

IMAGES ET MÉMOIRE DANS LE PROCESSUS
DE CONCEPTION ARCHITECTURALE

Des souvenirs individuels aux images de la discipline

IMAGES ET MÉMOIRE DANS LE PROCESSUS
DE CONCEPTION ARCHITECTURALE

Des souvenirs individuels aux images de la discipline

Mémoire de fin d'étude - Juin 2017

Enseignant encadrant : Hervé Gaff

Etudiante : Chloé Blache

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy

A mon grand-père,

*Quel paradoxe d'avoir l'esprit chargé
de souvenirs quand je t'observe les oublier un à un...*

Merci à :
Hervé Gaff, pour sa compréhension, sa patience ainsi que pour son implication,
Daniel Remy pour ses témoignages d'architecture,
Christine, René, David et Julien, pour leur soutien et leurs relectures éclairées,
L'ensemble des personnes qui, de près ou de loin, à Nancy ou à Porto, ont fait de ces
cinq années d'études de formidables souvenirs.

SOMMAIRE

<i>Avant-propos</i>	7
Introduction	11
Chapitre 1 : Donner un cadre à la mémoire	15
1.1 • La nature de la mémoire et les différents types de mémorisation	17
1.2 • La mémoire comme faculté du souvenir	21
1.3 • Des cadres de la pensée à la supposition d'une mémoire collective	27
1.4 • Une mémoire propre à la discipline architecturale	49
Chapitre 2 : Les images et la mémoire	61
2.1 • Les images dans la mémoire	63
2.2 • La place de l'image dans notre expérience personnelle	79
2.3 • La mobilisation de la mémoire	93
Chapitre 3 : Du souvenir au dessin de projet	115
3.1 • Aldo Rossi : la discipline au cœur du souvenir	117
3.2 • Peter Zumthor : évocation des ambiances du passé	151
3.3 • Synthèse	177
Conclusion	183
<i>Table des matières</i>	189
<i>Bibliographie</i>	193
<i>Table des illustrations</i>	197

AVANT-PROPOS

-

J'arrive aujourd'hui au terme de mes cinq années d'études en architecture, riches en découvertes, et en apprentissage, et je ressens le besoin de faire un bilan sur les expériences qui m'ont permis de me forger une culture architecturale et une manière d'appréhender l'espace. De ce bilan et de ces réflexions ressortent de nombreuses interrogations sur ce qui constitue aujourd'hui ma vision de l'architecture, et notamment ma manière de concevoir. Je m'étais précédemment intéressée aux questions d'ambiances, de Stimmung, et de ressenti lorsque nous faisons l'expérience d'un bâtiment. Je m'interroge aujourd'hui sur ce qui conditionne nos perceptions et comment notre personnalité entre en jeu dans notre manière de concevoir l'espace. Je souhaite comprendre ce qui fait de chacun d'entre nous un penseur d'architecture différent et me prouver que le passé est essentiel à notre avenir.

J'ai à cœur, plus particulièrement, de comprendre pour quelles raisons certains de nos souvenirs ne subsistent pas, et pourquoi d'autres nous influencent autant. Je souhaite aussi, vis à vis de la complexité et des évolutions constantes du monde qui nous entoure, marquer une pause, et travailler sur les éléments, plus ou moins permanents, du passé. Le côté "hyper-connecté" du monde et certaines architectures contemporaines me poussent à réfléchir sur les raisons qui me conduisent à faire ce

métier, mais également sur la manière dont j'aimerais l'exercer. Après avoir appris beaucoup de notions théoriques, je ressens le besoin de comprendre le lien étroit qui existe entre nous et l'architecture, au-delà d'un dessin technique et constructif. Outre les normes et nombreuses réglementations imposées à la conception, je souhaite redonner à l'architecture une dimension plus humaine, avec une âme et des émotions.

Si cette démarche peut paraître quelque peu déconnectée de la discipline propre de l'architecture, elle représente pour moi l'opportunité de nouvelles connaissances à mettre en parallèle avec ce que j'ai déjà appris ainsi qu'une forme d'ouverture d'esprit. Cette réflexion m'est nécessaire avant de m'engager dans la profession, afin de pouvoir répondre en partie aux questions d'engagement et d'éthique que suscite ce métier. Mais également pour ne pas me perdre dans le labyrinthe des normes et des contraintes administratives, il me paraissait important de m'approprier une vision de l'architecture.

I N T R O D U C T I O N

« L'homme existe car il se souvient, la mémoire est une forme du présent. Je ne peux pas oublier le passé, car il fait partie de ma culture et de ma vie. Nous vivons dans un monde d'une complexité et d'une rapidité extrêmes, ces deux aspects sont directement proportionnels à l'oubli. Plus on va vite et plus on a besoin d'avoir une mémoire, car tout s'oublie très rapidement, ce qui est terrible. Au contraire, l'architecture dépasse la durée de vie de l'homme. Mon travail va témoigner aux générations futures de l'habitat de notre temps, comme nous, nous avons hérité des témoignages du passé. Je considère ce métier comme fortement engagé et éthique, il a une valeur de témoignage, car toute forme architecturale est un miroir de la société. »¹

1 BOTTA Mario, « Architecture et mémoire, selon Mario Botta », entretien mené par Patricia Lunghi pour « Le bilan » magazine – paru le 23 avril 2016. [consulté le 12/12/2016] disponible à l'adresse : <http://www.bilan.ch/luxe-plus-de-redaction/architecture-memoire-selon-mario-botta>

La question du temps traverse les âges, les civilisations, les cultures et reste un élément impalpable, que nous éprouvons de grande difficultés à théoriser. Dans notre société actuelle, le temps est un des éléments le plus luxueux et le plus enviable. Ce mouvement ininterrompu qui définit un passé d'un présent et d'un avenir est un mouvement qui fascine. Nous aurions pu, pour comprendre le lien entre l'architecture et le temps, dresser une liste des témoignages du passé de la discipline ou présenter l'architecture de l'avenir, mais ce qui nous intéresse ici est l'interdépendance du passé et du présent à travers la question de la mémoire. Il existe un état intermédiaire en architecture englobant passé, présent et avenir qui peut se résumer par le processus de conception. En effet, c'est ce que Mario Botta exprime dans sa citation : nous existons car nous nous souvenons de notre passé et celui-ci nous aide à évoluer dans notre présent, ainsi que ce présent est construit pour un avenir qui nous dépasse. Si l'ensemble de cet enchaînement semble compliqué, c'est uniquement car il remet en cause la linéarité temporelle que nous utilisons dans notre vie quotidienne, et implique le retour d'images du passé.

Nous pouvons alors nous demander comment la mémoire, et les images qu'elle véhicule peuvent influencer le processus de conception en architecture ? Mais tout d'abord qu'est-ce que la mémoire, tant dans le domaine des neurosciences que dans celui de la philosophie ou de la sociologie ? Quelles sont les images qui la composent ? Quel lien existe entre ces deux entités, et quel est le rapport particulier avec l'architecte et l'architecture ?

L'ensemble du développement, construit comme une expérimentation, tente de comprendre les notions théoriques qui composent ces questions avant de tenter de les faire interagir pour arriver à une théorisation de la place de la mémoire dans le processus de conception architecturale.

Dans un premier temps, nous interrogerons la mémoire à travers les neurosciences, la philosophie, la sociologie et la discipline architecturale pour définir précisément le cadre dans lequel nous utiliserons la mémoire.

Dans un second temps, nous évoquerons les images composant la mémoire ainsi que les interactions qui existent entre ces dernières et l'architecture. La différenciation entre les images matérielles et immatérielles nous permettra d'aborder la question des rêves et des souvenirs. Nous verrons combien l'expérience personnelle, en terme de réflexion ou de perception est importante et définit une part de notre comportement vis à vis de l'architecture. Enfin, nous tisserons des liens entre les images de la mémoire et l'architecture à travers l'analyse d'éléments disciplinaires comme la question du type en architecture ou des analogies.

Enfin, nous analyserons quatre projets d'Aldo Rossi et Peter Zumthor afin de mettre en relation les notions définies précédemment. Cette présentation permettra également d'évaluer la pertinence de ces éléments dans la question du processus architectural.

CHAPITRE I

-

DONNER UN CADRE À LA MÉMOIRE

Le terme « mémoire » trouve son origine dans la langue latine (« memoria ») et apparaît en 1050 en France. Il n'est pas aisé de définir ce terme puisqu'il touche divers domaines comme la psychologie, la philosophie ainsi que l'informatique. La mémoire est indissociable de notre environnement. D'abord nous nous attacherons à définir cette notion selon quatre thématiques. D'un point de vue psychologique premièrement, incluant donc des notions de neurosciences. Puis nous traiterons de la philosophie, des divers courants et plus précisément des idées de Henri Bergson à ce sujet. Ensuite nous analyserons la mémoire d'un point de vue sociologique à travers les œuvres Maurice Halbwachs, et pour finir, nous nous intéresserons à la notion de mémoire disciplinaire.

1.1

LA NATURE DE LA MÉMOIRE ET LES DIFFÉRENTS TYPES DE MÉMORISATION

-

1.1.1 LA MÉMOIRE DANS LE COMPORTEMENT

La définition psychologique de la mémoire selon l'encyclopédie alphabétique Hachette est la suivante « *fonction complexe d'appréhension de ce qui a été vécu ou acquis dans le passé et son utilisation dans l'organisation actuelle de la conduite* »².

Nous savons aujourd'hui que la mémoire est liée aux fonctions perceptives, ainsi qu'à l'attention portée par l'esprit d'un point de vue cognitif et affectif. Cela s'explique par la faculté de l'esprit à se consacrer à un objet, c'est à dire à utiliser ses capacités d'observations, d'étude et de jugement par rapport à une chose, quelle qu'elle soit. D'un point de vue biologique, et au sens large, nous employons le terme mémoire pour parler d'une action qui caractérise la conservation d'habitudes ou d'opérations acquises qui sont conditionnées par la reconnaissance et l'identification (analogies des situations, reconnaissance d'indices...). Cette conservation porte sur

² Article « *Mémoire* », Hachette, Alpha : Encyclopédie alphabétique Hachette, Paris, édition Le livre de Paris, tome 16, p. 2665.

des processus de répétition qui s'actualisent dans la situation présente en ne semblant pas se rapporter directement au passé. Au sens strict, la mémoire est donc l'ensemble des réactions de reconnaissance en présence d'un objet ou d'un événement qui semblent avoir déjà été perçus dans le passé mais aussi l'ensemble des réactions d'évocation mnésique par des voies de figuration directe (souvenir-image), ou par des mécanismes de reconstitution liés au langage.

1.1.2 LES NEUROSCIENCES ET LA MÉMOIRE

Du point de vue des neurosciences et des sciences cognitives, la mémoire repose sur cinq types de mémorisation qui impliquent des réseaux neuronaux distincts mais interconnectés. La mémoire de travail, qui se trouve au cœur du réseau, est en fait la mémoire du présent ou mémoire à court terme. C'est celle que nous sollicitons en permanence et qui nous permet de retenir des informations pendant quelques secondes (exemple : numéros de téléphone le temps de le prendre en note). En parallèle à cette mémoire à court terme se développe les mémoires sémantique et épisodique qui sont deux types de mémoire à long terme. La mémoire sémantique est la mémoire du savoir et de la connaissance, elle permet donc l'acquisition de connaissances générales sur soi et sur le monde (géographie, actualité, nature, relations sociales...). Elle est aussi nommée mémoire des connaissances définitives. La mémoire épisodique est elle une forme de mémoire explicite (qui concerne le monde qui nous entoure et notamment les souvenirs personnels). Elle permet de se souvenir de moments passés même si ceux-

ci avec le temps deviennent plus flous et ne sont plus liés à des événements particuliers. Ils deviennent à long terme, des connaissances générales. La mémoire procédurale est la mémoire des automatismes, celle qui nous permet d'acquérir des connaissances sans avoir à les réapprendre à chaque fois (conduire, faire du vélo...). Les mouvements sont faits sans contrôle conscient et les circuits neuronaux sont automatisés. Enfin, la dernière mémoire évoquée est la mémoire perceptive qui dépend des sens. Elle permet de retenir des images, des sons, sans s'en rendre compte. Il semble qu'il existe des mémoires associées à tous les sens. La mémoire associée à la vision est généralement très bonne, mais relativement éphémère, alors que la mémoire auditive est plus performante si nous souhaitons retenir quelque chose rapidement.

Nous nous intéresserons, au cours de cet écrit, particulièrement au code sensoriel qui nous permet de conserver des émotions liées à nos sens, ainsi qu'au code sémantique qui représente le codage le plus abstrait et le plus fondamental de la mémoire. Il nous permet de stocker des milliers de concepts et se caractérise aussi par la création d'associations comme « animal-chien », « fleur-tulipe »... D'un point de vue plus général, l'apport des neurosciences est ici utile pour comprendre le fonctionnement de la mémoire, mais nous n'allons pas chercher à comprendre dans quelle zone du cerveau les souvenirs architecturaux que nous collectons sont stockés. Cependant, les différentes méthodes de mémorisation peuvent nous permettre d'entrevoir les liens que nous tissons entre nos souvenirs et les manières de concevoir.

1.2

LA MÉMOIRE COMME FACULTÉ DU SOUVENIR

-

1.2.1 DEUX CONCEPTIONS PHILOSOPHIQUES DE LA MÉMOIRE : LE MATÉRIALISME ET LE SPIRITUALISME

Du point de vue de la philosophie, la mémoire est définie comme « faculté du souvenir » ainsi que comme « *faculté qui permet de se souvenir des événements passés, des connaissances acquises, des sentiments éprouvés* »³. En philosophie la mémoire joue un rôle important dans ce que l'on nomme l'identité. Ces notions d'enregistrement, de conservation et de restitution du passé impliquent des problèmes philosophiques majeurs et en particulier la question de la nature de l'esprit et de la matière. Deux grands courants d'idées : le matérialisme et le spiritualisme ont débattu sur la question : « comment, où, sous quelle forme et pourquoi le passé se conserve-t-il ? ».

Les penseurs matérialistes soutiennent que la seule chose pouvant être considérée comme existante est la matière : cela implique que toute chose est composée de matière et que chaque phénomène est le résultat d'interactions matérielles. Dans cette conception, la mémoire est donc matérielle comme

3 Ibidem.

le corps, et ne représente rien d'autre que « *l'inscription plus ou moins durable des effets mécaniques des corps les uns sur les autres* »⁴. A la différence du matérialisme, le spiritualisme est un courant philosophique qui postule l'existence de l'esprit, puis affirme sa supériorité sur la matière. Il défend l'existence de valeurs spirituelles et morales. Platon a donné à la mémoire une place très importante, et il considère que ce qui constitue l'âme qui préexiste au corps est essentiellement mémoire. Henri Bergson est également un penseur du spiritualisme, et il publie en 1896 un ouvrage nommé *Matières et Mémoire*⁵ dans lequel il fera la distinction profonde entre deux mémoires.

Afin de mieux comprendre la suite du développement nous nous attacherons à définir plus précisément les idées de Henri Bergson. En effet, dans la suite de l'écrit, de nombreux auteurs analysés lui font référence.

1.2.1 L'APPROCHE DE BERGSON ET SES THÉORIES

Dans son œuvre « *Matière et Mémoire* », Henri Bergson définit en premier lieu le rôle du corps en insistant sur sa différence avec l'esprit. Il considère que « *le corps, interposé entre les objets qui agissent sur lui et ceux qu'il influence, n'est qu'un conducteur, chargé de recueillir les mouvements, et de les transmettre, quand il ne les arrête pas, à certains mécanismes moteurs, déterminés si l'action est réflexe, choisis si l'action*

4 Ibidem.

5 BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presse Universitaires de France – PUF, 5ème édition, 1999, 288 pages.

est volontaire »⁶. Afin de comprendre cette conception, il faut considérer la mémoire comme un élément indépendant qui recueille des images au fur et à mesure qu'elles se produisent. Bergson différencie la perception du « *travail de mémoire* » ce qui lui permet ensuite de s'atteler à la définition de la mémoire. Comme le dit H. Bergson « *en poussant jusqu'au bout cette distinction fondamentale, on pourrait se représenter deux mémoires théoriquement indépendantes* »⁷. Il défend l'existence d'une mémoire liée à la répétition, l'habitude, en opposition avec une seconde qui enregistrerait sous forme d'images-souvenirs l'ensemble des événements de notre vie quotidienne.

Afin d'expliquer et de justifier cette idée, il s'appuie sur le célèbre exemple de la leçon. En effet, le souvenir de la leçon en tant qu'apprise par cœur est une habitude plutôt qu'une question de mémoire pure. La répétition des lectures constitue un mécanisme, et une suite mécanique de mouvements. Cette mémoire est donc liée à un ordre rigoureux, et possède un caractère systématique. Les souvenirs sont alors dépouillés de leur localisation passée et prennent place dans la situation actuelle. Ils ne peuvent pas être datés, et sont vécus au même titre que d'autres habitudes. La seconde mémoire dont il fait état s'attache aux lectures successives de la leçon qui ont conduit à l'apprentissage. Ces diverses lectures peuvent être revécues avec les circonstances qui l'entourent et l'accompagnent : chacune des lectures est vécue comme un événement déterminé de notre histoire. Le passé y est donc représenté. C'est là, selon H. Bergson la mémoire vraie,

6 BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, chapitre II, p. 81.

7 Ibid., chapitre II, p. 86.

« *la mémoire par excellence* »⁸ alors qu’il considère la première mémoire comme « *l’habitude éclairée par la mémoire plutôt que la mémoire même* »⁹. Cette distinction des deux mémoires se fait donc particulièrement au niveau de l’actualisation du souvenir. Cette notion concerne la place des souvenirs dans notre présent. Cela laisse entendre une distinction du passé et du présent et donc deux dimensions du temps différentes. Dans l’ensemble de son œuvre se pose la question de la relation entre ces deux mémoires et plus particulièrement du rôle de cette mémoire indépendante de l’action du corps. Henri Bergson part du principe que nous considérons peu cette mémoire car la mémoire-habitude qui représente une certaine forme de conscience prends continuellement le pas sur ces images-souvenirs. Il s’attache à définir les questions de reconnaissance, et le rapport que les images-souvenirs entretiennent avec les mouvements.

En 2007, lors d’un colloque sur Henri Bergson au Collège de France¹⁰, Alain Berthoz, ingénieur et neurophysiologiste français proposait de faire un retour sur les théories de Bergson sur la perception, la mémoire et le rire, au regard des données des neurosciences cognitives actuelles. Bien qu’Henri Bergson ait défendu une distinction entre deux types de mémoire (il réfutait le lien entre mémoire et cerveau) Alain Berthoz met en

8 Ibid., chapitre II, p. 89.

9 Ibid., chapitre II, p. 89.

10 Alain BERTHOZ, “*Les théories de Bergson sur la perception, la mémoire et le rire, au regard des données des neurosciences cognitives actuelles*”, in CONGRÈS INTERNATIONAL DE CLÔTURE DE L’ANNÉE BERGSON, L’Évolution créatrice de Bergson cent ans après (1907-2007) : Épistémologie et Métaphysique, Collège de France, 23 et 24 novembre 2007, [consulté le 15/02/2017]. Disponible sur : http://www.college-de-france.fr/site/actualites/ecouter_les_conferences_du_coll.htm

évidence le fait qu'aujourd'hui nous connaissons l'existence de plusieurs mémoires qui trouvent toutes leurs bases dans le fonctionnement du cerveau. Ces éléments rendent la thèse de H. Bergson aujourd'hui incompatible avec les neurosciences cognitives modernes. Il insiste sur le fait que ces fonctions ne sont pas forcément localisées dans le cerveau mais qu'elles dépendent de celui-ci dans leurs fonctionnements. Suite à diverses interventions, nous savons également que l'actualisation de la mémoire passée dans le présent (théorie soutenue par H. Bergson) dépend des processus qui ont lieu dans certaines parties du cerveau (cortex orbitofrontal). Selon Alain Berthoz, aujourd'hui il semble que les facultés de l'esprit se trouvent dans les processus du cerveau, mais il est encore difficile d'expliquer et de comprendre comment l'esprit vient aux hommes et aux femmes. Ces positions philosophiques nous permettront d'apprécier l'approche sociologique que nous verrons ensuite et qui se base en partie sur la philosophie.

Il semble essentiel de traiter de ces notions dans le cadre de l'architecture car ce sont également celles-ci qui nous permettent de comprendre comment nous stockons les images de nos expériences, de quelle manière, et également comment elles perdurent dans le temps et jouent un rôle dans notre conception présente. Nous pouvons clore cette définition sur le fait qu'il est important de prendre du recul vis à vis des théories philosophiques aux vues de l'évolution des neurosciences cognitives.

1.3

DES CADRES DE LA PENSÉE À LA SUPPOSITION D'UNE MÉMOIRE COLLECTIVE

-

1.3.1 L'INFLUENCE DES CADRES SOCIAUX SUR LA PENSÉE ET LA MÉMOIRE

Dans les deux sous-parties suivantes nous prêterons intérêt aux écrits de Maurice Halbwachs, plus particulièrement à ses œuvres *Les cadres sociaux de la mémoire*¹¹ et *La mémoire collective*¹². Maurice Halbwachs est un sociologue et philosophe français reconnu pour ses travaux sur la psychologie collective et la morphologie sociale. Afin de comprendre son point de vue il est important de noter qu'il fut l'élève d'Henri Bergson mais également qu'il s'est passionné pour la pensée d'Emile Durkheim. Nous savons qu'il s'éloignera petit à petit des théories d'Henri Bergson après 1901, et son œuvre *Les cadres sociaux de la mémoire* est en quelque sorte une critique de H. Bergson et notamment de son œuvre *Matière et mémoire*. L'œuvre de M. Halbwachs s'articule autour de deux grands axes de recherches qui sont d'une part l'étude des classes sociales et d'autre part l'étude de la mémoire dans le cadre d'une psychologie collective.

11 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Éditeur Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994, 374 pages.

12 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*. Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de Sociologie Contemporaine », deuxième édition, 1968, 204 pages.

Nous commencerons avec l'analyse partielle de son ouvrage *Les cadres sociaux de la mémoire*, et nous nous attacherons plus particulièrement au chapitre intitulé « la reconstruction du passé ». Dans cet écrit, le sociologue énonce l'ambition générale de son travail qui consiste à définir la mémoire individuelle par le biais de ses dimensions sociales.

« Mais si nous examinons d'un peu plus près de quelle façon nous nous souvenons, nous reconnâtrions que, très certainement, le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent. [...] Cependant c'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, et, comme on dit, qu'il les reconnaît et les localise. »¹³

Cette citation de l'avant-propos du livre illustre de manière assez claire le point de vue de Halbwachs, et son opposition à l'appréhension de la mémoire par le biais de l'homme comme un être isolé. Par ses divers questionnements dans l'avant-propos sur les raisons qui nous poussent à rechercher dans notre mémoire des souvenirs, nous comprenons qu'il tend à démontrer que l'environnement dans lequel nous évoluons joue un rôle crucial. Nous pouvons citer une partie du texte qui appuie cette affirmation :

« C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et

13 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. IV.

c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de s'en souvenir »¹⁴ .

La fréquentation de la pensée de Henri Bergson pendant sept années lui permet de se positionner de manière critique sur la thèse de ce dernier (deux mémoires dont la « mémoire pure » qui ne peut être atteinte selon Bergson que si nous nous isolons à la fois des autres hommes et des exigences de l'action¹⁵), mais également de l'utiliser comme point de départ pour sa démonstration. En effet le sociologue écrit deux chapitres sur le rêve qui, comme nous pouvons le deviner sont une tentative d'illustrer des idées d'Henri Bergson mais aussi de ruiner l'hypothèse bergsonienne d'une mémoire pure, individuelle. Le rêve, et plus particulièrement l'homme qui dort, constitue pendant quelques temps un état d'isolement, où l'homme n'est plus en rapport avec la société. Nous nous attacherons à l'aspect des rêves dans le second chapitre de ce mémoire.

Dans son avant-propos Halbwachs explique qu'il ne cherche pas à définir la mémoire du point de vue de l'explication du processus de conservation et des processus cérébraux, mais plutôt qu'il prend pour acquis que ces souvenirs subsistent quelque part dans l'esprit inconscient et qu'ils redeviennent conscients par un système de rappel.

14 Ibid., p. VI.

15 « nécessaire pour que notre conscience puisse s'identifier à cette mémoire en une perception où la conscience percevante dure autant que la conscience perçue » - HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 317.

« Ainsi, le passé ne se détruirait et ne disparaîtrait qu'en apparence. Chaque esprit individuel traînerait derrière lui toute la suite de ses souvenirs. [...] Mais ce que nous appelons les cadres collectifs de la mémoire ne seraient que le résultat, la somme, la combinaison des souvenirs individuels de beaucoup de membres d'une même société. Ils serviraient peut-être, à les mieux classer après coup, à situer les souvenirs des uns par rapport à ceux des autres. Mais ils n'expliqueraient point la mémoire elle-même, puisqu'ils la supposeraient. »¹⁶

M. Halbwachs note qu'il est important de préciser qu'en réalité le passé ne reparait pas comme tel, mais nous le reconstruisons en partant du présent. Nous allons étudier plus particulièrement le chapitre 3 de l'ouvrage qui s'intéresse à la reconstruction du passé.¹⁷ Dans ce chapitre il s'attache notamment à comprendre ce qui différencie l'enfant et l'adulte vis à vis des souvenirs et des cadres de pensées.

Dans son développement, M. Halbwachs utilise l'exemple de la relecture du livre d'enfant par un adulte. Cet exemple constitue une métaphore de la transformation du souvenir sous l'effet de changement des cadres.¹⁸ L'expérience du livre part du sentiment d'oubli, car en effet il ne nous reste

16 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. VII.

17 Dans une partie ultérieure nous traiterons du chapitre 4 concernant la localisation des souvenirs et les questions d'associations d'idées.

18 L'auteur entend par cadres des groupes de personnes de notre société constituant des éléments de repères pour l'individu. Il traitera particulièrement des cadres des classes ouvrières, de la famille, de la religion.

que peu de souvenirs de nos lectures d'enfant. La lecture renvoie alors la sensation d'une histoire nouvelle, cela s'explique par le fait que nous ne portons pas notre intérêt sur les mêmes sujets qu'auparavant. L'ensemble de l'histoire semble moins fantastique et moins extraordinaire. Notre mémoire reconnaît alors en grande partie ce que nous connaissions mais sous une forme nouvelle. L'auteur fait le parallèle avec les perceptions différentes que nous pouvons avoir d'un objet :

*« Tout se passe comme lorsque un objet est vu sous un angle différent, ou lorsqu'il est autrement éclairé : la distribution nouvelle des ombres et de la lumière change à ce point les valeurs des parties que, tout en les reconnaissant, nous ne pouvons dire qu'elles soient restées ce qu'elles étaient ».*¹⁹

Une des principales différences entre l'enfant et l'adulte se trouve dans la question de l'ordre des relations sociales. En effet, l'enfant qui ne comprend pas exprimera le besoin de rattacher les informations à des catégories connues. Cependant il n'éprouve absolument pas le besoin de comprendre d'où viennent ces catégories : il les considère comme acquises et y trouve simplement l'opportunité de se rattacher à des réalités familiales. Si les relations sociales influencent beaucoup les adultes, les enfants y sont relativement passifs et indifférents. Dans leur plus jeune âge, ils sont très intéressés par la nature et ne cessent de poser des questions à ce sujet, mais dès lors qu'il s'agit de diversité des usages ou des conditions sociales ils

19 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 84.

paraissent plus détachés. Dans le monde de l'enfant, les choses, et les animaux existent au même titre que les hommes et sont perçus de manières indifférenciées. De ces explications, Maurice Halbwachs en conclut que ce qui nous empêche de ressentir les sensations suscitées par le livre lorsque nous étions enfant, sont les pensées que nous avons actuellement sur la société et la nature. Les expériences sociales et psychologiques pèsent sur l'adulte qui ne cesse de confronter la description des adultes avec ce qu'il est et avec ses idées. Il faudrait donc (si nous nous arrêtons à ces considérations) être en mesure d'oublier en partie ce que nous avons appris après la première lecture du livre pour recouvrer les sensations d'autrefois, car comme le dit l'auteur :

« L'enfant ne juge pas un livre comme une œuvre d'art, il ne cherche pas à chaque instant quelles intentions dirigent l'auteur, il ne s'arrête pas aux invraisemblances, il ne se demande pas si tel effet n'est point forcé, tel caractère artificiel, telle réflexion banale et plate. Il n'y cherche pas non plus l'image d'une société : les figures, les actes et les situations des acteurs lui paraissent aussi naturels que les figures des arbres et des bêtes et les situations des pays. »²⁰

Mais c'est là toute la difficulté de la question, il ne suffit pas simplement de tirer un trait sur ce que nous avons pu apprendre en devenant adulte, il s'agirait aussi de réussir à savoir exactement ce que nous savions au moment de la lecture. En effet, l'esprit

²⁰ Ibid., p. 87.

de l'enfant qui lit le livre a des habitudes, des cadres, et des modèles qui diffèrent de ceux de l'adulte, et qui lui permettent de rattacher les éléments entre eux et de les comprendre. Il faudrait donc être en mesure de connaître avec précision nos goûts de l'époque, notre entourage et nos centres d'intérêts qui formaient notre esprit. Ce travail de reconstitution de cet état d'esprit est un travail d'approche de la réalité, car même si nous récréons une impression d'original, ce travail est basé également sur des témoignages et donc sur des points de vues extérieurs. Il est impossible de retrouver exactement cet état d'esprit, car certains changements qui se produisent durant notre évolution ne permettent pas de retour en arrière. Maurice Halbwachs explique le choix de cet exemple car il représente selon lui « *les conditions qui favorisent ou empêchent le rappel des souvenirs* »²¹. Il se défend directement de la possibilité de dire que c'est à cause du laps de temps trop important entre les deux lectures que nous ne pouvons pas nous rappeler, puisqu'il considère que les souvenirs sont des images réelles. Donc l'éloignement ne joue aucun rôle, il faut simplement que la situation se prête à l'évocation de ces dernières. Cependant, il subsiste une question car dans l'exemple utilisé il semble que toutes les conditions étaient réunies pour que la situation se prête à l'évocation de ce souvenir : même livre, même page, même rétine, et volonté de se détourner des influences intérieures de l'âge adulte. Alors pourquoi l'image ne réapparaît pas ? M. Halbwachs se base alors sur une des théories de Bergson²², pour répondre à cette question :

21 Ibid., p. 89.

22 « *Les appareils sensori-moteurs fournissent aux souvenirs impuissants, c'est-à-dire inconscients, le moyen de prendre corps, de se matérialiser, enfin, de devenir présent* » - BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 158-159.

« Nous pouvons substituer à la notion d'attitude physique, et de système sensori-moteur, celle de système de notions. La pensée de M. Bergson reviendrait alors à ceci : si certains souvenirs ne reparaisent pas, ce n'est point parce qu'ils sont trop anciens et qu'ils se sont lentement évanouis ; mais ils étaient encadrés autrefois dans un système de notions qu'ils ne retrouvent plus aujourd'hui »²³.

De ces citations, nous pourrions conclure que si les souvenirs subsistent réellement, la barrière principale au rappel de ceux-ci semble être une barrière psychique, et cela semble compliqué à admettre. Cependant, parfois même en faisant de nombreux efforts, il nous est impossible de nous retrouver dans l'état d'esprit d'autrefois, cela signifie donc que les souvenirs ne subsistent pas. Maurice Halbwachs explique alors la sensation de « déjà vécue » par le fait que ce que nous ressentons est en fait quelque chose « qui s'accorde bien avec la notion générale que nous avons gardé du livre et que partant de cette notion, nous aurions peut-être été capable d'imaginer la gravure [...] en ce sens que nous n'avons jamais perdu la faculté de le reproduire »²⁴. Il insiste sur le fait que « reproduire » ne consiste pas en « retrouver » mais plutôt en « reconstruire ». Il n'est donc, selon lui, pas nécessaire que le souvenir demeure car notre conscience retrouve autour d'elle des moyens de le fabriquer et de nous le rappeler. Et si parfois, cela n'est pas possible, ce n'est pas une question de temps, mais plutôt que les conceptions de l'adulte et de l'enfant sont trop différentes.

²³ HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 91.

²⁴ Ibid., p. 92.

Cette partie sur la question des souvenirs d'enfant et d'adulte est importante pour la compréhension de la suite de l'écrit car elle constitue une première approche de la différence et de l'impossibilité de revivre ses souvenirs d'enfant. Cela est une question qui sera évoquée lorsque nous nous attacherons à comprendre comment des ressentis d'enfance nous influencent dans le dessin d'espaces, mais aussi pourquoi nous ne pouvons pas concevoir avec l'innocence d'un enfant. Il était important de poser les bases de la reconstruction du passé aussi pour pouvoir appréhender dans quelle proportion nous utilisons des souvenirs « purs » pour concevoir.

Nous venons de traiter des différences concernant les souvenirs d'enfants et ceux d'adultes, et nous avons soulevé la question de la différence d'état d'esprit de l'enfant et de l'adulte. La seconde partie de l'analyse nous permet de comprendre en quoi les cadres de pensée de l'enfant et de l'adulte sont différents, et en quoi notre cadre de pensée influence nos vies et par conséquent pour l'architecte sa manière de concevoir. Nous savons que la nature de l'enfant le prédispose à se passionner pour des histoires imaginaires, et passer ainsi facilement par divers états d'esprit et d'émotions. L'adulte quant à lui est plus lent à s'émouvoir, et de part ses acquis, ne cède pas facilement à l'esprit d'aventure. Il est intéressant de voir comme l'enfant ne place pas la notion d'ordre social en premier lieu dans sa perception du monde, comme le souligne M.Halbwachs :

*« C'est pourquoi un ouvrier jouit, après de l'enfant,
d'un prestige qui disparaît en général dès qu'il est*

devenu lui-même membre adulte d'un groupe où les ouvriers ne sont pas admis »²⁵

Contrairement à l'adulte qui développe une tendance à définir chaque individu de par sa place dans la société. La vision de l'enfant semble être comme une vision « pure », qui n'est pas polluée par des notions économiques et scientifiques. Cette vision est une faculté précieuse dans l'expérimentation d'une situation ou d'un espace, car elle constitue une approche première qui semble débarrasser des a priori parasites de la société. Dans cette partie de l'écrit, Maurice Halbwachs insiste sur le fait qu'il ne suffit pas de se dégager des idées venant de la société pour se replonger dans son état d'esprit d'enfant, mais qu'il faudrait également « réintroduire en lui les notions de l'enfant, et même renouveler sa sensibilité qui n'est plus à la mesure des impressions spontanées et pleines du premier âge »²⁶. L'auteur traite de la question du cadre de la pensée et du cadre spatial dans lequel l'enfant et l'adulte évoluent de manière différente. Lorsqu'il parle de cadre spatial, il ne parle pas de quelque chose qui aurait une forme géométrique à proprement parler mais plutôt d'un espace qui acquiert une valeur émotive. Il explique que la conscience de l'enfant évolue pour une longue période dans un cadre spatial limité qui est constitué d'espaces et de groupes qui lui sont propres et qui sont détachés de la globalité du monde. Il cite en exemple de groupes : la famille, les amis d'école ou de jeu, et en exemple d'espaces celui de l'appartement, de la chambre des amis, des jardins, ou de certaines rues. L'ensemble

²⁵ Ibid., p. 94.

²⁶ HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 95.

de ces lieux constituent des espaces avec des aspects familiaux où les enfants se retrouvent, c'est ce que l'auteur explique :

« De même les différentes chambres d'une maison, tels recoins, tels meubles, et, aux environs de la maison, tels jardins, tels coins de rue, parce qu'ils éveillent d'habitude chez l'enfant des impressions vives, et se trouvent associés dans son esprit avec certaines personnes de sa famille, avec ses jeux, avec des événements déterminés, uniques ou répétés, parce que son imagination les a animés et transfigurés, acquièrent en quelque sorte une valeur émotive : ce n'est pas seulement un cadre, mais tous ces aspects familiers font partie intégrante de la vie sociale de l'enfant, réduite à peu près à la vie familiale : ils l'alimentent, en même temps qu'ils la limitent. »²⁷.

A la différence de l'enfant, l'adulte ne rattache pas seulement ses souvenirs à la maison, mais également à d'autres objets, d'autres personnes. Il positionne son lieu de vie dans un cadre plus large, qui lui permet de conserver des souvenirs lorsqu'il quitte sa maison car le « grand cadre » dans lequel il s'identifie est toujours présent.

Dans la suite du chapitre, M. Halbwachs fait appel une fois de plus aux théories de Bergson pour expliquer ses idées : c'est pour cela qu'il s'attache à traiter de l'impact, de la

27 Ibid., p. 97.

disparition ou de la transformation des cadres de la mémoire sur les souvenirs. L'auteur émet deux hypothèses : une se rattachant à la pensée d'Henri Bergson, et l'autre à ses propres idées. Ces deux hypothèses concernent le rapport entretenu entre le cadre et les événements. Contrairement à Henri Bergson qui envisage le cadre et les éléments qui s'y déroulent uniquement via un rapport de contact, M.Halbwachs défend la théorie d'un cadre de même identité que les événements : « *les événements sont des souvenirs ; mais le cadre aussi est fait de souvenirs* »²⁸. Comme nous l'avons évoqué précédemment Bergson s'appuie sur la distinction de deux mémoires : mémoire habitude et souvenirs purs. Il s'appuie sur l'exemple de l'apprentissage de la leçon pour développer ses idées, mais M.Halbwachs met en évidence le fait que la localisation des diverses lectures dans le temps et l'espace impliquent, que le cadre devient donc, souvenir à son tour. Il contredit donc la théorie du philosophe au profit de son idée de lien entre cadre et événements. Plus tard, il continue à contredire son enseignant en traitant de la question des impressions : « *au moment où nos impressions se sont produites, il y avait en elles, si l'on veut, deux sortes d'éléments : d'une part, tout ce que nous en pouvions exprimer, tout ce qui nous permettait de connaître leur place dans le temps, et leurs ressemblances et leurs différences avec d'autres impressions perçues par nous ou par les autres ; d'autre part, ce qui, en elles, était inexprimable, ou comme dit M.Bergson, leur « nuance unique », leur « coloration affective », que nous seuls pouvions éprouver.* »²⁹ En effet, Henri Bergson considère que ce

28 Ibid., p. 98.

29 Ibid., p. 102.

qui subsiste en tant que souvenir-image est cette « coloration », inscrite dans notre inconscient, or M. Halbwachs affirme que c'est une chose dont nous ne pouvons pas nous rappeler car elle appartient au domaine de l'inconscient et s'apparente à un souvenir analogue au rêve. Il contredit le philosophe en mettant en doute la subsistance de ces images-souvenirs qui selon lui, ne peuvent pas, indépendamment de tout cadre revenir à notre esprit. En effet, nous avons défini précédemment que les souvenirs sont reconstruits à partir de notre conscience actuelle, et pour M. Halbwachs « *il y a dans toute image, si unique soit-elle, un aspect général, par lequel elle se rattache à un ensemble de notions présentes à la conscience. On retrouve ainsi et on rétablit la continuité entre l'image et le cadre, et l'on s'explique, puisque celui-ci est fait tout entier d'états psychiques, qu'entre le cadre et l'image il puisse s'établir un échange de substance, et même que le cadre suffise pour reconstituer l'image.* »³⁰

Suite à cette démonstration, nous pouvons mettre en évidence le fait que la modification des cadres de la mémoire va donc entraîner une modification des souvenirs, car les cadres ne sont pas des repères extérieurs, ils sont composés de souvenirs également. Ils servent de point fixe pendant un long moment, et ensuite chaque souvenir est relié à ces cadres de par la logique et la vision du monde. Cette confrontation constante aux idées de Henri Bergson permet à l'auteur d'affirmer la thèse développée dans ce chapitre : se souvenir ce n'est pas revivre mais c'est reconstruire un passé à partir des cadres sociaux du présent.

30 Ibid., p. 103 .

Ce questionnement sur le cadre spatial, et la démonstration de son importance dans la vie et les souvenirs nous permet de comprendre également combien l'architecture qui nous entoure joue un rôle. En effet, si les exemples donnés étaient ceux de l'appartement et des chambres d'enfant, c'est sans aucun doute que ces espaces constituent des points de repères dans la vie de chacun d'entre nous, et il est intéressant de voir de quelle manière ces espaces peuvent influencer nos réactions, notamment à propos des souvenirs. La thèse sociologique de M.Halbwachs se doit, dans notre cas, d'être examinée en lien avec l'architecture : la constitution d'un cadre permettant de fixer nos souvenirs est en quelque sorte le rôle de l'architecte qui construit un abri. Les modifications des cadres sociaux de la mémoire (passage de l'enfance à l'adulte) permettent également d'expliquer la différence avec laquelle nous appréhendons l'espace au cours de notre évolution.

1.3.2 L'IMPORTANCE D'UNE MÉMOIRE COLLECTIVE POUR L'INDIVIDU

Les questions soulevées précédemment vis à vis du caractère collectif des cadres ou de la mémoire trouvent leurs réponses dans l'œuvre « La mémoire collective » de Maurice Halbwachs publiée en 1950. Cet ouvrage, publié post-mortem par la famille de l'auteur, est une publication des écrits du sociologue avant sa déportation. Il ne constitue pas une suite des « Cadres sociaux de la mémoire » comme cela a souvent été dit, mais

plutôt, selon Gérard Namer³¹ « un déplacement théorique, sinon le dépassement, voire le renversement, des Cadres. »³²

*« Mais nos souvenirs demeurent collectifs,
et ils nous sont rappelés par les autres, alors même
qu'il s'agit d'événements auxquels nous seul avons
été mêlé, et d'objets que nous seul avons vus. C'est
que en réalité nous ne sommes jamais seul. »³³*

Cette citation me semble une bonne introduction pour commencer le développement du point de vue de M.Halbwachs dans ce chapitre. En effet, l'auteur cherche à nous faire prendre conscience que nous faisons constamment appel à des témoignages pour affirmer ou infirmer ce que nous pensons ou ressentons. Ces témoignages peuvent être liés à des personnes physiques qui auraient partagé avec nous certains moments et nous en feraient le récit, mais les témoins au sens propre du terme, en tant que personne sous forme physique et sensible, ne sont pas forcément nécessaires. Nous sommes tous constitués d'un ensemble de pensées et de connaissances qui nous rattachent constamment à des groupes différents. Ainsi, comme l'auteur l'exprime en exemple, lorsque nous visitons une ville, nous adoptons parfois le point de vue de l'architecte, parfois celui du peintre ou de l'historien. La ville fait sens pour le visiteur à travers le regard qu'il porte sur les choses vis à vis de « souvenirs » qu'il a emmagasinés, de lectures et discussions passées.

31 Auteur du postface, sociologue, 1928/2010.

32 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 8.

33 Ibid., p. 52.

L'auteur, pour résumer cette idée écrit :

« D'autres hommes ont eu ces souvenirs en commun avec moi. Bien plus, ils m'aident à me les rappeler : pour mieux me souvenir, je me tourne vers eux, j'adopte momentanément leur point de vue, je rentre dans leur groupe, dont je continue à faire partie, puisque j'en subis encore l'impulsion et que je retrouve en moi bien des idées et façons de pensée où je ne me serais pas élevé tout seul, et par lesquelles je demeure en contact avec eux. »³⁴

Parfois, la présence de témoins physiques ne suffit pas pour nous permettre de nous remémorer un souvenir, en effet, nous pouvons nous sentir étranger à un événement alors que plusieurs personnes nous en font le récit. Il y a dans le retour de ces images à notre esprit, une capacité qui nous est propre à mobiliser des forces permettant de définir un contour à ce souvenir. Si au contraire nous ne sommes pas capable de le faire, alors c'est qu'il ne subsiste rien dans notre mémoire qui nous permette de le rattacher au présent. Cela signifie donc que malgré le témoignage de personnes de mon entourage, ce récit ne sera jamais plus qu'un « *tableau vivant* »³⁵. Dans son ouvrage, M.Halbwachs nomme cela « l'oubli par détachement d'un groupe », car il considère que nous avons besoin de faire partie du groupe du témoin pour prendre part à l'évocation du souvenir. En effet, il défend l'idée que pour être capable de s'identifier à ce souvenir « *il faut que depuis ce moment, nous n'ayons point perdu l'habitude ni le*

³⁴ Ibid., p. 53.

³⁵ Ibid., p. 55.

pouvoir de penser et de nous souvenir en tant que membre du groupe dont ce témoin et nous-même faisons partie, c'est-à-dire en nous plaçant à son point de vue, et en usant de toutes les notions qui sont communes à ses membres. »³⁶ Il donne l'exemple du professeur d'école, qui ne garde qu'un vague souvenir de ses élèves, car le groupe que constituait la classe et le professeur était un groupe relativement éphémère, et ce dernier s'est dissolu après l'année scolaire (tout du moins pour le professeur qui a changé d'élèves et ne faisait plus partie du groupe de la classe). Ainsi, le fait que le groupe n'existe plus physiquement n'est pas la seule raison de l'oubli, mais ce dernier est lié au fait que nous n'y avons plus pensé, et petit à petit nous perdons les moyens d'en reconstruire l'image. Maurice Halbwachs considère que nos souvenirs sont basés les uns sur les autres, et la place de chacune des personnes du groupe est liée à l'ensemble du groupe, et non à des rapports extérieurs. Comme nous l'avons mis en avant dans la partie précédente, le fait de placer ses rapports dans un milieu clos, et non de les rattacher à l'extérieur, conduit inexorablement à l'oubli si nous nous éloignons de ce milieu (exemple de l'appartement de l'enfant qui n'est pas rattaché à un cadre plus large). L'auteur traite également de la nécessité d'une communauté affective : en effet, nous portons avec nous des pensées et des sentiments qui appartiennent à des groupes différents. Et l'ensemble de ces données viennent à se rencontrer lorsque nous nous trouvons dans un groupe, mais que notre esprit fait appel à des connaissances ou des sentiments liés à d'autres moments de notre vie, partagés avec d'autres personnes. Cette communauté affective explique aussi l'intérêt, et la manière dont

³⁶ Ibid., p. 56.

nous vivons les choses. L'auteur utilise l'exemple du voyage : nous vivons les événements aussi en fonction des personnes ou des idées qui nous entourent. Nous pouvons réaliser le même voyage plusieurs fois avec des groupes différents, et nous nous rendons compte que notre attention se porte sur des choses différentes.

Toutes ses considérations portent alors à penser qu'il existe une mémoire collective, faite de l'ensemble des témoignages que nous pouvons entendre des personnes qui nous entourent, mais aussi de toutes les connaissances que nous avons puisées dans des lectures, des discussions... En réalité, il reste une question : qu'en est-il de la possibilité d'une mémoire strictement individuelle ? Nous pouvons nous accorder sur le fait que de nombreux souvenirs sont liés à des groupes ou quand quelque chose vous les rappelle, mais l'auteur admet qu'il puisse exister un moment où l'homme expérimente en étant « seul ».

« Mais n'y a-t-il pas des souvenirs qui reparaissent sans que, d'aucune manière, il soit possible de les mettre en rapport avec un groupe, parce que l'événement qu'ils reproduisent a été perçu par nous alors que nous étions seuls, non en apparence, mais seuls réellement, dont l'image ne se replace dans la pensée d'aucun ensemble d'hommes. »³⁷

Le fait que nous pouvons prouver l'existence d'un tel souvenir implique que nous devons comprendre comment cela se passe,

³⁷ Ibid., p. 66.

sinon, cela remet en cause toute la démonstration de l'auteur. Ce dernier considère alors qu'il y aurait à la base de tout souvenir une partie purement individuelle, qui échapperait aux questions de mémoire collective. Il nomme cela « *l'intuition sensible* »³⁸ et émet l'hypothèse que cette intuition sensible puisse être toujours recouverte par « *toutes les notions et les images empruntées aux milieux sociaux dont nous faisons partie* »³⁹. Si nous n'en sommes pas toujours conscients, il semble que cette part de mémoire individuelle s'exprime constamment, permettant à chacun de différencier son passé de celui des autres. Cela constitue l'identité du souvenir. Nous pouvons donc conclure que nos souvenirs, pris chacun à part, sont collectifs, mais que la suite de nos souvenirs n'appartiendrait qu'à nous, et nous seuls serions capables de la connaître et de l'évoquer. L'auteur reprend ensuite des considérations sur les souvenirs d'enfances en opposition à ceux d'adultes, nous conserverons à ce sujet les théories développées dans la partie précédente qui nous permettent déjà d'avoir un point de vue clair à ce sujet.

38 Ibid., p. 67.

39 Ibid., p. 66.

L'ensemble de cette partie nous permet d'approcher la mémoire d'un point de vue sociologique et nous permet aussi d'appréhender les idées du philosophe Henri Bergson de manière différente. Vis à vis de l'architecture, il est important de comprendre comment la mémoire intervient dans notre société. Les notions abordées ici, bien qu'elles ne soient pas directement appliquées à l'architecture représentent une ouverture pour comprendre certains traits de nos sociétés et de la perception de l'œuvre architecturale. Il paraît pertinent d'analyser les cadres spatiaux pour comprendre en quoi l'architecture joue un rôle important dans la création et la conservation des souvenirs. Elle constitue une toile de fond aux événements de notre vie, mais elle fait aussi partie de ces sentiments et souvenirs. En effet, nous savons qu'un lieu peut à lui seul évoquer ou faire se remémorer des souvenirs par ses couleurs, ses ambiances... Afin de bien comprendre dans quel cadre nous étudions la mémoire en relation avec l'architecture, nous allons nous intéresser à la place de celle-ci dans la discipline.

1.4

UNE MÉMOIRE PROPRE À LA DISCIPLINE D'ARCHITECTURE

-

1.4.1 DISTINCTION D'UNE MÉMOIRE DISCIPLINAIRE VIS À VIS D'UNE MÉMOIRE SOCIALE

Afin de comprendre comment nous considérons la mémoire dans cet essai, il convient de faire une distinction entre la « mémoire pour l'architecture » et la « mémoire par l'architecture ». Cela peut aussi se traduire par « l'architecture servant la cause de la mémoire dans la société » en opposition avec l'opération de la mémoire dans la discipline d'architecture elle-même.

Le débat sur la relation entre la mémoire et l'architecture n'est pas nouveau, et au XIX^{ème} siècle, l'esthéticien anglais John Ruskin publie « *Les sept lampes de l'architecture* » dans lesquelles se trouve la lampe du souvenir. Dans ce texte l'auteur développe trois notions en lien avec la question de la mémoire : la morale et l'éthique d'un bâtiment, la restauration, et la notion de pittoresque⁴⁰. L'auteur anglais estime que nous pouvons vivre sans l'architecture, mais qu'il est impossible de se souvenir

⁴⁰ Nous ne nous attacherons pas à traiter de chaque notion, l'idée étant de comprendre dans quelle position se place l'auteur vis à vis de la mémoire et l'architecture

sans elle : « *Nous pouvons vivre sans elle (l'architecture), nous pouvons adorer sans elle, mais sans elle nous ne pouvons pas nous souvenir.* »⁴¹ Dès lors, John Ruskin se positionne dans une forme de mise en valeur de l'architecture vis à vis de la notion de pérennité, il estime que :

*« Il n'y a que deux grands conquérants de l'oubli des hommes, la Poésie et l'Architecture. [...] . Il est précieux de posséder non seulement ce que les hommes ont pensé et senti, mais ce que leurs mains ont manié, ce que leur force a exécuté, ce que leurs yeux ont contemplé, tous les jours de leur vie. »*⁴²

L'auteur accorde beaucoup d'importance à l'architecture domestique, et nous comprenons qu'il considère celle-ci comme un pilier de la société. Il souhaite que les populations se rappellent où elles sont nées, et ne balayent pas le passé trop vite. Dans ce cadre là, l'architecture est considérée comme moyen de résister au changement, et à la critique. Il faut donc construire bien et durablement selon lui, et entretenir notre patrimoine sans pour autant tomber dans le mensonge de la restauration. A ce sujet, en 1903 Alois Riegl publie un essai sur le thème de la conservation architecturale. Cependant il présente une vision différente de la question de la restauration : il pense que nous devons restaurer afin de retrouver l'état originel du bâtiment qui faisait de lui un monument à l'époque. Ces deux visions de l'architecture et la mémoire, nous renvoient plutôt

41 RUSKIN John, *Les sept lampes de l'architecture – La lampe du souvenir*, Paris, Klincksieck, "Collection l'esprit et les formes", 2008, p. 243.

42 Ibid., p. 243.

à l'utilisation symbolique de l'architecture pour la mémoire. Dans l'article « *Memory in architecture* »⁴³, Stanford Anderson confronte ces deux écrivains et explique que si pour Ruskin les pierres semblent parler d'elles-mêmes et traduire fidèlement les souvenirs, pour Alois Riegl la mémoire et les monuments sont notre construction. Nous commençons alors à prendre conscience que la mémoire appartient aussi au présent, et que l'architecture, de part les édifications ou restaurations de monuments est clairement un véhicule de manipulation et de construction de la mémoire collective. En effet, nous savons que dans divers régimes politiques (plus ou moins oppressants) l'architecture a été utilisée pour afficher l'idéologie des pays. La notion de « mensonge de la restauration » mise en avant par John Ruskin prend alors tout son sens, et il faut être méfiant de ce qui est conservé, restauré, et dans quel but. Stanford Anderson définit alors une mémoire sociale et une mémoire disciplinaire et considère que les questions précédemment soulevées concernent la mémoire sociale. Or, nous souhaitons comprendre comment la mémoire influe sur l'architecture, dans ses formes, ses matériaux, sa conception en général. C'est ce qu'il nomme la mémoire disciplinaire et qu'il cherche à étudier dans la suite de l'article.

Pour l'auteur, cette mémoire disciplinaire apparaît à la période post-classique, afin de comprendre cela il s'attache à l'analyse d'édifices médiévaux. Il en conclut que les références religieuses et symboliques des édifices de l'époque sont celles qui

43 ANDERSON Stanford, « *Memory in architecture* », in Daidalos, n°58, 1995, p. 22-38.

se sont répandues dans ce qu'il nomme la mémoire sociale. La mémoire disciplinaire, quant à elle, commence à apparaître dans la marge offerte par le concept des renaissances médiévales⁴⁴. Stanford Anderson, partant du principe de l'existence de cette mémoire disciplinaire ouvre une discussion sur la typologie et plus particulièrement la topologie. Dans cette partie, il s'appuie sur un bâtiment précis : l'abbaye de St. Gall en suisse, construite au VII^e siècle⁴⁵. Le plan de cette abbaye offre une typologie systémique et fonctionnelle qui dépasse le côté symbolique. De nombreux monastères européens ont suivi les principes d'organisation mis en place dans ce bâtiment. Pour l'auteur, cela est l'exemple de la mémoire disciplinaire : les monastères médiévaux et les églises de pèlerinages partagent avec le plan de l'abbaye de St Gall de nombreux éléments constitutifs et des principes d'organisation liés à leurs besoins fonctionnels, symboliques et représentatifs. La mémoire disciplinaire ici, joue un rôle plus important. Stanford Anderson utilise ensuite l'exemple de Palladio et des villas anglaises, afin de faire comprendre l'évolution de la mémoire disciplinaire à travers le temps. En effet, nous pouvons noter que les villas anglaises retiennent, de la villa Rotonda de Palladio, le plan carré, les fenêtres, le hall central avec le puits de lumière (ou le dôme).

44 Les renaissances médiévales sont des périodes du Moyen Âge occidental qui se caractérisent par un renouveau culturel significatif à l'échelle européenne. On recense essentiellement trois phases de renaissances médiévales, connues sous le nom de renaissance carolingienne (VIII^e siècle et IX^e siècle), de renaissance ottonienne (X^e siècle) et de renaissance du XII^e siècle.

45 L'abbaye de Saint-Gall est une abbaye bénédictine du VII^e siècle de Saint-Gall en Suisse alémanique qui fut pendant plusieurs siècles avec sa bibliothèque l'un des monastères bénédictins les plus importants d'Europe.

1.4 UNE MÉMOIRE PROPRE À LA DISCIPLINE D'ARCHITECTURE

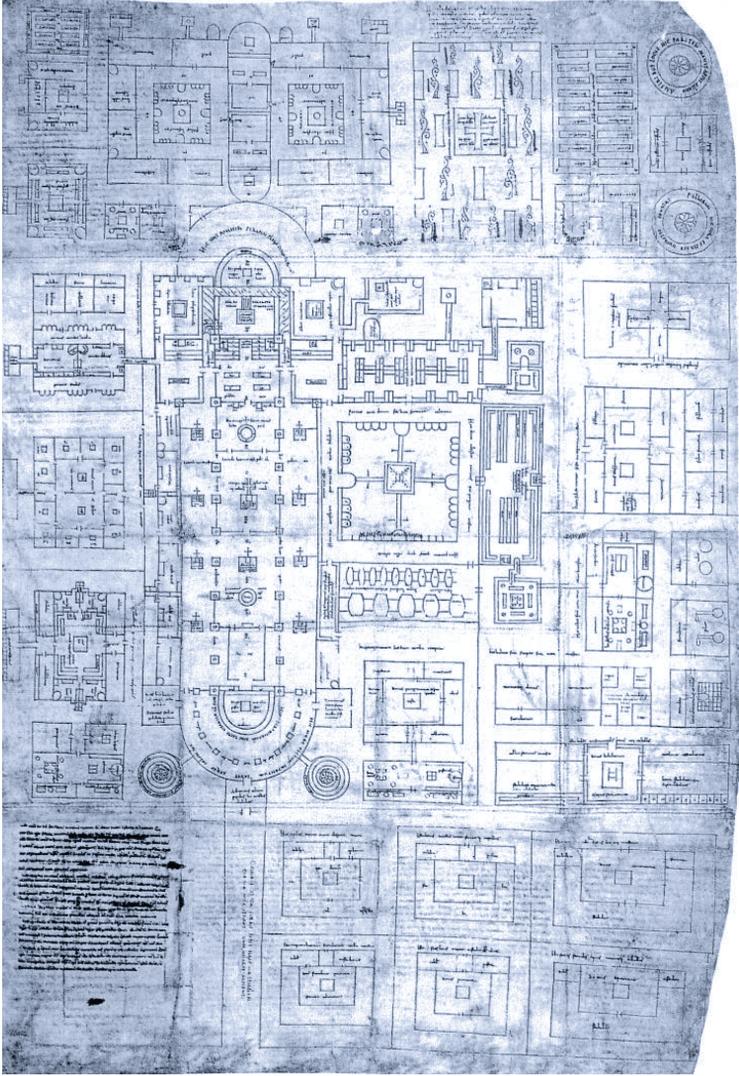


Fig 1. Plan de l'abbaye de Saint Gall

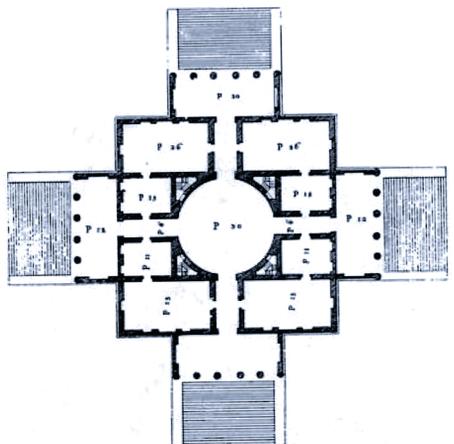


Fig 2. Plan et coupe élévation de la villa Rotonda de Palladio

Elles omettent toutefois certains points, ou apportent des nouveautés : si la villa Palladienne offrait au visiteur une balade entre la maison et le jardin, les exemples anglais soulignent la sensualité de l'expérience du mouvement, et plus particulièrement de la perception en mouvement.⁴⁶ Si la villa Rotonda semble être une source d'inspiration pour les villas anglaises, ces dernières apportent des éléments de compréhension supplémentaires sur ce modèle d'architecture. Deux caractéristiques marquent ses villas selon l'auteur : l'architecture présente comme une expérience ininterrompue, et l'interaction de ce concept disciplinaire avec l'évolution des traditions sociales. Si la forme extérieure de la villa Rotonda est fortement rappelée, le plan et les coupes sont en adéquation avec le mode de vie du XVIII^e siècle anglais. Nous pouvons donc conclure que ces références d'architecture, très importantes, ne sont rappelées que partiellement : le prototype est transformé à travers l'attention portée à des principes architecturaux plus généraux mis au service de la vie contemporaine. Cette période ne marque pas encore une séparation franche entre mémoire sociale et mémoire disciplinaire.

Avec l'arrivée des « architectes révolutionnaires » comme Ledoux, Louis Boullée, et Jean-Jacques Lequeu, un regard différent est porté sur les grands modèles de la discipline. En effet, ils considèrent les éléments tels que le temple, la rotonde, la pyramide, comme des formes qui ne sont pas des prototypes à imiter et à transformer mais des évocations d'archétypes et de géométries pures qui reposent sur des modèles culturels. Selon l'auteur, cette démarche est une « mémoire inventée par, et pour

46 ANDERSON Stanford, « *Memory in architecture* », op. cit., p. 34.

l'indépendance de la discipline »⁴⁷. Nous pouvons traduire cela par une évolution de la notion de mémoire : avec ces architectes ce n'est plus une copie des modèles, mais une forme de sélection de l'essence même des éléments les plus importants qui les composent. La volonté d'utiliser les éléments fondateurs du passé pour évoquer des archétypes est liée principalement à la course au modernisme. Nous retrouvons cela dans le travail de Peter Behrens, le Corbusier ou Aldo Rossi. Cette quête d'une architecture autonome fournit des formes universelles qui permettent de répondre à des exigences culturellement limitées. L'auteur de l'article insiste sur le fait que nous pouvons créer une mémoire disciplinaire utilisée au service de la société qui se composerait de l'ensemble des manières de définir l'espace, de contrôler la lumière, de lier les matériaux, la structure... L'exploration scientifique de ces constituants de l'architecture est à noter particulièrement dans le travail de certains architectes comme Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis Kahn et Sverre Fehn. « *Apprendre et transmettre ces éléments constitutifs est l'aspect central de la mémoire disciplinaire.* »⁴⁸ Le travail de ces architectes n'est pas question d'histoire mais plutôt d'exercices de mémoire, et d'invention en relation avec la mémoire. Cette mémoire disciplinaire peut être intéressante pour les historiens comme pour les architectes, mais c'est le seul moyen de constituer une histoire de la discipline.

Stanford Anderson écrit, pour clore son article :

*« Il devrait y avoir une reconstruction historique
basée sur la logique de la situation et donc une*

47 Ibid., p. 35.

48 Ibidem.

*histoire interne à la discipline de l'architecture ; ou,
la mémoire dans l'architecture ».*⁴⁹

La démarche de l'auteur dans cet article nous permet de faire la différence entre une mémoire-histoire, liée à la société et une mémoire pure de la discipline. Dans les recherches de notre écrit, nous nous intéressons à la mémoire de la discipline et son utilisation dans la conception architecturale.

49 Ibid., p. 36.

L'ensemble de ce chapitre nous permet d'appréhender la notion de mémoire dans ses diverses dimensions. Nous avons pu remarquer que cette notion n'est pas acquise et qu'elle suscite continuellement des débats. Ce chapitre constitue donc une approche de définition de cette idée ainsi qu'une base de réflexion pour la suite de notre développement. Nous allons ensuite essayer de comprendre de les liens qui existent entre la notion d'image et la mémoire ainsi que les formes sous lesquelles la mémoire mobilise ses images.

CHAPITRE II

-

LES IMAGES DE LA MÉMOIRE

La mémoire est constituée d'images difficiles, voir impossible à cerner, en partie car nous n'avons jamais été en mesure de définir où se localisent ses images. C'est pourquoi nous devons faire des choix, et définir les images sur lesquelles nous souhaitons nous appuyer dans la suite du développement. Dans ce chapitre, nous chercherons à définir dans un premier temps les images qui constituent les images de la mémoire, puis dans un second temps le lien que la mémoire entretient avec l'expérience et plus précisément la perception. Dans une dernière approche, qui servira de transition avec les cas plus concrets de la conception architecturale, nous analyserons les conditions dans lesquelles nous mobilisons la mémoire et les images qu'elle véhicule.

2.1

LES IMAGES DANS LA MÉMOIRE

-

2.1.1 LES IMAGES DANS LA MÉMOIRE

La notion d'image, selon l'encyclopédie alpha correspond à « *une représentation plus ou moins fidèle d'une personne, d'une chose, par le truchement de la photographie, du dessin, etc.* »⁵⁰ ou encore à « *l'apparence visible d'un objet, d'une personne sur une surface réfléchissante* ». Ces définitions correspondent au sens courant de la notion, et sont une explication simple de l'idée d'image matérielle. Du point de vue de la physique, l'image est un « *ensemble de points de l'espace perçu par l'œil, comme la reproduction, déformée ou non, d'un objet réel* »⁵¹. Cette explication, bien que générale, permet de comprendre la composition d'une image. Cependant, dans le cadre de la mémoire nous nous attacherons plutôt à la notion d'image immatérielle et donc d'image mentale que nous allons définir.

La formule « d'image mentale » est utilisée dans divers domaines, comme la philosophie, et la psychologie cognitive pour traiter de la « *représentation cérébrale mémorisée ou*

50 Article « *Image* », Hachette, Alpha : Encyclopédie alphabétique Hachette, Paris, édition Le livre de Paris, tome 13, p. 1762.

51 Ibidem.

imaginée d'un objet physique, d'un concept, d'une idée ou d'une situation »⁵². Dès le plus jeune âge, nos expériences de vie nous permettent de créer de nombreux éléments de représentation mentale qui construisent dans notre esprit des images nouvelles, modifient, ou enrichissent des images pré-existantes. L'ensemble de ces éléments constitue un réseau d'images qui font appel l'une à l'autre. La perception, l'imagination et le rêve sont trois types d'expériences qui participent à l'enrichissement de notre banque d'images mentales. Dans chacun des cas, le cerveau manipule les représentations en les évaluant, les comparant, les associant, afin de lui permettre de trouver les solutions les plus efficaces aux situations auxquelles il se trouve confronté. Ainsi, de manière consciente ou non, nous cherchons constamment à faire évoluer ces images vers ce que nous pensons être la réalité. En philosophie le concept d'image mentale est au centre de grands débats, et dès l'époque de Platon la question de la représentation du monde par les images mentales est présente (Allégorie de la caverne). Dans le cartésianisme, les « images mentales » sont une représentation sensible, par opposition à « l'idée » qui est une représentation intellectuelle. Cette définition donnée par le cartésianisme peut se révéler intéressante dans le cas de notre étude car cette idée de représentation sensible fait écho à la question de la sensibilité dans la conception des bâtiments.

Cette notion d'image mentale est aussi traitée par un grand théoricien de l'art : Rudolf Arnheim dans son article « Image et pensée »⁵³. Ce dernier souhaite démontrer le rôle

52 Ibidem.

53 ARNHEIM Rudolf, « *Image et pensée* » p62-77, in KEPES n°5, « *Signe, image, symbole* » sous la direction de Gyorgy KEPES, Bruxelles : La Connaissance, 1968, 235

des images dans la réflexion tout en considérant que ce ne sont pas une « *réplique colorée et fidèle d'une scène ou d'un objet flottant de façon tangible dans l'esprit* »⁵⁴. Ainsi les images qui constituent notre mémoire ne sont pas des images fixes qui nous réapparaissent mais plutôt des « matériaux » permettant la mise en place de processus mentaux. Arnheim soutient qu'un grand nombre de ces processus ne se produisent inconsciemment, comme c'est le cas de l'expérience sensorielle ou de la réflexion lorsqu'elle touche des opérations simples. Ainsi il semble difficile de prouver la présence d'images dans notre réflexion face à une problématique aussi complexe soit-elle. Nous pouvons cependant noter, que la question des images mentales a donnée naissance à la théorie des images eidétiques et de la mémoire photographique. Ces images représentent les répliques les plus proches des objets physiques observés, et les personnes dotées d'une mémoire eidétique sont capables de se souvenir d'images dans les moindres détails. Cependant ces images ne sont pas des percepts en eux mêmes, mais « *un stimulus objectivement fourni, qui doit être scruté, sondé et perçu sélectivement* »⁵⁵. Cette approche de l'image mentale comme un processus et non comme un objet fixe de la mémoire rejoint les pensées de Nelson Goodman qu'il exprime dans son livre « *Reconceptions en philosophie* »⁵⁶ et plus particulièrement dans le chapitre « *Vision sans Vison* » (chap V p 85-95). Il explique se trouver dans un dilemme entre le fait de considérer que des images

pages.

54 Ibid., p. 63.

55 Ibid., p. 64.

56 GOODMAN Nelson, *Reconceptions en philosophie*. Traduit de l'américain par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet en 1988, Presse Universitaires de France – PUF, 1994, 210 pages.

mentales⁵⁷ existent ou non, car s'il considère envisageable le fait de posséder des images mentales, il les remet en question de par leurs caractères invisible, intangible, et impalpable. Nous ne réaliserons pas une analyse globale de sa démarche de penser, mais nous pouvons mettre en évidence cette partie du développement qui le rapproche de Arnheim :

« Le fait d'avoir une image mentale ne revient pas à posséder quelque image sensible mais immatérielle, logée dans une chose que nous appelons l'esprit, il s'agit plutôt de posséder et d'exercer certaines capacités – de produire, de juger, de réviser certaines descriptions et images matérielles. »⁵⁸

Ainsi, dans cette citation, il ne semble pas nier les images mentales, mais au même titre qu'Arnheim il nuance son propos, et leur description. Les deux auteurs, de manière différente, s'attachent à mettre en avant l'idée que l'image mentale véhicule un processus (descriptif, de réflexion...) qui se met en action lorsque nous convoquons ces images.

Nous avons fait le choix d'évoquer la position de ces auteurs sur le sujet des images mentales car certains de leurs écrits seront utilisés plus tard dans le développement et il semblait important de comprendre le cadre dans lequel ils évoluent. Le fait de considérer les images mentales comme

⁵⁷ Les images mentales entendues dans ses écrits sont des images qui se distinguent des images matérielles comme les tableaux, les images optiques, et les images sensorielles.

⁵⁸ ARNHEIM Rudolf, « *Image et pensée* », op. cit., p. 93.

un processus plutôt que comme un élément figé est également une ouverture pour la compréhension de leurs impacts dans la conception architecturale.

2.1.2 L'IMAGE EN ARCHITECTURE

En architecture, il est devenu courant de parler d'images mais ce terme est employé pour désigner beaucoup de choses, et il est important de le définir vis à vis du cadre où nous souhaitons l'employer. Nous pouvons bien sûr traiter des images utilisées par l'architecte comme le plan, la façade, ou encore la perspective, mais la définition à laquelle nous nous attacherons s'identifie plutôt au caractère et à l'identité des bâtiments. C'est ce que Martin Steinmann exprime au début de son article « Images » issu du livre « Forme forte »⁵⁹:

« la notion d'images se rapporte aux formes qui génèrent des expériences en se rapportant elles-mêmes aux expériences générées par d'autres formes. »⁶⁰

Dans cette définition Steinmann traite de l'architecture parlante, et de l'image comme signe en architecture. Il entend par architecture « parlante » la relation établie entre une image et un bâtiment de manière simple et univoque. Il cite l'exemple du portail d'entrée de la saline de Chaux de Claude Nicolas Ledoux

59 STEINMANN Martin, Article « Images », p. 165-171, in Forme forte, écrits 1972-2002, Bâle, Birkhäuser, 2006, 304 pages.

60 Ibid., p. 165.

qui représente l'entrée dans une mine de sel. Tout au long du développement nous préciserons cette définition d'image en architecture qui sera analysée dans le domaine de la perception comme dans celui de la conception.

2.1.3 DISTINCTION ENTRE LES IMAGES ISSUES DU RÊVE ET LES IMAGES-SOUVENIRS

Nous avons précédemment évoqué le fait que les images mentales que nous possédons proviennent de trois types d'expériences, et notamment du rêve. La question que soulève cet état « d'inconscience », et plus précisément celle de la permanence de ses images a déjà fait l'objet de plusieurs écrits. Dans un souci de continuité des théories sociologiques développées précédemment⁶¹ nous nous consacrerons à ce que Maurice Halbwachs a écrit à ce sujet. Dans son ouvrage sur « Les cadres sociaux de la mémoire »⁶² il dédie un chapitre à l'analyse des relations entre le rêve et les images-souvenirs⁶³. Il s'attaque frontalement à la thèse de Bergson selon laquelle nous pouvons assoupiés revivre tout notre passé. L'ensemble de son chapitre repose sur un fait, une citation de Emile Durkheim qui stipule que des souvenirs prennent part à nos rêves.

« Bien souvent, dis Durkheim, nos rêves se rapportent à des événements passés ; nous revoyons ce que nous avons vu ou fait à l'état de veille, hier, avant-hier, pendant notre jeunesse, etc. ; et ces sortes

61 Voir partie précédente sur la mémoire et la sociologie.

62 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit.

63 Ibid., p. 1-39.

de rêves sont fréquents et tiennent une place assez considérable dans notre vie nocturne. »⁶⁴

Maurice Halbwachs cherche donc à comprendre dans quelle mesure les actions du passé apparaissent dans nos rêves, de quelle manière, dans quel degré de réalité, et ce qu'il en subsiste au réveil. Il évoque le fait que nous pouvons soutenir que toute la matière de nos rêves provient de notre mémoire, et simplement que nous ne reconnaissons pas forcément toujours les souvenirs auxquels ils font appel. Mais ce qui est entendu dans la citation de Durkheim est que certains de nos souvenirs réapparaîtraient tels quels dans les rêves, avec l'ensemble des détails et des sensations qui les composent. Or, c'est à cela que la théorie de Halbwachs s'oppose. En effet, si les souvenirs évoqués en rêves peuvent présenter une telle réalité, pourquoi ne les reconnâtrions pas pendant le rêve même ? Maurice Halbwachs explique que l'état de rêve subsiste par le fait que nous sommes plongés dans une forme d'illusion. En effet, il explique que durant le sommeil, notre inconscient tend à modifier certains éléments de nos souvenirs pour les détacher de la réalité.

« Mais supposons que telle scène passée se reproduise, avec quelques changements très faibles, juste assez importants pour que ne soyons pas mis en défiance. Le souvenir est là, souvenir précis et concret ; mais il y a comme une activité latente de l'esprit qui intervient pour le démarquer, et qui est

64 Ibid., p. 1.

comme une défense consciente du rêve contre le réveil. »⁶⁵

Nous avons défini précédemment⁶⁶ que nous reconnaissons et reconstruisons nos souvenirs par le fait qu'il se rattachent à des éléments de la réalité, mais la situation du rêve représente alors la possibilité d'une conception de la mémoire où le souvenir pourrait être reproduit sans pour autant être reconnu. L'auteur se questionne sur les raisons qui pourraient nous pousser à reconnaître un souvenir dans nos rêves alors que nous ne sommes pas en contact avec les réalités du présent. La citation suivante, qui clôt l'introduction du chapitre I de son ouvrage, résume la position dans laquelle se trouve l'auteur lorsqu'il débute son développement.

« Ainsi rien ne s'oppose, théoriquement, à ce que des souvenirs exercent sur nous une sorte d'action hallucinatoire pendant le sommeil, sans qu'ils aient besoin, pour ne pas être reconnus, de se masquer ou de se défigurer. »⁶⁷

Durant les années pendant lesquelles Maurice Halbwachs écrit son ouvrage, il pratique une recherche sur lui-même en essayant d'analyser ses rêves vis à vis des questions qu'il soulève. La conclusion de ses examens est que le plus souvent il lui a été possible de retrouver un sentiment, une attitude, un détail d'un

65 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 2.

66 Voir la partie sur les cadres de pensée.

67 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 3.

événement, mais jamais de vivre un souvenir complet. Afin d'appuyer son propos, il s'entoure de témoignages de personnes qui s'étaient exercées à observer leurs visions nocturnes comme M. Kaploun, H. Piéron, A. Maury. Dans chacun des cas, il ressort le fait qu'ils ne vivent pas une scène entière de leur passé, mais qu'ils sont à même de reconnaître des détails, des sentiments, des fragments de souvenirs. Cependant, après un examen précis de nombreuses description de rêves⁶⁸ l'auteur met en évidence le caractère commun de ces rêves : ils se rapportent à des souvenirs d'enfance. Ces derniers, comme nous l'avons défini auparavant⁶⁹ sont très difficiles à saisir dans le cadre de la veille⁷⁰ et restent flous même lorsque le rêve nous a permis de les évoquer. L'auteur cherche à comprendre pourquoi ces souvenirs réapparaissent dans nos songes, car si nous pouvons admettre que des éléments de notre quotidien ou notre passé proche se glissent dans nos rêves, il est plus difficile de comprendre le lien que nous entretenons avec ces éléments du passé lointain. C'est ce qu'il évoque dans cette citation :

« Tout cela ne fait cependant point partie de notre expérience familière, des souvenirs que nous ne nous étonnons pas de retrouver, à l'état de fragments, dans nos songes, parce qu'ils sont récents, ou parce que nous savons qu'éveillés nous possédons sur eux une certaine prise, parce qu'en somme il y a toutes

68 Ibid., p. 4-9.

69 Partie 1

70 Il entend par veille et état de veille l'état dans lequel nous sommes dans la société, opposé au sommeil et à l'état de rêve.

raisons pour qu'ils entrent dans les produits de notre activité imaginative. »⁷¹

Maurice Halbwachs défend l'idée que les souvenirs de notre enfance sont alors stéréotypés et qu'ils constituent des « clichés-images » qui une fois gravés dans notre mémoire ne font plus partie de notre conscience. Cependant l'auteur admet ne pas être convaincu que ces réminiscences d'enfances correspondent vraiment à ce que nous appelons souvenirs.⁷² En effet, si nous ne sommes pas capables de mobiliser ces images à l'état de veille c'est parce qu'elles constituent des éléments trop vagues. Nous pouvons rattacher la situation du rêve à celle de la petite enfance car :

« les deux domaines, celui de l'enfance et celui du rêve, ce petit nombre de souvenirs exceptés, opposent le même obstacle à nos regards : ce sont les seules périodes dont les événements ne soient point compris dans la série chronologique où prennent place nos souvenirs de la veille »⁷³

Cela explique, selon l'auteur, que les images de cette période ainsi que celle des rêves soient imprécises, et constituent une sorte d'images différente de celle des souvenirs. Nous avons jusque là traité des rêves dont nous parvenons à nous souvenir, mais il existe également une catégorie de rêves constituée par tous ceux qu'il est impossible de décrire au réveil. Une question

71 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 9.

72 Ibidem.

73 Ibid., p. 10.

en relation avec le développement de la première partie de ce mémoire est traitée plus loin : « *Mais est-ce bien la mémoire qui intervient, lorsque nous évoquons nos rêves ?* »⁷⁴

L'auteur explique que la sensation que nous ressentons au réveil est similaire à la vision d'une multitude d'images suspendues que nous devons alors fixer. Ce processus de fixation des images est essentiel car sans celui-ci nos images de rêves disparaissent petit à petit. Selon Maurice Halbwachs, nous fixons ces éléments « *en les considérant comme à peu près comme des objets extérieurs que l'on perçoit, et c'est à ce moment qu'on les fait entrer dans la conscience de la veille* »⁷⁵. Le fait que nous appliquions ce processus aux images du rêve transforme notre souvenir. En effet, nous ne pouvons pas prétendre nous souvenir du rêve, mais plutôt de la perception que nous avons eu au réveil. La mémoire n'atteint donc pas le rêve directement, comme le stipule cette citation de l'auteur :

*« Et on pourra croire que la mémoire atteint le rêve : en réalité, c'est indirectement, par l'intermédiaire de ce qu'on en a pu fixer ainsi, qu'on le connaît ; c'est une image de la veille que la mémoire de la veille reproduira. »*⁷⁶

Ainsi le processus qui mène au souvenir d'un rêve est composé de deux phases : la première qui consiste à avoir des images qui

74 Ibid., p. 19.

75 Ibidem.

76 Ibidem.

flottent dans notre esprit au réveil, et la seconde qui est un acte de la mémoire.⁷⁷ De ces considérations découlent un questionnement sur la nature du souvenir en lien avec les théories de Bergson. En effet ce dernier, comme nous l'avons évoqué précédemment⁷⁸ développe une distinction entre deux catégories de souvenirs : les souvenirs-habitudes, et les souvenirs-images⁷⁹. Maurice Halbwachs tente donc d'associer les images du rêve à une de ces catégories, mais n'y trouve pas de lien concluant. Cela explique la raison pour laquelle il refuse de considérer les images en suspension au réveil comme des souvenirs à proprement parler. Pour conclure sur la question de la présence de souvenir complet dans nos rêves, l'auteur donne une approche de la définition du souvenir :

« [...] c'est que, pour se souvenir, il faut être capable de raisonner, de comparer, et se sentir en rapports avec une société d'hommes qui peut garantir la fidélité de notre mémoire, toutes conditions qui ne sont évidemment pas remplies quand nous dormons. »⁸⁰

Il exprime donc le fait qu'il soit impossible de revivre des scènes entières du passé, et que les événements passés dont Durkheim fait état dans sa citation sont en fait des fragments de souvenirs

⁷⁷ « On acquiert un souvenir, on le conserve, on l'évoque, on le reconnaît, et enfin on le localise au moment du réveil », in HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 19.

⁷⁸ Voir chapitre 1 et 2.

⁷⁹ Voir chapitre 1, partie 2.

⁸⁰ HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 22.

qui donnent l'illusion d'une réalité⁸¹. Cette question de l'illusion du passé que nous venons de définir dans le cadre du rêve peut alors se poser dans toute son étendue. En effet, la reconstruction de nos souvenirs nous donne parfois l'illusion de revivre des sensations, des sentiments sans l'intervention d'une quelconque forme d'intelligence mais l'auteur souligne que « *tout ne se réduit pas, dans le cas de la mémoire, à une simple lutte entre des sensations et des images ; mais l'intelligence toute entière est là, et si elle n'intervenait point, on ne se souviendrait pas.* »⁸² Plus loin dans son développement il souligne « *tout le travail d'esprit qu'exige le rappel d'un souvenir* »⁸³ ainsi que le fait qu'un souvenir en appelle un autre pour les ranger dans un ordre chronologique.⁸⁴ C'est pourquoi, nous analyserons l'interaction que la mémoire entretient avec l'expérience, ainsi que les processus de mobilisation de la mémoire que nous mettons

81 « *Ce n'est pas dans la mémoire, c'est dans le rêve, que l'esprit est le plus éloigné de la société. Si la psychologie purement individuelle cherche un domaine où la conscience se trouve isolée et livrée à elle-même, c'est dans la vie nocturne, c'est là seulement qu'elle aura le plus de chance de le trouver. Mais, loin d'être alors élargie, débarrassée des limitations de la veille, et de regagner en étendue ce qu'elle perd en cohérence et en précision, la conscience paraît alors singulièrement réduite et rétrécie : détachées presque entièrement du système des représentations sociales, les images ne sont plus que des matériaux bruts, capables d'entrer dans toute espèce de combinaisons, et entre elles il ne s'établit que des rapports fondés sur le hasard, en réalité sur le jeu désordonné des modifications corporelles* », in HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 39.

82 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 28.

83 Ibid., p. 35.

84 « *Ainsi, nous allons vers nos souvenirs en décrivant en quelque sorte autour d'eux des courbes concentriques de plus en plus rapprochées, et loin que la série chronologique soit donnée d'abord, c'est souvent après bien des allées et venues entre tels points de repère au cours desquelles nous retrouvons les uns et les autres, que nous rangeons nos souvenirs dans l'ordre de succession où tout indique qu'ils ont dû se produire.* », in HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 36.

inconsciemment en place et qui expliquent l'utilisation que nous faisons de nos souvenirs dans notre quotidien.

2.1.4 ENTRE LE SOUVENIR ET LE « RE-SOUVENIR »

Nous pouvons rattacher l'affirmation de Halbwachs selon laquelle il y a des souvenirs qui mènent à d'autres, à une démarche du philosophe Husserl dans une classification des souvenirs en deux temporalités : les souvenirs proches (rétention) et les souvenirs lointains (réminiscence)⁸⁵. Cette approche nous permet de comprendre deux types de souvenirs qui ne seront pas utilisés de la même manière dans la suite du développement. En effet, un souvenir lointain ne sera peut-être pas présent dans les premiers instants de conception ou de perception car un processus de réactivation est nécessaire pour le retrouver. Ces « re-souvenirs » peuvent être mis en parallèle avec les souvenirs d'enfance. Le souvenir proche est lié quasiment au moment présent et se rattache donc à des éléments de notre réalité actuelle, il est donc plus aisé de créer des liens et de rappeler ces souvenirs presque inconsciemment. C'est probablement de ce type de souvenirs que sont issues les premières esquisses d'un projet ou les premières sensations perceptives.

Dans l'ensemble de cette sous-partie nous avons traité de la question de l'image, d'une manière partielle, en définissant les points de vue qui nous intéresseront pour la suite de l'écrit.

85 HOUSSET Emmanuel, *« La mémoire et la constitution du soi dans la phénoménologie de Husserl »*, Université de Caen Basse-Normandie – Département philosophie, [consulté le 13/10/2016], disponible sur le site : <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/printad66.html?dossier=seminaires/memoire&file=03housset.xml>

Afin de nous diriger vers une analyse plus concrète de l'impact de ces images dans le processus de conception architecturale, nous commencerons par traiter de la place de ces images dans notre expérience personnelle ainsi que dans notre perception.

2.2

LA PLACE DE L'IMAGE DANS NOTRE EXPÉRIENCE PERSONNELLE

-

Nous entendons l'expérience dans notre cas comme le « *fait de faire quelque chose une fois, de vivre un événement, considéré du point de vue de son aspect formateur* »⁸⁶. L'analyse de certaines de nos expériences et plus précisément de la place de l'image dans celles-ci nous permettra de comprendre le fait que nous disposons tous de visions uniques et différentes, ainsi que d'une personnalité qui nous est propre. Nous commencerons notre développement par la question de la pensée visuelle, puis nous traiterons de notre rapport aux éléments, de la sélection de notre mémoire et enfin des questions de signification en architecture.

2.2.1 LA PENSÉE VISUELLE ET LA PENSÉE DIAGRAMMATIQUE AU CENTRE DE LA RÉFLEXION

La pensée visuelle est généralement définie comme « *un mode de pensée qui reposerait essentiellement sur les processus de traitement de l'information visuelle par le cerveau, en opposition à un mode de pensée analogue au traitement du*

86 Article "Expérience", in Larousse, [en ligne], [consulté le 05/03/2017], disponible sur le site : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exp%C3%A9rience/32237?q=experience#32158>

*langage, dit pensée linguistique dite aussi pensée auditive »⁸⁷. Cette façon de penser est controversée car les éléments qui constituent sa théorie peuvent être considérés comme flous et il existe peu de données expérimentales les appuyant. Nous avons auparavant traité brièvement de la question de la pensée eidétique⁸⁸ en relation avec les images mentales, et nous allons dorénavant nous intéresser à un autre écrit de Rudolf Arnheim nommé « *la pensée visuelle* »⁸⁹. Dans cet article, l'auteur considère la pensée visuelle comme une manière de penser universelle et constamment utilisée même s'il reconnaît qu'elle est encore fortement sous-estimée vis à vis des autres types de pensée. Selon lui :*

« Nous sommes victimes d'une tradition enracinée selon laquelle la pensée se produit loin de l'expérience perceptive. Puisque l'on croit que les sens ne sont concernés que par les événements individuels et concrets, ils se limitent au rassemblement des matériaux bruts de l'expérience. C'est aux facultés « plus élevées » de l'esprit de reproduire les œuvres sensorielles. »⁹⁰

Cette question de l'expérience perceptive est centrale dans le domaine de l'architecture car il semble évident que nous

87 Article "*Pensée visuelle*", in Wikipédia, [en ligne], [consulté le 05/03/2017], disponible sur le site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pens%C3%A9e_visuelle

88 Voir sous partie 1 - chapitre 2

89 ARNHEIM Rudolf, « *La pensée visuelle* » p. 1-15, in KEPES n°1, « Éducation de la vision » sous la direction de Gyorgy KEPES, Bruxelles : La Connaissance, 1967, 233 pages.

90 Ibid., p. 2.

appréhendons l'espace et le réfléchissons selon des concepts visuels. L'enseignement occidental actuel base son apprentissage sur les mots et les chiffres, qui constituent une « manière de penser » sur laquelle tout le monde semble s'accorder. Les arts sont alors considérés comme « *des moyens de plaisir et d'agrément* »⁹¹ et un grand nombre de personnes ne travaillent qu'avec des mots et des chiffres, qui constituent un mode de pensée basé sur des concepts abstraits. Arnheim met en évidence la création de « l'enseignement visuel » qui, par une illustration des leçons, l'utilisation de photographies ou de films cherche à capter l'attention de l'enfant. Mais l'utilisation de « supports visuels » n'implique par forcément une « réflexion visuelle » et c'est pourtant cela qui nous intéresse. Selon l'auteur « *la réflexion visuelle est une pensée qui se fait au moyen d'opérations visuelles* »⁹² ce qui implique, par exemple, dans le cas du peintre que « *l'image finale produite n'est pas une illustration des pensées de l'auteur mais la manifestation finale de cette réflexion même* »⁹³. Cette différence est pour l'auteur le premier point de mise en cause du système d'enseignement visuel, et le second est qu'il est important de saisir, alors que de percevoir un objet passe par la prise en considération de certaines de ses propriétés et non pas seulement par l'assimilation d'une image. Nous retrouverons cette démarche de sélection des propriétés d'une image dans la sous-partie suivante, ainsi que dans les écrits de Peter Zumthor⁹⁴. Cette définition nous permet de considérer que le sens de la vue utilise des concepts visuels qui nous permettent

91 Ibidem.

92 Ibid., p. 3.

93 Ibid., p. 4.

94 Voir chapitre 3.

de travailler avec un système d'associations. Dans la suite de son article, l'auteur ne minimise pas la place du langage dans notre perception et notre intellect, mais cherche à prouver que ces systèmes sont interdépendants. Il écrit que « *les mots ne sont que des étiquettes, et il ne peut y avoir d'étiquetage avant que les sens aient fourni des catégories définies d'objets* »⁹⁵.

En parallèle de la pensée visuelle nous pouvons définir la pensée diagrammatique, qui constitue également un système de pensée utilisant des images ou des diagrammes. Cette dernière fait l'objet d'un intérêt récent car jusqu'à présent les diagrammes étaient considérés comme des éléments permettant de prouver quelque chose, un résultat, et non comme faisant partie d'une réflexion. Vers 1970, un intérêt croissant est porté au rôle cognitif des diagrammes, notamment autour des questions de mémoire, d'imagination, de résolution de problème. Goodman, que nous avons évoqué précédemment, s'est aussi essayé à la compréhension de ces diagrammes à travers la théorie des symboles qu'il défend. Il considère les images comme des symboles imagés, dont les diagrammes font partie, qui sont capables de véhiculer des significations, mais elles doivent donc fonctionner selon un système symbolique particulier. Selon lui, les diagrammes présentent des avantages dans leur système de proposition ; en effet, la localisation favorise la connaissance ainsi que la résolution de problèmes, et l'utilisation de ces derniers favorise la production de raisonnements perceptuels (l'homme tire plus facilement des conclusions à partir d'un dessin, qu'à partir de formules mathématiques, logiques). En

95 ARNHEIM Rudolf, « *La pensée visuelle* », op.cit., p. 6.

architecture, ce système de pensée permet de saisir la complexité d'une situation en créant des représentations synthétiques, d'inscrire des informations dans le but d'évoluer dans le processus de conception et de prendre des notes en vue de la réalisation des projets. Si cette démarche peut nous sembler familière, elle a pourtant fait l'objet d'un grand nombre de controverses, notamment par ceux qui pensent que les images et les diagrammes sont trop ambigus et que seul le langage peut apporter des réponses claires.

2.2.2 LA PERCEPTION ET LE RAPPORT DE « MOI AUX CHOSES »

La compréhension de ce que nous entendons par perception est essentielle dans la suite de ce développement pour comprendre comment nous percevons l'architecture et donc les principes qui peuvent être mis en place par les concepteurs. En architecture, la question de la perception est abordée par de nombreux auteurs, et il est presque impossible de trouver une définition invariable à cette notion. Dans le cas de notre étude, nous nous baserons sur des écrits de Martin Steinmann, théoricien suisse qui a consacré une grande partie de son travail à l'analyse de l'architecture Suisse Alémanique ainsi qu'aux notions de perception, forme, signe et également aux sentiments en architecture. L'utilisation des écrits de ce dernier est aussi pertinente vis à vis de ses références bibliographiques (Maurice Halbwachs, Edmund Husserl, Rudolf Arnheim...) et du corpus de textes mobilisés dans ce travail. Professeur à l'ETH de Zurich, il explique avoir basé sa manière de penser l'architecture sur

la question de la sémiologie, avant de repenser ces questions à travers les écrits de Rudolf Arnheim, et de chercher à comprendre l'architecture « *comme forme et non seulement comme signe, comme Stimmung et non seulement comme signification* »⁹⁶. Rudolf Arnheim est connu pour sa théorie sur la psychologie de la forme, aussi nommée Gestalt et sur ses écrits qui traitent de la relation que la perception établit entre « moi » et les choses. Cette Gestalt peut être décrite comme une structure de forces perceptuelles qui crée une relation entre nous et les choses. En effet, lorsque nous nous trouvons face à un objet ou un lieu, ce qui nous apparaît à la première perception se sont ces qualités physiques de l'objet : les formes, les couleurs, les mouvements. Mais nous ne percevons pas toutes ces qualités de manière isolée, mais nous les enregistrons les unes par rapport aux autres. En réalité, à chaque fois que nous voyons un objet notre esprit réalise inconsciemment deux actions. La première est de distinguer certaines qualités comme les plus importantes, celles-ci sont les qualités qui expriment la nature de l'objet vu. La seconde est d'ordonner ces qualités en tant que structure de forces visuelles. Cette volonté de retrouver un lien avec les émotions et les sentiments dans l'espace est explicitement défini dans l'introduction de Martin Steinmann dans son atelier d'enseignement :

« Si nous proposons un tel retour à la forme ou mieux au débat sur la forme, nous ne faisons rien d'autre que de postuler que l'architecture reprenne

96 STEINMANN Martin, « *De la perception de l'espace* », in *Matières* n°9, 2008, p. 73.

*ce qui est une de ses responsabilités fondamentales :
celle de la forme et de l'effet qu'elle produit sur
l'homme »⁹⁷*

Pour l'auteur le rapport de « moi » aux choses passe par l'acceptation du fait que la chose en face de nous représente un « toi », et qu'en amont de tout conditionnement socioculturel nous sommes capables d'appréhender ce rapport. Il existe une abondante littérature sur la question de la sémiologie et donc de la perception en tant que signes, mais il n'en est pas de même pour la perception en tant que forme. Steinmann s'appuie alors sur la question de l'empathie, qui découle de l'esthétique « d'en bas » qui part de l'effet que les choses produisent⁹⁸. Cette notion d'empathie est fortement controversée à travers sa définition dans la vie quotidienne : « faculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent »⁹⁹. Or, les choses ne sentent rien, et c'est donc pour Steinmann « nos propres sentiments que nous percevons dans les choses »¹⁰⁰. En 1886 dans sa thèse, Henri Wölfflin souligne que nous comprenons l'espace à travers des analogies avec notre propre corps. L'exemple que nous pouvons utiliser est celui de la colonne qui en architecture, par définition, soutient une charge lourde ou légère, et nous pouvons saisir cette caractéristique uniquement car « nous avons nous même porté des charges » avec notre propre corps, ainsi « se dresser connote

97 Ibid., p. 74.

98 Ibidem.

99 Article "Empathie", in Larousse, [en ligne], [consulté le 08/03/2017], disponible sur le site : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/empathie/28880>

100 STEINMANN Martin, « *De la perception de l'espace* », op. cit., p. 75.

une force, un mouvement, une direction »¹⁰¹. Cette théorie de l'empathie est ici utilisée uniquement comme soutien, avec une volonté d'éclaircir la relation directe que nous entretenons avec les choses. Dans le cadre de notre développement l'acceptation de cette notion nous permet de recentrer l'homme et son individualité dans la question de la perception. Nous nous attarderons alors sur la question du corps dans l'espace et de ses mouvements, ce qui implique que nous considérions l'espace comme il se comporte, et non pas seulement par ce qu'il signifie. Afin d'illustrer cette question, Steinmann utilise l'exemple d'un espace que nous qualifions de « plus large » : en réalité nous exprimons selon lui un fait qui n'a rien de métaphorique¹⁰². L'espace, comme l'objet dans les théories de Arnheim se présente comme une structure de forces visuelles qui déterminent une expression et ce que nous percevons est alors « *le comportement expressif de forces visuelles* »¹⁰³. Les propriétés des éléments constitutifs de l'architecture définissent des points d'intérêt vers lesquels notre esprit et notre corps se dirigent : ils définissent un mouvement dans l'espace. L'auteur insiste sur le fait que le mobilier n'est que des objets servant à l'usage, et que notre attention et notre perception s'appuie premièrement sur la forme, les murs, les portes et les fenêtres qui sont des éléments premiers de l'architecture. Cette démarche nous permet de concevoir l'espace en tant que tel, et de mieux comprendre dans quelle mesure ces éléments nous impactent. Comprendre l'espace depuis son effet sur l'homme implique de ne pas concevoir des

101 Ibid., p. 80.

102 Ibid., p. 75.

103 Ibid., p. 76.

limites à un espace mais de concevoir l'espace même¹⁰⁴. Nous pourrions traduire cela par la volonté de construire en négatif, de construire par le vide, par les espaces dans lesquels l'homme évolue et non par les murs qui le conditionnent. Nous devons alors distinguer deux types de mouvements, les mouvements réels qui impliquent un déplacement physique et les sentiments de mouvements qui représentent eux ce que l'espace éveille par sa forme. Theodor Lipps, fervent défenseur de la théorie de l'empathie avait souligné que « l'espace à la force de s'étendre, et en s'opposant à cette force, les murs sont eux-mêmes une force ; et l'équilibre de ces deux forces constitue l'espace »¹⁰⁵. L'espace est alors compris comme une extension de notre corps¹⁰⁶.

2.2.3 DE L'EXPÉRIENCE DIRECTE AUX PROCESSUS D'ASSOCIATIONS

Cette approche de la perception soulève cependant le problème de différenciation entre ce que nous devons à l'expérience directe et ce que nous devons à des processus d'associations qui conduisent à une signification et donc une expérience indirecte. Cette seconde expérience nous rapproche de la question du souvenir et de la mémoire d'expériences précédemment vécues, c'est pourquoi nous concentrerons notre attention sur cette dernière. Dans son article « Comprendre ce qui

104 Théorie de Hans Scharoun, mise en place dans sa pratique – Consulté dans l'article : STEINMANN Martin, « *De la perception de l'espace* », op. cit., p. 77.

105 LIPPS Theodor, *Grundlegung der Aesthetik*, Leipzig, 1903, vol. 1, p. 258. – Consulté dans l'article : STEINMANN Martin, « *De la perception de l'espace* », op. cit., p. 81.

106 STEINMANN Martin, « *De la perception de l'espace* », op. cit., p. 80.

est déjà compris dans le sentiment »¹⁰⁷, Martin Steinmann réalise une approche phénoménologique d'une œuvre d'Hugo Suter, artiste suisse, pour expliquer certaines notions de la perception. L'artiste utilise des objets ordinaires dans de nouvelles disposition afin de nous pousser à les percevoir différemment. Dans sa tentative d'expliquer les mécanismes de la perception en recourant à la phénoménologie, Steinmann évoque la théorie de Husserl sur la perception « intentionnelle ». Cette notion est traduite par Steinmann comme « *le rapport cognitif que nous avons aux choses* »¹⁰⁸ et signifie pour Husserl la structure de la conscience. Afin de comprendre la démarche de Steinmann il est important d'introduire une illustration du travail de Suter. Ce travail est basé sur un arrière plan constitué de divers objets usagés, avec devant eux un plan de verre mat qui floute ce fond. Dans l'exemple proposé nous pouvons voir les taches constituées par le flou comme des fleurs, et c'est ce « comme » qui intrigue Steinmann. Selon lui, « *nous voyons en rapport avec ce que nous connaissons* »¹⁰⁹ et cela constitue une des lois fondamentales de la perception.

« Voir n'est pas « enregistrer », comme nous enregistrons les choses avec un appareil ; c'est une action qui se produit sur la base de notre expérience »¹¹⁰

107 STEINMANN Martin, « *Comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment : approche phénoménologique d'une oeuvre d'Hugo Suter* », in *Matières* n°8, 2006, pages 69-82.

108 *Ibid.*, p. 72.

109 *Ibid.*, p. 71.

110 *Ibidem.*

Cette citation nous permet de faire le lien avec la théorie de la pensée visuelle de Arnheim et sa critique de l'enseignement visuel qui considère que les étudiants vont « attraper » l'image qu'on leur propose sans aucun processus particulier. Dans le cas de formes indéfinissables, ne sachant pas ce que c'est, nous sommes dans l'incapacité de les voir comme des signes d'un usage, et nous développons donc une perception esthétique. Nous chercherons donc à les identifier par la manière dont elles sont faites, afin de les voir comme les signes de leur fabrication. Cette démarche met en évidence que « *le seul fait de porter notre regard sur l'œuvre éveille en nous un sentiment, et c'est lui qui suscite l'image.* »¹¹¹

La question du sentiment dans le cadre de la perception, notamment en architecture représente la manière immédiate de comprendre un objet : « *j'attribue à l'objet mon impression, le sentiment, comme étant son expression* »¹¹². Au sujet des sentiments Steinmann évoque la question de ce que Dufrenne appelle les « a priori affectifs ». Ce sont des catégories de sentiments qui nous sont inhérents et qui représentent, sans que nous en soyons conscients, une connaissance qui précède l'expérience. Ils peuvent être définis « *comme la condition qui nous permet de ressentir les choses – de même que les a priori kantien sont la condition qui nous permet de penser* »¹¹³. Ces a priori affectifs sont révélés par les choses qui nous en font prendre conscience en tant que sentiments. Ces derniers définissent des structures affectives qui peuvent éveiller des sentiments que

111 Ibid., p. 76.

112 Ibidem.

113 Ibid., p. 79.

nous avons déjà éprouvés en présence d'autres images, d'autres œuvres artistiques, ou d'autres espaces. Steinmann insiste alors sur l'importance du passé et des souvenirs qui nous constituent : « *parce qu'il me constitue, mon passé est présent dans ma perception, et il lui donne de l'épaisseur* »¹¹⁴

Dans ces questions de perception et de sentiments il ne faut pas négliger la place de la réflexion, et c'est que ce Steinmann tente de mettre en avant dans son écrit : « *Le sentiment doit être en quelque sorte élaboré par la réflexion* »¹¹⁵. Nous avons donc affaire à une relation dite dialectique entre le sentiment et la réflexion :

*« en tant que début de la perception, le sentiment prépare la réflexion, il lui ouvre la voie ; mais la réflexion fonde le sentiment et elle le fixe. Il ne suffit pas de ressentir ; le sentiment est fugace, raison pour laquelle nous devons le fixer pour le conserver »*¹¹⁶

Il semble ici que nous pouvons faire un parallèle entre le sentiment dans la perception et les images du rêve qui subsistent le matin, tous deux nécessitent un processus de réflexion, de mémoire afin de les transformer et de les fixer. Nous avons, jusqu'à présent, insisté plus particulièrement sur la place du passé dans notre présent, mais il ne faut pas omettre le fait que nos expériences présentes influent sur les images du passé. En effet, chacune des expériences que nous réalisons aujourd'hui transforme notre

114 Ibid., p. 78.

115 Ibid., p. 80.

116 Ibidem.

perception d'autrefois. C'est ce que Steinmann entend à la fin de son article : « *alors que ce que nous voyons trouve sa place parmi nos expériences passées, ces expériences se transforment à la lumière de ce que nous voyons* »¹¹⁷. Ainsi, l'interdépendance des souvenirs et du présent soutenue par Maurice Halbwachs est une fois de plus mise en évidence.

Les éléments précédents nous ont permis d'exprimer des idées liées à l'image et à l'expérience personnelle, ce qui était nécessaire afin de comprendre les enjeux de la question de l'image dans nos processus de réflexion et plus particulièrement de conception et de perception. Nous allons maintenant traiter des mécanismes de mobilisation de la mémoire qui constituent une base d'explications pour l'analyse des cas d'étude ultérieurement.

117 Ibid., p. 81.

2.3

LA MOBILISATION DE LA MÉMOIRE

-

Nous avons jusqu'à maintenant traité de diverses notions : mémoire, souvenirs, images, en continuité mais sans forcément parler des rapports que ces notions entretiennent entre elles. Nous allons à présent développer le principe de reconnaissance et de localisation des souvenirs, la notion d'image modèle, de type ainsi que le principe d'imitation, puis nous aborderons la question des analogies, plus spécifiquement en architecture.

2.3.1 LA RECONNAISSANCE ET LA LOCALISATION DES SOUVENIRS

Afin de comprendre le principe de reconnaissance et de localisation des souvenirs nous nous appuyerons une fois de plus à l'œuvre de Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*¹¹⁸ qui nous permet de poursuivre le développement selon le même point de vue que celui utilisé dans les parties précédentes. Dans un premier temps l'auteur s'intéresse aux réflexions des psychologues sur ces notions pour définir un point de départ à son développement. En effet, ces derniers ont fait le choix de distinguer la reconnaissance de la localisation

118 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., chap. 3.

des souvenirs, donc de distinguer un sentiment d'une idée. Pour eux, reconnaître un souvenir c'est avoir le sentiment que ce qui se trouve en face de nous, objet ou image, s'est déjà présenté à nous auparavant, sans que nous puissions pour autant dire à quel moment. Alors que localiser un souvenir, c'est avoir l'idée du moment où nous avons acquis tel ou tel souvenir. Partant de la considération que ces deux notions sont indépendantes, ils expriment l'idée que la localisation d'un souvenir implique forcément sa reconnaissance, alors que la réciproque n'est pas vraie : « *Ainsi, d'une part, il n'y a pas de souvenir localisé qui ne soit reconnu, mais beaucoup de souvenirs sont simplement reconnus, et non localisés.* »¹¹⁹

Le processus de localisation d'un souvenir met donc en jeu l'activité intellectuelle de l'esprit, puisqu'il faut un effort de réflexion pour retrouver la place d'un souvenir, alors que le processus de reconnaissance s'apparente à un automatisme lié au sentiment de familiarité. Halbwachs conclut donc « *qu'il entrerait bien une part de raisonnement dans la mémoire, mais dans la mesure seulement où nous localisons nos souvenirs* »¹²⁰. Cependant, nous pouvons objecter ou tout du moins nuancer cette idée de dissociation de l'action de reconnaissance et de celle de localisation des souvenirs. En effet, si nous considérons la localisation des souvenirs comme le fait de retrouver la date exacte de la naissance d'un souvenir, il est probable que nombre de nos souvenirs soient impossibles à localiser, par contre, si nous considérons la localisation comme le rattachement d'un souvenir à un groupe où à un moment donné plus vague alors

119 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 114.

120 Ibidem.

c'est différent. C'est ce que Halbwachs exprime dans ce passage : « *je peux toujours indiquer dans quelle zone de la vie sociale ce souvenir à pris naissance* »¹²¹. Il faut aussi comprendre que nous cherchons à localiser nos souvenirs pour répondre à des questions, extérieures ou intérieures. Dans le sentiment de déjà vu, par exemple, nous nous tournons vers des groupes avec qui nous avons partagé des choses pour tenter de comprendre d'où vient cette impression. Il est donc important de mettre en évidence les différents degrés de localisation du souvenir qui remettent en cause la dissociation formelle de cette notion et de celle de la reconnaissance :

*«Entre cette localisation générale, qui se confond presque avec le sentiment du déjà vu, et la localisation rigoureuse dont parlent les psychologues, il n'y a donc qu'une différence de degré. Il n'y a pas de reconnaissance qui ne soit un commencement de localisation, c'est-à-dire où ne se mêlent déjà des réflexions, sous forme, au moins d'interrogations. »*¹²²

Le schéma ainsi définit où nous distinguons le rappel, la reconnaissance, la localisation des souvenirs comme des phases qui se succèdent toujours selon cet ordre peut être remis en question. En effet, nous avons dit que pour qu'un souvenir soit localisé il faut qu'il nous soit d'abord rappelé, que nous le connaissons puis que nous cherchions sa localisation, mais

121 Ibid., p. 115.

122 Ibid., p. 116.

ce schéma ne peut-il pas être inversé ? C'est ce que suppose Maurice Halbwachs :

« Le plus sûr moyen de faire s'envoler ainsi le plus grand nombre de souvenirs, n'est-ce pas de battre les buissons, de suivre les fossés, et d'explorer les routes du passé, c'est-à-dire de parcourir les grandes divisions du temps, de remonter d'année en année, de mois en mois, de jour en jour, et de reconstituer heure par heure tout ce que nous avons fait dans une journée ? »¹²³

C'est parfois en parcourant de grandes périodes de notre vie que nous faisons appel à certains souvenirs, en cherchant des dates, en laissant notre esprit divagué. Dans cette optique, la localisation contient déjà une part de ce qu'est la substance du souvenir qui sera ensuite reconnu. L'ordre évoqué précédemment est alors modifié, et les phases de rappel, reconnaissance et localisation semblent interdépendantes. Henri Bergson a également proposer une définition de cette idée de localisation des souvenirs :

« Le travail de localisation consiste en réalité dans un effort croissant d'expansion, par lequel la mémoire, toujours présente tout entière à elle-même, étend ses souvenirs sur une surface de plus en plus large et finit par distinguer ainsi, dans un amas jusque-là confus, le souvenir qui ne retrouvait pas sa place »¹²⁴

¹²³ Ibid., p. 118.

¹²⁴ BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 187.

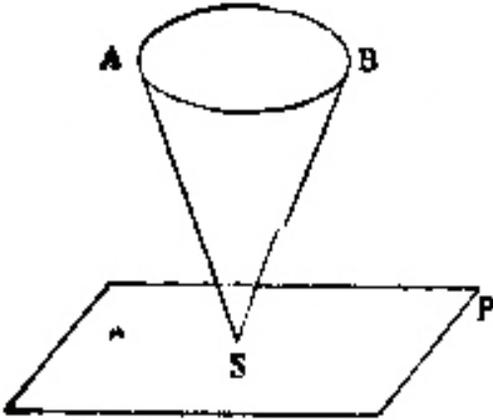


Fig 3. Le cône d'Henri Bergson symbolisant la vie mentale

Pour comprendre cette théorie il faut expliquer brièvement que Bergson a représenté la vie mentale par une sorte de schéma : soit un cône SAB qui repose sur son sommet, et le sommet est lui-même en contact avec un plan P.¹²⁵ Le point S est le point de contact de notre esprit avec le présent représenté par le plan P et le cône SAB représente notre mémoire. Les souvenirs à proximité de la base AB sont les plus lointains alors qu'à l'inverse, plus nous nous rapprochons du point S, plus nous sommes proche du présent et donc des souvenirs proches de l'action que nous sommes en train d'effectuer. Bergson explique qu'au moment où nous vivons quelque chose, nous pouvons toujours faire appel à n'importe quel souvenir situé entre SAB pour venir compléter la perception des objets auxquels notre présence nous donne accès. Cela appuie le côté interdépendant des images du passé et du

¹²⁵ Cf figure 3.

présent dont nous avons déjà traité auparavant. Afin d'expliquer ce système d'expansion, de dilatation de la mémoire Maurice Halbwachs utilise une métaphore¹²⁶ : il prend l'exemple d'un observateur qui prend de la hauteur pour dominer un paysage, cette distance lui permet de voir plus de choses, mais de ne pas percevoir tous les détails. C'est ce que Bergson cherche à évoquer dans l'idée de dilatation de la mémoire : prendre du recul sur l'ensemble des souvenirs pour en percevoir certains plus marquants que d'autres, qui jalonnent le temps écoulé et constituent des indicateurs de grandeur et d'intensité pour retrouver le souvenir recherché.

Halbwachs fait aussi appel aux idées de Ribot pour expliquer son point de vue, ce dernier défend l'idée que la reconnaissance d'un souvenir passe par la localisation de ce dernier entre des points de repère. Il définit les points de repères comme « *un état de conscience dont nous connaissons bien la position dans le temps, c'est-à-dire l'éloignement par rapport au moment actuel, et qui nous sert à mesurer les autres éloignements* »¹²⁷. Cette explication implique que ces éléments de repère se détachent suffisamment et durablement du reste de nos souvenirs pour qu'ils constituent un système de rapports stables. Nous pouvons donc imaginer que nous passons de l'un à l'autre selon un système de logique. Même si ces points de repère semblent individuels, ils se rattachent régulièrement à des groupes qui constituent notre entourage et donc, un cadre de référence permettant la survivance des souvenirs.

126 HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. 121.

127 Ibid., p. 125.

A la fin de son chapitre, si Halbwachs ne néglige pas le travail de réflexion des psychologues, il met tout de même en évidence que ce qui rattache véritablement les souvenirs les uns aux autres, c'est leur place dans un groupe, et non leur position chronologique. En effet, selon lui les souvenirs font partie d'un ensemble de pensées, communes à un groupe avec lequel nous sommes en contact actuellement, ou auquel nous appartenions à la naissance du souvenir. Il n'y a alors pas de différences entre les souvenirs récents et anciens, car il nous suffit de nous replonger dans la vision des groupes auxquels nous appartenions à l'époque pour retrouver et reconstruire certains souvenirs. L'auteur insiste sur le fait que nous disposons chacun de notre propre mémoire « *Certes chacun, suivant son tempérament particulier et les circonstances de sa vie, a une mémoire qui n'est celle d'aucun autre* »¹²⁸ mais que nous ne pouvons pas considérer notre mémoire comme détachée des éléments de la vie collective et des groupes qui la composent. Cette conclusion n'est que peu étonnante car elle fait écho à l'ensemble de la réflexion de l'auteur sur l'existence de cadres de la pensée et sur la question de la mémoire collective.¹²⁹

Nous avons évoqué la localisation et la reconnaissance des souvenirs de chacun et nous sommes arrivés à la conclusion que ces derniers appartiennent à un ensemble plus large. Nous allons maintenant traiter de la notion de modèle et de type, plus particulièrement en architecture, et du principe d'imitation. Ces différentes notions font appel à une mémoire plus collective, et à

128 Ibid., p. 144.

129 Cf partie 1

l'histoire même de la discipline de l'architecture. Cette approche nous permettra de comprendre comment les éléments de la mémoire disciplinaire peuvent être mobilisés dans le processus de conception d'un projet.

2.3.2 LES NOTIONS DE MODÈLE ET DE TYPE

Les notions de modèle et de type sont vivement utilisées en architecture, bien qu'il semble que leur définition soit controversée. Dans le langage courant, le type est un terme banalisé souvent confondu avec typologie, et qui sert notamment aux promoteurs immobiliers pour décrire les biens (T1, T2, ...). Les notions de modèle et de type expriment la permanence et renvoient à la question du temps et de la mémoire, car elles puisent une partie de leurs références dans l'histoire de l'architecture. Kerim Salom, auteur d'une thèse sur ce sujet nommée : « l'architecture du discours, du caractère au type : Quatremère de Quincy et l'inversion des valeurs de l'architecte à la fin de l'âge classique. »¹³⁰ définira dans une de ces conférences le type de cette manière :

« Le type est défini comme vaguement circonscrit, image abrégée, réduction figurée d'un objet dans l'imagination, il est assimilé à une esquisse spirituelle. En matière d'architecture, il renvoie à une image indéterminée et sommaire du futur

130 SALOM Kerim, « L'architecture du discours, du caractère au type : Quatremère de Quincy et l'inversion des valeurs de l'architecte à la fin de l'âge classique », conférence à l'école d'architecture de Nancy, invité par Hervé Gaff en avril 2016, [consulté en mars 2017], enregistrement personnel d'Hervé Gaff.

édifice, faites de traits grossiers. Pour le peintre comme pour l'architecte il s'agit d'un simple contour composé de figures géométriques pures et non d'un dessin clair et précis. »¹³¹

Pour comprendre cette définition, il faut s'attacher à l'approche de Quatremère de Quincy sur la question du type et du modèle, qu'il définit comme deux choses différentes. Dans l'encyclopédie méthodique¹³², l'auteur définit le type comme un élément servant de règle au modèle, un principe élémentaire issu d'un élément de base et qui peut subir des modifications et des évolutions. Pour comprendre l'origine du type nous pouvons remonter au type de la formation de l'architecture dans divers pays : au commencement des civilisations l'art de bâtir apparaît selon des causes, et avec des moyens relativement uniformes. La pierre, hormis en Égypte et en Inde ne semble pas constituer les premières bâtisses : l'usage du bois est plus répandu et devient alors un type qui se perpétue par les constructions et se perfectionne en étant remplacé ensuite par la pierre. Ainsi cela semble constituer le type de plus d'un genre d'architecture : la construction en bois est un principe sur lequel se façonne par la suite un art perfectionné dans ses règles et ses pratiques. Quatremère de Quincy dans son développement refuse de remonter à une souche commune des types de l'architecture car cela n'existe pas selon lui, et cela remettrait en cause la place du type grec qu'il affectionne particulièrement dans sa démarche.

131 Ibid., minute 21'.

132 Quatremère de Quincy, Encyclopédie méthodique. Architecture - Article "Type", Paris chez Mme veuve Agasse, imprimeur-libraire, 1825, Tome 3, p. 543.

Si le type semble être une forme de principe applicable à l'architecture, le modèle quant à lui s'apparente plus à l'idée de la copie. Le modèle, dans le domaine artistique est entendu comme un élément que l'on doit copier tel quel. Tout est précis dans le modèle alors que tout est plus flou dans le type : chaque élément doit être parfaitement copié pour pouvoir parler de notion de modèle. La question de l'imitation est sous-jacente à ces deux notions, dans la définition courante du terme, l'imitation représente l'« *action de reproduire artificiellement une matière, un objet ou de faire une copie d'un objet* »¹³³. Dans le cas du type et du modèle, l'imitation est présente à différents niveaux, dans le modèle c'est une copie exacte alors que dans le type seuls certains principes sont pris pour référence. L'imitation est une notion que les architectes comme Ledoux ont beaucoup utilisée : imitation de la nature comme perfectionnement de la réalité. Il ne faut cependant pas assimiler imitation à copie, car la notion d'imitation existe depuis l'époque de l'architecture classique et visait à imiter les monuments hérités de l'Histoire en définissant des règles. Cette dernière permettait – comme le type en quelques points – de sélectionner et ré-utiliser les éléments majeurs d'un ordre architectural dans un nouveau dessin. Nous pouvons donc souligner une marge de modifications contrairement à la copie qui est une reproduction formelle.

Une autre notion, longtemps rejetée par les théoriciens et les architectes est importante : c'est celle de typologie. Parfois mal comprise, elle incarne le type dans un contexte urbain. Si

133 Article "*Imitation*", in Larousse, [en ligne], [consulté le 18/03/2017], disponible sur le site : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/imitation/>

nous réfutons les classements de type, la typologie permet de hiérarchiser les éléments de l'architecture selon des principes impliquant aussi l'espace urbain, social, et fonctionnel des édifices. Le type est une idée, alors que la typologie peut s'illustrer par la classification des plans de basiliques, des plans carrés, ou des plans centrés, par exemple.

Il est important de comprendre l'ensemble de ces notions avant d'analyser les cas d'études, car elles ne s'opposent pas frontalement mais se complètent tout en restant ambiguës. Nous allons traiter de l'analogie et de la question de la ressemblance, qui peut également faire écho aux principes d'imitation ou de copie.

2.3.3 LA QUESTION DE L'ANALOGIE

En architecture la question de l'analogie n'est pas une nouveauté et en 2010 Jean-Pierre Chupin publie *Analogie et théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception, même*¹³⁴. Nous nous appuyerons en grande partie sur cet ouvrage pour essayer de cerner la notion d'analogie en architecture. L'idée n'étant pas d'en donner une définition formelle, mais plutôt de mettre en avant les caractéristiques principales de cette dernière pour bien comprendre l'utilisation que nous en ferons. Chupin commence son ouvrage avec une partie sur ce qu'il nomme "le spectre de l'analogie", où il affirme que :

134 CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture. De la vie, de la ville, et de la conception, même*. Genève, Atar Roto Presse, « Collection Projet et Théorie », 2010, 328 pages.

« [...] l'analogie serait une des grandes matrices de l'architecture. Qu'elle soit proactive dans ses projets ou rétroactive, parfois dans ses théories, l'architecture serait redevable de cette forme de pensée, claire et naturelle, en apparence, dans les termes qu'elle entend rapprocher, mal comprise et complexe, en définitive, dans sa façon de relier des entités disjointes. »¹³⁵

Cette affirmation constitue un point de départ pour le développement de l'auteur, qui cherchera dans l'ensemble de son ouvrage à défendre cette idée. Le fait qu'il stipule qu'elle peut être proactive ou rétroactive nous intéresse particulièrement au vue de l'étude que nous menons : certaines analogies appartiennent au domaine de la conception pure et se présentent comme un fil conducteur du travail préalable à la construction, alors que d'autres peuvent être pensées pour être lues une fois le bâtiment construit. C'est également ce qu'il exprime dans cette citation :

« Certaines analogies sont persistantes, d'autres ne résistent pas à l'exposition. Certaines accompagnent le mûrissement d'un projet, d'autres s'imposent d'elles-mêmes, après le surgissement de l'édifice, à l'encontre, parfois, des intentions premières. Il se trouvent des analogies trop littérales et trop visibles, tandis que d'autres n'émergent qu'à la suite d'explications et d'analyses fouillées. »¹³⁶

135 Ibid., p. 11.

136 Ibid., p. 12.

La question de l'analogie est souvent rattachée à la question de la ressemblance, et en architecture cette dernière est très présente. En effet, même si nombreux sont les architectes qui se positionnent contre la volonté de mimétisme, la discipline d'architecture s'offre à la recherche de ressemblances. C'est pourquoi, si nous ne sommes pas suffisamment attentifs, nous avons tendance à occulter certains points de la définition de l'analogie par la notion de ressemblance. Il existe de nombreuses définitions et interprétations de la notion d'analogie. Ainsi, afin de bien comprendre ce qui nous intéresse dans cette démarche, nous partirons de la définition logique qui stipule que l'analogie est une proportion, une identité de deux rapports :

« A est à B ce que C est à D. Par conséquent, en affirmant une telle analogie, j'affirme que tout ce qui est vrai dans le rapport entre A et B, l'est aussi dans le rapport entre C et D, et aussi que tout ce qui est faux dans le rapport entre A et B, l'est aussi dans le rapport entre C et D »¹³⁷

A noter que dans l'analogie précédemment évoquée, ni A, ni B, ni C, ni D n'ont besoin d'être définis explicitement, car seul leur rapport respectif compte.

137 Article "Analogie", in Wikipedia, [en ligne], [consulté le 18/03/2017], disponible sur le site : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Analogie>

Partant de cette conjecture, nous pouvons nous tourner vers la définition de l'analogie selon Paul Grenet, que Chupin met en valeur dans son premier chapitre :

« *Si analogie voulait simplement dire : méthode pour représenter l'inaccessible par substitution du familier, toutes sortes de figures ou de tropes seraient des cas d'analogie. Mais l'analogie implique deux éléments en sus de ce que nous venons de dire : premièrement, ressemblance, mêlée de différence ; secondement, structure proportionnelle, c'est-à-dire ressemblance de rapports et non simple rapport de ressemblance* »¹³⁸

Cette définition appuie ce que nous venons de dire précédemment : l'analogie n'est pas une simple question de ressemblance mais implique une mise en rapport de deux relations signifiantes. A cela nous pouvons opposer le principe de similarité, largement décrit par Goodman qui juge ce principe trop vague. Selon lui, ce principe repose sur les propriétés possédées par l'objet, et non sur une question de rapport (exemple : même couleur, même forme : similaire). Avant de donner une définition servant d'appui à la compréhension de son œuvre, Chupin illustre la question de l'analogie avec une citation de Philibert Secretan, qui s'est notamment intéressé au courant de pensée de Thomas d'Aquin, Emmanuel Kant et Martin Heidegger. Selon lui, l'analogie n'est pas « *un mix hybride d'images et de raisonnements, mais une*

138 GRENET Paul, *Les origines de l'analogie philosophique dans les dialogues de Platon*, Paris, 1948, p. 247. – Consulté dans l'ouvrage : CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 17.

structure de pensée et d'être et qu'il convient de se réinterroger sur le statut tripartite de l'analogie : proportion – ressemblance – transgression »¹³⁹. Pour ce dernier, l'analogie est caractérisée par une oscillation consécutive entre ressemblances et différences. La proportion joue le rôle de connecteur ainsi qu'elle assure la préservation du rapport entre ces deux entités. Nous concluons cette approche de la définition de l'analogie par une citation de Chupin, qui, sans rentrer dans des considérations philosophiques trop importantes, arrive à la conclusion que « *l'analogie n'est pas un vulgaire écart de logique, une ressemblance forcée, mais un dispositif de mise en relation de dimensions hétérogènes* »¹⁴⁰. Si cette définition paraît claire et simple, il subsiste cependant de nombreuses questions sur le principe d'analogie et le fait que cette notion se trouve toujours dans un « entre-deux » : entre raison et intuition, entre perception et conception, entre vécu et imagination, entre mémoire et anticipation.

Plus tard dans son ouvrage, Chupin fait état des différents courants de théorisation du processus de conception et traite de la place de l'analogie dans ces derniers. Nous nous intéresserons à la question de l'analogie dans la créativité avec la pensée latérale et la synectique, puis à la conception analogique en tant que telle. Edward de Bono, psychologue anglais, fondateur du « lateral thinking »¹⁴¹, oppose la pensée latérale et la pensée verticale. Cette pensée verticale s'apparente plutôt au travail de recherche des scientifiques, et représente une pensée plutôt sélective. Cette dernière, selon l'auteur ne s'applique que lorsque

139 SECRETAN Philibert, *L'analogie*, Paris, PUF, 1984, p. 121. – Consulté dans l'ouvrage : CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 18.

140 CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 19.

141 Traduction : "Pensée latérale"

le problème peut être évoqué de façon complète et univoque ce qui ne correspond pas à des situations de projets notamment en architecture. Dans ce cas les personnes qui font preuve d'inventivité vont plutôt faire des détours dans leur recherches pour trouver la solution : c'est ce qu'il nomme la pensée latérale.

« La pensée verticale est sélective, la pensée latérale est générative... La pensée verticale ne se déplace que si elle dispose d'une direction, la pensée latérale se déplace de façon à générer une direction »¹⁴²

Parmi les processus de réflexions préconisés par la pensée latérale, la pensée analogique figure en bonne place car elle permet de restructurer un problème et d'entretenir la dynamique créatrice en direction d'une solution. Dans le même temps que se développe la pensée latérale, apparaît également la question de la synectique comme technique de résolution de problème. Selon William J.J Gordon, inventeur de cette approche : *« La synectique consiste en une mobilisation systématique du potentiel de l'analogie en vue de maximiser des sessions de conception collective »¹⁴³*. Cette méthode consiste à transposer consciemment un problème du champ d'application de départ dans un champ d'application radicalement différent, permettant ainsi de favoriser la créativité des personnes impliquées dans ce processus de réflexion. Par un jeu de mise en situation et de

142 DE BONO, "*Lateral thinking : creativity step by step*", New York, 1973, p. 39. – Consulté dans l'ouvrage : CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 224.

143 CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 225.

transposition, cette technique permet d'aboutir à des solutions inattendues, créatives, innovantes pour un problème donné. Cette transposition du problème d'un champ d'application à un autre est une technique d'analogie puisqu'elle s'appuie sur la définition logique de celle-ci¹⁴⁴. Elle propose aux personnes une vision différente du problème, tout en conservant un rapport qui lui permet de transposer les résultats de l'expérimentation au champ d'application de base du problème. Dans ces deux explications, l'analogie est considérée comme un stimulant, un déclencheur de créativité et c'est également ce que souligne Geoffrey Boadbent qui situe la « conception analogique » comme l'une des grandes avenues du projet. Il définit que :

*« La conception analogique reste pour l'essentiel ce qu'elle était (NDA en 1973), il s'agit de l'utilisation d'images provenant de la nature, de la peinture ou de la sculpture, de bâtiments existants et ainsi de suite ; de façon à « déclencher » des idées dans l'esprit du concepteur. »*¹⁴⁵

Même si sa compréhension de l'analogie se cantonne à l'idée du déclenchement des idées, il reconnaît cependant que le rôle de l'analogie déborde sur d'autres types conceptions :

« La conception iconique est en soi une forme d'analogie reproduisant des formes connues

144 Voir définition logique précédemment.

145 BROADBENT Geoffrey, "Design in Architecture", Londres, David Fulton, 1988, p. 456. – Consulté dans l'ouvrage : CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 267.

pour être satisfaisantes « par un processus de raisonnement à partir de cas parallèles ; un processus par lequel des mots (ou d'autres choses) sont construits sur le modèle d'autres mots ». En fait, la conception iconique ressort d'une analogie plutôt exacte. La conception canonique possède également des aspects analogiques. Elle est soit répétitive, ce qui suppose aussi une analogie exacte, ou elle dépend de l'usage du dessin qu'il s'agisse de grilles canoniques ou d'un autre analogue de l'édifice »¹⁴⁶

Il semble donc que la conception analogique n'est pas une conception cloisonnée, qui peut réellement être définie individuellement mais plutôt un outil intervenant dans diverses phases du projet. C'est également ce que soutient Peter G. Rowe qui présente trois réflexions analogiques, qui apparaissent à des moments différents du processus de conception, notamment dans les passages de transitions entre les différentes « phases » qui constituent cette dernière. Ce modèle réflexif est résumé par Chupin de cette manière :

*« - les analogies abductives, sortes de grands écarts, produisent de nouvelles hypothèses et des points de vue insolites par rapport à une situation à transformer.
- les analogies déductives, à l'inverse consistent à constater la similitude des lois qui régissent deux*

146 CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 268.

domaines différents (formels ou fonctionnels).

- les analogies inductives, à l'inverse des précédentes permettent d'aller des faits aux lois (généralisation) »¹⁴⁷

Ces systèmes d'analogies appartiennent à un système de pensée particulier qui semble relever de l'inconscient. Si nous éprouvons de grandes difficultés à théoriser le principe de conception et celui de l'analogie, c'est probablement car théoriser ces principes reviendrait à donner une « solution miracle » à la résolution de situations problématiques, et aux projets, ce qui paraît inconcevable.

L'ensemble de ces données nous éclaire sur la place de l'analogie dans l'histoire du processus de conception, mais n'explique pas clairement le processus qui intervient lorsqu'on utilise l'analogie.

147 Ibid., p. 273.

Nous venons d'évoquer plusieurs théories mettant en relation la mémoire et diverses actions. La clarification de la notion d'image au début du développement était essentielle pour comprendre la notion de souvenirs que nous viendrons à évoquer plus tard. Il était également essentiel de passer par une description de l'utilisation de l'image dans la pensée ainsi que dans la perception car l'architecte conçoit des bâtiments pour qu'ils soient vécus et perçus. Le développement sur la localisation et la reconnaissance des souvenirs nous a permis de comprendre quels processus sont utilisés pour mobiliser nos souvenirs. L'étude de la notion de type et du principe d'imitation nous a permis de comprendre comment la mémoire collective de la discipline pouvait nous influencer. Et enfin, l'approche de la notion d'analogie nous a permis de théoriser en partie, l'utilisation des images de nos souvenirs. Afin de mieux comprendre l'utilisation de la mémoire dans le processus de conception, nous allons maintenant nous intéresser à la mise en relation de ces principes théorique avec des cas concrets.

CHAPITRE III

-

DU SOUVENIR AU
DESSIN DE PROJET

Dans ce dernier chapitre nous nous attacherons à traiter de la place de la mémoire dans le processus de conception d'un projet. Il est important de distinguer ce que nous pouvons appeler théorie de l'architecture et théorisation du projet. En effet, il s'agit de décentrer le cœur de la réflexion sur la discipline de la question du « quoi » à celle du « comment ». L'enjeu de cette démarche vise à identifier les outils mobilisés pour produire un projet. Afin d'illustrer l'ensemble de la démarche de ce mémoire, quatre cas d'études sont présentés : deux projets d'Aldo Rossi ainsi que deux de Peter Zumthor. Au fil de ces études de cas, nous mettrons en évidence les éléments de la mémoire tels que les souvenirs, les images de références, les images liées au type ou aux analogies qui ont pu influencer le processus de création. Le choix de ces deux architectes n'est pas anodin car ils se sont tous deux beaucoup exprimés sur cette thématique, mais nous aurions également pu effectuer ce travail avec d'autres exemples.

3.1

ALDO ROSSI : LA DISCIPLINE AU CŒUR DU SOUVENIR

-

L'architecte Aldo Rossi pratique une écriture indissociable de son œuvre architecturale. Elle est ancrée dans sa réflexion permanente, offrant à la fois une relecture de sa pensée mais aussi une compréhension de la manière dont il articule ses idées. Avant de présenter deux projets de l'architecte il est important de souligner un des aspects de son architecture lié à son enfance et qui tient une place prépondérante dans sa démarche. En effet, si nous observons en plan les édifices publics de Rossi, la plupart présentent une organisation en plan régi par un principe de linéarité séquencé. Selon ses écrits, ce principe trouve son origine dans son enfance et sa fascination pour les Sacri Monti qui sont des sanctuaires constitués d'une suite de chapelles le long d'un chemin processionnel. « La procession des chapelles a toujours constitué pour moi une référence pour ce que j'ai fait... le parcours entre Somasca et le Sacro Monte est pour moi la base de toute architecture (développement rectiligne, etc.) »¹⁴⁸. Cette figure linéaire est une forme génératrice qui commande tous les édifices que Rossi nomme « monuments ». Sa conception travaillera sur des variations, des reprises, des

148 "Notes autobiographiques sur ma formation" in FERLENGA Aleberto, Aldo Rossi : tutte le opere, Collection Documenti di architettura, Deuxième édition, Publié par Electa, 2000, p. 23.

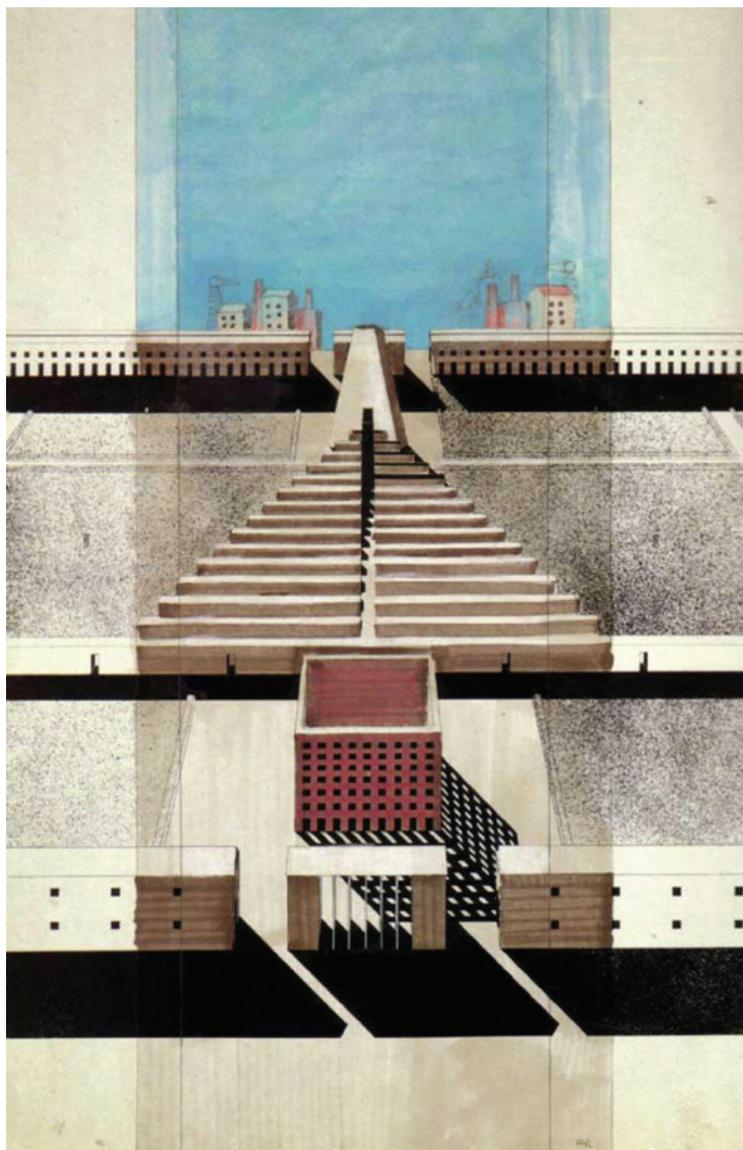


Fig 4. Cimetière de San Cataldo à Modène, étude, 1974.

glissements de cette linéarité séquencée sans jamais en perdre la cohérence. Aldo Rossi utilise le dessin comme élément d'analyse et de recherche, c'est pour cela que nous pouvons trouver de nombreuses représentations de ces projets et également une récurrence de certaines formes.

3.1.1 LE CIMETIÈRE SAN CATALDO, MODÈNE

Le cimetière de San Cataldo à Modène, en Italie, est le projet d'Aldo Rossi, lauréat d'un concours national lancé en 1971, dont l'objet était l'extension d'un vieux cimetière néoclassique de Cesare Costa. Nous analyserons ce projet comme cas d'étude car l'architecte Aldo Rossi a beaucoup écrit sur la réflexion qu'il a menée pendant la phase de conception du dessin du cimetière. Nous commencerons par présenter le projet dans ses grandes lignes en mettant en évidence les éléments biographiques qui ont influencé son dessin, puis nous traiterons de la question de la typologie du cimetière dans ce projet, ainsi qu'au rapport entre le monde des vivants et le monde des morts qu'Aldo Rossi traite par le biais de l'analogie.

Dans son livre *Autobiographie scientifique*¹⁴⁹ l'architecte cite ce projet comme un élément marquant de son parcours tant personnel que professionnel, ainsi, nous pouvons lire :

« *En poursuivant ces notes autobiographiques, je devrais parler de quelques projets qui caractérisent*

149 ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*. (Traduit de l'italien par Catherine Peyre). Clamecy, Éditions Parenthèses, « Collection Eupalinos », deuxième édition, 2010, 140 pages.

des moments de ma vie ; il s'agit de projets bien connus, dont j'ai toujours évité de parler directement. Le premier est le projet pour le cimetière de Modène et le second, le projet pour une Maison de l'étudiant à Chieti. »¹⁵⁰

Dans ses premières explications de démarche de projet, l'auteur s'arrête sur divers éléments qui constitueront le début de notre analyse. Dans un premier temps, il explique le choix de ce projet comme « la liquidation de l'adolescence » ainsi que la manifestation d'un « intérêt pour la mort »¹⁵¹. Il insiste également sur la question du fragment en architecture et celle du rapport à constitution du corps comme composition d'os : « *Le premier projet est fortement lié à certaines expériences et à l'aboutissement de la recherche de fragments dans la forme ostéologique [...] »¹⁵². Pour comprendre d'où vient l'ensemble de ces idées il faut se rapporter à un événement de sa vie personnelle. En avril 1971, Aldo Rossi est victime d'un accident automobile sur la route d'Istanbul entre Belgrade et Zagreb, il est donc hospitalisé à Slawonski Brod. Ce séjour dans cet hôpital représente pour lui la fin du temps de sa jeunesse ainsi que la naissance de son projet à Modène : il passe beaucoup de temps allongé et souffre de nombreuses fractures qui lui font prendre conscience de la constitution de son corps. Depuis sa fenêtre de chambre d'hôpital il ne voit qu'un arbre et le ciel, la contrainte de cette vision lui permet de se plonger dans ses pensées sur le passé ou de se détacher complètement des éléments qui l'entourent.*

150 Ibid., p. 22.

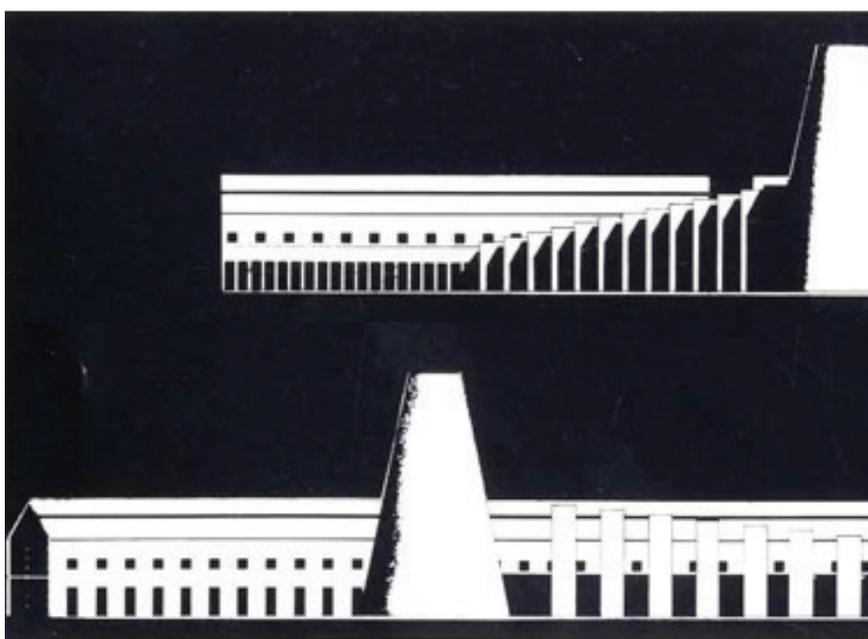
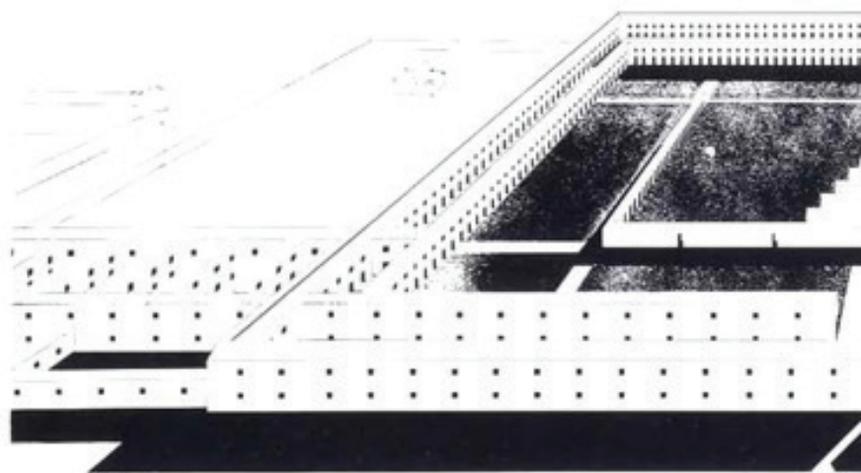
151 Ibidem.

152 Ibidem.

« Cette sensation de présence des choses, et de mon détachement à leur égard – liée à la conscience douloureuse de mes os – m'évoquait mon enfance. L'été suivant, lorsque j'entrepris l'étude du projet pour le cimetière de Modène, peut être n'était-il resté en moi que cette image et cette conscience douloureuse de mes os : je voyais la configuration ostéologique du corps comme une série de fractures à réduire. A Slawonski Brod, j'avais identifié la mort à la morphologie du squelette et aux altérations qu'il peut subir. Je réalise maintenant qu'identifier la mort à une sorte de fracture est une interprétation unilatérale. »¹⁵³

Cette identification de la mort à la fracture et donc à la question de l'ostéologie, le mène durant ses réflexions pour le cimetière de San Cataldo à s'inspirer de la structure du corps humain dans la définition du projet. Il cherche à recréer une structure complète, une unité, sur la base de fragments. La configuration des ossuaires est celle d'une colonne vertébrale articulant les deux points fondamentaux du cimetière : la fosse commune et le sanctuaire. Ces derniers ont souvent été rattachés à l'image des côtes du squelette humain sans pour autant qu'Aldo Rossi ne le confirme. Ils sont disposés au centre du projet, formés par une succession régulière de parallélogrammes inscrits en plan dans un triangle. Leur hauteur s'élève progressivement afin de définir également un triangle en coupe transversale. L'élément le plus long, et aussi le plus bas se retourne en angle droit afin de refermer le triangle. Si Aldo Rossi n'a pas donné de description

153 Ibid., p. 26.



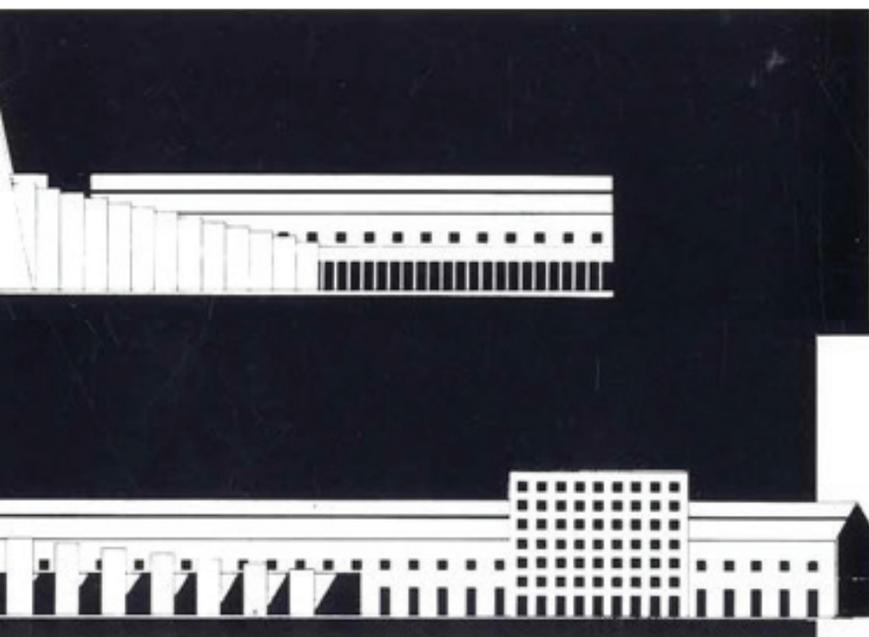
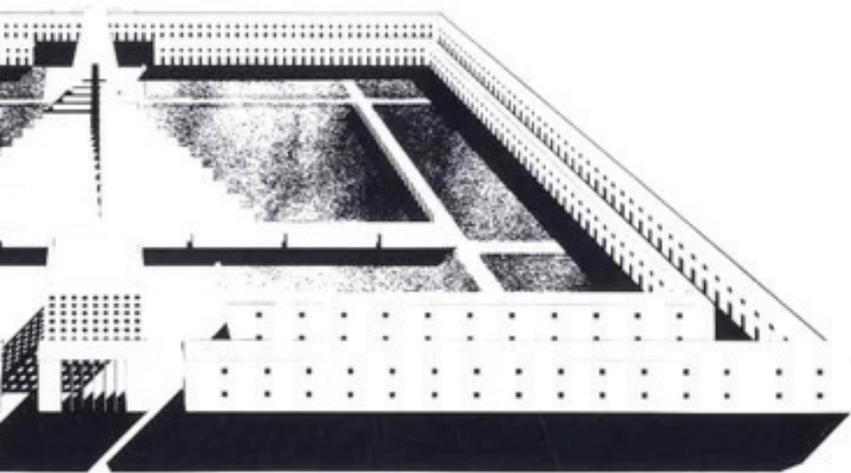


Fig 5. Vues perspectives du projet de cimetière à Modène

exacte de l'image de référence à laquelle il fait appel dans son dessin, nous pouvons tout de même y voir une expression de sa réflexion ostéologique. Cette fascination pour ce rapport à la structure ostéologique peut aussi s'expliquer par le besoin de l'architecte de définir des contraintes et des bases rigoureuses à son travail de réflexion :

« J'ai toujours pensé que toute action devait comporter une certaine part de contrainte et cela ne s'applique pas seulement aux relations entre les gens et choses, mais aussi à l'imagination. [...] Il est difficile d'inventer sans quelque obsession ; il est impossible de créer quelque chose d'imaginaire en l'absence de tout fondement rigoureux, incontestable et, précisément, répétitif. »¹⁵⁴

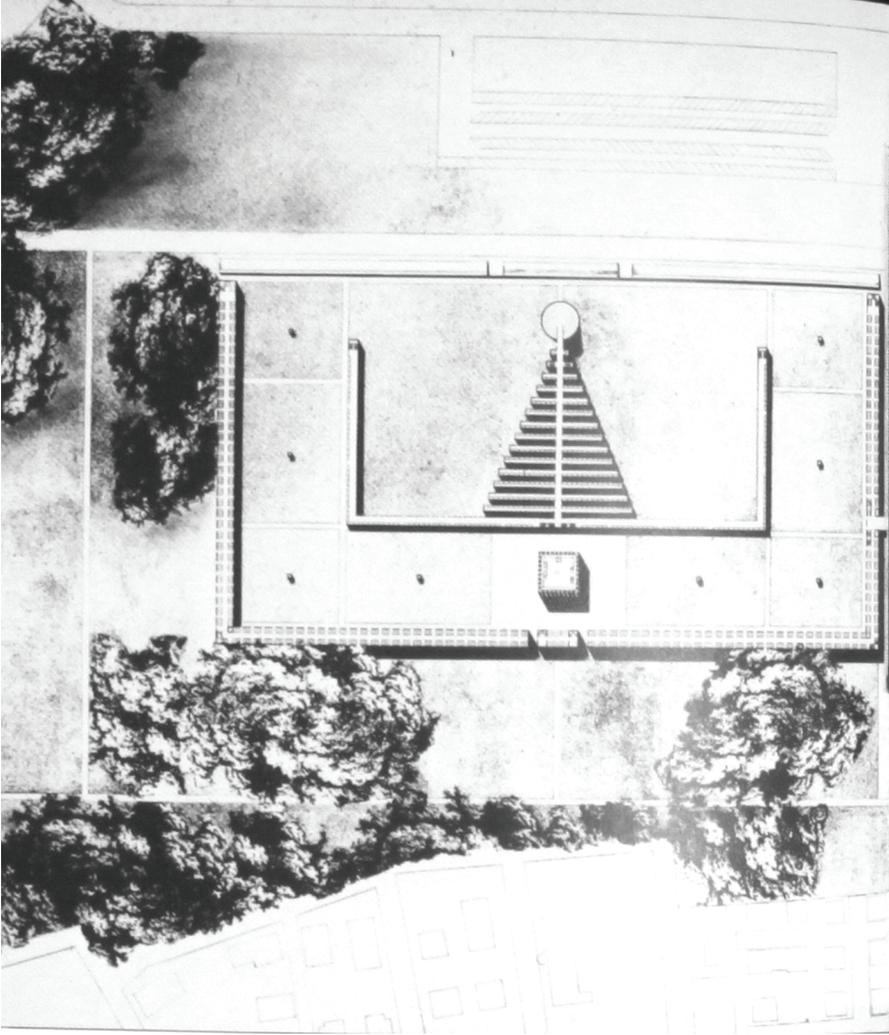
La nécessité d'établir des contraintes s'impose dans le travail de tout artiste pour pouvoir créer, en opposition au mythe de la totale liberté de ce dernier. Si l'ostéologie est un point de départ de sa réflexion, il ne néglige pas pour autant la question des références littéraires et plastiques ainsi que celle de l'impact de l'environnement dans lequel il s'implante. Il est étrange de considérer qu'un architecte ne trouve pas la base de son projet dans le site même du futur bâtiment, c'est pourtant ce que soutient Aldo Rossi même s'il ne nie pas l'influence des cimetières existants ainsi que des paysages alentours. En effet, s'il traite peu du cimetière de Costa nous ne pouvons pas nier la similarité du mur d'enceinte ainsi que le rapport que le sanctuaire en forme de cube entretient avec le cimetière juif dans sa position et la proportion de sa structure qui entoure le

154 Ibid., p. 56.

vide. Concernant les paysages alentours, l'architecte accentue son analyse sur le fait que le fleuve (le Pô) véhicule l'idée de la mort à cause de ses crues et de la destruction des habitations adjacentes. Ce rapport entre les dommages causés par le fleuve et la mort se retrouve dans la construction du cimetière : il n'a pas véritablement de toit, ni de planchers et de fenêtres, comme si tout était inachevé, laissé en suspension. Avec un peu de recul, le lien entre les maisons abandonnées partiellement détruites par le fleuve et ces espaces semble évident. Au sujet des références plastiques, Aldo Rossi insiste dans son ouvrage Autobiographie scientifique sur les tableaux d'Angelo Morbelli comme *Il natale dei rimasti* et *Pio Alergo Trivulzio* qui représentent pour lui une source d'inspiration vis à vis de la lumière qui entre par les fenêtres du sanctuaire du cimetière.

« L'étude de la lumière, les grands rais de clarté qui tombent sur les bancs des vieillards, les ombres précises des formes géométriques des bancs et du poêle, semblaient tirés d'un manuel sur la théorie des ombres. Une lumière diffuse se répand dans la vaste pièce où les silhouettes se perdent, comme sur une ample place. Pousser le naturalisme à ses conséquences extrêmes conduit à une sorte de métaphysique des objets ; les choses, les corps des vieillards, la lumière, l'ambiance froide : tout est offert à travers une observation qui semble distante. Mais cette distanciation sans émotion reflète l'ambiance même de mort qui plane sur l'hospice. »¹⁵⁵

155 Ibid., p. 28.



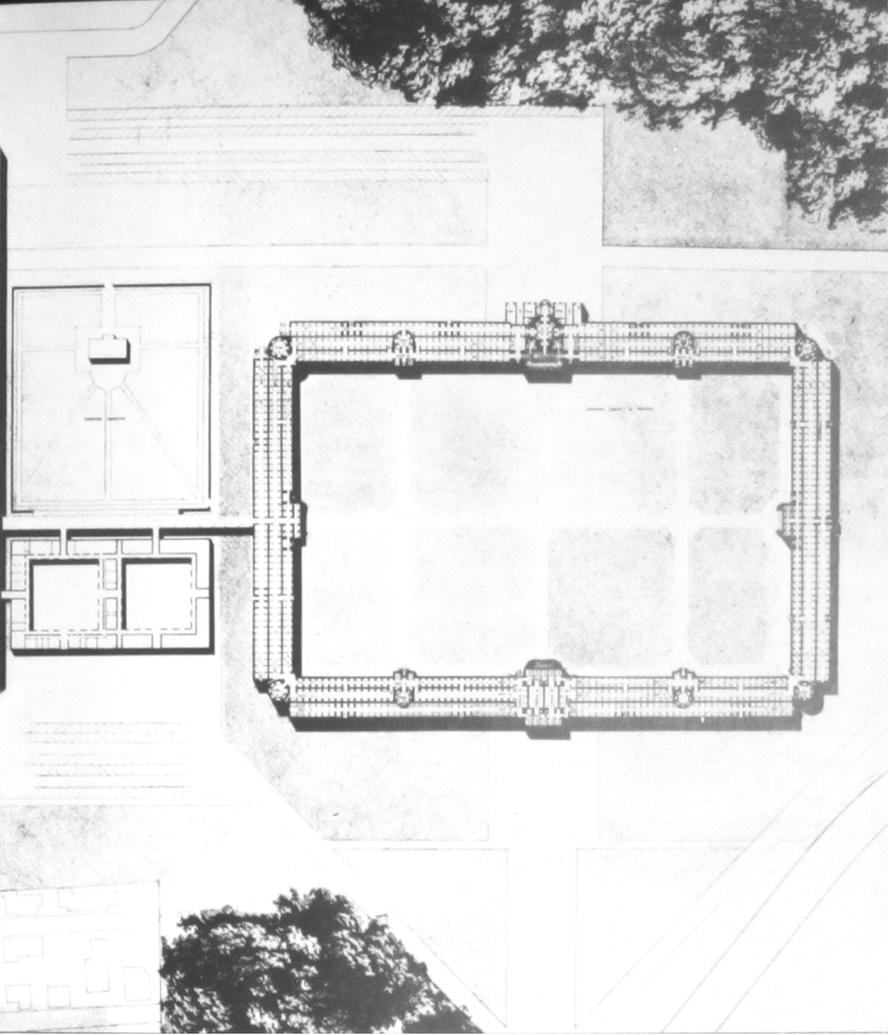


Fig 6. Plan du nouveau et de l'ancien cimetière

Afin de comprendre la suite des explications liées à ce projet, il est important de rappeler l'attachement d'Aldo Rossi à la représentation des typologies ainsi qu'à la question de l'analogie. Dès ses années d'études le jeune architecte écrit pour Casabella¹⁵⁶ et s'implique dans le mouvement de la *Tendenza* dont il deviendra chef de file plus tard. Comme l'a fait Quatremère de Quincy deux siècles plus tôt, il répertorie des modèles ou plus exactement des types se répétant au fil des siècles qui lui permettent de définir sa propre architecture. Dans un grand nombre de ses écrits, Rossi nomme le cimetière comme « la maison des morts », c'est pourquoi il est important de préciser qu'à l'origine la typologie de la maison et celle de la tombe n'était pas distincte. Le tombeau d'Eurysacès (tombe du boulanger à Rome) est l'exemple même de la relation entre la tombe et la maison : le tombeau reprend la forme spatiale de la maison. La forme typologique du cimetière est habituellement caractérisée par des trajets sous portiques le long desquels sont disposées les dépouilles des morts. Aldo Rossi dans ce projet utilise de manière récurrente les portiques, à divers niveaux, comme pour mettre en évidence la forme du cimetière aussi dans l'histoire disciplinaire. La typologie utilisée ici est l'inverse de celle de la maison dotée d'une cour : le centre du cimetière est la partie la plus construite avec les ossuaires, et de vastes zones se détachent sur le pourtour. Nous avons traité précédemment du sanctuaire et de la fosse commune dans leur position ostéologique : ils représentent deux éléments dont le rapport de leurs dimensions au reste du site semble monumental. Le sanctuaire, dessiné comme un cube vide à l'intérieur s'apparente

156 Revue italienne sous la direction de Rogers à cette époque.

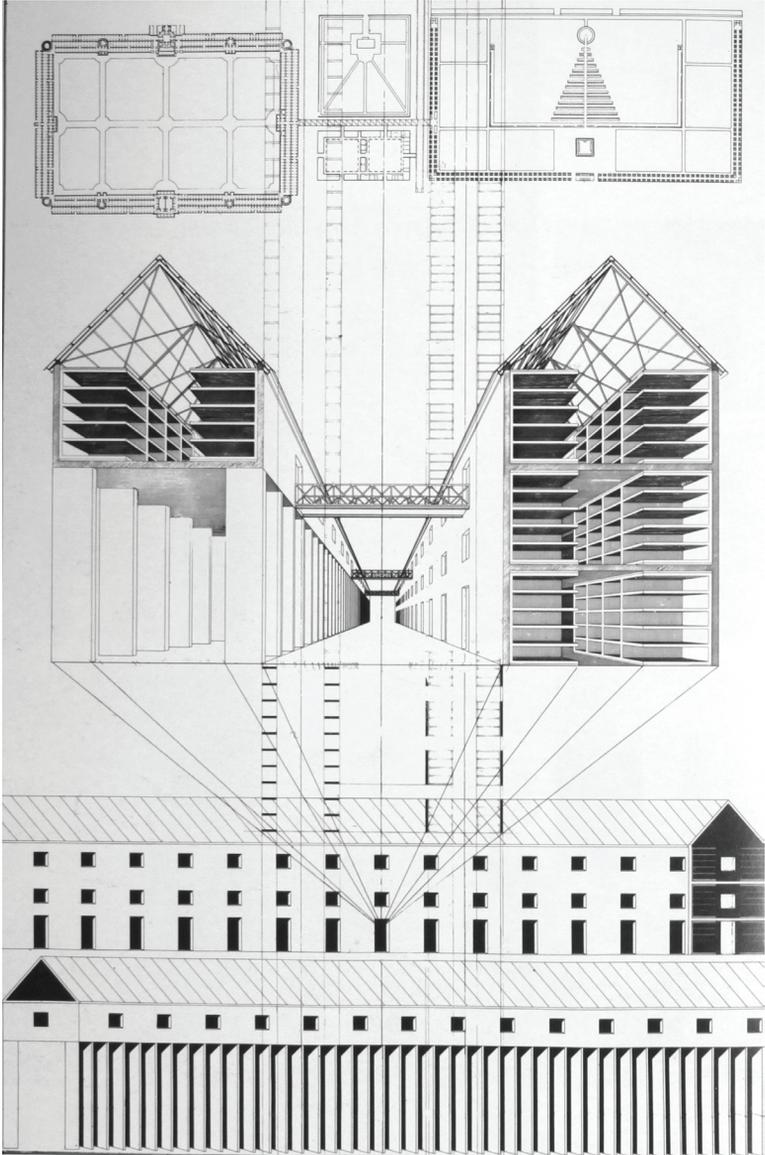


Fig 7. Coupe perspective

au dessin d'une maison de plain-pied, inachevée et abandonnée, analogue à la mort. Dans ce projet situé au milieu des champs, il est assez aisé de comprendre que l'architecte a voulu donner une forme urbaine au cimetière c'est pourquoi il considère le sanctuaire comme un élément appartenant à la collectivité, où l'ensemble des cérémonies se déroulent, et chargé de représenter le rapport de l'institution avec la mort. Il en est de même pour la fosse commune qu'il dessine comme un cône et qui devient le bâtiment le plus élevé. La symbolique est assez forte : la fosse commune abrite les restes des morts abandonnés, oubliés, et c'est à ces personnes inconnues que nous offrons le plus haut bâtiment, la plus grande importance. Ces deux édifices servent de références dans le paysage urbain et font notamment appel à l'image des villes industrielles. Lorsque Aldo Rossi parle du cimetière dans ses écrits, il en arrive à cette conclusion :

« L'idée majeure qui sous-tendait ce projet était sans doute celle d'avoir entrevu que tout ce qui touche à l'univers des morts – les choses, les objets, les constructions, les espaces – n'était pas différent de l'univers des vivants. Je pensais à la Tombe romaine du boulanger, à une usine abandonnée, à une maison vide.»¹⁵⁷

Ainsi, la configuration du cimetière comme maison vide est le lieu de la mémoire des vivants : c'est le lieu de recueillement, celui où nous venons voir des personnes disparues. Si l'architecte met en valeur cette relation entre les vivants et les morts c'est

157 ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*, op. cit., p. 62.

parce qu'il s'intéresse particulièrement à la question de la ville et des édifices publics. Selon lui, le cimetière n'est pas une entité réellement différente des édifices de la ville, si ce n'est que contrairement à une école ou un hôtel, la vie ne modifie pas le projet. La question de la temporalité est différente dans un projet de cimetière, et l'architecture doit être pensée comme quelque chose de défini par son propre mode de construction. L'analogie principale du projet se situe dans le rapport entre les édifices publics de la ville et les monuments du cimetière. Gianni Braghieri, associé d'Aldo Rossi sur ce projet¹⁵⁸ écrira que :

« L'analogie avec la mort ne peut raisonnablement se percevoir que dans les choses finies, dans la fin des choses : tout autre rapport reste informulable. C'est pourquoi, au-delà des exigences municipales, des pratiques bureaucratiques, de la tristesse de l'orphelin, des regrets, de la tendresse ou de l'indifférence, ce projet de cimetière est inséparable de l'idée du cimetière que chacun porte en soi. »¹⁵⁹

La figure de la mort et l'analogie répétitive à ce sujet représente une certaine obsession pour Aldo Rossi que certains chercheront à comprendre plus tard. C'est le cas de Jean-Pierre Chupin dans son ouvrage *Analogie et théorie en architecture*¹⁶⁰ où il est principalement question de l'inversion de l'analogie entre la vie et la mort.

158 BRAGHIERI Gianni, *Aldo Rossi*, traduit par LAROQUE Didier et RAYNAUD Michel, Collection Studio paperback, 1983.

159 Ibid., p. 55.

160 CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*. op. cit.

« Rossi, qui n'a jamais caché sa fascination pour la mort, rapporte qu'un diagramme produit pendant le concours fut régulièrement annoté de divers éléments du projet. En revenant sur ce diagramme, avec des rehauts de couleur aux fins d'une clarification, l'architecte réalisa que l'image prenait progressivement son autonomie et se détachait du projet initial. »¹⁶¹

Ce diagramme, après analyse, manifeste des similitudes apparentes avec la structure du jeu de l'oie. Le côté labyrinthique et aléatoire ainsi que la possibilité de tomber sur la case de la mort augmente le pouvoir de fascination. Cette opération analogique lui a permis de comprendre la signification existentielle du cimetière. La case 58 du jeu de l'oie correspond à la case de la mort, c'est à cette dernière que Rossi fait constamment référence. Si nous arrivons sur cette case, tout n'est pas perdu mais il faut recommencer. Cette inversion faisant de la mort un nouveau départ tourne à l'obsession chez Rossi comme en témoignent plusieurs versions de représentation du cimetière toutes intitulées « il gioco dell'oca ». Si l'architecte s'est beaucoup penché sur le dessin de ville analogique, le cimetière reste l'exemple le plus probant de cette recherche : il redonne toute son importance au rôle concret de l'analogie ainsi qu'une valeur architectonique plutôt qu'emblématique. Cette ville analogique est la seule qui fut projetée et partiellement construite. Elle représente à la fois une architecture et l'archétype d'une cité inachevée pour l'éternité puisqu'il s'agit d'une nécropole.

161 Ibid., p. 184.

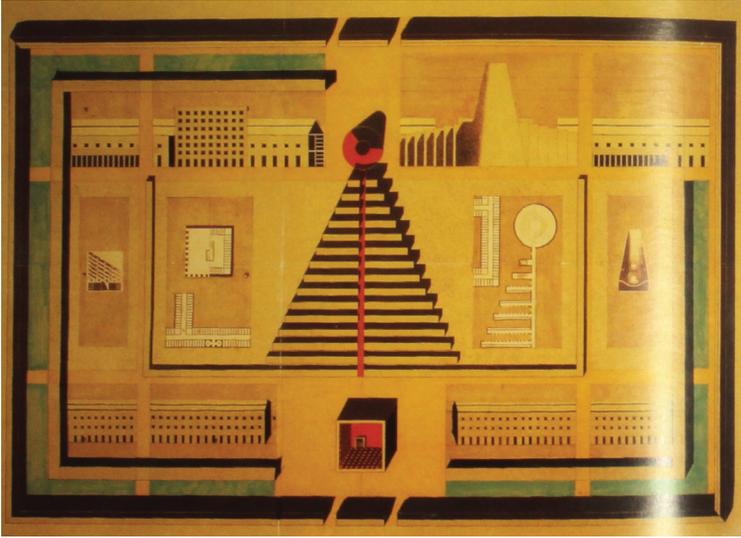


Fig 8. Dessin du jeu de l'oie



Fig 9. Photographie du sanctuaire



Fig 10. Photographie de l'entrée

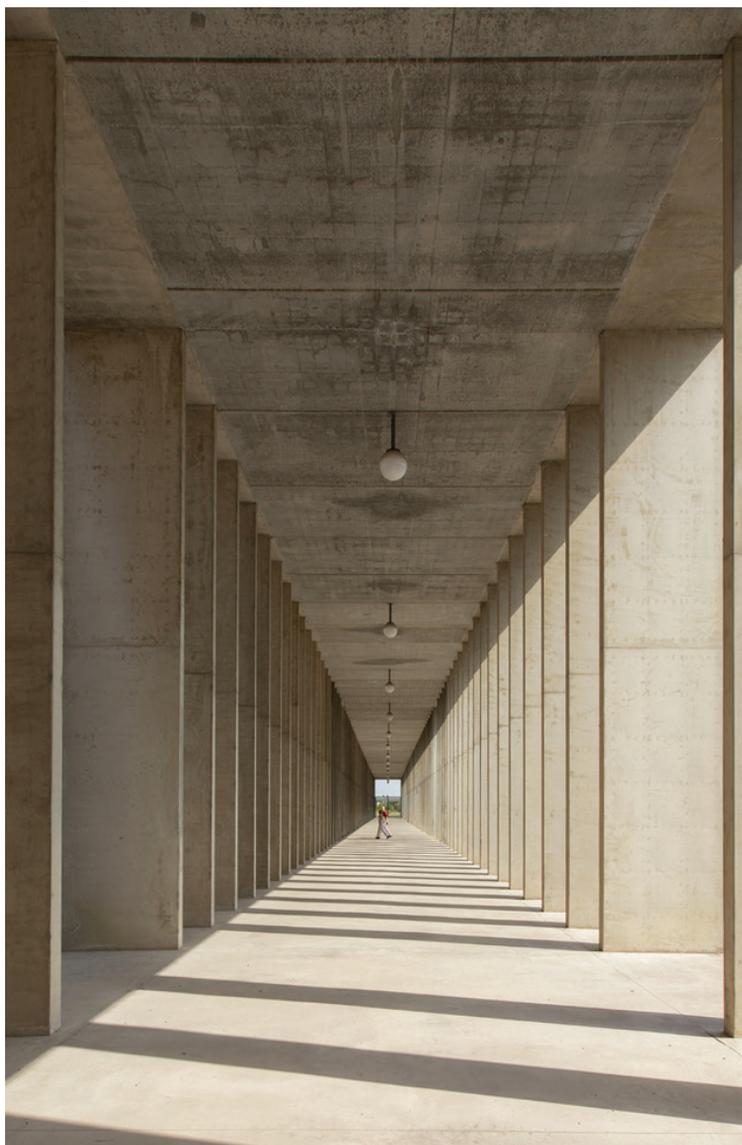


Fig 11. Photographie de l'allée sous portiques



Fig 12. Photographie de l'ossuaire

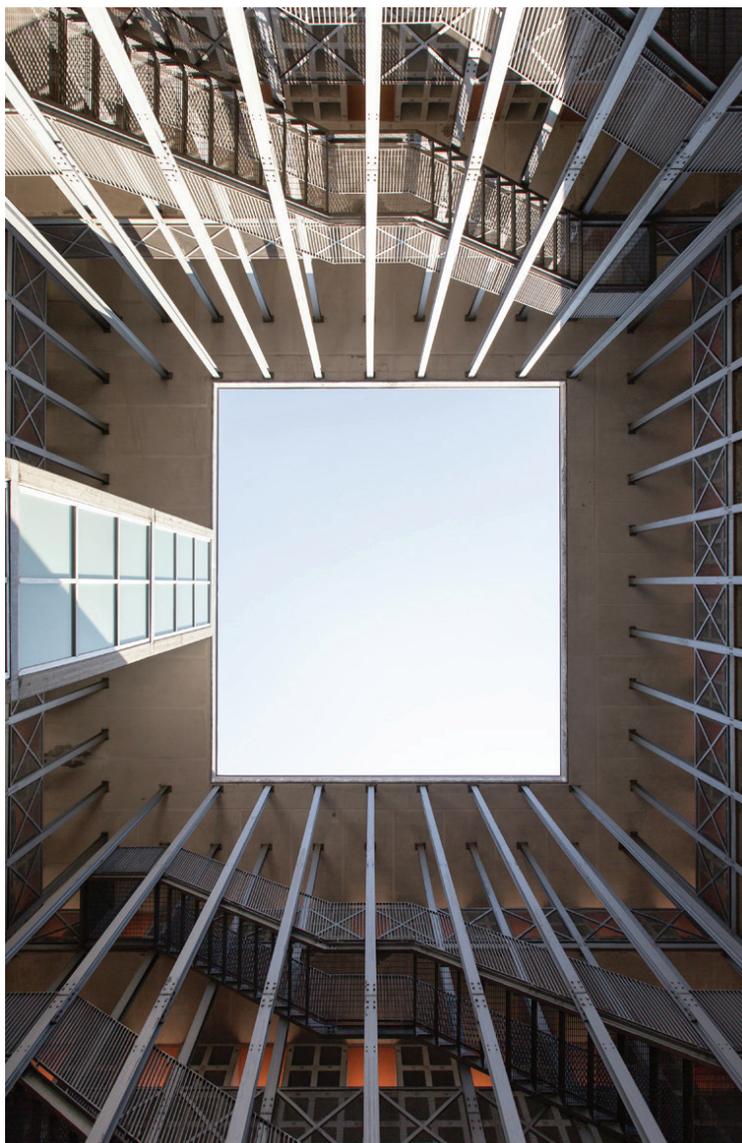


Fig 13. Photographie du sanctuaire

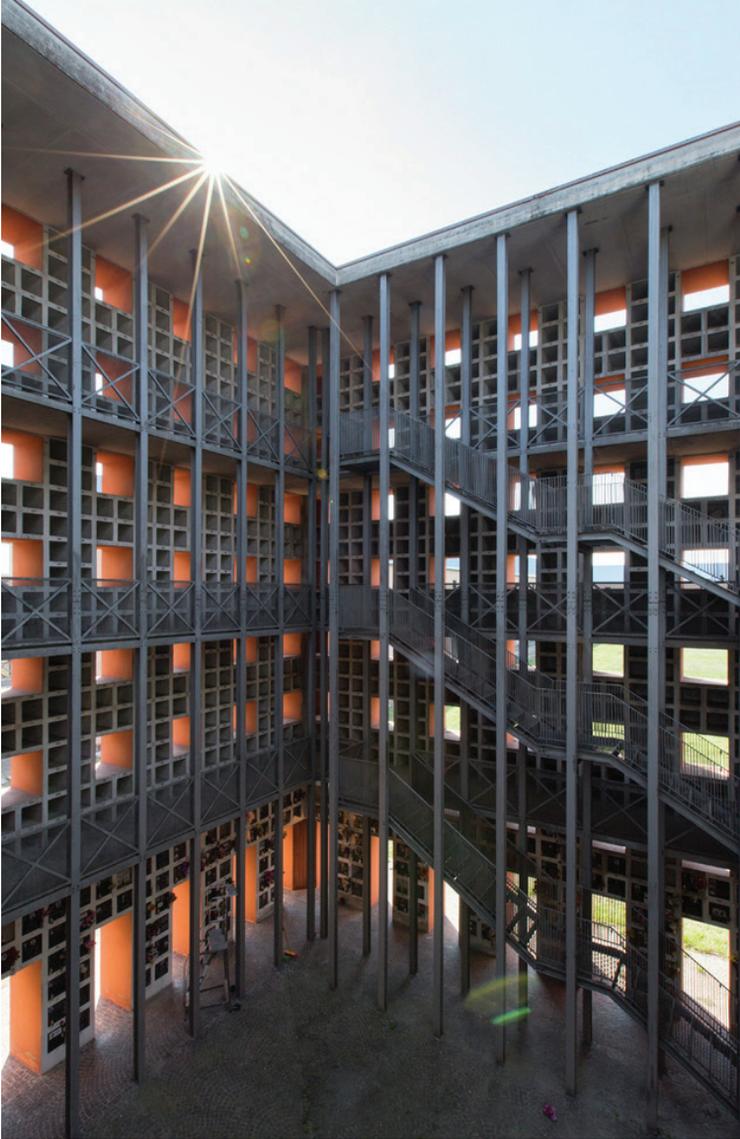


Fig 14. Photographie du sanctuaire

3.1.2 LA MAISON DES ÉTUDIANTS, CHIETI

Après avoir travaillé sur la thématique de la mort pour le cimetière de Modène, Aldo Rossi concourt pour la maison de l'étudiant à Chieti en 1976. Ce projet, non réalisé, et peu médiatisé dispose pourtant d'un grand nombre d'annotations dans son Autobiographie scientifique. En effet, il constitue selon l'architecte, au même titre que le cimetière, un élément phare de son développement personnel et architectural. Selon lui, ce projet « *reflète une recherche du bonheur comme forme de la maturité* »¹⁶² et c'est en cela qu'il est captivant pour nous de l'étudier en parallèle du cimetière. Nous avons précédemment traité de la fascination de l'architecte pour la thématique de la mort, qu'il semble avoir épuisé dans son travail sur le cimetière, et il est fortement intéressant de voir les éléments qu'Aldo Rossi mobilise pour le dessin et l'explication de ce projet.

Cette quête de représentation formelle du bonheur dans ce projet implique que l'architecte sait définir le bonheur. Avant de traiter des images que ce bonheur lui évoque, Aldo Rossi écrit :

*« Désormais il m'apparaît clairement qu'il n'existe pas de moment de bonheur parfait qui ne comporte en soi une certaine forme de naïveté, de stupidité, authentique ou redécouverte. Tel ce jeu où les enfants se regardent dans les yeux et où le premier qui rit a perdu »*¹⁶³

162 ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*, op. cit., p. 22.

163 Ibid., p. 41.

C'est probablement ce constat qui lui permettra de rattacher certains de ces souvenirs à la notion de bonheur par le biais de la question de la naïveté. Pour Aldo Rossi parler du bonheur lui évoque la plage et notamment des images de l'Adriatique, de la Normandie, du Texas... Ce sont des lieux dont il ne connaît que des fragments, ce qui, contrairement aux lacs qu'il peut observer parfois entièrement, lui laisse une part de mystère et d'imagination. La mer lui offre l'opportunité de construire une forme géométrique et énigmatique constituée de chaque souvenir, de chaque attente, ce qui soulève en lui une forme d'émerveillement, et donc de naïveté. Cette thématique du bonheur revient à plusieurs reprises dans l'explication de sa démarche, et dans l'ensemble des souvenirs auxquels il fait appel.

Dans ce projet, qui peut paraître comme un dessin chargé de souvenirs plutôt que comme une structure à construire, deux éléments ont tenu un rôle particulier : les cabines de l'île d'Elbe, et la recherche pour le projet de maison de l'étudiant à Trieste deux ans plus tôt. Aldo Rossi dessine de nombreuses fois les cabines de l'île d'Elbe qui sont pour lui l'expression d'une architecture parfaite.

« Les cabines étaient pour moi l'expression d'une architecture parfaite, mais elles avaient aussi une existence propre, s'alignant sur le sable le long des cheminements blancs, dans des matins sans âge et toujours recommencés. »¹⁶⁴

164 Ibid., p. 43.

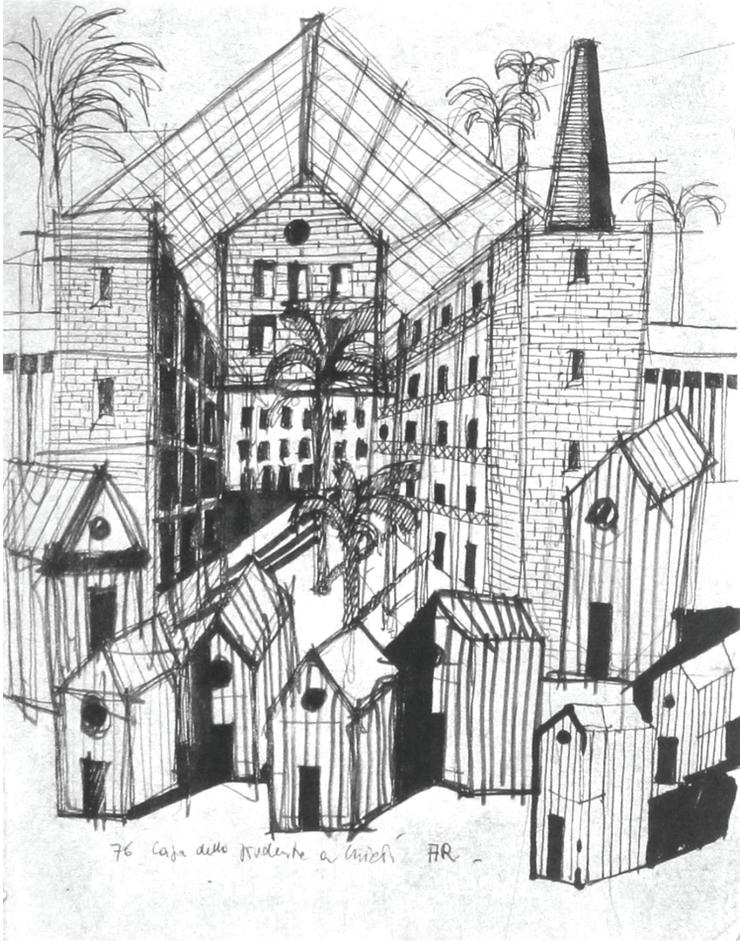


Fig 15. Dessin d'étude du projet de Chieti

Il n'est pas étonnant que l'agencement de ces cabines vis à vis du cheminement fascinent l'architecte, car dans sa description nous pouvons presque voir apparaître une référence majeure aux Sacro Monti, et à la position des chapelles le long du chemin processionnel. Ces cabines lui renvoient un aspect particulier du bonheur : la jeunesse, qui ne constitue pas pour autant un élément essentiel même si elle est liée aux amours d'été et au bord de mer. En parlant de ces éléments, Aldo Rossi, dans son ouvrage *Autobiographie scientifique* fait un détour par un autre souvenir : celui de l'hôtel Sirena. Ce dernier illustre la question de la naïveté dans le bonheur, puisque ce qui fascine l'architecte dans cette construction est aussi un élément qu'il juge « *à mi chemin entre le fascisme et l'imbécillité* »¹⁶⁵. La couleur verte du crépis de l'hôtel lui est impossible à regarder mais fait pourtant écho dans son esprit au merveilleux et au bonheur. Il souligne aussi la vie de cet hôtel, les personnes qui vivent, dorment, s'aiment, et qui constituent ce qu'il nomme une architecture de l'intérieur¹⁶⁶. C'est notamment cette dernière qui lui permet de faire le lien entre l'hôtel et les cabines. En effet, nous retrouvons dans ses dessins les cabines comme des petites maisons innocentes, où nous retirons nos habits sans questionnement, où nos vêtements mouillés jonchent le sol, où le sel marin s'est déposé et où le passage de chacun, fugitif, fait la vie de la cabine. Aldo Rossi ne se cache pas de l'analogie qu'il réalise entre les cabines et les maisons pour les étudiants dans son projet à Chieti. Il voit dans ces cabines une dimension minimale de vie et un côté éphémère qu'il transcrit dans son dessin de maison pour les étudiants. Elles

165 Ibid., p. 45.

166 Ibidem.

ne disposent pas d'emplacement précis (locus) dans le territoire : nous pourrions les déplacer d'un site à un autre, ce qui renforce la place de l'habitant :

« La petite maison semble sans locus, car le locus est alors intérieur ou s'identifie à qui l'habite, pour un temps que l'on sait éphémère, mais qui ne peut être calculé »¹⁶⁷

Étant donné qu'il considère le projet global comme une petite ville, avec des espaces dédiés aux services et à l'échange, ces maisons représentent un lieu de vie ponctuel pour les étudiants qui ne nécessitent pas d'espaces trop importants. Il écrit au sujet de son projet :

« J'entrevois un village où dominait un édifice public inachevé, avec de grandes poutres qui saillent des murs de briques. L'aspect méditerranéen, africain, était donné par ces cabines comme par les grands palmiers dont l'image me poursuivait depuis des années et qui, partout, retenaient mon attention : [...] devant les maisons, comme un rappel, un symbole, la mémoire même de la maison. »¹⁶⁸

L'image des grands palmiers est issue de la passion de Rossi pour les maisons de Séville avec leurs palmiers. Ainsi les cabines se conforment et se déforment en fonction des lieux et

¹⁶⁷ Ibid., p. 69.

¹⁶⁸ Ibidem.

des personnes mais elles ne perdent jamais leurs caractères privé et singulier que l'architecte affectionne.

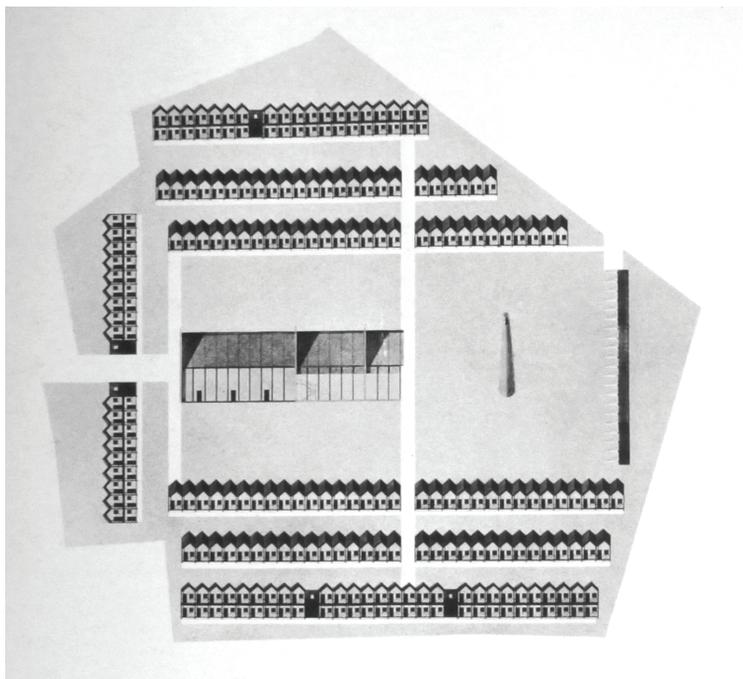


Fig 16. Plan du projet de Chieti

Deux ans séparent le projet de maison pour les étudiants à Chieti de celui dessiné à Trieste en 1974, pourtant de nombreuses analogies existent, principalement liées à l'expérience. Lors de son projet de maison pour les étudiants à Trieste, Aldo Rossi visite le site et notamment l'hôpital psychiatrique situé au dessus du terrain du concours. Pendant cette visite il explique avoir pris conscience que l'inconfort et le malaise du début de la rencontre avec les personnes résidant dans l'hôpital étaient liés

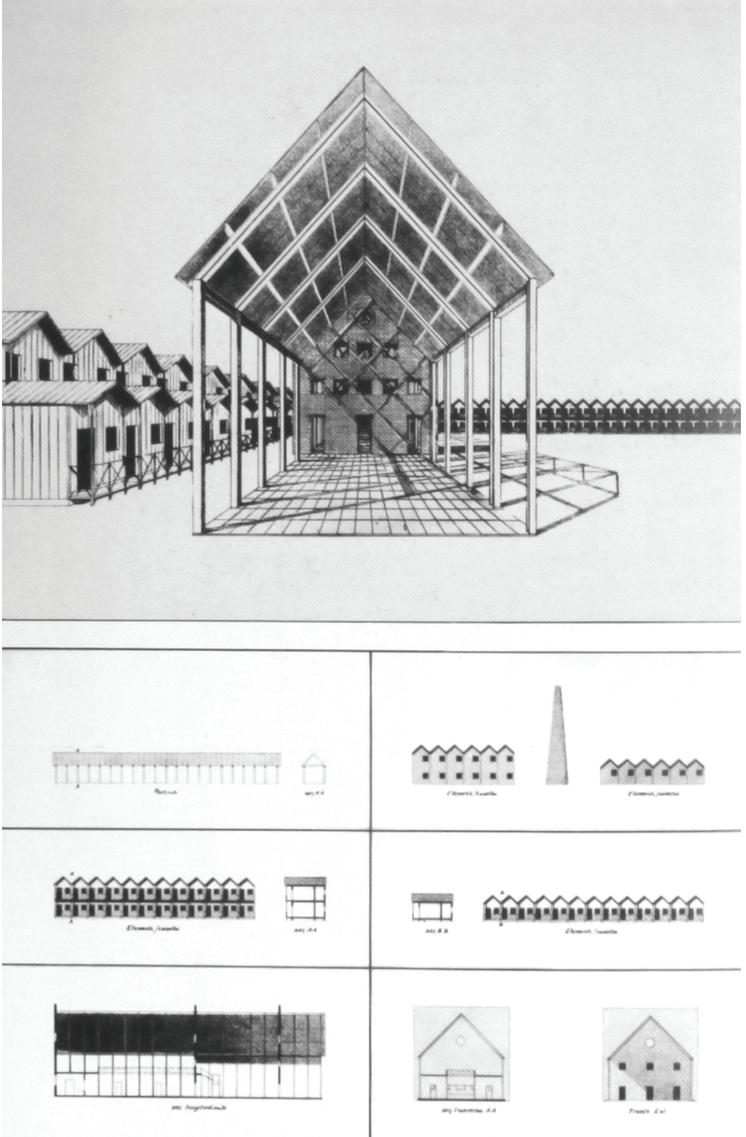


Fig 17. Perspective de la grande cour, façades et coupes des divers éléments

à la confrontation de deux types de comportements différents. Assez vite il comprend qu'il n'est pas difficile de trouver une correspondance entre ces comportements et il fait le lien avec l'architecture. « Y compris pour comprendre l'architecture, il nous faut dépasser un certain comportement, un certain type d'éducation, un ensemble de questions que je voudrais appeler le « style ». J'entends par là non pas le style architectural au sens purement technique (dorique, corinthien...), mais l'influence qu'exercent sur nous et sur l'histoire les grands édifices. »¹⁶⁹. Cette déduction lui permet de mieux comprendre les raisons qui l'entraînent à apprécier certaines œuvres de Gaudi par exemple et à laisser de côté des œuvres esthétiquement plus proches des siennes. Cette démarche illustre assez bien les limites de la ressemblance en architecture, et la question de l'analogie : Aldo Rossi trouve des rapports plus en adéquation avec son architecture dans des œuvres qui ne sont pas semblables formellement aux siennes.

Le projet propose donc un mode de vie de l'étudiant en tant qu'individu libre et participant à la vie de la communauté selon ses désirs. La maison des étudiants est définie comme une unité fonctionnelle dans la vie individuelle et dans la communauté sans pour autant négliger le rapport à la forme urbaine. Le projet cherche à résoudre une multitude de questions techniques en offrant une certaine image. Cette image naît de l'unité fonctionnelle, logique, et économique, peut refléter ou non, selon les projections personnelles, un monde imaginaire. Le but de l'architecte est aussi d'offrir des repères affectifs au thème et

169 Ibid., p. 108.

au lieu, en suggérant des éléments qui pourront être interprétés différemment selon les habitudes de vie et la mémoire des étudiants. Le projet est donc fondé sur l'addition d'éléments de base : seule la hauteur des maisons varie, respectant une typologie linéaire. Le bâtiment public est une galerie avec une serre en ossature métallique renvoyant aux bâtiments industriels et comportant une partie ouverte permettant d'envisager une extension.

Afin d'achever l'analyse du processus de conception de ce projet il paraît important de citer un dessin réalisé par Aldo Rossi trois ans après la réflexion : « Fin d'été 79 ». Ce dernier est inspiré du projet de Chieti ainsi que d'un texte de Raymond Roussel « Impressions d'Afrique » que Rossi affectionne particulièrement. Ce qu'il écrit au sujet de ce dessin est une forme de résumé de sa démarche de conception du projet de la maison de l'étudiant de Chieti :

« Il est évident pour moi que ces « Impressions d'Afrique » sont liées au dessin « Fin d'été », tout comme il est évident à mes yeux que peu de projets comme celui de la maison des étudiants de Chieti expriment cette fin de l'été ; son origine est inscrite dans le dessin des cabines de l'Elba. »¹⁷⁰

170 BRAGHIERI Gianni, *Aldo Rossi*, traduit par LAROQUE Didier et RAYNAUD Michel, Collection Studio paperback, 1983, p. 112.

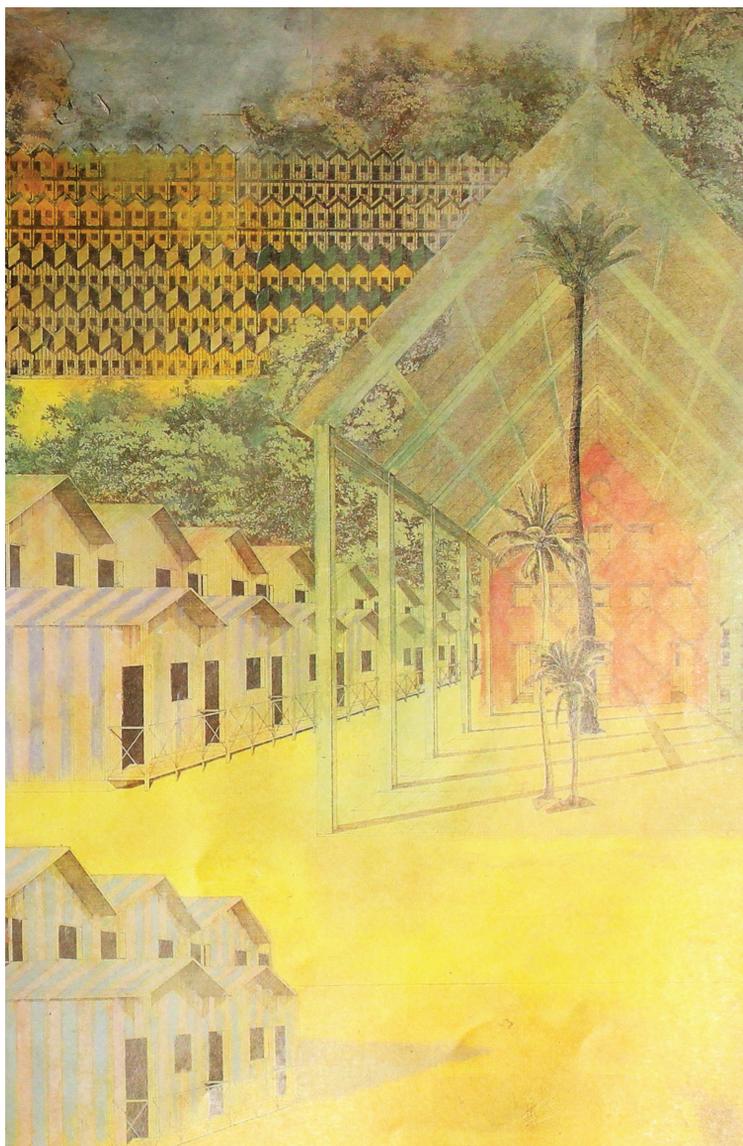


Fig 18. Composition plastique avec le bâtiment collectif et les chambres d'étudiants

3.2

PETER ZUMTHOR : ÉVOCATION DES AMBIANCES DU PASSÉ

-

Peter Zumthor, douze ans plus jeune qu'Aldo Rossi, écrit également plusieurs ouvrages sur son travail et sa vision de l'architecture. Cette volonté d'un travail autobiographique, même s'il n'est pas présenté de cette manière, est fortement liée aux idées de Rossi. C'est ce que Peter Zumthor écrit dans l'introduction d'un ouvrage présentant l'ensemble de ces travaux : « *Aldo Rossi, qui enseignait à cette époque à Zurich, m'a permis de regarder sous un œil nouveau l'histoire de l'architecture et les architectures de ma propre mémoire biographique.* »¹⁷¹. Son livre *Penser l'architecture*¹⁷² débute notamment avec cette phrase, qui permet de comprendre la place des images dans le travail de l'architecte.

« *Quand je pense à l'architecture, des images remontent en moi. Beaucoup de ces images sont en rapport avec ma formation et mon travail d'architecte. Elles contiennent le savoir sur l'architecture que j'ai pu accumuler au cours du temps. D'autres évoquent mon enfance. Je me*

171 ZUMTHOR Peter, *Peter Zumthor 1985-2013, tome 1*, Zurich, Editeur : Scheidegger & Spiess, 2014, p. 9.

172 ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*. Bâle, Editeur : Birkhäuser, 2010, 112 pages.

*rappelle le temps où je faisais l'expérience de l'architecture sans y réfléchir. »*¹⁷³

L'architecte rattache souvent son travail et sa démarche de projet à la question de l'enfance, des souvenirs qui l'accompagnent, et de la perception des choses à cette époque. Né en 1943 à Bâle en Suisse, Peter Zumthor, dès la fin de ses études d'ébéniste puis d'architecture aux Etat-Unis commence à travailler dans le Canton des Grisons, où il établira plus tard son agence. Un des exemples les plus connus de ses souvenirs d'enfance se rattache à la cuisine de sa tante, dans laquelle il explique avoir trouver une forme d'ordinaire qu'il ne pourra pas oublier.

*« C'est peut-être justement parce qu'elle avait cette manière presque naturelle d'être simplement une cuisine qu'elle est restée si présente dans ma mémoire comme l'incarnation d'une cuisine. L'atmosphère de cette pièce restera toujours associée pour moi à l'idée de cuisine .»*¹⁷⁴

Ces souvenirs qu'il décrit ponctuellement portent en eux les impressions architecturales les plus enracinées qu'il connaisse et c'est en eux que se fondent les atmosphères et les images qu'il tente de révéler dans son travail. Selon Zumthor, c'est en nous-même que réside la force de l'architecture car nous sommes capables de percevoir le monde avec une certaine sensibilité. Nous avons tous fait l'expérience de l'architecture

173 Ibid., p. 7.

174 Ibidem.

avant de réellement en comprendre la définition, et c'est cette « naïveté » qui fait la richesse de notre regard.

« Les racines de notre compréhension de l'architecture plongent très loin dans nos expériences passées : notre chambre, notre maison, notre rue, notre village, notre ville, notre campagne, que nous avons perçus inconsciemment dès le plus jeune âge et plus tard comparés à d'autres paysages, d'autres villes et d'autres maisons qui sont venues s'y ajouter. Les racines de notre compréhension de l'architecture plongent dans notre enfance, dans notre jeunesse ; elles se trouvent dans notre biographie. »¹⁷⁵

La question biographique de l'architecture n'est pas surprenante dans les écrits de Zumthor, car nous savons qu'il est très attaché à la sensibilité, à l'atmosphère des lieux. Il réalise peu de projets car il ne s'engage que lorsqu'il voit la possibilité d'une véritable connexion avec le site et ses clients. La démarche de projet que l'architecte décrit est basée sur le travail d'images anciennes dans lesquelles nous cherchons à extraire les qualités premières pour créer de nouveau projet.

« Quand je travaille à un projet, je suis à nouveau plongé dans des souvenirs anciens et à demi oubliés et je me demande : comment cette architecture se présentait-elle, que signifiait-elle pour moi alors,

175 Ibid., p. 75.

et qu'est-ce qui pourrait m'aider à faire resurgir cette atmosphère qui paraît gorgée de l'évidente présence des choses, où tout à la place et la forme qui conviennent ? »¹⁷⁶

Selon lui, nous devons apprendre à nous servir de nos souvenirs pour déclencher un processus de réflexion et réussir à faire un usage concret de ce dont nous avons fait l'expérience précédemment. Cette idée de « déclencher un processus » peut nous renvoyer à la question des analogies abordée plus tôt¹⁷⁷. En effet nous avons parlé de l'analogie dans le processus créatif, et du stimulant que cette dernière constituait pour la démarche créative. Nos anciennes images ne constituent pas un projet, mais elles nous guident pour en trouver de nouvelles. Elles se présentent comme des éléments révélateurs. Peter Zumthor s'inscrit dans la lignée des penseurs par l'image comme le stipule cette partie de son écrit :

« 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. »¹⁷⁸

Si Zumthor insiste sur le fait que ces images souvenirs ne constituent pas le nouveau projet c'est parce qu'il considère que

176 Ibid., p. 8.

177 Voir chapitre 2.

178 ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*. op. cit., p. 69.

chaque bâtiment a sa propre histoire, et laisse une empreinte différente dans l'Histoire.

« Les modèles, les mots et les analogies qui ont été nécessaires à la constitution de l'ensemble s'estompent. Ils ressemblent à des pas laissés derrière soi. L'essentiel, c'est la nouvelle construction, elle a une existence propre. Son histoire commence. »¹⁷⁹

Outre les images de ses souvenirs, ou des architectures qu'il a rencontrées dans sa vie, Peter Zumthor exprime une grande fascination pour l'Arte Povera et le travail de Joseph Beys. Ce qui le passionne dans ces travaux est la mise en œuvre des matériaux, ce que nous retrouvons dans son travail. Il apprécie l'utilisation de matériaux par ce courant artistique, car bien qu'il les utilise selon des savoirs-faire anciens, ils sont libres de toute signification héritée d'une culture. Comme nous pourrions le voir dans les deux cas d'études, les matériaux sont précisément choisis, en fonction du contexte, mais aussi de leurs caractéristiques propres et de ce qu'ils sont en mesure d'apporter au bâtiment. Une fois de plus, l'architecte cherche à donner du sens et à rendre le matériau poétique, même s'il ne l'est pas intrinsèquement.

Les deux projets choisis pour les cas d'études sont des réalisations de son début de carrière, et semblent, par leurs histoires et leurs composantes, évoquer cette vision des choses qu'il défend.

179 Ibid., p. 26.

3.2.1 ABRI POUR VESTIGES ROMAINS, COIRE, SUISSE

« La possibilité de concevoir des bâtiments qui pourront avec le temps faire ainsi corps avec la forme et avec l'histoire d'un lieu me passionne »¹⁸⁰

En 1985, Peter Zumthor réalise un abri pour le site archéologique romain à Coire en Suisse. A l'époque, il existe peu d'informations sur Coire à l'époque romaine, la volonté de la ville est donc de proposer un projet visant la mise en valeur de deux édifices de commerces romains dont il ne reste que quelques ruines. L'intervention de l'architecte se veut extrêmement respectueuse et humble : situés entre un bâtiment industriel, un bâtiment de bureaux et une zone pavillonnaire, les abris ne dérangent pas le paysage. La simplicité des boîtes en lames de bois, déposées sur les ruines, transmettent un sentiment d'accueil sans être trop imposantes, ainsi qu'une reconnaissance de ne pas être l'attraction principale du site archéologique. La présence de la végétation et les lamelles de bois qui forment l'enveloppe extérieure offrent une certaine permanence aux abris. L'implantation des boîtes reprend la position des anciens murs sans pour autant venir les surplomber : la structure légère est située à fleur des ruines. Deux fenêtres, considérées comme des vitrines, sortent des boîtes et permettent de marquer les anciennes entrées des commerces mais également d'offrir au public une visibilité du site d'excavation au public à tout moment. La nuit, l'intérieur peut être allumé, et ces vitrines deviennent alors de véritables lanternes dans le paysage urbain. L'entrée est assurée par une

¹⁸⁰ ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*. op. cit., p. 17.

3.2 PETER ZUMTHOR : ÉVOCACTION DES AMBIANCES DU PASSÉ

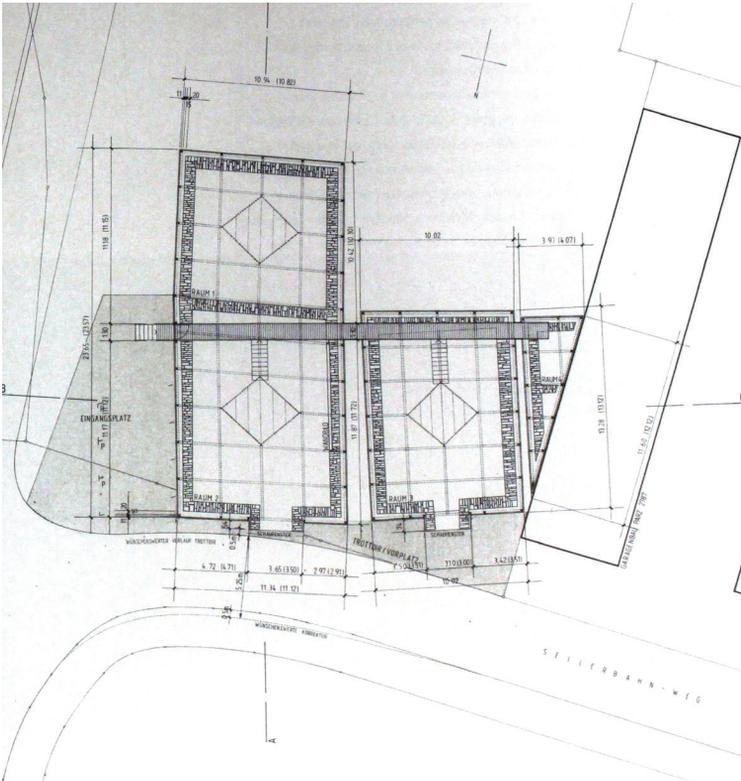
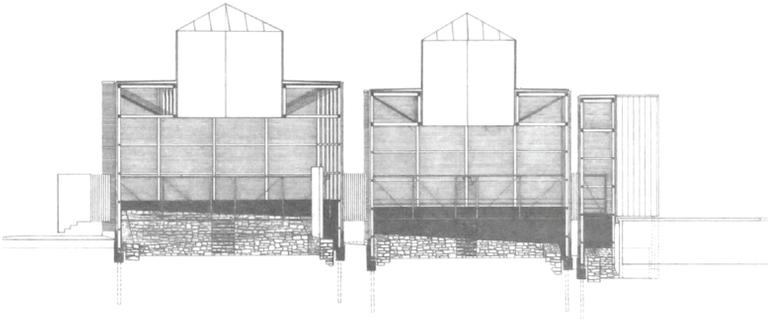


Fig 19. Plan et coupe de l'abri pour vestiges romain



Fig 20. Photographie de l'intérieur de l'abri



Fig 21. Photographie de la passerelle

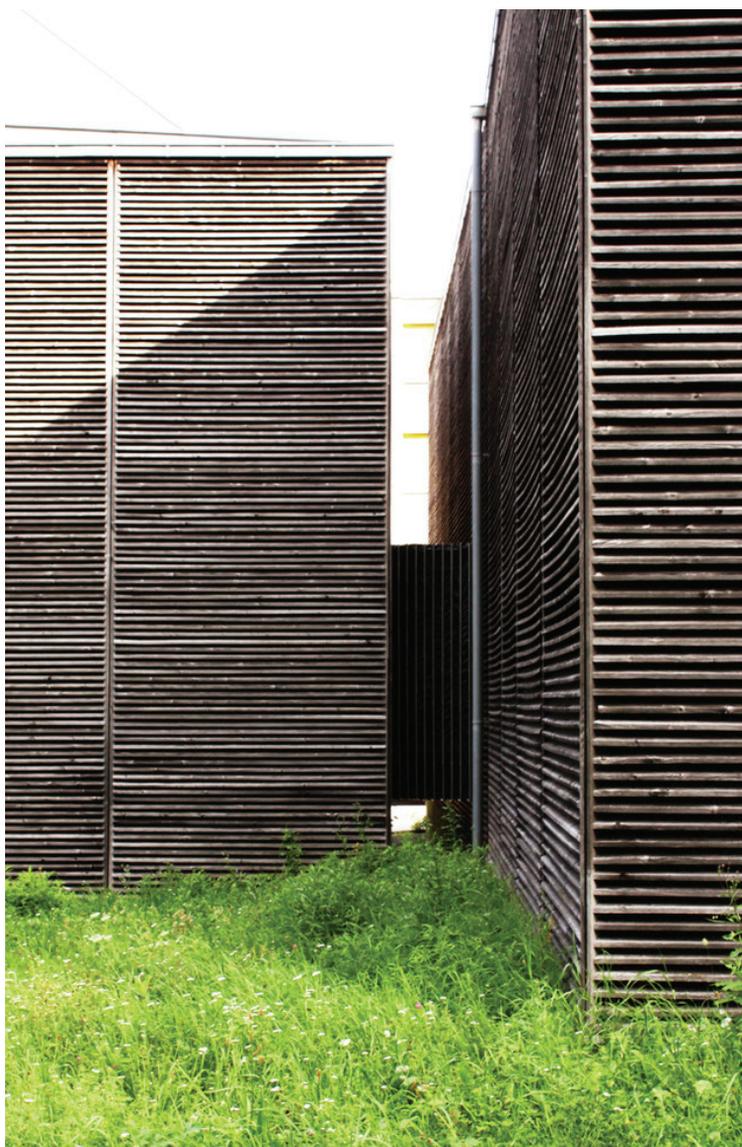


Fig 22. Photographie de l'enveloppe en bois

passerelle en acier moderne qui longe la longueur des bâtiments à un niveau d'observation plus élevé que le site historique. Le visiteur emprunte un chemin qui passe par des tunnels sombres entre chaque entité d'exposition lumineuse. La lumière zénithale provenant des lanterneaux se diffuse doucement sur les ruines.

Un des éléments principaux de ce projet est la structure de lamelles de bois qui composent la façade. C'est un matériau que nous pouvons retrouver à maintes reprises dans l'architecture de Peter Zumthor, comme dans son atelier à Haldenstein. D'une formation première d'ébéniste, l'architecte n'a jamais caché être particulièrement touché par ce matériaux. D'un point de vue très formel, nous pouvons rattacher ce choix de mise en œuvre du matériau à l'image des anciennes tuileries de la région. Il n'existe pas d'écrits, définissant réellement la démarche de l'architecte mais Martin Steinmann dans son article « Connaître par les sens »¹⁸¹ parle de la *Stimmung* des anciennes granges à foin de la région des Grisons, que la visite de l'édifice lui rappelle. Cette technique de lames de bois est utilisée pour apporter de la lumière filtrée dans les espaces de stockages.

« Ce qui – pour moi, je ne peux parler que de mes sensations – fait l'enchantement de ces bâtiments, c'est qu'ils évoquent les granges dans lesquelles on entreposait le foin, et où, de la même façon, la lumière pénètre à travers les planches. C'est leur Stimmung tamisée que je retrouve dans les bâtiments

181 STEINMANN Martin. « Connaître par les sens » in *Forme forte*, écrits 1972-2002. Bâle, Birkhäuser, 2006.

*de Coire – une stimmung qui correspond tout à fait
à ces murs émergeant du passé. »¹⁸²*

Cependant, la question que nous pouvons soulever dans ce projet est la manière par laquelle des personnes qui n'ont pas connu dans leur enfance les granges à foin peuvent interpréter le bâtiment. Selon Steinmann, ils appréhendent la construction par le biais d'images qui sont les leurs. L'architecture de Zumthor est alors un outil à l'usage des lecteurs, « nous faisons à travers elle l'expérience de notre propre expérience, ou plus précisément de notre manière d'en faire l'expérience. »¹⁸³

L'architecte généralise alors les images de ses souvenirs pour transmettre une atmosphère qu'il juge propre à la fonction du bâtiment, tout en laissant à chacun la possibilité de s'approprier le site par ses propres images. Il semble ici que nous soyons dans un parfait équilibre entre les souvenirs de l'architecte et ceux du visiteur. Il donne à son architecture le sentiment adéquat et nécessaire pour qu'une émotion transparaisse, tout en offrant aux lecteurs l'opportunité d'une vision singulière. Cela rappelle la question de la mémoire individuelle dans la mémoire collective.

À l'intérieur du bâtiment, les sons de la ville pénètrent dans la structure des lamelles des murs. Ainsi dans l'espace historique, nous sentons les sons de la ville du 20^{ème} siècle, la position du soleil et le souffle du vent : « On s'immerge dans l'histoire en écoutant le présent de la ville. »¹⁸⁴

182 Ibid., p. 263.

183 Ibidem.

184 ZUMTHOR Peter, *Peter Zumthor 1985-2013*, op. cit., p. 38.



Fig 23. Photographie des puits de lumière

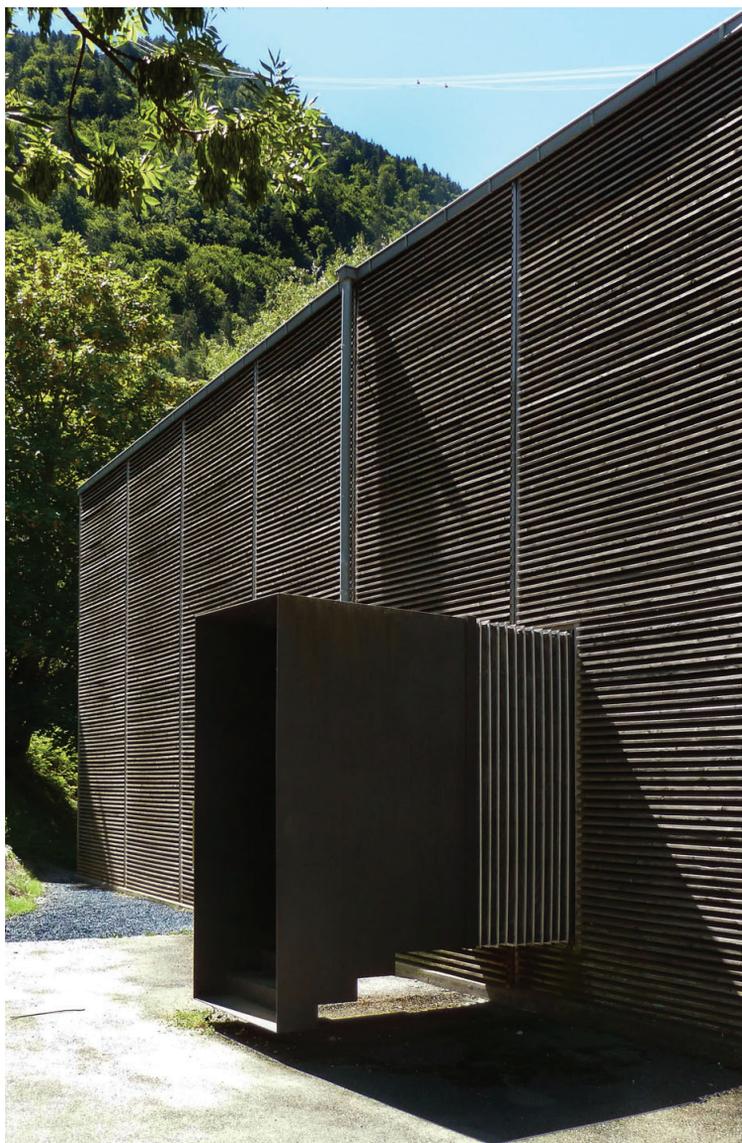


Fig 24. Photographie de l'entrée



Fig 25. Photographie de la passerelle et du cheminement



Fig 26. Photographie de la chapelle depuis la rue en contre-bas

3.2.1 CHAPELLE SAINT BENEDICTE, SUMVITG, SUISSE

*« J'ai dit au prêtre que ce que je pouvais lui offrir :
c'était la mémoire de l'église où j'allais enfant. »*¹⁸⁵

Construite à Sumtvig, en Suisse en 1988, la chapelle Sainte-Benedicte est reconnue pour sa poésie et sa modestie. En 1984 une avalanche détruit l'ancienne chapelle baroque du village, située à l'entrée du hameau Sainte-Benedicte et Peter Zumthor présente un projet pour le concours. L'exposé de ce dernier permettait de penser la chapelle comme une forme extérieure naissant de l'espace intérieur, et cela est une des fascinations de l'architecte. Le village et ses habitants souhaitant quelque chose de nouveau et de contemporain pour les générations futures. Le nouveau lieu d'implantation a été choisi au pied de la forêt pour protéger la nouvelle construction des avalanches. Peter Zumthor explique avoir dessiné une forme assez douce, faisant référence à la Vierge Marie et donc à la sensation de sécurité, de douceur, de dignité, de calme et de concentration.

*« L'idée d'une église autoritaire, moralisatrice,
m'avait déjà posé des problèmes lorsque j'étais
jeune ; une forme géométrique dominante comme
un carré, un cercle ou un rectangle était pour moi
hors de question. »*¹⁸⁶

185 Peter Zumthor, in A'A' n°383, p. 41.

186 ZUMTHOR Peter, *Peter Zumthor 1985-2013*, op. cit., p. 63.

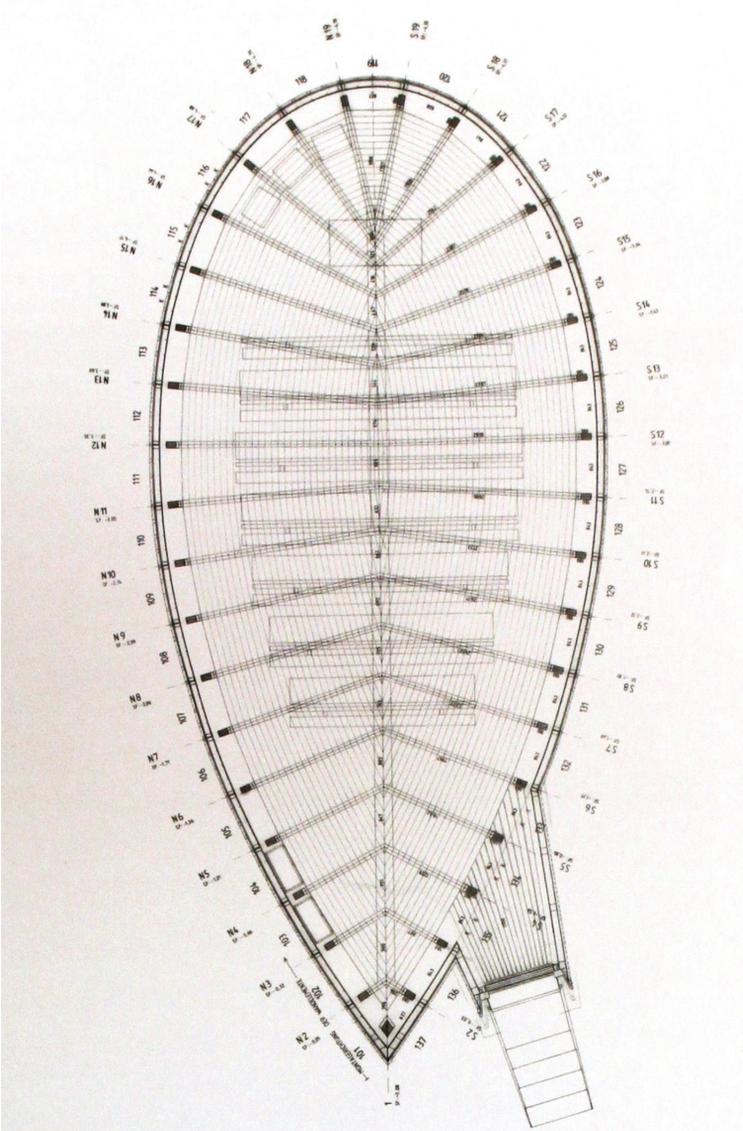


Fig 27. Plan de la chapelle



Fig 28. Coupe transversale de la chapelle

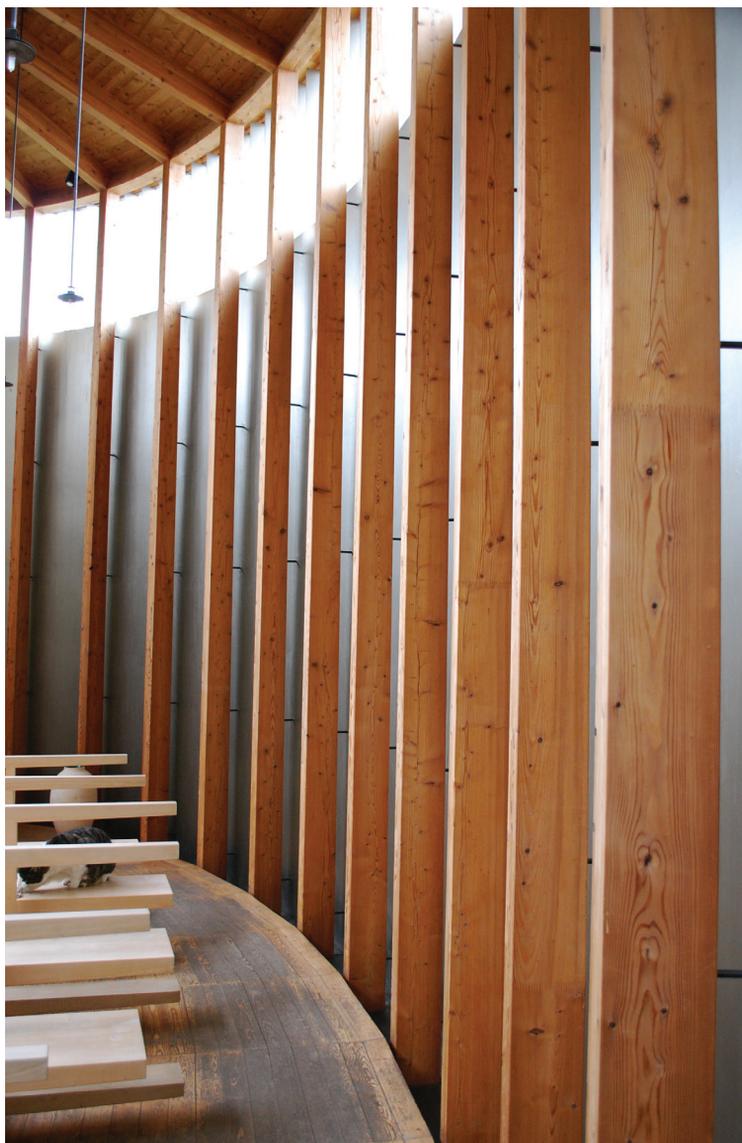


Fig 29. Photographie de l'intérieur

Dans de nombreux écrits la forme finale de la chapelle est rattachée à l'image d'une feuille, d'une larme ou d'un œil, mais le véritable choix de l'architecte est celui d'une moitié de lemniscate. Dans ce projet, nous pouvons observer que Peter Zumthor ne renie pas ses connaissances architecturales et les images de l'histoire de l'architecture. En effet le plan de la chapelle est une sorte de fusion entre le plan basilicale et le plan centré. L'ensemble est centré autour du chœur, ce qui rappelle la typologie des plans centrés et en même temps le bâtiment est légèrement allongé comme dans les plans basilicaux. L'intérieur de la chapelle, et la structure composée de poteaux ne sont pas sans rappeler le principe des cathédrales fortement marquées par le rythme des piliers qui guident vers l'autel.

Le choix du bois pour la structure n'est pas étonnant : c'est un des matériaux de prédilection de Peter Zumthor. Une de ses premières volontés pour le projet était de l'inscrire dans le village tant dans la forme et son rapport aux éléments, que dans la construction. Le bois était l'opportunité de mettre en valeur les aptitudes techniques des gens vivant là-bas. Contrairement aux autres chapelles baroques de la région, celle-ci n'est pas blanche, mais en tavaillons de mélèze. La chapelle était inscrite dans un pré, les tavaillons se marient parfaitement avec les barrières en bois de bergers qui viennent clore le pré. Ils assurent la douceur de la transition entre le volume d'entrée rectiligne et la paroi curviligne. Outre les propriétés physiques du matériau qui permettent de suivre la courbe, c'est aussi ce revêtement qui par sa souplesse met en valeur la forme de l'édifice. Ce dernier vieillit en beauté au gré des intempéries, noircissant toujours plus au sud et s'argentant au nord. Comme pour l'abri du site archéologique de Coire, l'utilisation et la mise en œuvre du

bois en façade s'apparente aux façades des anciennes granges de la région. La porte d'entrée, détachée de la façade, est en bardage vertical et de par cette différence prépare le visiteur à entrer dans une atmosphère différente. Le campanile, dessiné comme un élément très élancé s'apparente au gnomon, élément porte-ombre d'un cadran solaire. Constitué de trois poteaux, et agrémenté d'entretoises qui se rapprochent au fur et à mesure de l'élévation, le campanile agit de la même manière sur la façade de la chapelle que cet élément sur la table d'un cadran.

Dans ce projet, la lumière provient d'un bandeau vitré dans l'espace laissé entre le couronnement et la façade. Ce dernier est divisé par de fins meneaux qui se répètent régulièrement et assurent une continuité à l'ensemble de la composition tout en dissimulant l'organisation des poteaux à l'intérieur. La lumière qui entre par cette ouverture projette l'ombre des meneaux sur la zone concave du projet rappelant le travail d'ombres et de lumières de Iannis Xenakis au couvent de la Tourette. L'intérieur de la chapelle est exclusivement en bois, les meubles sont dessinés avec une grande douceur et une modestie palpable, dans le but d'accompagner le pèlerin dans sa réflexion. Le plancher quant à lui est conçu de manière à produire un léger grincement comme pour rappeler le son dans les vieilles églises :

*« J'ai conçu un plancher légèrement gauchi pour obtenir le grincement, juste en-dessous du seuil de conscience. Un peu romantique, j'en conviens. Les musiques ont besoin d'un récipient, et ce récipient doit être pensé. C'est le rôle de l'architecture. »*¹⁸⁷

187 Peter Zumthor, in A'A' n°383, p. 41.



Fig 30. Photographie de l'entrée avec le campanile



Fig 31. Photographie des tavillons recouvrant la chapelle

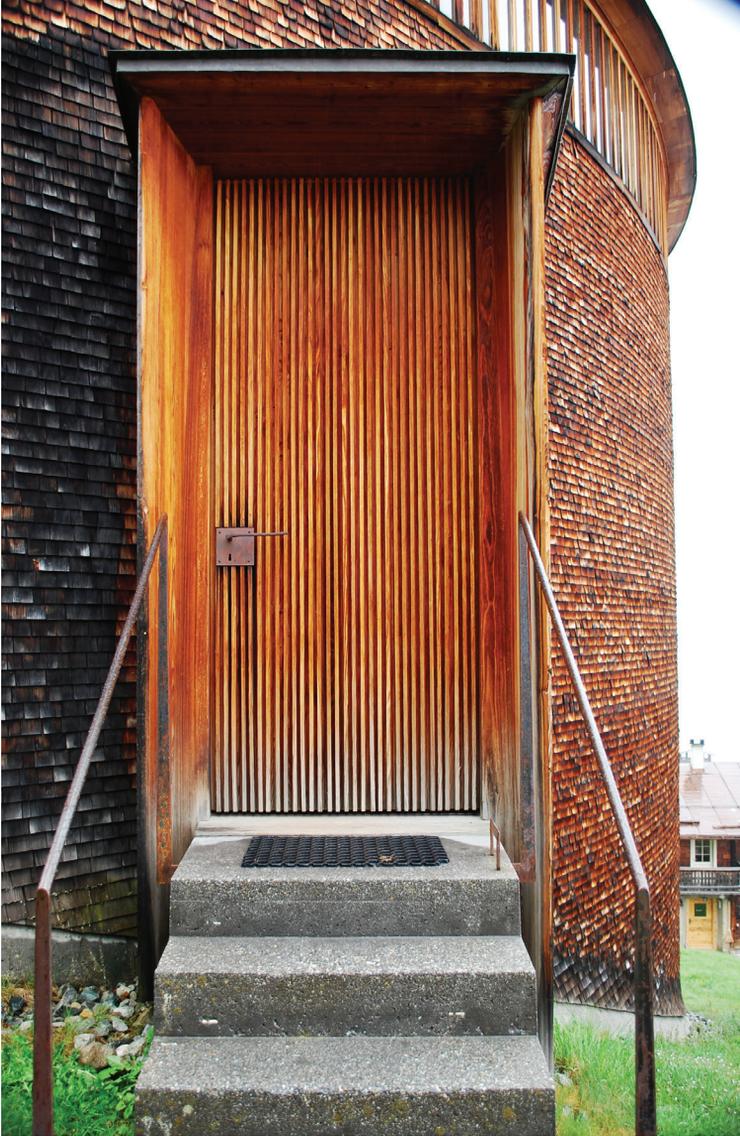


Fig 32. Photographie de la porte d'entrée

3.3

SYNTHÈSE

-

Le choix de l'analyse de ces projets, à travers les écrits sélectionnés et partiels, implique une certaine subjectivité, pour ne garder que ce qui nous semble en adéquation avec ce que nous cherchons. L'écriture dissocie les éléments architecturaux qui composent le bâtiment, ainsi que les objets et les sensations qui s'y rapportent, contrairement à l'image mentale qui les maintient unis et indivisibles. Il n'est cependant pas possible de transmettre ces images mentales, et l'analyse ci-dessus est donc à considérer avec précaution. Nous pouvons discuter le côté véritable des affirmations des deux architectes sur le souvenir car nous avons par exemple étudié que la ré-activation de souvenirs d'enfance est presque inconcevable¹⁸⁸. Il est légitime de remettre en cause la spontanéité et la sincérité de la place des images de la mémoire dans leur processus de conception, en considérant que ces éléments servent de justifications post-crédation. Nous n'excluons pas cette possibilité, mais il semble que chaque écrit d'architecte que nous pouvons consulter à ce jour soit une apologie de leur propre travail.

Partant du postulat que les images de la mémoire évoquées dans les écrits d'Aldo Rossi et Peter Zumthor sont sincères,

188 Voir chapitre 1 et 2.

il est intéressant de les mettre en relation avec l'ensemble du développement réalisé en amont. Si les deux architectes présentent des architectures très différentes, certains principes de leur conception sont pourtant assez semblable. En effet, l'un et l'autre se positionnent sur la question de la mémoire individuelle et collective : dans divers projets, ils cherchent à offrir aux visiteurs la possibilité de projeter leurs propres souvenirs et perceptions dans les bâtiments. En utilisant des souvenirs qui leurs sont propres, les deux architectes tentent de s'inscrire dans une mémoire collective : c'est le cas de Zumthor avec la réinterprétation de la *stimmung* des granges à foin dans le projet à Coire ou de Rossi à travers le dessin des petites maisons pour les étudiants. Tous les deux ont expérimenté dans leur travail la pensée visuelle ou diagrammatique. Zumthor parle ouvertement de la pensée visuelle et de son attachement à l'utilisation d'images du passé comme base de réflexion, et Aldo Rossi, à travers le dessin et la répétition de certaines formes, développe une pensée diagrammatique, c'est ce que nous pouvons notamment noter dans le dessin du Jeu de l'oie pour le cimetière de Modène. Dans les dessins, de l'un ou l'autre des architectes, nous pouvons noter une récurrence des images de projets déjà réfléchis mais non réalisés, loin d'être une attitude narcissique, cela démontre l'actualisation et la ré-utilisation des souvenirs liés à la profession. C'est ce que Zumthor évoque dans cette citation :

« Car en parcourant mes projets, je constate que lorsqu'un concept architectural a été développé et traduit dans une forme convaincante il ne disparaît

*pas simplement de mon esprit et du monde, mais réapparaît dans d'autres projets. »*¹⁸⁹

Si nous parlons de souvenirs, alors il nous faut évoquer la part qu'ils occupent pour chacun des architectes dans leur travail. Aldo Rossi, dans son ouvrage *Autobiographique scientifique*¹⁹⁰ est relativement précis par rapport aux éléments de sa vie et la manière dont ils ont influencés sa création : les Sacri Monti représentent la base de son architecture, l'accident sur la route d'Istanbul est un déclencheur pour le projet de Modène, les cabines de l'île d'Elbe et la mer sont une illustration du bonheur inspirant le projet de Chieti... Pour Peter Zumthor, les éléments sont plus flous, et semblent moins liés : ce dernier traite souvent de ses souvenirs d'enfance, mais ne précise que très rarement leur lien de avec ses projets. Il semble que ces images du passé, qu'il utilise comme stimulant dans sa réflexion, constituent plutôt un mode de création, et une théorie du projet. Les images transmises dans les projets de ce dernier s'apparentent plutôt à l'évocation d'atmosphères du passé plutôt qu'à la transcription d'événements. Nous avons succinctement traité de la question des références artistiques dans les divers projets, si ces références constituent des souvenirs de perceptions artistiques, nous ne pouvons cependant pas les considérer comme des souvenirs autobiographiques dans le sens où ils s'ancrent dans la réflexion de l'architecte mais il n'en est pas l'acteur. La question de la mémoire disciplinaire est présente dans le travail des deux architectes de manière différente : nous avons vu qu'Aldo Rossi

189 ZUMTHOR Peter, *Peter Zumthor 1985-2013*, op. cit., p. 11.

190 ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*, op. cit.

entretenait avec la notion de type une affinité particulière¹⁹¹ et cela se ressent dans ses projets : il travaille sur la forme typologique du cimetière par exemple. Peter Zumthor, quant à lui utilise le type dans un autre degré : il emploie par exemple des systèmes de construction en bois qui appartiennent à un type de construction tout en l'interprétant différemment. Il s'appuie sur les propriétés et les savoirs faire lié au matériau et au type de construction en lui donnant dans le même temps une grande liberté. C'est le cas du bois et des différents emplois qu'il en fait dans ses projets. Les interprétations liées à la typologie du plan de ses bâtiments restent des constats post-construction sans confirmation des ambitions de l'architecte. L'analogie dans le travail des deux architectes est une thématique fondamentale, c'est ce que souligne Bernard Huet :

*« Pour lui [Aldo Rossi] l'analogie, c'est la possibilité de communiquer une expérience intime, autobiographique en lui conférant une valeur de permanence de d'universalité »*¹⁹²

et c'est ce que mettra lui même en évidence Peter Zumthor :

*« Les images, les atmosphères, les formes, les mots, les signes et les analogies doivent ouvrir des possibilités d'approche. »*¹⁹³

191 Voir chapitre 2 - la question du type en architecture.

192 HUET Bernard, « *L'héritage d'aldo Rossi* », AMC, 1997, n°84, p. 58-59.

193 ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*, op. cit., p. 18.

Dans les deux cas, et comme nous avons pu le souligner précédemment, l'analogie est souvent source de créativité : elle constitue le point de départ d'un projet. Une fois de plus, Aldo Rossi pose plus de mots sur ce thème et parle très bien de l'analogie de la mort, de l'analogie qui existe entre les cabines de l'île d'Elbe et son projet à Chieti, alors que Peter Zumthor semble plus en retrait avec ces notions, et s'il en parle au titre de démarche de projet, il l'évoque peu dans la précision.

Cette analyse nous a permis de confronter des architectes à l'esthétique très différente, qui partagent cependant le côté biographique de l'architecture et la volonté de placer du sens, des souvenirs et des émotions dans leurs projets. Bien entendu, l'ensemble de ces considérations restent des illustrations pour les notions théoriques développées tout au long de ce mémoire et ne constitue en rien des preuves formelles de l'influence des souvenirs personnels et des images de la mémoire dans un processus de conception.

C O N C L U S I O N

A l'issue de ce travail il n'est pas facile de donner une réponse tranchée à la question de la pertinence de la mémoire et des images qui l'accompagnent dans le processus de création architecturale. Si nous avons débuté nos recherches avec une idée relativement précise de ce que nous cherchions, il s'avère que la conclusion n'est en fait pas si évidente. Nous avons pu constater à quel point le domaine de la mémoire et des images qui lui sont associées est vaste. Au moment où nous avons décidé d'utiliser des cas d'études concrets, nous pensions y trouver une forme de preuve permettant d'affirmer ou non ce lien entre mémoire et conception, cependant nous nous sommes confrontés une fois de plus à des interprétations empreintes de subjectivité.

Nous nous sommes d'abord intéressés, dans le premier chapitre, aux différents domaines dans lesquels s'illustre la mémoire, partant d'une définition générale et de questions psychologiques nous avons évolué jusqu'à la mémoire dans la discipline de l'architecture, en passant par la philosophie et la sociologie. Des neurosciences nous avons découvert l'impressionnant système de mémorisation que possède le corps humain, et qui nous a tout d'abord permis de faire la différence entre des aspects automatiques de l'esprit et des aspects plus sensitifs. En opposition aux neurosciences nous avons approché le domaine philosophique à travers la théorie d'Henri Bergson qui nous a permis de définir les souvenirs-habitudes, des souvenirs-images qui constituent l'intérêt principal de ce que nous avons développé ensuite. L'étude sociologique de Maurice Halbwachs représente un point de vue différent sur les idées

d'Henri Bergson tout en offrant les clés pour comprendre une part de notre comportement dans la société. Ces notions, bien qu'elles ne soient pas directement appliquées à l'architecture sont loin d'être inutiles ; elles constituent une ouverture nous permettant d'appréhender l'architecture sous un angle différent, plus large. C'est seulement après la compréhension de la place de la mémoire dans ces différents domaines que nous avons pu traiter de la mémoire propre à la discipline de l'architecture et mettre en évidence le fait que nous étions intéressés par la mémoire dans le processus de conception, et non par l'architecture comme illustration d'une mémoire collective. Dans le second chapitre il est question des images et des liens que ces dernières entretiennent avec la mémoire. La différenciation entre image matérielle et image mentale, ainsi qu'entre l'image du rêve et celle du souvenir, était essentielle pour comprendre les liens que nous voulions établir plus tard entre les images et les processus de la mémoire. Il était important de ré-introduire l'Homme dans le développement et de remettre en perspective le lien étroit qu'il existe entre expérience et mémoire. L'étude de la pensée visuelle et diagrammatique, qui peut sembler courante en architecture, s'est révélée être une source d'informations importantes pour comprendre les liens et les processus de réflexion que nous mettons en place face à des images. L'expérience personnelle que nous faisons d'un lieu étant souvent résumée par la perception, nous nous sommes attachés à en donner une définition, mettant en avant la relation de « moi » aux choses, ainsi que l'interdépendance du passé et du présent. Le développement concernant la localisation des souvenirs nous a permis de comprendre quelle place occupe les

souvenirs personnels dans notre mémoire. La question du type et des analogies peut paraître distante de la mémoire mais ces deux notions font pourtant appel à des images-souvenirs.

Dans le dernier chapitre, l'analyse de ces quatre projets nous a permis de mettre en pratique les outils d'analyse que nous avons isolés précédemment. A travers la synthèse, il s'agissait de reprendre les éléments un à un : type, souvenirs, analogies... pour les mettre en lien avec des pensées d'architecte. Ce chapitre, basé sur des écrits s'est avéré relativement complexe car il dépend beaucoup de l'interprétation que nous faisons des bâtiments, des dessins, et des écrits.

Un des enjeux principal de ce mémoire était de débattre de l'influence des images de la mémoire dans le projet d'architecture. Nous n'avons pas épuisé le sujet, mais il faudrait être en mesure de comprendre le système nerveux et les processus de mémorisation de manière plus précise pour prétendre à une réponse rigoureuse à ce sujet. Il serait également intéressant de pouvoir mener des expériences, tant avec des architectes, qu'avec des usagers de l'architecture. Il apparaît que ce sujet dépasse clairement les limites de la discipline même, pourtant la dimension autobiographique de l'architecture semble essentielle pour concevoir avec des sentiments, du sens et de la sensibilité.

Le travail s'achève donc ici, laissant derrière et devant lui d'autres questions. Nous avons, à travers l'ensemble du développement cherché à expliquer, justifier et clarifier l'utilisation de références, et d'images du passé dans le processus de conception mais pouvons-nous réellement l'expliquer ? Les

processus de créativité, comme nous avons pu le voir sont très difficiles à théoriser, et nous pouvons nous questionner sur la nécessité de les déchiffrer. Peut-être que ces derniers dépendent en partie de notre inconscient et en cherchant à les systématiser nous nous exposons à une mécanisation du processus créatif. L'âme d'un projet d'architecture provient probablement aussi de ce mystère de la création, et la crainte principale, liée à l'automatisation du processus de création, serait d'arriver à des édifices vides de toute sensibilité.

CONCLUSION

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	5
Avant-propos	7
Introduction	11
CHAPITRE 1 : DONNER UN CADRE À LA MÉMOIRE	15
1.1 • La nature de la mémoire et les différents types de mémorisation	17
<i>1.1.1 La mémoire dans le comportement</i>	<i>17</i>
<i>1.1.2 Les neurosciences et la mémoire</i>	<i>18</i>
1.2 • La mémoire comme faculté du souvenir	21
<i>1.2.1 Deux conceptions philosophiques de la mémoire : le matérialisme et le spiritualisme</i>	<i>21</i>
<i>1.2.2 L'approche de Bergson et ses théories</i>	<i>22</i>
1.3 • Des cadres de la pensée à la supposition d'une mémoire collective	27
<i>1.3.1 L'influence des cadres sociaux sur la pensée et la mémoire</i>	<i>27</i>
<i>1.3.2 L'importance d'une mémoire collective pour l'individu</i>	<i>40</i>
1.4 • Une mémoire propre à la discipline architecturale	49
<i>1.4.1 Distinction d'une mémoire disciplinaire vis à vis d'une mémoire sociale</i>	<i>49</i>
<i>1.4.2 Apparition de la mémoire disciplinaire</i>	<i>51</i>
<i>1.4.3 Développement et illustration de l'utilisation de cette mémoire disciplinaire</i>	<i>55</i>

CHAPITRE 2 : LES IMAGES ET LA MÉMOIRE	61
2.1 • Les images dans la mémoire	63
2.1.1 <i>La notion d'image mentale</i>	63
2.1.2 <i>L'image en architecture</i>	67
2.1.3 <i>Distinction entre les images issues du rêve et les images-souvenirs</i>	68
2.1.3 <i>Entre le souvenir et le « re-souvenir »</i>	76
2.2 • La place de l'image dans notre expérience personnelle	79
2.2.1 <i>La pensée visuelle et la pensée diagrammatique au centre de la réflexion</i>	79
2.2.2 <i>La perception et le rapport de « moi aux choses »</i>	83
2.2.3 <i>De l'expérience directe aux processus d'associations</i>	87
2.3 • La mobilisation de la mémoire	93
2.3.1 <i>La reconnaissance et la localisation des souvenirs</i>	93
2.3.2 <i>Les notions de modèle et de type</i>	100
2.3.3 <i>La question de l'analogie</i>	103
CHAPITRE 3 : DU SOUVENIR AU DESSIN DE PROJET	115
3.1 • Aldo Rossi : la discipline au cœur du souvenir	117
3.1.1 <i>Cimetière San Cataldo, Modène</i>	119
3.1.2 <i>Maison des étudiants, Chieti</i>	140
3.2 • Peter Zumthor : évocation des ambiances du passé	151
3.2.1 <i>Abri pour vestiges romains, Coire, Suisse</i>	156
3.2.2 <i>Chapelle Saint-Benedicte, Sumvigt, Suisse</i>	167
3.3 • Synthèse	177
Conclusion	183
Table des matières	189
Bibliographie	193
Table des illustrations	197

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- **BERGSON Henri**, *Matière et mémoire*, Paris, Presse Universitaires de France – PUF, 5ème édition, 1999, 288 pages.
- **BRAGHIERI Gianni**, *Aldo Rossi*, traduit par LAROQUE Didier et RAYNAUD Michel, Collection Studio paperback, 1983.
- **CHUPIN Jean-Pierre**, *Analogie et théorie en architecture*. De la vie, de la ville, et de la conception, même. Genève, Atar Roto Presse, « Collection Projet et Théorie », 2010, 328 pages.
- **FERLENGA Aleberto**, *Aldo Rossi : tutte le opere*, Collection Documenti di architettura, Deuxième édition, Publié par Electa, 2000, 457 pages.
- **GOODMAN Nelson**, *Reconceptions en philosophie*. Traduit de l'américain par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet en 1988, Presse Universitaires de France – PUF, 1994, 210 pages.
- **HALBWACHS Maurice**, *La mémoire collective*. Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de Sociologie Contemporaine », deuxième édition, 1968, 204 pages.
- **HALBWACHS Maurice**, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Éditeur Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994, 374 pages.
- **ROSSI Aldo**, *Autobiographie scientifique*. (Traduit de l'italien par Catherine Peyre). Clamecy, Éditions Parenthèses, « Collection Eupalinos », deuxième édition, 2010, 140 pages.
- **RUSKIN John**, *Les sept lampes de l'architecture – La lampe du souvenir*. Paris, Klincksieck, «Collection l'esprit et les formes», 2008, 231 pages.
- **STEINMANN Martin**, *Forme forte, écrits 1972-2002*. Bâle, Birkhäuser, 2006, 304 pages.

• **STEINMANN Martin, HELFENSTEIN Heinrich, REICHLIN Bruno**, “*Aldo Rossi : autobiographies partagées*”, Cahiers de théorie n°1, Publié par Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2000, 56 pages.

• **ZUMTHOR Peter**, *Atmosphère*. Bâle, Editeur : Birkhäuser, 2008, 75 pages.

• **ZUMTHOR Peter**, *Penser l'architecture*. Bâle, Editeur : Birkhäuser, 2010, 112 pages.

• **ZUMTHOR Peter**, *Peter Zumthor 1985-2013*, tome 1, Zurich, Editeur : Scheidegger & Spiess, 2014.

ARTICLES

• **ANDERSON Stanford**, « *Memory in architecture* », in Daidalos, n°58, 1995, p22-38

• **ARNHEIM Rudolf**, « *La pensée visuelle* » p. 1-15, in *KEPES n°1*, « *Éducation de la vision* » sous la direction de Gyorgy KEPES, Bruxelles : La Connaissance, 1967, 233 pages.

• **ARNHEIM Rudolf**, article « *Image et pensée* » in *KEPES n°5*, « *Signe, image, symbole* » sous la direction de Gyorgy KEPES, Bruxelles : La Connaissance, 1968, 235 pages.

• **BOTTA Mario**, « *Architecture et mémoire, selon Mario Botta* », entretien mené par Patricia Lunghi pour « *Le bilan* » magazine – paru le 23 avril 2016.

[consulté le 12/12/2016] Disponible à l'adresse : <http://www.bilan.ch/luxe-plus-de-redaction/architecture-memoire-selon-mario-botta>

• **CACCIARI Massimo**, « *Adolf Loos – Memory and others* », in Daidalos, n°58, 1995.

• **ENGRAND Gérard, RUME Guy**, “*Passion du réel/passion du semblant*”, in Cahiers Thématiques, n°5, septembre 2005, p. 120-138.

• **FLEKNER Uwe**, « *La mémoire est ma patrie* », in Daidalos, n°58, 1995, 84-90

• **HOUSSET Emmanuel**, “*La mémoire et la constitution du soi dans la phénoménologie de Husserl*”, Université de Caen Basse-Normandie – Département philosophie, [consulté le 13/10/2016], disponible sur le site : <http://www.unicaen.fr>

• **HUET Bernard**, « *L'héritage d'aldo Rossi* », in AMC, n°84, 1997, p 58-59

• **KAHN Louis**, « *Louis I. Kahn – Memory and the ephemere* », in Daidalos, n°58, 1995,

• **MONOD Jean-claude**, « *Phénoménologie du souvenir et anthropologie de la mémoire chez Ricoeur et Blumenberg* », [consulté le 07/12/2016] disponible du le site : <https://rgi.revues.org/1135>

• **PORPHYRIOS Demetri**, « *Alvar Aalto – The propriety of the Past* », in Daidalos, n°58, 1995

• **STEINMANN Martin**, « *Comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment : approche phénoménologique d'une oeuvre d'Hugo Suter* », in *Matières* n°8, 2006, pages 69-82.

• **STEINMANN Martin**, « *De la perception de l'espace* », in *Matières* n°9, 2008, pages 73-85.

• **TAFURI Manfredo**, « *Le Corbusier – Memory and the Machine* », in *Daidalos*, n°58, 1995

• **ZUMTHOR Peter**, « *Cappella a Sogn Benedegt, Svizzera* », in *Domus* n°710, novembre 1989, p. 44-53.

• **ZUMTHOR Peter**, *Peter Zumthor*, in *A+U* n°316, janvier 1997, p. 3-91.

• **ZUMTHOR Peter**, *Peter Zumthor*, in *A'A'* n°383, p. 41.

COLLOQUE

• **BERTHOZ Alain**, « *Les théories de Bergson sur la perception, la mémoire et le rire, au regard des données des neurosciences cognitives actuelles* », in *CONGRÈS INTERNATIONAL DE CLÔTURE DE L'ANNÉE BERGSON, L'Évolution créatrice de Bergson cent ans après (1907-2007) : Épistémologie et Métaphysique*, Collège de France, 23 et 24 novembre 2007, [consulté le 15/02/2017] Disponible sur : http://www.college-de-france.fr/site/actualites/ecouter_les_confereces_du_coll.htm

CONFÉRENCE

• **SALOM Kerim**, « *l'architecture du discours, du caractère au type : Quatremère de Quincy et l'inversion des valeurs de l'architecte à la fin de l'âge classique.* » conférence à l'école d'architecture de Nancy, invité par Hervé Gaff en avril 2016. [consulté en mars], enregistrement personnel d'Hervé Gaff

COMPLÉMENTS

• **GAFF Hervé**, cours de master 2 à l'ENSA Nancy dispensés de septembre 2016 à janvier 2017.

• **REMY Daniel**, discussion autour de la notion de type et d'Aldo Rossi, mars 2017 à l'ENSAN.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- **Fig. 1.** *Plan de l'abbaye de Saint Gall*, ANDERSON Stanford, « *Memory in architecture* », in *Daidalos*, n°58, 1995, p22-38.
- **Fig. 2.** *Plan et coupe élévation de la villa Rotonda de Palladio*, ANDERSON Stanford, « *Memory in architecture* », in *Daidalos*, n°58, 1995, p22-38.
- **Fig. 3.** *Le cône d'Henri Bergson symbolisant la vie mentale*, disponible sur : https://brocku.ca/MeadProject/Bergson/Bergson_1911b/Bergson_1911_03.html, [consulté le 22/03/2017]
- **Fig. 4.** *Cimetière de San Cataldo à Modène, étude, 1974*, FERLENGA Aleberto, *Aldo Rossi : tutte le opere*, Collection Documenti di architettura, Deuxième édition, Publié par Electa, 2000, p. 54.
- **Fig. 5.** *Vues perspectives du projet de cimetière à Modène*, disponible sur le site : <https://www.chambre237.com/wp-content/uploads/2015/10/Les-Dessins-et-Croquis-de-l'Architecte-italien-Aldo-Rossi-02.jpeg>, [consulté le 17/05/17].
- **Fig. 6.** *Plan du nouveau et de l'ancien cimetière*, BRAGHIERI Gianni, *Aldo Rossi*, traduit par LAROQUE Didier et RAYNAUD Michel, Collection Studio paperback, 1983.
- **Fig. 7.** *Coupe perspective*, FERLENGA Aleberto, *Aldo Rossi : tutte le opere*, Collection Documenti di architettura, Deuxième édition, Publié par Electa, 2000, p. 62.
- **Fig. 8.** *Dessin du jeu de l'oie*, FERLENGA Aleberto, *Aldo Rossi : tutte le opere*, Collection Documenti di architettura, Deuxième édition, Publié par Electa, 2000, p. 57.
- **Fig. 9.** *Photographie du sanctuaire*, disponible sur : <http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>, [consulté le 04/05/2017].
- **Fig. 10.** *Photographie de l'entrée*, disponible sur : <http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>, [consulté le 04/05/2017].
- **Fig. 11.** *Photographie de l'allée sous portiques*, disponible sur : <http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>, [consulté le 04/05/2017].
- **Fig. 12.** *Photographie de l'ossuaire*, disponible sur : <http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>, [consulté le 04/05/2017].

- **Fig. 13**, *Photographie du sanctuaire* disponible sur : <http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>, [consulté le 04/05/2017].
- **Fig. 14**, *Photographie du sanctuaire*, disponible sur : <http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>, [consulté le 04/05/2017].
- **Fig. 15**, *Dessin d'étude du projet de Chieti*, BRAGHIERI Gianni, Aldo Rossi, traduit par LAROQUE Didier et RAYNAUD Michel, Collection Studio paperback, 1983, p. 87.
- **Fig. 16**, *Plan du projet de Chieti*, BRAGHIERI Gianni, Aldo Rossi, traduit par LAROQUE Didier et RAYNAUD Michel, Collection Studio paperback, 1983, p. 114.
- **Fig. 17**, *Perspective de la grande cour, façades et coupes des divers éléments*, BRAGHIERI Gianni, Aldo Rossi, traduit par LAROQUE Didier et RAYNAUD Michel, Collection Studio paperback, 1983, p. 88.
- **Fig. 18**, *Composition plastique avec le bâtiment collectif et les chambres d'étudiants*, BRAGHIERI Gianni, Aldo Rossi, traduit par LAROQUE Didier et RAYNAUD Michel, Collection Studio paperback, 1983, p. 113.
- **Fig. 19**, *Plan et coupe de l'abri pour vestiges romain*, ZUMTHOR Peter, Peter Zumthor 1985-2013, tome 1, Zurich, Editeur : Scheidegger & Spiess, 2014, p. 37 et 45.
- **Fig. 20**, *Photographie de l'intérieur de l'abri*, disponible sur : <http://www.archdaily.com/76796/what-makes-us-human-reactions-to-the-shelters-for-roman-archaeological-site>, [consulté le 10/05/2017]
- **Fig. 21**, *Photographie de la passerelle*, disponible sur : <http://www.archdaily.com/76796/what-makes-us-human-reactions-to-the-shelters-for-roman-archaeological-site>, [consulté le 10/05/2017]
- **Fig. 22**, *Photographie de l'enveloppe en bois*, disponible sur : <http://www.archdaily.com/76796/what-makes-us-human-reactions-to-the-shelters-for-roman-archaeological-site>, [consulté le 10/05/2017]
- **Fig. 23**, *Photographie des puits de lumière*, ZUMTHOR Peter, Peter Zumthor 1985-2013, tome 1, Zurich, Editeur : Scheidegger & Spiess, 2014, p. 44.
- **Fig. 24**, *Photographie de l'entrée*, disponible sur : <http://www.archdaily.com/76796/what-makes-us-human-reactions-to-the-shelters-for-roman-archaeological-site>, [consulté le 10/05/2017]
- **Fig. 25**, *Photographie de la passerelle et du cheminement*, ZUMTHOR Peter, Peter Zumthor 1985-2013, tome 1, Zurich, Editeur : Scheidegger & Spiess, 2014, p. 42.
- **Fig. 26**, *Photographie de la chapelle depuis la rue en contre-bas*, Photographie personnelle, [05/2015].

- **Fig. 27**, *Plan de la chapelle*, ZUMTHOR Peter, *Peter Zumthor 1985-2013*, tome 1, Zurich, Editeur : Scheidegger & Spiess, 2014, p. 57.
- **Fig. 28**, *Coupe transversale de la chapelle*, ZUMTHOR Peter, *Peter Zumthor 1985-2013*, tome 1, Zurich, Editeur : Scheidegger & Spiess, 2014, p. 58.
- **Fig. 29**, *Photographie de l'intérieur*, Photographie personnelle, [05/2015].
- **Fig. 30**, *Photographie de l'entrée avec le campanile*, Photographie personnelle
- **Fig. 31**, *Photographie des tavillons recouvrant la chapelle*, Photographie personnelle, [05/2015].
- **Fig. 32**, *Photographie de l'entrée avec le campanile*, Photographie personnelle, [05/2015].

Chloé Blache
Mémoire de fin d'étude - Juin 2017