petite Fille de

Monsieur Linh il a absolument tout en tête, il ne lui manque plus qu'à remplir les cases, à mettre de la couleur quoi. Et en réalité pas du tout. Figure-toi que cet auteur a fait évoluer son roman au fur et à mesure de ses inspirations et du coup quand on en parle avec lui, il est extrêmement ouvert à nos interprétations parce qu'il n'en a pas forcément lui des définitives. Et il se dit en fait que son œuvre est ouverte. Comme tu ferais un bouquet de fleur, là je fais bien, il est beau etc, mais tu sais qu'il peut être transformable, améliorable, avec le temps il va évoluer. Ses bouquins il considère qu'ils ne sont pas définitivement aboutis et qu'ils continuent à vivre en dehors de lui.

Ça je trouve ça très beau et très intéressant parce que ça signifie que le créateur à un moment donné il se dessaisit de sa création, il l'offre aux autres en disant c'est à vous. Et quand tu reviens vers le créateur avec ton interprétation, tu lui fais un cadeau parce que tu le ramènes à la vie autrement. Avec Claudel on a eu cette conversation ensemble et moi j'avais l'impression que j'étais dans la surinterprétation, que je pouvais trahir sa pensée et il arrive à un point à un moment où il me dit « ce bouquin je l'ai écrit y'a 10-15 ans, je ne m'en souviens plus, je ne me souviens plus de ce que je voulais dire, en réalité vous m'avez le refaite découvrir ». Ce sont des œuvres mouvantes et émouvantes.

AC : On a un peu l'impression que c'est un peu le petit bébé, le petit protégé d'un auteur et que lui a envie qu'il soit et reste d'une telle façon mais au final des fois, et peut-être même la plupart du temps, l'auteur préfère offrir et libérer son bébé.

GHA : Et bien je crois que ta métaphore elle est très juste. C'est-à-dire que le jour où tu seras mère, tu verras que ton petit bébé au début ce ne sera que ta chose, tu choisiras tout pour lui, son odeur, ses goûts, ses couleurs, ses jeux, tout. Et puis en fait tu vas construire sa vie pour qu'il devienne autonome et tu souffleras dans ses ailes pour qu'il puisse s'envoler. Et bah c'est exactement la même, ton œuvre au début c'est la tienne et puis quand c'est offert, il faut que ça devienne autonome. Et il faut qu'il y ait une vie libre autour. Sinon c'est mort, sinon c'est une tombe. Et l'architecture ce n'est pas une tombe. Et la littérature ce n'est pas une tombe non plus. Pour que ça continue à vivre, il faut qu'il y ait du vivant dedans. Et le vivant c'est le récepteur, c'est l'humain. Voilà pourquoi tu peux rentrer à mon avis dans n'importe quel bâtiment et le rendre tien. En allant à l'acropole en Grèce avec mes élèves cette année, on ne peut pas dire que

le lieu il était tout neuf, et je n'étais pas la première à traverser le lieu tu vois, et pourtant j'ai l'impression que j'étais chez moi, que c'était à moi. C'était ma chose puisque c'était moi qui le découvrais. Et que finalement c'est devenu mon acropole. Et mon acropole ce ne sera pas la tienne. C'est un sujet fascinant et exaltant parce que c'est valable dans tout l'art, la littérature l'architecture, la musique, la peinture, tout ça. C'est vraiment une vie perpétuée de l'œuvre.

AC : Je me suis beaucoup penchée sur cette notion de subjectivité et de la richesse qu'elle entraînait. J'ai notamment réalisé un sondage qui me permettait de comprendre les différentes images mentales créées selon les individus et selon les courants littéraires des extraits de texte.

GHA : C'est très bien d'avoir fait ça, ça a dû te permettre de sonder les différents types de subjectivité. Tu te rappelles de Mme Jarry ? Elle elle me disait que pour projeter quelque chose d'extrêmement fin, elle avait besoin de description extrêmement pointue. Donc là tu rentres dans un courant littéraire très réaliste ou naturaliste avec Balzac, Zola, Maupassant, Flaubert. Et tu vas avoir des descriptions qui vont être tellement fines et riches qu'on a l'impression que ça laisse peu de place à la subjectivité du lecteur, ce qui est vrai, et ça va permettre au lecteur de projeter une image qui va être assez rigoureuse, puisqu'on va avoir des distances, des mesures, des couleurs, d'odeurs. Tout va être prédéfini et le récepteur n'a plus alors qu'un rôle d'assemblage de lego.

Ce mot plus ce mot plus ce mot à la fin ça fait telle ou telle construction.

En cela là tu trouves une base très rigoureuse et technique. Dans la technique de la langue on va avoir tout le travail du lexique, donc là c'est vraiment un travail fin de la lexicologie. Je pense alors à Zola qui passait des mois à faire des carnets de travail, avant de se lancer dans l'écriture. Il aimait par exemple maîtriser toute la terminologie technique. Sur *Germinal* il passe des mois en tant qu'ingénieur dans les mines pour pouvoir bien comprendre et spatialement comprendre pour pouvoir mieux en parler par la suite. Là pour le coup, en lexicologie la terminologie va être très précise parce qu'un mot signifie quelque chose de très précis.

AC : Et vis-à-vis de cette notion de terminologie et des choix grammaticaux, en quoi ont-ils un impact sur la description

et sur la perception du lecteur ?

GHA : On a le travail affiné de tout ce qui est le travail de la description en effet. Et alors la question de comment décrire ? Pour décrire tu vas avoir tous les outils verbaux, c'est-à-dire les verbes de sensations, les verbes de représentation. Tu vas avoir tout le travail des expansions du nom (adjectif qualificatif, complément du nom, proposition subordonnée relative) ça c'est le cœur du travail de la description. On en voit bien l'importance, regarde, si tu t'amuses à prendre un texte de Zola et à enlever toutes les expansions du nom, il te reste trois phrases.

Et ensuite il y a toutes l'expression des circonstances, c'est-à-dire les temps, les lieux, la manière.

Ces auteurs là vont être des peintres qui vont avoir pour objectif d'être au plus proche du réel. Stendhal disait : « mon roman est un miroir que je promène le long du chemin ». Ce sont des œuvres qui vont refléter l'architecture réelle, une époque donnée. Et à ce moment-là, on est dans une visée éducative et humaniste. On ne décrit pas que pour décrire, on ne décrit pas que pour faire comprendre, on décrit pour démontrer et pour argumenter.

Le texte garde une idée, une vision, un témoignage du réel. On pourra détruire le monument, le texte en gardera la mémoire. Il ne s'agit pas que de faire découvrir le monument mais de lui créer sa postérité. Le texte, comme on l'a dit, n'est pas une tombe. Il recrée de la vie à chaque fois. Il offre une forme d'éternité.

AC : C'est exactement ce que dit Victor Hugo dans son roman Notre-Dame-de-Paris, avec les rapprochements entre l'écriture et l'architecture. Et vous alors vous, en comparaison de Mme. Jarry, comment concevez-vous et appréciez vous les extraits de description. ?

GHA : Moi personnellement, je suis une lectrice qui aime avoir la liberté de sa construction. Est-ce que le texte et la lecture se doit d'avoir une visée réaliste ? Est-ce qu'il ne peut pas plutôt stimuler l'imaginaire et la création du lecteur et du coup le faire devenir architecte de son œuvre ? Et en cela, moi je suis lectrice d'auteurs qui m'offrent cet aura-là. Qui font que moins ils sont précis, plus ils sont dans une forme de suggestion, plus je me sens libre et forte de créer. Ce n'est pas la même visée, on est plus dans l'idée engagée, réflexive ou éducative, mais dans une visée qui va dans une stimulation qui va être plus poétique. Je te rappelle que l'étymologie grecque du mot poésie est la création.

Quand je lis par exemple des textes de Julien Gracq, avec Un balcon en forêt. Typiquement celui-ci, rien que dans le titre, t'as tout dedans. A la fois l'architecture et le rapport à la sensibilité, à la nature. Ce sont des œuvres où je pourrais tout te dessiner, vraiment j'ai le chemin mental, j'ai la vision, cet univers, cette atmosphère etc. Et quand je rentre dans le texte finalement je n'ai pas tant de détails, j'ai même peu de détails et pourtant j'ai quelque chose d'extrêmement précis en tête. Et si je le présentais à ma classe, j'aurai encore des interprétations différentes, et l'âge jouera également beaucoup sur cela.

A tel point que quand j'ai lu ado, Alain Fournier Le Grand Meaulnes, qui est un bouquin très vaporeux au sens que, c'est l'histoire d'un jeune homme qui va assister à une fête de château un soir d'automne où tout est nappé d'une forme de brouillard, où la lumière est tamisée oblique, etc ; on va avoir des descriptions des petites pièces du château mais c'est tellement impressionniste dans l'approche que chacun en fait son miel et du coup j'en arrive même à ne pas avoir envie de relire ce texte. Parce que je ne veux pas changer l'image. Alors que quand je lis du Zola ou du Maupassant, je reprends le même chemin. Je connais en plus Paris, et j'y avais emmené mes élèves et nous avons pu justement reprendre les mêmes chemins que George Duroy dans Bel Ami, on s'était chronométré, on avait fait une approche comparative.

Mais quand je lis Le Grand Meaulne, c'est mon chemin à moi et cet itinéraire je sais que si je le relis maintenant, j'aurai peur de plus avoir la même architecture dans ma tête. C'est ma mémoire de cette œuvre que je ne veux pas froisser.

AC : Qui est précieuse au final.

GHA : Exactement. C'est précieux, du coup ça m'est précieux à moi. C'est mon architecture à moi et c'est celle qu'au final je préfère.

Si tu me dis « vous partez sur une île avec un bouquin, vous en choisissez qu'un », et bien je vais prendre le moins réaliste possible pour pouvoir être le plus dans la suggestion, actrice de l'œuvre, être le plus libre. Je ne veux pas être enfermée dans les vues de l'auteur.

Retranscription de mon entretien avec Pierre Blondel

Apolline Catté : Je me suis baladée avec gourmandise sur votre site internet et ai parcouru vos nombreux écrits qui prennent diverses formes. J'ai apprécié cette possibilité d'avoir le parallèle entre d'un côté le texte et de l'autre le projet. J'ai cependant remarqué qu'il n'était pas toujours évident de bien discerner lequel était premier à l'autre et si écrire était un moyen de conception.

Pierre Blondel : C'est une question qu'on m'a beaucoup posé au cours de conférences : est-ce que vous utilisez ça comme moyen de conception ? Non, ce n'est pas vraiment un moyen de conception, ou alors tout est un moyen de conception ; vous allez voir un film ou une pièce de théâtre ou vous voyez quelque chose dans la rue. C'est un moyen de conception mais c'est quelque chose de détourné. En fait au départ, quand j'ai commencé à écrire c'était notamment pour des concours. J'utilisais la narration, ou en tout cas la fiction. Des histoires parfois drôles, parfois un peu tragiques, pour parler du bâtiment. Et effectivement le fait de parler du projet me permettait de faire intervenir des notions que l'on ne voit pas en général dans un plan ou une coupe ou une maquette. C'est des notions de mouvement ou de vieillissement par exemple, du bâtiment 10 ans plus tard, des notions d'odeurs.

Par exemple, comment le projet pouvait être vécu par d'autres gens que moi. Les gens en général trouvent que j'ai fait assez moche, ils n'aiment pas trop quoi, ou ils trouvent ça compliqué, ou ils ne comprennent pas. C'est une manière de relativiser un peu le discours autoritaire de l'architecte qui pourrait tout savoir.

Dans un bouquin qui vient de paraître, j'ai décrit la maison communale à Bruxelles, et après avoir fait le bâtiment je l'ai décrit dans une nouvelle en le faisant exploser quoi. J'trouve ça amusant aussi parce que voilà ça relativise la portée de ce qu'on fait quoi.

AC : Vous dites justement, lorsque vous parlez de l'utilisation de l'écriture dans le projet architectural sur votre site internet, que cela permet la distance, l'ironie, la critique. Qu'entendez-vous par là ?

PB : L'architecture c'est une chose assez sérieuse, qui engage toute une série de responsabilités qui sont lourdes parce qu'évidemment si un bâtiment c'est une catastrophe,

vous ne pouvez pas l'effacer. Et donc l'écriture à côté, c'est quelque chose de plus léger. On ne peut pas faire beaucoup d'humour en architecture. Les postmodernes ont essayé, ça n'a pas marché ou alors c'est du cynisme, et ça je n'aime pas. L'humour ne marche pas, je pense, et donc le fait de passer par l'écrit permet d'avoir une distance, de rendre ça un peu moins lourd. C'est l'idée de jeu en fait, tout comme le jeu sur le temps.

AC : Vous vous détachez des bornes imposées par l'écoulement rationnel du temps à un bâtiment par l'écriture donc ?

PB : Exactement, c'est plus immédiat. J'aime les dossiers ardu parce que ça demande, un peu comme n'importe quoi, comme l'architecture, comme n'importe quel travail, de refaire 100 fois la même chose pour être le plus juste. Et en même temps, l'architecture à un moment donné vous n'êtes plus responsable. Une fois que le bâtiment est fait, il est hors de votre portée, on ne peut plus le changer. On passe à autre chose et puis voilà.

AC : Je me demandais justement si l'écriture était présente dans chacun de vos projets ? Est-ce que vous êtes toujours en train d'écrire ?

PB : Je m'occupe de plus de projets que je n'écris de choses. Parce que des projets, il y en a tout le temps, des concours il y en a tout le temps. Je viens de terminer quelque chose que j'ai écrit qui sera sur la rénovation d'un ancien carmel, un projet qu'on fait, et en fait ça prend un an pour faire une nouvelle, pour que ce soit sur la page. Ça m'a pris un an, pourquoi ? Parce que je ne fais pas que ça. Et voilà, il faut le temps de peaufiner les choses. Et sur un an il y a pleins de projets qui passent à l'agence. C'est une fois de temps en temps que j'écris car il faut le temps et il faut aussi de la motivation : on vient de rendre un concours pour une école secondaire qui m'avait donné envie d'écrire une nouvelle en même temps que de faire le concours.

AC : J'imagine qu'il faut en effet que le projet s'y prête ?

PB : Oui exactement, et aussi au début je pense que c'était quand j'avais l'impression que le projet était un peu trop compliqué pour moi, parce qu'il était trop grand. Je me disais que l'écriture allait peut-être m'aider un peu. L'écriture est une autre forme de représentation.

AC : Au cours des recherches pour mon mémoire je me suis laissée aller à imaginer un mode de projet où la narration construirait du même temps un espace. Pour vous, est-ce que cette forme de représentation qu'est l'écriture comme vous l'avez dit pourrait-elle se suffire à elle-même ? Pensez-vous que ce serait possible d'écrire un texte qui construise automatiquement le bâtiment ?

PB : Je crois que c'est presque l'inverse. L'intérêt de l'écriture c'est que c'est un moyen de représentation supplémentaire. Et en fait la grosse difficulté de l'architecture c'est que c'est quelque chose qui doit être représenté. Je dirai que ce n'est pas comme la musique, encore que la musique elle-même peut être improvisée et inventée mais sinon elle doit passer par un support, une partition. La musique, vous pouvez en annoter la partition, la jouer ou la faire jouer à vos amis pour vous rendre compte.

Avec l'architecture, ce n'est pas possible, vous n'allez pas alors que vous vous apprêtez à faire je ne sais pas...un musée par exemple, construire un musée à côté pour le tester. Ce n'est pas possible. Il n'y a pas d'aller-retour. Il y a des représentations et je pense que ces représentations il n'y en a jamais assez. C'est-à-dire que factuellement on utilise le plan, la coupe, la 3D, le croquis, le virtuel, la maquette. Nous on en n'a jamais assez d'essayer de représenter par pleins de manières différentes le projet. Ce n'est qu'en représentant d'un tas de manière différentes qu'on va peut-être arriver à une sorte, pas de vérité parce que c'est impossible, mais de s'approcher je dirai de la réalité. D'avoir une approche globale.

A ce moment-là, la littérature a sa place car c'est une forme de représentation aussi, mais détournée.

Pour ce qui est d'une écriture comme projet, je suis toujours partagé entre le fait que : oui l'écrit est une chose importante, mais ne pas en faire quelque chose qui justement se suffirait à elle-même. L'architecture souffre d'un sens de définition multiple. C'est-à-dire qu'on ne sait pas très bien ce que c'est. Et à cause de ça surtout au niveau de l'apprentissage, la tentation est pour les enseignants de parler d'autre chose que de l'architecture. « L'architecture c'est bien mais c'est surtout le paysage, l'architecture c'est bien mais c'est surtout la sociologie, la partie passion, le contact avec les autres, les outils de technologie, les beaux dessins. » Tout ça fait qu'il y a toujours une manière de la raccrocher à autre chose parce qu'on ne veut finalement pas vraiment aborder la question de ce que c'est l'architecture. En gros, faire quelque chose pour la ville et faire quelque chose pour les

gens. Si on arrive déjà à faire ça au niveau spatial, je pense qu'on s'approche de l'architecture. Là-dedans, la littérature a sa place, comme la sociologie a sa place, comme l'informatique a sa place, comme le paysage a sa place.

AC : Et qu'en est-il de la place des images mentales ? Lorsqu'on lit un texte, les images mentales, qu'elles soient visuelles, tactiles, olfactives, auditives ou autre, que l'on se crée pour mettre en scène le lieu, l'action et les personnages de la narration, ont-elles pour un potentiel pour la création d'espace ?

PB : Les images mentales permettent de relativiser l'espace. Je ne sais pas si ça permet de le créer mais ça permet de le relativiser et de lui donner plusieurs approches. Ne fusse que par exemple un bâtiment qui est évidemment perçu différemment par diverses personnes. Non seulement c'est ça, mais en plus l'image que la personne aura du bâtiment peut varier extrêmement fort d'un moment à l'autre. Il y a des exemples très connus comme Sarcelles par exemple. Quand c'était construit tout le monde trouvait ça génial, 20 ans plus tard : « c'est des affreux HLM il faut les démolir c'est une catastrophe », et aujourd'hui on redit « ah non ce n'était quand même pas si mal ».

Il n'y a pas de constance. Même si vous passez devant un même endroit une fois, puis que vous décidez pendant 1 an d'y passer tous les jours, vous aurez une image mentale qui va se construire différemment. La première fois qu'on voit un bâtiment on le considère différemment, évidemment.

AC : Vous écrivez en particulier des fictions où vous inventez des personnages, quelles sont vos inspirations ? Vos références ?

PB : Je m'inspire des gens autour de moi assurément mais pas de façon trop directe. J'ai beaucoup voyagé, ça évidemment ça m'inspirait aussi dans mon écriture. Et ce que je vois tous les jours m'interpelle. Après, il y a des gens qui m'ont vraiment frappé comme Italo Calvino, des gens qui ont parlé d'architecture aussi. Calvino alors qui a écrit sur les cinq valeurs de la littérature dans « Leçons américaines ». Les cinq piliers qu'il avait donné qui sont légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité, on peut les appliquer aussi à l'architecture. Il m'a influencé dans mon rapport à la littérature et à l'architecture, dans ce lien entre les deux. Alors quand on lit quelque chose ça peut vous influencer, mais l'imagination vient quand on commence à écrire.

Participation 2022 au prix Henry Jacques Le-Même

L'Imaginarium

On choisit souvent de créer l'architecture par le dessin. Là, il ne s'agit pas de ça. Il s'agit de penser l'architecture par la parole, par l'écrit, par les mots.

Visualisez : dans de nombreuses années, dans un contexte futuriste tel qu'il est idéalisé dans les films de science-fiction, vous êtes dans une salle stérile aux murs vitrés d'un blanc laiteux translucide et la ville, silhouette fantôme, se dessine discrètement par-delà. Les sens sont anesthésiés, les sons sont sourds, atténués par une domotisation généralisée : pas de porte qui claque sous l'effet du vent mais un bruit d'échappement d'air à la fermeture automatique de la porte coulissante, pas de store pour briser le soleil mais une colorisation instantanée du verre sous l'effet des rayons les plus forts. L'atmosphère même a changé, elle est plus lisse. Trop lisse. Et face à ce rien ambiant, à cette absence d'altérité, une parole écrite développe un univers.

En effet, il y a bien longtemps que les architectes ont arrêté de dessiner pour construire : les tables d'architectes ont laissé la place aux logiciels de CAD et de BIM, et bientôt toute forme de dessin instigué par la main de l'homme aura été chassée. Désormais, les architectes sont écrivains. Une oreillette qui s'étire au gré d'un micro vers la commissure des lèvres faisant office de crayon, l'imagination comme seule équerre.

Du constat que la création prenait avant tout place dans le palais mental des architectes et que les mots permettaient une définition plus pointue encore des détails architecturaux, la manière de concevoir a petit à petit évolué. De grandes firmes telles que Samsung ou Sony ont commencé à développer des outils à l'échelle de la demande de ces néo-concepteurs et une nouvelle vague d'auteurs-architectes bouleversa le monde du construit. C'est ainsi qu'est né l'*Imaginarium* : une cellule d'intelligence artificielle de modélisation des images mentales qui écoute l'architecte-écrivain, prend en note et conçoit l'espace en trois dimensions. La sémantique rigoureuse du langage et une large bibliothèque de références kinesthésiques permettent une conception précise : il n'est plus d'espace indéfinissable. L'écrivain-architecte convoque ainsi des exemples concrets de sensations qui sont formatrices de l'image mentale qu'il se crée et permet une meilleure retranscription par l'*Imaginarium*.

Dans cette boîte hermétique, sans mobilier, sans tâche et où rien ne dissonne ni ne dépasse, un homme se tient debout et décrit des trajectoires circulaires. Le regard perdu dans le flou alentour, centré sur lui-même : ses lèvres s'activent. Il se parle tout bas, parfois il déclame ses visions avec plus de prestance. Ce sont ses sens, ses émotions et ses sensations qui conçoivent. Il décrit ce à quoi il aspire, ce qu'il construit dans son monde interne, celui du non-palpable, celui où règne l'immatériel. Il est seul mais il est écouté : l'*Imaginarium* n'en perd pas une miette. Il parle et on l'écoute ; il parle et l'espace prend forme.

« C'est sous terre, dans un environnement clair-obscur que cela se passera, oui c'est pas mal ça. On y accéderait par une foulée de marches faussement dimensionnées. '*Imaginarium, annote la référence X35B13, les marches du pont de la Constitution de Venise.*'

Du genre trop longues et peu hautes, provoquant ainsi un chaloupé suffisamment désagréable pour symboliser activement dans l'esprit de celui qui l'emprunte qu'il en est voyageur, pour

qu'il conscientise sa descente incertaine. Mais pas trop désagréable non plus, il ne faudrait pas susciter une envie de rebrousser chemin. Et cela, c'est essentiel...

'Imaginatorium, crée un nouveau mémo : à tout moment, la curiosité des éléments à suivre devra prendre le pas sur l'expérience architecturale. Il s'agit de cultiver un désir, que l'espace créé plante dans la tête de l'usager une graine de frustration tant que 100% de l'espace conçu n'est pas parcouru. Comme une jauge à remplir pour assouvir sa soif de sensations procurées par l'architecture.'

Nous avons un escalier donc, mal dimensionné mais surtout contraint dans un espace réduit. On s'y engouffrerait sans en connaître véritablement le commencement, on se retrouverait à l'intérieur sans savoir comment, sans savoir d'où l'on arrive, et l'on serait contraint de descendre sans en voir l'arrivée. Compressé entre deux murs filant vers le ciel, sans fin, et où un plan vertical bloquerait le regard qui choisirait de percer à l'horizontal. Il serait impossible de voir la finalité de ces marches et pourtant un sentiment d'aspiration vers le bas se dénoterait par la proximité des murs.

'Imaginatorium, anote la référence C45B68, les escaliers du musée juif de Berlin par Daniel Libeskind.'

Après disons quoi ? Dix-huit ? Non, fais-en plutôt dix-sept. Après dix-sept marches parcourues, un choix s'impose et la soif de tout voir provoquera une hésitation, une frustration dans le choix du voyageur. On pourrait continuer de descendre ou bien tourner dans une percée qui se dessinerait sur la gauche.

'Imaginatorium, simule une réaction d'un voyageur aléatoire lorsqu'il se trouve à la dix-septième marche.'

- Simulation réactionnelle aléatoire : « Et si le passage vers la gauche ne menait finalement pas au même endroit que les escaliers, raterai-je une partie du voyage ? Et si, une fois arrivé en bas, je ne pouvais plus remonter vers cette cavité qui m'attire pourtant ? Faudra-t-il faire demi-tour ? »

-Splendide, un questionnement pesant qui, au fur et à mesure qu'il prend place dans l'esprit du voyageur, le guide inconsciemment vers la gauche, victime de sa curiosité, et le fait alors s'engouffrer dans cet espace nouveau.

À quatre-vingt-dix degrés sur la gauche, une ouverture d'un mètre soixante, aussi large que haute, obligerait à se baisser, à regarder le sol et à constater alors qu'à ce même seuil, il y aurait deux marches à gravir pour intimiser le passage.

'Imaginarium, anote la référence R23F13, maison japonaise traditionnelle.'

Puis immédiatement, la confrontation d'un mur, et sa matérialité se distinguerait de tout le reste. Jusqu'alors, la simplicité lisse et régulière des parois tant bien au sol qu'aux murs et au plafond en suggérait l'aspect anodin. Mais se confronter ici au relief de pierres de tailles souligne d'autant plus le contraste avec les matériaux précédemment environnant.

'Imaginarium, plaque le matériau de référence P324 sur le dernier élément, pierre des baux de Provence. Plaque le matériau de référence M141, béton ciré à grain fin, sur le reste de la création et définit-le comme matériau par défaut.'

Auparavant d'un gris lisse absolument uniforme, on se confronterait à un blanc perçant, captant tout rayon de lumière et l'étouffant parfois dans de petites aspérités d'un demi-centimètre d'envergure. L'ensemble granuleux pourtant unicolore semblerait tacheté et changeant. Changeant selon le temps, changeant selon l'heure, changeant selon le point de

vue. Ce mur qui s'étend sur une largeur double de celle de l'ouverture force l'usager à le contourner par l'un ou l'autre côté afin d'aller découvrir ce qu'il camoufle. La vue serait cachée mais l'accès lui ne le serait pas. Et sans pourtant savoir à l'avance, le voyageur saurait où se diriger, comprendrait que le mur n'est pas la finalité, pressentirait de le contourner. C'est dans le coin de l'œil, lorsque l'on s'apprête à dépasser l'arête du mur que l'on est directement happé par l'immensité qui se déroule alors. Un océan de rien, un vortex spatial où tous les sens sont chamboulés. Pas de limite, pas de plafond, pas de frontière, pas de ciel. Juste un timide horizon qui se dessine faiblement au lointain. La perte de sens par la perturbation de tous les sens. L'incompréhension globale de chaque voyageur apparaîtrait alors comme le point d'apogée de la promenade.

L'idée ici, ce serait de faire se questionner le voyageur, tu vois ? Qu'un torrent de question s'abatte alors. J'aimerais nourrir ce sentiment que l'on n'expérimente que trop peu et qui est pourtant souvent formateur de remise en question : celui de ne pas trouver de logique. Là où un enfant ne verrait qu'un terrain de jeu illimité, une création folle mais tout à fait acceptable, un adulte y trouverait ses plus profondes réflexions, mis face à ses incertitudes, remettant en cause toutes choses connues et acceptées, questionnant la véracité des postulats initiaux.

'Imaginatorium, annote la référence I44B12, le film Inception par Christopher Nolan.'

Une salle close contenant l'infini donc, vaste et sans limite, intrigante et excitante, où aucune barrière n'empêcherait le voyageur d'aller au-delà, mais où pourtant personne n'oserait franchir le pas. Les réminiscences personnelles de chacun tendraient inexorablement à ramener l'intérêt vers l'escalier et la poursuite de sa descente.

La descente. Encore pendant un temps, puis à la fin de ce temps, encore un peu plus de temps où s'enchaînent uniquement les pas, militairement rythmés, de la succession des marches. Puis, elles commenceraient à vaciller. Après bien d'autres volées de dix-sept marches, l'air qui épousait auparavant les angles saillants des marches laisse place à une eau nébuleuse de chaleur. Sur la droite, une matrice de neuf cases cubiques d'une trentaine de centimètres de côté serait percée et laissée libre pour que chaque voyageur s'y allège. L'espace entre les deux murs qui contraignent l'escalier sera dès lors de plus en plus large. Doucement et à mesure que les escaliers s'engouffrent dans l'eau, l'espace se dilate. Après un mètre quarante de descendu, le mur de droite disparaît : il s'arrête net. Ne regardant pas en arrière, c'est pour le voyageur comme s'il n'avait jamais existé. L'eau se répand par-delà son emprise initiale mais il est impossible à cause de la brume flottante à sa surface d'en connaître la véritable étendue.

'Imaginatorium, annote la référence V33O18 onsen japonais de Kyoto.'

L'eau recouvre alors la totalité du corps du voyageur. Immergé dans la brume, il est tenté de longer le mur qui continue lui encore et toujours. Tendrement, il serait ramené vers l'intérieur au gré d'une courbe douce qui se referme sur elle-même. Finalement, suivant la circonférence décrite, la trajectoire serait celle d'un large cercle qui ferait faire demi-tour.

'Imaginatorium, annote la référence G65M08, les sculptures de Richard Serra au Guggenheim Bilbao.'

Sans interruption, suivant et donnant l'attention uniquement à la courbe du mur, le voyageur se retrouverait hors de l'eau. Sous ses pieds, un sable fin et blanc viendrait recouvrir la lisse texture grise du béton ciré qui recouvrait jusqu'alors entièrement toutes les surfaces de l'espace. Une fois la prise de conscience d'être sorti du bassin, le regard est attrapé vers le haut, en direction de ce carré de ciel bleu qui capture en son cadre un bruissement de feuilles et la filée blanche d'un avion.

'Imaginarium, anote la référence S56R02, Porco Rosso de Miyazaki.'

Pourtant, ni arbre, ni avion. Car le regard retombe et qu'autour de lui il n'y aurait plus désormais que ces pierres de tailles blanches éblouissantes, calepinées sans erreur et emboitant parfaitement cette plage lisse qui s'extirpe du bassin trouble.

Le voyageur ne pourrait pas voir d'issue, mais d'une façon qui n'inquiète pas. D'une façon qui apaise, qui apporte calme et volupté, qui comble toute parcelle d'air ambiant par un coton soyeux et enveloppant. Et non d'une façon qui alourdisse.

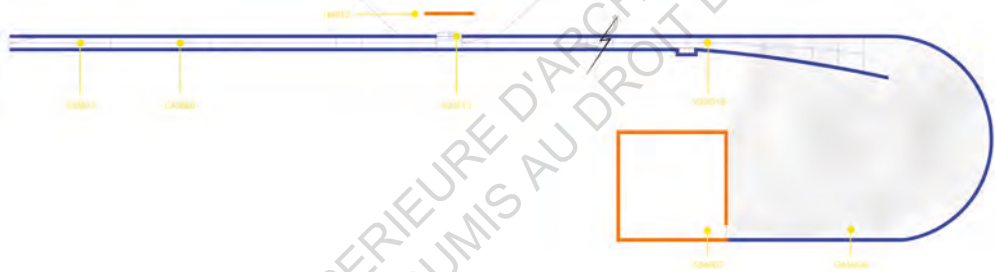
'Imaginarium, retourne un peu en arrière, rajout de détail.'

Le calepinage des pierres serait légèrement soulevé au-dessus du niveau du sol pour apporter un trait de lumière, rasant les irrégularités du sable. Flottant, comme si...

- Attention, le niveau de batterie est faible.

-Flottant comme si l'architecture devenait voyageur, et le voyageur se cristallisait en un grain de sable supplémentaire.

'Imaginarium, sauvegarde l'avancement et exporte un plan des premières intentions.' >>



Plan du récit par l'Imaginarium,
réalisé pour l'occasion du Prix Henry Jacques Le Mème par l'auteur de ce texte.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

«Le plus clair de mon temps,
je le passe à l'obscurcir,
parce que la lumière me gêne.»

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

«Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée.»

À l'instar de Baudelaire, laissons-nous aller à imaginer ce qu'il y a derrière la fenêtre. Laissons-nous aller à imaginer l'architecture par la littérature, l'écriture, les romans, contes et nouvelles. Laissons la narration guider nos images mentales dans le projet architectural.