

# *IN VITRO*

---

UNE CULTURE ARCHITECTURALE DU RÉCIT





# *Table des matières*

## *1. En quête de reconstruction du réel* 7

Sous les sunlights de Berlin	7
Un retour pulsionnel de la narration	12
Disponibilité	17
La frontière	22
Dépassement de la précarité	28
Notre recherche	32

## *2. L'architecture au profit du nouveau mondes* 35

Un nouveau monde a Padoue	36
Le mur hydride	38
Le "dado"	42
Une fenêtre pour une fresque	46
Six fenêtres pour une fresque	54



### ***3. Le cadre construit sur la frontière*** **59**

**Le montage :** une *“fonction discursive du cinéma et son potentiel à réorganiser la réalité.”*

L'effet-K                      60

Parallaxe                    61

August Choisy à l'acropole                      62

Satira marmorea tremenda                      71

Attitude subversive                      77

### ***4. La Ville-Théâtre*** **79**



# *1. En quête de reconstruction du réel*

## Sous les sunlights de Berlin

*“Quoi de plus reposant que d’enfiler son maillot, décapsuler une “Beck’s” et de savourer quelques jours de vacances au Tropical Islands Resort ! Le climat est agréable (25°C à 28°C) et l’eau est à température ambiante. Un parc aquatique, deux immenses piscines et plusieurs petites îles tropicales sont entourées de plages sableuses sur lesquelles plus de 850 chaises longues sont à disposition. La forêt tropicale contient plus de 500 espèces de plantes et des palmiers atteignant jusqu’à 14 m de haut. C’est en s’y perdant que nous tombons soudainement sur une cascade géante qui se déverse directement dans le “Bali Lagoon” contenant hammam, bain à remous et jacuzzi. Au-dessus de la cascade se trouvent des petites maisonnettes avec des hamacs suspendus à leur porche. Les ponts et canaux qui serpentent entre les plans d’eaux, autour desquels s’organisent les activités, nous amènent à découvrir des édifices variés : des constructions Aztèques provenant du “Wild-West” ; des répliques de célèbres merveilles architecturale du type “Angkor Wat” ; un “Balinese Temple Gate” ; une cabane de “Bornéo” et une maison traditionnelle Thaï. Un Boulevard du shopping vend des produits utiles au bord de mer et la consommation dans la quinzaine de bars et de restaurants ponctue le site. Le tout est géré par une équipe de “staff” de plus de 500 personnes provenant de différentes régions du monde (l’Asie, l’Afrique, le Pacifique du sud, l’Amérique du sud, les Caraïbes) servent les clients vêtus leurs habits folkloriques respectifs.*

*Occasionnellement vous verrez passer un faisan doré, une caille bleue ou un paon qui se promènent paisiblement pour aller tremper leurs pattes dans l’eau à 32°C.”*

L'envie de prolonger le séjour ne manque peut-être pas ; mais nous sommes en fait à seulement 60 km de Berlin, au milieu d'un territoire agricole non loin de l'autoroute qui nous y mène. L'univers du loisir est en fait contenu dans un hangar de 5.5 millions de mètres cubes. Mesurant 360 mètres de long, 210 mètres de large et 107 mètres de haut ; la structure autoportante supporte plus de 14000 tonnes d'acier [Fig.1]. Conçu initialement pour y ranger un dirigeable à la fin des années 90, il a été racheté pour devenir l'un des plus grands incubateurs d'exotisme importé en Europe. L'homme d'affaire Malaisien à l'origine de cette mutation explique le projet de la manière suivante: "L'idée était de construire un paradis tropical avec x, y et z ; pour les locaux qui avaient besoin d'échapper au froid et au paysage "grisâtre" de l'Allemagne. Beaucoup de gens n'ont pas assez de temps ou d'argent pour partir en voyage prolongé à l'étranger. C'est là que j'ai eu l'idée du Tropical Islands Resort ! [...] A la place d'emmener les gens aux tropiques, on importe les tropiques là où ils sont le plus nécessaire."

Face à la capacité de cette structure à englober un tel récit, la question urgente qui nous préoccupe traite du rôle de l'architecture lors de la genèse d'un nouveau monde synthétique. Il semblerait impératif de soumettre à l'analyse le concept de cadre, physiquement construit, destiné à la transplantation exagérée et très "plastique" -dans ce cas- d'une réalité lointaine.



[Fig.1] >>  
Vue extérieure du  
Tropical Island Resort











## Un retour pulsionnel de la narration

Au cours de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, nous assistons à une bataille interminable entre les différents mouvements architecturaux fleurissant. Parmi les différentes tendances issues de cette instabilité créative, nous sommes aussi témoin d'un recours au récit et au discours via la construction de l'espace. Nous avons fait le choix d'en comprendre les causes et les conséquences en s'appuyant principalement sur les exemples suivants : les travaux des Archizoom, le voyage de Robert Venturi à Las Vegas et enfin celui de Rem Koolhaas à Manhattan.

Si la volonté de développer une fiction est amenée à toucher le domaine de l'architecture, elle va forcément rencontrer l'idée d'un espace physique : des lieux construits par un groupe d'être humain pour d'autres êtres humains. Ainsi la nécessité d'établir un cadre, dans lequel la fiction peut s'installer, semble inévitable. Le Manifeste rétroactif de New York Délire écrit par Rem Koolhaas est un exemple puissant reflétant ce besoin. Il identifie les intentions premières des européens arrivés sur la terre du futur Manhattan comme une idée de mise en scène où les bâtisseurs veulent raconter une histoire, importer une réalité lointaine (Amsterdam) dans le nouveau cadre (New Amsterdam). L'une des premières traces construites de l'homme sur ce territoire vierge est une *"succession [de] maisons typiquement hollandaises [...] [Qui] entretient l'illusion que la transplantation d'Amsterdam dans le Nouveau Monde a été une réussite."*<sup>1</sup> On ressent dans cette description, l'élaboration d'un système permettant la transition depuis le monde réel vers un nouvel univers dans lequel fleuri une narration. De manière encore plus puissante que cette première image, Koolhaas dévoile le comportement de la trame comme l'apparition - avec la grille de Manhattan - d'un cadre dans lequel va pouvoir se dérouler un scénario.

L'installation d'un cadre rend possible l'injection de la réalité existante dans le nouvel espace de travail au profit d'un récit nouveau. Nous appellerons ce processus la *retranscription* du monde réel. Lors du déroulement de l'avènement de Manhattan



dans New York Délire, nous remarquons que chaque épisode important résulte de cette opération. Luna Park, par exemple, est “*un état miniature au sein duquel une autre réalité a été instaurée*”<sup>2</sup> ou encore Central Park est le produit d’une série de “*manipulations et de transformations opérées sur la nature “sauvée” par ses concepteurs*”<sup>3</sup>. Une description plus précise de Central Park résume les différentes étapes du processus de retranscription : il est représenté comme “*un catalogue d’éléments naturels*” qui sont d’abord “*extraits*” de la réalité environnante, appelée “*contexte original*”, pour ensuite être “*reconstitués*” et “*condensés*”<sup>4</sup> dans le nouveau monde.

Plus tard dans le développement du manifeste la transplantation de la réalité aura une telle valeur qu’elle deviendra même la première étape de la naissance du gratte-ciel : “*La Reproduction du Monde.*”<sup>5</sup> Le geste de “reproduire” devient la première action à laquelle le monde réel est soumis.

Le résultat de cette retranscription est tout de suite de l’ordre de la réplique et les éléments qui apparaissent au fur et à mesure sont des “*lacs artificiels*” ou bien des “*arbres (trans)plantés*”. Que ce soit une transformation ou une reproduction à l’identique, chaque adjectif qui caractérise les constituant de Central Park est une action altérant sa nature dans le monde réel ; pour ensuite repositionner ces objets et les mettre à l’œuvre dans le nouveau cadre. L’utilisation récurrente du processus donne même naissance à une sorte de machine de retranscription quand elle s’applique au gratte-ciel à l’intérieur duquel “*les nouvelles réalités*” ont un fort caractère synthétiques mais peuvent être “*imposées*”<sup>6</sup> à tous les niveaux du cadre vertical.

La transplantation étant rendue possible par la mise en place du cadre ; ce dernier va donc être indispensable à la narration et son intensité va tendre à un certain pouvoir où il prend le dessus sur la réalité qu’il retranscrit. Ainsi, d’après l’auteur de New York Délire, “*La trame est [indifférente] au “réel existant”*” et elle

---

<sup>2</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, p.95

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.23

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.23

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.82

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.87

*“proclame la supériorité de la construction mentale sur la réalité.”*<sup>7</sup> Cette construction mentale est fortement présente et peut devenir presque imposante, régnante voir oppressante. La substitution de la nouvelle narration et du monde fictif à la réalité -extérieure au cadre- se ressent tout aussi bien lorsque Koolhaas s’attarde sur le fonctionnement d’un bloc de la grille de Manhattan qui *“propose une réalité de rechange, agressive, acharnée à discréditer et remplacer toute réalité “naturelle.”*<sup>8</sup>

Si l’on s’intéresse au cadre en soi, la relecture des dernières descriptions faites de Central Park nous dévoile un autre potentiel notoire. L’auteur décrit les événements à l’intérieur de cette zone transplantée tels des *“accidents [...] planifiés.”*<sup>9</sup> Dans la structure de cette phrase réside un paradoxe puissant. Il qualifie un des événements, les plus naturel et aléatoire, de notre quotidien (l’accident) de “planifiés”. Ceci marque la persistance d’une structure et d’un contrôle des expériences soi-disant authentiques vécues par le consommateur dans le nouveau monde. L’association de ces deux mots met en avant le fait qu’il y a une sorte de capacité du cadre à structurer et contrôler le scénario présent, où à venir.

Finalement le cadre pour la narration qui dans un premier temps est conceptuel puis projeté, dans l’espace de construction physique de l’architecture, peut atteindre une profondeur très intense. La nouvelle zone exploitable qu’il offre permet à la fiction de prendre des dimensions conséquentes. C’est dans cette zone que s’installe l’ADN du scénario. Souvent, on assiste aussi à une sorte d’extensions et d’exagérations des discours qui y sont mis en place. Nous pouvons le voir à travers l’exemple des Gazebo chez Archizoom où l’essence du projet est une *“combinaison éclectique d’objet”* qui racontent une histoire et divulguent un message (politique) ; mais très vite ce travail de combinaisons va se transformer en un *“assemblage violent d’objet disparates”* qui donnera naissance au Kitch cette fois-ci *“Acide”*<sup>10</sup>. De ce fait le cadre de narration, qui dans un premier temps semble banal, devient un vrai lieu de dramatisation, et d’intensification de la réalité retranscrite.

---

<sup>7</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, p.20

<sup>8</sup> *Ibidem* p.20

<sup>9</sup> *Ibidem* p.23

<sup>10</sup> Roberto Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974*, p.66

Le cadre devient un milieu au sein duquel le discours s'autonourrit -et "grandit comme un monstre"- que l'on ne peut plus immobiliser. Un kitch devient "kitch acide" chez les Archizoom et chez Koolhaas nous passons -au sein du même cadre- de la portion de ville (un étage de gratte-ciel) à une métropole (le gratte-ciel de taille moyenne) à la mégapole (le grand gratte-ciel): "*Si les trente-neuf étages de l'Equitable constituent "une ville en soi", l'immeuble de cent étages est à lui seule une mégapole.*"<sup>11</sup> Il y a là encore une preuve que le cadre dont on parle -ici étant la structure verticale du gratte-ciel- permet un développement exponentiel de la fiction initiale. Il est important de rappeler que Koolhaas, toujours dans l'idée de développer une forte narration et donc un monde fictif, nous donne l'impression de faire une description simple et naïve de Manhattan et la manière dont elle se génère. Cependant, quand il parle de la grille au début de son récit, il instaure en fait un cadre qui lui servira beaucoup plus tard pour des scénarios "fictifs" tels que *The City of the Captive Globe* [Fig.2] qui prend tous sons sens grâce à la trame narrative des blocs. Cette série de projet apparaît dans le dernier chapitre de *New-York Délire* d'ailleurs intitulé "*Annexe : une conclusion-fiction.*"<sup>12</sup> Ceci montre la force que peut avoir un cadre -même sur un long terme- et à quel point les architectes en ont besoin ou bien cherchent à le créer lorsqu'ils doivent développer un scénario.



<<[Fig.2]  
The City of the Captive  
Globe, R.Koolhaas

<sup>11</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, p.23

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.293

*“Quand nous aurons enfin atteint le type de construction idéale, nous serons en mesure de contrôler parfaitement l’atmosphère, si bien qu’il ne sera plus nécessaire d’aller en Floride en hiver, ou au Canada en été.”* Rem Koolhaas

## Disponibilité

Dans le premier chapitre de NewYork Délire, Koolhaas mentionne les dernières infrastructures qui rendent Coney Island purement accessible -aux habitants de Manhattan- qu'il appelle les "*citoyens de l'Artificiel*." <sup>13</sup> Si nous nous arrêtons sur le mot artificiel d'un point de vue typographique, il est important de rappeler que l'Académie française explique que "*la majuscule signale un nom propre par essence (Clemenceau) ou par occasion (le Tigre), le nom commun acquérant la qualité de nom propre quand il individualise la personne ou la chose qu'il désigne*"; tout de même "*de nombreux cas particuliers existent, qui échappent à ce principe qu'on voudrait général*." <sup>14</sup> En plus d'imposer la nature de nom commun au mot artificiel (généralement un adjectif) Koolhaas y applique l'exception de la majuscule. Il signale ainsi que cet état de la société, et de son environnement dans le nouveau cadre, est un "*un évènement auquel il faut accorder de l'importance*" voire même "*un choix politique ponctuel qui s'est définitivement imposé*." <sup>15</sup> Cette déformation typographique renforce l'idée que la réplique et le synthétique sont inhérent à la culture des citoyens du monde moderne : une condition presque assumée.

A la fin des années 60, Venturi et ses élèves s'aventurent dans un voyage à travers le désert des Mojaves où ils s'intéressent à l'architecture "commerciale" et du divertissement. En plus de la théorie, le livre de L'enseignement de Las Vegas rapporte un grand nombre d'images et de documents, récoltés sur place, typiques de l'esprit commercial du Strip. Parmi les multiples supports publicitaires, il existe un dépliant touristique du Caesars Palace. Celui-ci, en plus d'alimenter la description faite du motel, permet au lecteur de comprendre l'univers graphique et les moyens de publicité pour les espaces de divertissement : des supports à tendance fortement commerciale tels que les "flyers", panneaux publicitaire, enseignes, etc... Ainsi, bien connu de l'univers de la vente, le texte du dépliant

---

<sup>13</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, p.33

<sup>14</sup> [http://www.academie-francaise.fr/questions-de-langue#47\\_strong-em-majuscules-em-strong](http://www.academie-francaise.fr/questions-de-langue#47_strong-em-majuscules-em-strong)

<sup>15</sup> *Ibidem*



[Fig.3]

est concis et chaque mot est bien choisi afin de rendre le monde artificiel le plus attirant possible [Fig.3]. Notre intérêt se porte spécialement sur les deux dernières phrases destinées à être les plus captivantes : *“A mighty retenue of toga-clad palace attendants eagerly await you every summons ! Come, indulge yourself !”*<sup>16</sup> Nous remarquerons que le propriétaire utilise le verbe “indulge” pour annoncer l’attitude à adopter face au nouveau monde proposé, au nouveau produit à consommer. Le sens le plus commun du mot “indulge” dans la langue anglo-saxonne consiste en l’action de se faire plaisir. Néanmoins, nous trouvons aussi la définition suivante : “se prêter au jeu de quelqu’un ou de quelque chose”. L’interprétation que nous pouvons faire de cette double signification est une mise en évidence du caractère artificiel de l’expérience “plastique” et ludique que le touriste s’attend à vivre au sein d’un nouveau monde. S’il y a un jeu, il y a bien sûr une sensation de plaisir ; mais tout de même un risque de déception face à cette authenticité faussement construite à l’intérieur du cadre. “L’aveu caché” qui réside en de cette invitation nous permet de penser que les consommateurs de la fin du XXème siècle seraient disposés à faire abstraction de la dimension fictive et synthétique des espaces qu’ils habitent; pour vivre une expérience d’une totalement sincère. Si les architectes ont une tendance à intégrer la dimension narrative à la création d’espaces de vie, il est important de mentionner que les consommateurs sont eux aussi plus ou moins disponibles. Malgré l’envie unanime des humains de vivre une expérience entièrement naturelle, ils seraient capables de se détacher de la réalité environnante. Ainsi, en plus du rapport purement physique qu’ils ont avec l’espace du cadre donné, une dimension mentale et fictive serait acceptée (consciemment ou inconsciemment) par l’individu.

Lorsque Koolhaas aborde le thème du gratte-ciel, il en vient très vite à la dimension fictive et synthétique de cette nouvelle structure verticale par la juxtaposition de programmes variés d’un étage à l’autre. La description de cette machine génératrice de mondes illusoires est nourrit de plusieurs citations de Theodore Starett, qui par la description de ses projets nous donne une image du développement et du dépassement rapide du “théorème de 1909”[Fig.4]. L’une des descriptions est la suivante: *“Une*

<sup>16</sup> Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, p.68

*autre curiosité intéressante sera notre climat fabriqué sur commande. Quand nous aurons enfin atteint le type de construction idéale, nous serons en mesure de contrôler parfaitement l'atmosphère, si bien qu'il ne sera plus nécessaire d'aller en Floride en hiver, ou au Canada en été.*" <sup>17</sup> Le gratte-ciel étant le futur espace de vie de l'être humain moderne, cette description montre une fois de plus que la société est apte à s'adapter et surtout à consommer l'environnement synthétique -dans le nouveau cadre fictif (ici le gratte-ciel) - qui se substitue à la réalité environnante. Cette disposition de la société moderne face à la plasticité des environnements naturels reconstruits s'accroîtra jusqu'à l'acceptation des pistes de ski à Dubai [Fig.5] au début du XXIème siècle.

[Fig.4] >>  
"Théorème de 1909"

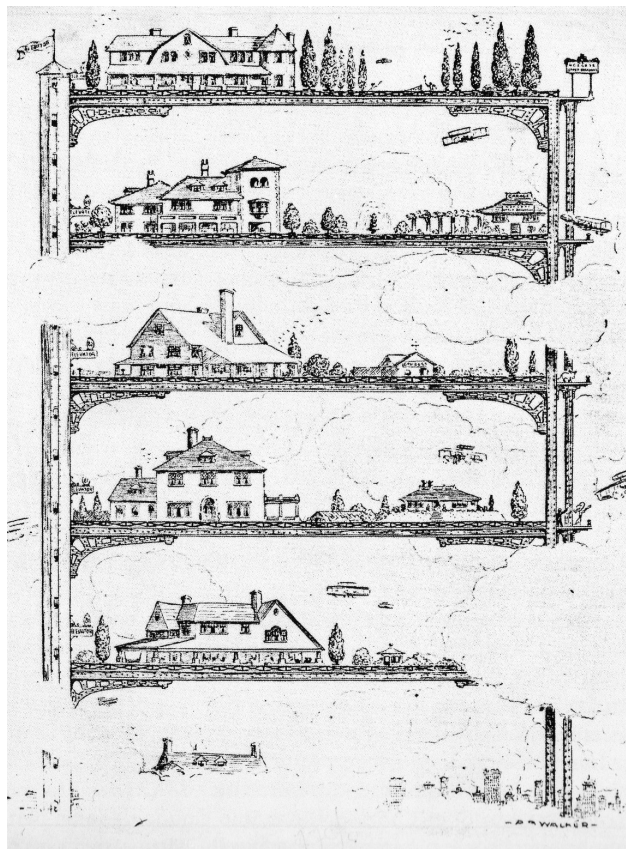
[Fig.5] >>  
Piste de Ski à Dubai

Dans le travail des Archizoom, le cadre du Gazebo est tout de suite utilisé comme outils de provocation face à la situation géopolitique du monde à la fin du XXème siècle et c'est au sein de ce cadre même que le discours provocateur va prendre de l'envergure. Mais étrangement, il ne faut pas laisser de côté le fait que ce besoin d'un cadre pour une réalité synthétiquement reconstruite est aussi observé chez le consommateur même. Lorsque Koolhaas décrit la multitude des réalités -plus ou moins lointaines- transplantées dans le nouveau cadre de Manhattan, il parle de "*cités refuges affectifs pour les masses métropolitaines déshéritées [...] à l'abri des effets corrosifs de la réalité.*" <sup>18</sup> La retranscription qui engendre la création d'une matière nouvelle plus ou moins synthétiques devient donc un outil de protection, pour l'être humain pour qui la réalité environnante peut être parfois trop difficile à accepter. Cette attitude peut être comparée à l'absorption à laquelle nous nous prêtons lors d'une expérience cinématographique. Cependant celle-ci se limite au support bidimensionnel de l'écran où seule notre dimension mentale est convoquée ; tandis que les nouveaux mondes que nous procures les architectures ci-dessus, permettent de fuir la réalité environnante; sans jamais vraiment couper le rapport de notre corps à l'espace physique.

<sup>17</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, p.91

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.105









## La frontière

Nous acceptons jusque-là le fait que l'instauration d'un cadre, dans lequel se forme un discours et se développe un scénario, rend possible l'exercice de la retranscription d'un monde (réel) à l'autre (monde fictif). De ce fait, s'il existe deux milieux, nous pouvons reconnaître la génération d'une frontière qui les sépare. Lorsque R. Venturi qualifie les casinos/motels (nouvelles réalités transplantées) d'"oasis intérieur", il décrit des *"espaces intérieurs exagérément détachés de l'environnement"*<sup>19</sup> et marque donc cette idée de séparation. Plus loin dans la description de ces mêmes infrastructures du loisir, nous pouvons lire : *"Ce qui rend les parasols de plage et les chaises longues si émouvants, c'est le souvenir récent et encore vif des voitures hostiles roulant dans le désert bitumé."*<sup>20</sup> Cette analyse sensible du passage d'un monde réel à un monde transplanté marque effectivement l'existence d'une limite ; d'une frontière.

A ce stade de notre recherche, il devient presque urgent de poser la question de l'architecture vis à vis de la frontière. Nous proposons de soulever cette question en maintenant l'exploration des exemples mentionnés jusqu'à présent. Ainsi Venturi mentionne l'un des motels les plus réputés -l'Alhambra- de la manière suivante : *"une oasis piétonne au milieu du désert de Las Vegas, c'est l'enceinte princière de l'Alhambra"*<sup>21</sup>. De plus, la toute première définition des Gazebos [Fig.6] dans l'ouvrage Archizoom Associati 1966-1974 est *"une simple enceinte, qui sert de structure de référence constante pour le récit de divers contes allégoriques, mis en scène par le choix et la disposition d'objets courants."*<sup>22</sup> Dans les deux cas, l'emploi du terme enceinte propose déjà une vision matérialisée et architecturale de la frontière entre les deux mondes distincts. Le principe d'une structure est déjà abordé et l'on perçoit déjà la frontière comme une limite construite. Cette intuition de cadre physique pour les Gazebos va même se concrétiser et obtenir une mesure et des matériau précis : *"une structure en tubes de laiton de 4 centimètres de diamètres ; conçue pour constituer le cadre*

---

<sup>19</sup> Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, p.49

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.49

<sup>21</sup> *Ibidem*, p.63

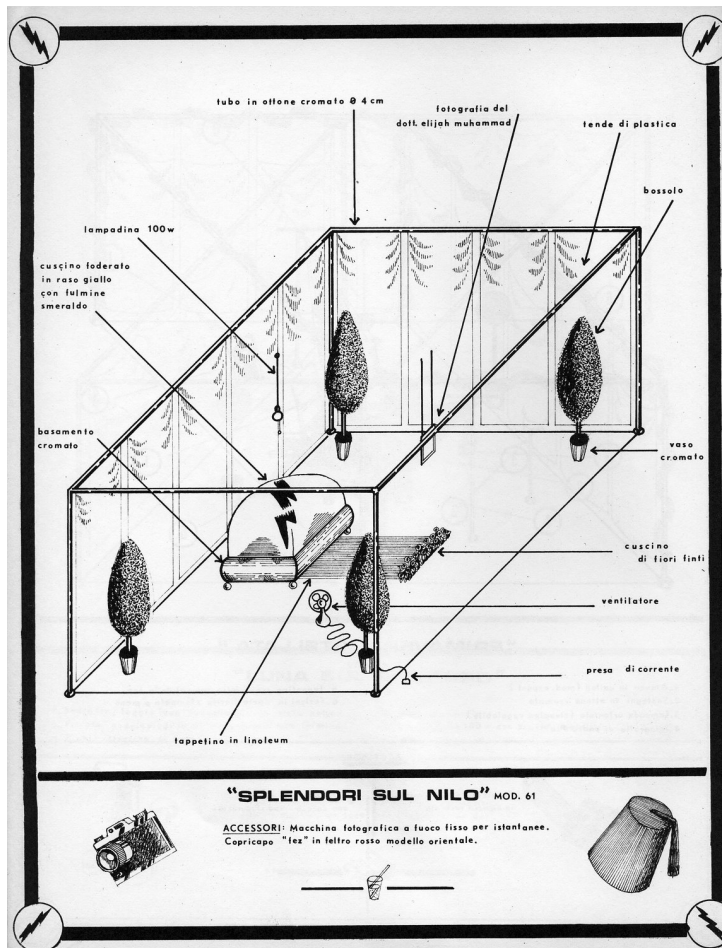
<sup>22</sup> Roberto Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974*, p.58

d'un lieu de plan rectangulaire défini par des rideaux de plastique.”<sup>23</sup>

Dans New York Délire, l'intensité de la retranscription est mise en exergue par l'image d'un "bain de nature" dans lequel on plonge les "citoyens de l'Artificiel"<sup>24</sup> lorsqu'il s'agit de la naissance de Central Park. À travers cette image du bain pour désigner le nouveau cadre, la frontière peut déjà être ressentie comme un début d'architecture: une couche physique; une membrane qui contient le nouveau scénario.

Les "oasis" plantés dans le désert du Mojave >>

Vue intérieure d'un "oasis" >>



<< [Fig.6]  
Gazebos, Archizoom

<sup>23</sup> Roberto Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974*, p.60

<sup>24</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, p.33







## Faiblesse et légèreté

Tout en percevant la volonté de construire la frontière entre une sphère réelle et une poche fictive, nous remarquons immédiatement une fragilité des enceintes étudiées ci-dessus. La dernière définition que nous avons relevé de la structure du Gazebo témoigne d'une légèreté architecturale qui accentue sa banalité (physionomie intentionnelle d'après le discours du groupe radical italien). Les éléments constitutifs de cette enceinte - des tubes de laiton auxquelles on accroche des rideaux en plastiques transparent- la rendent légère. C'est cette articulation spatiale de la frontière que nous aimerions étudier et tenter de reconsidérer par la suite.

La théorie développée dans la seconde partie de L'enseignement de Las Vegas est un exemple parmi d'autres permettant de vérifier cette précarité. Les premières descriptions sensibles des motels/casinos, dépeignent la frontière entre le monde réel environnant et le nouveau monde synthétique comme *"une zone jonchée de canettes de bière vides"* et donc une *"transition [...] abrupte."*<sup>25</sup> Nous ressentons, dans ce portrait sensible du cadre, que l'infrastructure du motel ne convoque pas les qualités de conception de l'architecture pour se positionner par rapport à la frontière; ou encore moins pour nourrir le scénario que l'on transpose à l'intérieur. Pour mieux comprendre cette vulnérabilité, il est nécessaire de s'approcher de ce que l'on appelle la frontière et de porter un regard plus précis sur son agencement. Chez Venturi la narration et le nouveau scénario se trouve aussi bien dans l'importation de réalité retranscrite et déplacée à l'intérieur du cadre (exemple des patios de motel) que dans l'iconologie commerciale qui se rattache au même cadre depuis l'extérieur (enseignes publicitaires accrochées à la structure du hangar). Dans les deux cas nous remarquons une *"contradiction"* entre *"les éléments symboliques et représentatifs"* et *"la forme, la structure et le programme avec lesquels ils interagissent."*<sup>26</sup> L'une des deux oppositions qu'évoque Venturi est celle que l'on perçoit entre le *"canard"* et le *"hangar décoré"*. Notre intérêt se portera plus précisément sur le hangar décoré. Ce dernier est un cadre propice à une narration qui convoque l'ornementation ; l'iconologie. À ce

---

<sup>25</sup> Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, p.49

<sup>26</sup> *Ibidem*, p.97

sujet Venturi explique déjà que l'on observe une "ornementation" qui "s'applique indépendamment des systèmes de structure et d'espace."

<sup>27</sup> Cette indépendance des composant de la narration vis à vis du cadre qui les supporte est de l'ordre d'une disjonction -dans son sens purement anatomique- que l'on considère comme l'une des causes majeures de la fragilité de la frontière [1]. Toujours dans la même ligne, le tableau de "comparaisons entre Guild House et Crawford Manor" <sup>28</sup> relève les divergences principales pour argumenter la critique sur l'architecture moderne. On y trouve d'un côté "l'architecture de signification" (Guild House) et de l'autre "l'architecture d'expression" <sup>29</sup> (Crawford Manor). La première se relie au hangar décoré où la narration se fait par un "mélange de moyens d'expression" tandis que les modernes selon Venturi développent une "architecture pure [...] centrée sur l'expression des éléments d'architecture propres." <sup>30</sup> D'après cette analyse il y a, à la fin du XXème siècle, d'une part l'architecture à caractère "dénotatif" où le décor et les symboles narratifs sont détachés de l'enveloppe et de la structure du bâtiment ; et de l'autre une architecture "connotative" <sup>31</sup> donnant lieu à une narration et à la transmission d'un message trop indirect. Nous aimerions justement trouver un juste milieu entre ces deux moyens d'expression.

Nous retrouvons cette faiblesse dans la description de nouvelles transplantations de réalité à Manhattan. La description émerveillante, dans New York Délire, de la Villa Erkins nous explique encore une fois que l'ornementation intérieur, le décor et donc la réalité importée et reconstruite est "greffée" sur la structure "d'un bâtiment à caractère banal et conventionnel" <sup>32</sup>. Nous assistons effectivement à une forme de disjonction entre le cadre architectural disposé à l'instauration d'un monde fictif et les éléments physiques du nouveau scénario. Il est ici encore une fois question de la place de l'architecture vis à vis de la frontière entre deux mondes. Pour conclure, le "corollaire de l'architecture figurative" que représente le Gazebo des Archizoom deviendra même de la

[1]

Dans le cas spécifique du hangar décoré qui nous permet de constater une disjonction; il est question "d'un abri, surmonté de symboles": les objets constituant la narration et la nouvelle fiction sont vus depuis l'extérieur du cadre structurel (le hangar).

Néanmoins la proposition que nous faisons est de retourner ce système: nous plaçons l'ornementations et les éléments narratifs à l'intérieur de ce cadre et nous retombons sur les cas de figures tels que le hangar du Tropical Islands à Berlin. Il y a donc dans ce monde fictif - cette fois vu depuis l'intérieur- une persistance de la disjonction relevée dans le hangar décoré théorisé par Venturi. Ce retournement maintient la fragilité de l'articulation entre éléments de la narration et le cadre pour la narration.

<sup>27</sup> Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, p.97

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.111

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.49

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.49

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.49

<sup>32</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, p.104

*“destruction de l’espace”*<sup>33</sup> ; sûrement parcequ’il atteint en quelque sorte un point extrême de la légèreté et la fragilité soulevées dans les exemples ci-dessus.

### **Dépassement de la précarité**

Malgré les questionnements soulevés au sujet de l’architecture de la frontière, Koolhaas, Venturi et les Archizoom ne s’arrêtent pas à ce stade. Nous ressentons chez chacun une réaction face à la faiblesse de l’enceinte. Concernant la question de la disjonction Koolhaas n’essaye pas de l’atténuer mais en fait un état assumé de la société qu’il met en scène dans New York Délire. En effet, il s’oppose à la tendance occidentale de l’architecturale à vouloir *“établir un lien moral”* entre l’extérieur et l’intérieur et c’est ainsi qu’il introduit la notion de *“façade honnête”*<sup>34</sup> des nouveaux cadres. Cette dernière cache les activités intérieurs et crée déjà une séparation entre le monde fictif et réel. Avec l’accroissement programmatique, le volume intérieur et la surface extérieure tendent à une sorte de *“rupture”* qui donne lieu au concept de *“Lobotomie.”*<sup>35</sup> La manière dont Koolhaas introduit cette forte césure à la frontière entre les deux monde ne fait plus de la disjonction une fragilité mais un état naturellement acquis de la société: une précarité assumé que l’on ne cherche pas forcément à consolider; une décousure que l’on ne cherche pas à recoudre.

En revanche, si nous considérons l’ornementation comme un outil de narration dans le nouveau cadre fictif, L’enseignement de Las Vegas est l’objet d’un parallèle entre la Renaissance et le hangar décoré. C’est une image intéressante de la position de la frontière et de sa matérialisation que l’on cherche à comprendre. Venturi positionne l’architecture de la Renaissance entre le dénotatif et le connotatif étant donné qu’elle raconte son histoire et s’exprime via *“une ornementation symbolique de la structure”* qui serait donc naturellement *“moins indépendante du hangar auquel elle est attachée.”*

---

<sup>33</sup> Roberto Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974*, p.67

<sup>34</sup> Rem Koolhaas, *New York Délire*, p.104

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.100,101,102



<sup>36</sup> Ce traitement de la limite, entre le monde fictif -créé par l'ornementation- et le cadre qui le tient dans la réalité environnante, est un exemple de disjonction atténuée.

Les Archizoom, eux, vont confronter le cadre -encore conceptuel et symbolique- du Gazebo à une échelle supérieure ; ce qui donnera lieu au Pavillon Italien à l'occasion de de la XIVème Triennale de Milan en 1968. Cependant la structure du cadre reste légère : *“Le projet du Pavillon ne propose aucune nouvelle typologie. Il s'agit d'un lieu délimité par un châssis en “tubes métalliques chromés”, sur lesquels sont fixés des “rideaux en plastique”.*” <sup>37</sup> On retrouve quasiment la même définition de l'enceinte du Pavillon italien que pour le Gazebo et l'enceinte est encore fragile. Mais le groupe ne s'arrête pas là et annonce vouloir réagir à la précarité. Ainsi les écrits du Testament Spirituel qualifient le Gazebo de *“structure fragile et provisoire”* mais surtout comme *“une phase transitoire du projet culturel des Archizoom”*. Le groupe a fortement tendance à vouloir pousser la matérialisation de ce cadre en *“réalisant des constructions plus solides”*. Dans le livre Archizoom Associati, une phrase est même relevée du testament en question : *“Celui-ci [est] celui qui croit dans le Gazebo (chœur); mais bientôt il construira en marbre.”* <sup>38</sup> Il y a déjà une volonté de dépasser la frontière légère. Tout de même notre réflexion nous amène à se poser la question de cette solidité : Quelle est la signification de vouloir construire la frontière en marbre ? La solidité est-elle une réponse à la disjonction ? Est-ce seulement une question de d'épaisseur et de profondeur physique ? Où se place les dimensions autres que physiques dans notre problématique ? Si nous en venons au projet de Centre de Conspiration Éclectique [Fig.7], on retrouve dans un premier temps les mêmes caractéristiques fragiles de la frontière que dans le Gazebo ou le Pavillon Italien de 1968 : l'enceinte est un simple tissu noir accroché à une structure métallique banale. Toutefois, si nous continuons de suivre la description, nous apprenons que le monde à l'intérieur du cadre est illuminé par des *“néons disposés dans les diagonales de*

---

<sup>36</sup> Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, p.115

<sup>37</sup> Roberto Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974*, p.66

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.67

*l'enceinte.*<sup>39</sup> Ce détail n'est pas à mettre de côté car pour la première fois l'un des composants du décor qui nourrit le scénario vient se superposer à la frontière. L'élément n'est plus complètement dans la réalité environnante ou dans le monde fictif. Il obtient une nouvelle position plus ou moins égale à la frontière. La question qui apparaîtra plus tard dans notre recherche sera la suivante : à quel point un objet au service de la narration qui appartient à la frontière -et donc au cadre- peut s'introduire dans le monde fictif?<sup>[X]</sup> En ce qui concerne l'entrée du centre, nous pouvons l'interpréter comme une nouvelle tentative de rapprochement entre les objets du monde fictif et la structure du pavillon: *"l'accès est signalé par un cadre d'étoffe en faux style arabe, cousu sur le rideau pour dessiner une porte, et par deux trous ronds imitant des portes industrielles avec hublots."*<sup>40</sup> Ici, le faux encadrement de porte fait partie de la série d'objets éclectiques formant un scénario mais la subtilité réside dans le fait qu'il est cousu au rideau en plastique. Ce dernier dépasse la banalité qui lui était accordée dans les Gazebos et les pavillons précédents. L'action de coudre -et donc de fusionner- un élément du décor au cadre peut être compris comme une sorte d'atténuation de la disjonction: un premier niveau de profondeur et de stratification de l'enceinte. C'est avec ce développement et cet enrichissement de la frontière que les Archizoom iront même jusqu'à donner le nom de *"trame narrative"*<sup>41</sup> à la structure du Gazebo et donc au cadre du monde fictif: l'enceinte ne participe pas juste au scénario mais elle devient la structure même de sa composition.

---

<sup>39</sup> Roberto Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974*, p. 73

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 83



<< Pavillon de méditation,  
Gazebo, Archizoom



<< [Fig.7]  
Centre de conspiration  
Eclectique, Gazebo  
Archizoom

## Notre recherche

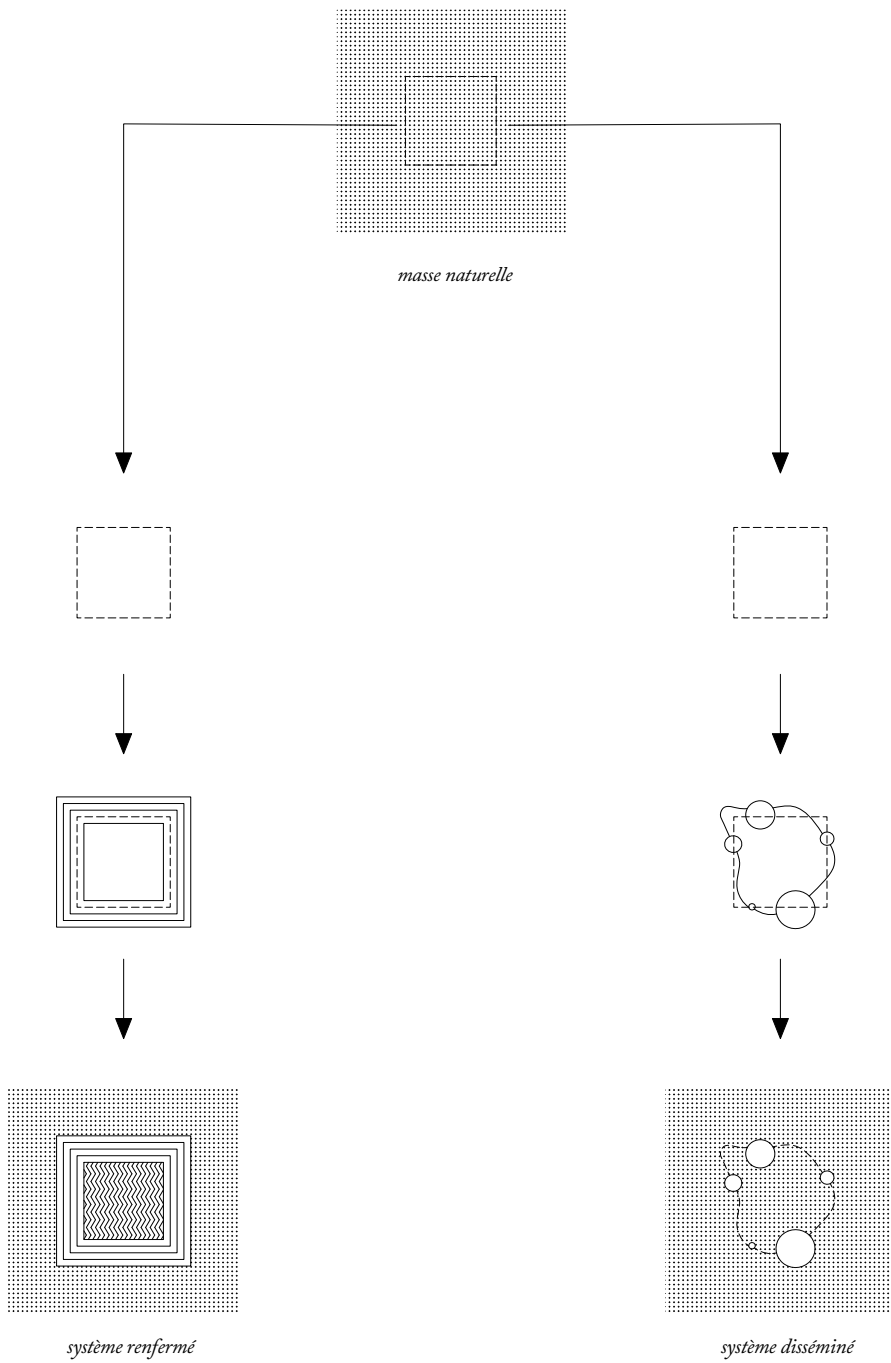
De manière générale, la construction de la médiation entre la nouvelle poche et son environnement sera envisagée de deux manières distinctes. La description de ces deux moyens ne fait en aucun cas l'objet d'une marche à suivre mais plutôt deux processus de fabrication ou d'alimentation de ce nouveau monde. Le contenu de cette poche ainsi que sa délimitation seront mis en tension dans chaque cas de figure, par le biais des outils architecturaux.

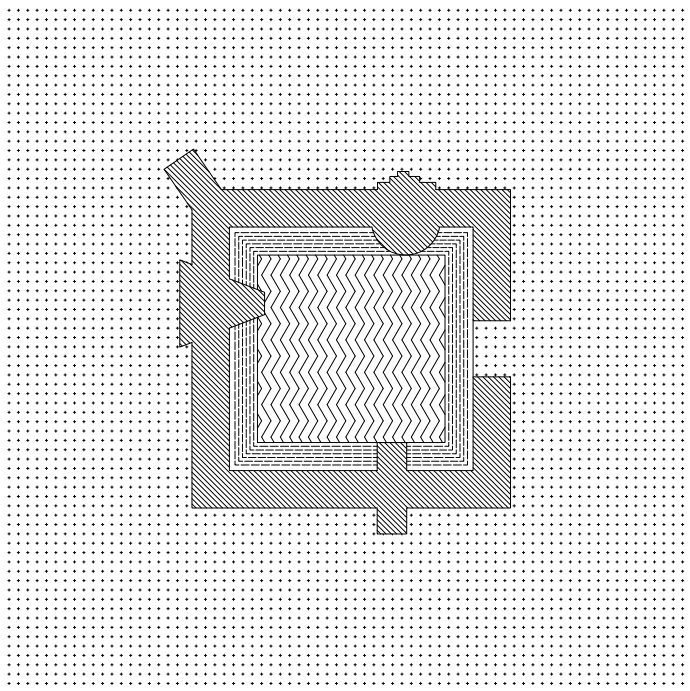
La première hypothèse -que l'on appellera *système renfermé*- consisterait en une architecture venant supporter un monde intérieur déjà retranscrit : les lois physiques de la matérialité, de la structure et de la composition sont au service d'une fiction et d'un scénario qu'ils se doivent de faire tenir. L'autre mode d'action est le *système disséminé*. Il serait une fiction qui prend position de manière complètement différente. Le cadre du *système renfermé* est brisé et va se matérialiser par des constructions ponctuelles. Ces dernières viennent se positionner sur la frontière même entre le monde réel et le monde fictif. Le récit se construit lors du passage du consommateur (habitant du nouveau en création) d'un point à un autre [Fig.8].

Dans les deux cas, la suite de notre recherche est guidée par l'intention d'explorer, de comprendre et de tenter d'établir de nouveaux systèmes de médiations entre les deux mondes. Un système où un noyau rigide, producteur de fiction, pourrait se poser sur différentes réalités que l'on considère comme une matière plus fluide. En fonction du milieu ; le noyau persisterait et les nouveaux mondes seraient plus ou moins variant.

[Fig.8] >>

Systèmes  
renfermé et déssiminé





### Système renfermé



*masse naturelle*



*structure cadrante*



*membrane narrative*



*monde fictif / retranscrit*

## 2. *L'architecture au profit du nouveau mondes*

Dans un premier temps, notre intérêt se porte sur l'observation et la réinterprétation de limites qui ne se constituent plus que d'une seule couche (layer) monofonctionnel mais plutôt résultant de la superposition de différents types de couches lui donnant une certaine profondeur. Afin de pouvoir identifier les différents types de matérialisation de la frontière lorsque l'architecture est au service du nouveau cadre ; il semblerait nécessaire de tenter de définir un système qui propose un ordre à sa composition stratifiée. Ainsi en faisant le travail d'isoler chacune de ces couches, nous pouvons les nommer -depuis l'extérieur jusqu'à l'intérieur du monde retranscrit- sous quatre champs notionnels différents [Fig.9]. La première notion ne serait pas encore une couche physique appartenant à la frontière intermédiaire ; mais plutôt une matière première -plus ou moins éloignée du monde retranscrit- que l'on appellerait *masse naturelle* : un champ de réalité existante dans lequel baigne notre monde -physique ou métaphysique- au quotidien. S'en suit une *structure cadrante* venant supporter - au moyens de l'architecture- une *membrane narrative*. Cette dernière est une sorte de peau enveloppant le futur *monde fictif* résultant de la retranscription de la

<< [Fig.9]  
Système renfermé

*masse naturelle*. Ce nouveau monde est directement habité et consommé par l'individu qu'absorbe la nouvelle bulle. La recherche à travers la dissection quasi chirurgicale de chaque strate tente de se rendre compte de la constitution de chacune, de leur relation physique entre elles et de l'impact du résultat de cette corrélation sur l'observateur. Le tout suit le processus de retranscription en quatre étapes décrivent ci-dessus depuis l'extérieur jusqu'à l'intérieur ; ou inversement. Suite à cette proposition d'un système de frontière -encore théorique- nous pouvons déjà signaler le fait que l'architecture est subordonnée au récit qu'elle supporte. Elle s'en dissocie d'une certaine manière mais toujours en le nourrissant.

### **Un nouveau monde a Padoue**

La Chapelle de Scrovegni de Padoue est un exemple intéressant pour l'étude de ce premier type d'interaction entre l'architecture et le nouveau monde qu'elle supporte. Construite au tout début du XIV<sup>ème</sup> siècle dans le quartier de l'Arena à Padoue, elle peut être souvent considérée comme une modeste chapelle Gothique. Ce trait de caractère est accentué par le fait que vue depuis l'extérieur, elle se présente comme une chapelle normale ; mais des anomalies apparaissent à l'intérieur : quasi inexistence d'ornementations ou répartition atypique des fenêtres aux endroits cruciaux de la chapelle. Néanmoins ce défaut est loin d'être arbitraire : il résulte de la nécessité d'une surface maximale pour la réalisation de la fameuse fresque peinte par le florentin Giotto di Bondone. Ce récit pictural se déploie sur les quatre murs de la nef, en occupant la totalité de la hauteur, et relate la vie du Christ. Ici nous faisons face à une "réalité spirituelle" retranscrite à l'intérieur de l'espace principal d'une chapelle, à travers cinquante-trois fresques de nature imposante. Ce nouveau cadre est l'exemple de construction d'un monde fictif qui nous absorbe, la porte d'entrée à peine traversée.

Nous retrouvons dans cet édifice les quatre notions énoncées lors de la proposition d'un système de frontière intermédiaire. En

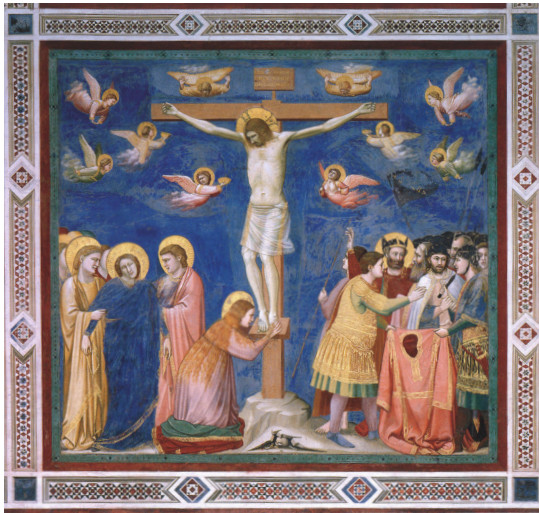


regardant cette fois la Chapelle depuis la zone la plus intérieure, le *monde fictif* est un récit à dimension spirituelle (métaphysique) qui raconte les événements importants de la bible le long du déroulement de la fresque. La couche de peinture -qui fabrique la fresque- peut être donc vu comme la *membrane narrative* se posant directement sur la surface du mur. C'est une fine couche qui enveloppe le nouvel environnement. L'aspect membraneux de la fresque est accentué lorsque Laura Jacobus décrit la partie illustrant le Jugement Dernier en empruntant ses termes au passage 6 :14 de l'Apocalypse où "Le ciel se [retire] comme un livre qu'on roule". La version anglaise de cette citation est d'autant plus révélatrice car le ciel se comporte "tel un parchemin que l'on déroule vers le haut (as a scroll is rolled up)". Finalement, l'architecture même de la chapelle est la *structure cadrante* qui tient le nouveau monde. Dans le cas d'un récit spirituel comme celui-ci, la *masse naturelle* n'est pas l'espace physique contigu aux murs de la chapelle. La réalité, ici soumise à la retranscription sous forme de fresque, appartient déjà à un imaginaire partagé par un groupe d'être humain plus large. Ainsi notre curiosité se porte donc sur la tension entre cette bulle et l'architecture qui la contient : une architecture qui elle-même doit répondre à un certain nombre de normes et de fonctions.



## Le mur hybride

Le mur sur lequel vient s'appliquer la peinture de la fresque est un outil architectural puissant pour la construction de la structure cadrante, mais son comportement n'est pas toujours évident. Il est important de rappeler qu'en faisant le tour de la nef, la surface du mur reste une surface neutre sans aucune moulure ou ornementation réelle. En ce qui concerne l'intervention sur les parois nord et sud de la nef, nous remarquons une légère différence au niveau de l'encadrement des fresques. Les scènes dépeignant La Vie du Christ sont bordées d'une double bande rouge et verte dessinée à plat sur le mur [Fig.10]. Inversement, l'encadrement des illustrations de La vie de la Vierge est une imitation, par la peinture, de fausses moulures ombrées [Fig11]. Afin de comprendre cette divergence subtile, il est essentiel de rappeler les différentes temporalités rencontrées à travers la narration des épisodes de la vie de Marie et du Christ. De manière générale les événements sont marqués par l'incarnation de Jésus-Christ. La Vie de la Vierge se situant avant l'incarnation appartient à un passé lointain ; tandis que les événements de La Vie du Christ se déroulent dans un passé plus proche. Dans le premier cas, Giotto dessine un cadre tridimensionnel illusoire qui permet une mise en profondeur déplaçant la surface de l'image à l'arrière de la surface du mur. A l'inverse, lorsque la temporalité de l'histoire se rapproche de l'observateur, la double bande plate permet un alignement de la surface du mur et de l'image qui entre presque dans l'espace de la nef. À travers cette action, Giotto utilise le dispositif architectural du mur comme interface entre le cadre de l'histoire raconté et l'observateur présent dans la chapelle. La surface du mur devient un point de référence par rapport auquel s'installe une fausse appréhension de l'espace physique, dans le but précis de contrôler la dimension temporelle de l'histoire "racontée", et donc du monde retranscrit.

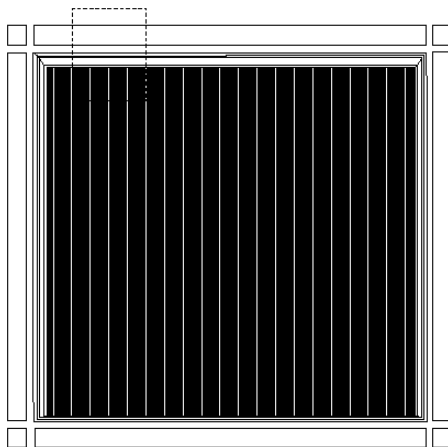


<< [Fig.10]

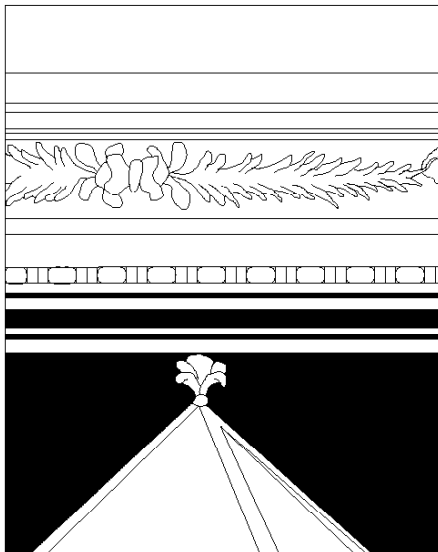


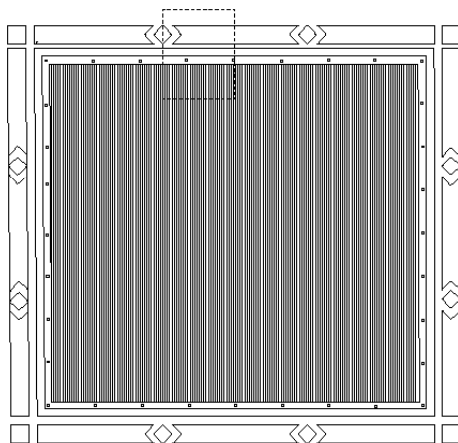
<< [Fig.11]

**Cadre avec  
fausse moulures >>**

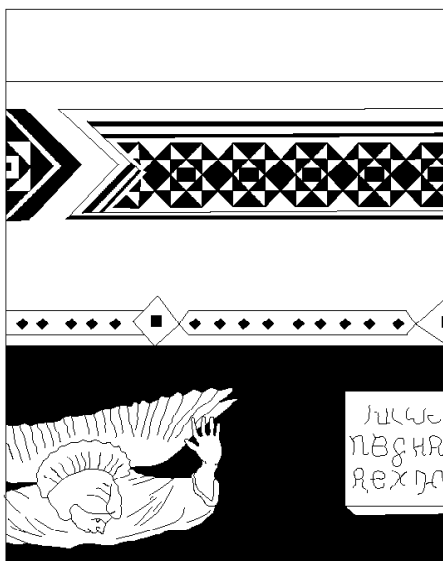


**Détail de  
fausse moulures >>**





<< Cadre avec bandes plates



<< Détail de bandes plates



[Fig.14]

## Le “dado”

L'utilisation du mur comme outil d'interface réapparaît à d'autres moments de la narration. Tout le long des murs majeurs, en dessous des fresques, *“court un élégant socle imitant des plaques de marbre clair, où sont figurés les Vertus et les Vices, avec leurs attributs.”*<sup>42</sup> Laura Jacobus ira même jusqu'à l'appeler une “plinthe” (en anglais “dado”<sup>43</sup>) qui enclore la nef de manière quasiment continu. La rencontre, sur le mur ouest, de cette longue bande avec la porte d'entrée est un des deux moments de césure. À cet endroit, la jonction entre les deux bords de la plinthe et le cadre de la porte d'entrée se fait par le dessin d'une surface oblique grise. Cet effet de perspective -avec un point de fuite extérieur à la chapelle [Fig.12,13]- donne une impression d'éloignement de la porte. Il y a là une nouvelle mise en profondeur à travers laquelle la surface de l'image de la plinthe précède la surface du mur, depuis l'intérieur. Il ne s'agit plus seulement de la double bande plate ramenant l'image au même niveau que la surface du mur, mais un effet de perspective opposé à celui utilisé lors de l'encadrement des fresques de La Vie de la Vierge. Le déplacement de l'image de la plinthe vers l'espace et le temps de l'observateur est encore plus prononcé.



Mais cette position de la “plinthe” est plus ambiguë qu'elle ne le semble. Ce nouveau travail sur la profondeur donne à la plinthe l'image d'une série de plaques de marbre assez épaisses pour contenir des niches, elles-mêmes contenant les sculptures des Vices et Vertus. La représentation de la niche en soi est l'objet d'une excavation (artificielle) dans un plan qui vient d'être avancé [Fig.14]. La reproduction de ces sculptures rend la situation encore

<sup>42</sup> Jacqueline et Maurice Guillaud, *Giotto architecte des couleurs et des formes*, 1987, p.58

<sup>43</sup> Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel*, 2008, p.321

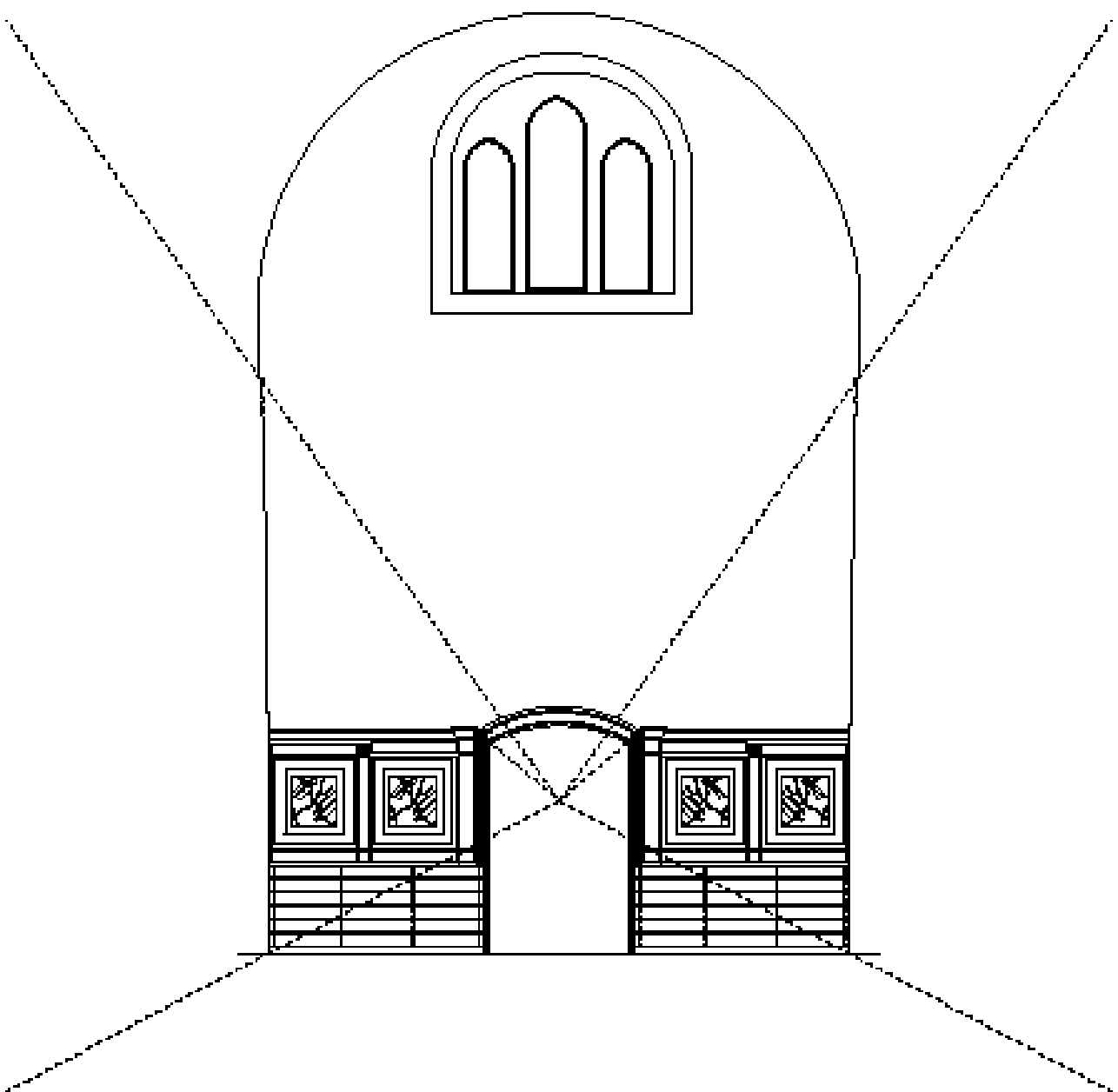


plus complexe. La figure de la charité, par exemple, se place à l'intérieur de l'espace de la niche mais son bras tenant un bol de fruit s'avance vers le spectateur. Ainsi une partie de cette sculpture à reliefs importants vient à nouveau frôler la surface du mur. Nous constatons, dans ce cas, une sorte de tension vis à vis du mur-interface qui vient placer des figures n'appartenant pas forcément à une temporalité précise dans l'histoire ; et nous pouvons donc questionner la limite d'action de cet outil de la structure cadrante.

Jusqu'à présent, les outils étudiés qui proposent une matérialisation de la structure cadrante appartiennent à la dimension illusoire de l'architecture. Bien que le mur-interface soit un élément physique, tous les jeux de profondeur qui viennent s'y appliquer par la peinture sont des semblants d'espace. Cette dimension plutôt mentale de l'appréhension de l'espace par l'observateur peut être prise en compte pour comprendre une première position de l'architecture vis à vis de la frontière mais elle n'est pas la seule. Les autres moyens que nous identifierons par la suite sont des dispositifs dotés d'une qualité architectonique- qu'il faudrait encore remettre en question et chercher à comprendre.

[Fig.12,13] >>





## Une fenêtre pour une fresque

Lorsque nous entrons dans la chapelle, le premier espace auquel nous sommes conviés est la nef. Elle se délimite sur l'axe Est-Ouest par deux murs en forme d'arcs. Sur le mur de l'entrée au nord, *"s'offre une imposante représentation du Jugement dernier avec le Christ Juge placé au centre, dans un ovale, entouré des Groupes Célestes et des Apôtres assis sur des trônes."*<sup>44</sup> En face se trouve le mur en forme d'arc de triomphe qui lui permet la transition entre la nef et le chœur de la chapelle à l'extrémité Est. C'est sur ce mur qu'est illustré l'Annonciation et donc la genèse de l'histoire. On y voit *"Dieu le Père sur son trône, vêtu d'une robe blanche et entouré par les Anges ; il envoie son messager sur la Terre."*<sup>45</sup> Les scènes suivantes se dérouleront -sur les murs Nord et Sud- en épisodes à travers trois bandes en formant un mouvement de spirale. Aujourd'hui l'image du protagoniste de l'histoire est dépeinte sur une plaque de marbre, juste au-dessus de la courbure de l'arc. Nous remarquons que la mise en scène de la peinture positionne déjà les Anges à l'arrière de cette plaque ; ce qui donne l'impression de flottement de l'image de Dieu au sein du monde fictif de la fresque. Nous pouvons interpréter cet arrangement comme une intégration d'un outil architectural (plaque de marbre) à la *membrane narrative* (monde imaginaire de la fresque).

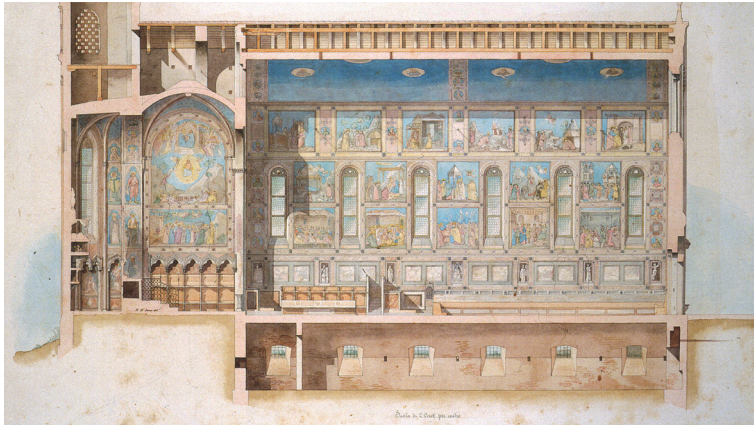
Toutefois, si nous regardons les coupes de représentations de la Chapelle sur l'axe Est-Ouest, relevées au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, nous remarquons qu'au même emplacement que la plaque de marbre actuelle, il existait une fenêtre aux dimensions similaires. Dans les documents fournis par Benvenuti et Grasselli en 1871, il existe effectivement une fenêtre, juste au-dessus de la courbure inférieure de l'arc de triomphe, qui donne étrangement sur une comble. Ce paradoxe s'explique par le fait que la chapelle connut une multitude de changements après une première finalisation de sa construction. Comme nous pouvons très bien le comprendre à travers les études de Laura Jacobus dans son ouvrage intitulé *Giotto and the Arena Chapel*, le bâtiment connu une première extension qui eût pour conséquence le rehaussement du plafond du chœur:

---

<sup>44</sup> Jacqueline et Maurice Guillaud, *Giotto architecte des couleurs et des formes*, 1987, p.58

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.58

*"Nevertheless, the chancel as it stands today has been modified since 1305: its eastern termination was altered by an apsidal extension and its vault was raised. [...] when the tall apse was added, the original chancel was raised to match its height. Prior to this, the chancel may have had a wooden ceiling or vault [...]. The height of the original vault was determined at the lower limit by the height of the chancel arch, and at the upper limit by the existence of a window in the eastern wall of the nave, above the chancel arch in the position now occupied by the panel of God Enthroned in Majesty. The impost blocks of the chancel arch would have marked the point at which any original vault was sprung, and the semicircular curve of the arch would have mark its profile [...]"*<sup>46</sup>



Cette description nous permet d'imaginer que l'ouverture au-dessus du mur en forme d'arc de triomphe donnait sur l'extérieur, juste au-dessus de la toiture du chœur initial : *"Viewed from inside the chapel, the window above the chancel arch occupied an aperture placed at the mid-point of the wall in the position now occupied by a late fourteenth-century panel depicting God Enthroned in Majesty. Its height above the chancel arch was determined by the necessity of its clearing the low-gable roof which once covered the original chancel, and it reached almost to the point at which the wall met the top of the nave's barrel vault."*

<sup>47</sup>Malgré le nouveau contexte de cette fenêtre posée par Giotto même, sa fonction ainsi que sa morphologie soulèvent toujours quelques questions. Il existe effectivement une grande fenêtre, au-dessus de la porte d'entrée principale, perçant la façade Ouest et

<sup>46</sup> Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel*, 2008, p.43, 44

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 79



six ouvertures en longueur rythmant la face Sud de la nef. Nous reviendrons plus loin dans l'analyse de la chapelle sur la disposition de ces dernières. Cependant l'ensemble de ces percements apporte une lumière suffisante à la nef et il semble judicieux de s'interroger sur la fonction de la fenêtre au-dessus de l'arc de triomphe. Comme nous venons de le voir précédemment, la représentation de Dieu le Père sur son trône est l'image la plus forte du récit et la nécessité de la différencier des autres fresques aurait toute de suite surgit. Ainsi Giotto se serait lui-même posé la contrainte de valoriser cette illustration en aillant recours à un support d'une matérialité différente. Par le biais du dispositif de fenêtre, le personnage est fabriqué sous forme de vitraux colorés que la lumière naturelle traverse depuis l'extérieur jusqu'à l'intérieur du monde retranscrit. La surface translucide de l'image permet donc la mise en scène -encore plus dramatique que la peinture- d'une figure à caractère fortement rayonnant ; comme le décrivent la plupart des textes sacrés.

Le mystère, persistant dans l'intégration de cette fenêtre, demeure en sa structure ainsi que son application. De manière générale une fenêtre gothique se constitue des éléments suivants : une surface en verre (pouvant être décomposée sous forme de vitraux) que l'on appelle aussi la baie ; et un chambranle encadrant cette surface qui se situe dans le plan du mur. Les ébrasements représentent l'épaisseur restante dans la profondeur de l'ouverture, de part et d'autre du chambranle. L'ensemble de la fenêtre est recouvert d'un remplage en pierre taillée constitué en deux parties : *“une partie haute appelée le réseau ; et la partie basse où alternent les meneaux (éléments en pierre taillée) et les lancettes (vides séparant les meneaux).”*<sup>48</sup> En ce qui concerne la fenêtre surmontant l'arc de triomphe, la nuance la plus flagrante se fait au niveau de l'emplacement de la surface vitrée et du chambranle dans l'épaisseur du mur. Nous remarquons que cette ouverture est la seule de la chapelle à ne pas avoir d'ébrasement intérieur. La suppression d'un composant essentiel du dispositif en question permet ici de déplacer la surface vitrée de l'image vers l'intérieure du bâtiment et de l'aligner à la surface de la peinture [Fig.15,16].

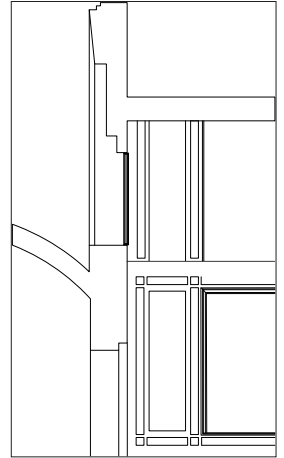
---

<sup>48</sup> <https://fr.wikipedia.org/wiki/Remplage>



Cette translation horizontale est un exercice d'intégration encore plus fort que la relation entre la plaque de marbre actuelle et les anges de la fresque. L'outil de la fenêtre qui paraît d'abord étranger au monde de la peinture vient se fondre à l'univers de la fresque : la jonction des deux surfaces permet une transition fluide entre les deux supports. Afin de maintenir cette fluidité, les anomalies de la fenêtre et du mur qui la contient ne s'arrêtent pas là. Le remplage, qui recouvre normalement l'intégralité de l'ouverture dans sa hauteur, n'existe que dans la partie supérieure et n'apparaît que depuis l'extérieur. La coupe nous montre que la partie interne de l'épaisseur du mur descend jusqu'à la limite du chambranle ; ce qui masque intégralement la face du remplage habituellement vu depuis l'espace de la nef [Fig.17]. La fenêtre ainsi répond à ses normes et ses fonction et remplit donc ses qualités architectoniques lorsqu'on la regarde depuis le jardin mais son agencement par rapport à l'intérieur évite toute nuisance au récit pictural de la *membrane narrative*. Ce détail constructif fait preuve d'une réelle "*solution architecturale pour un problème pictural ; auto-imposé et résolu par Giotto même.*" <sup>49</sup> Le dispositif architectural vient renforcer le processus de retranscription d'un nouveau monde.

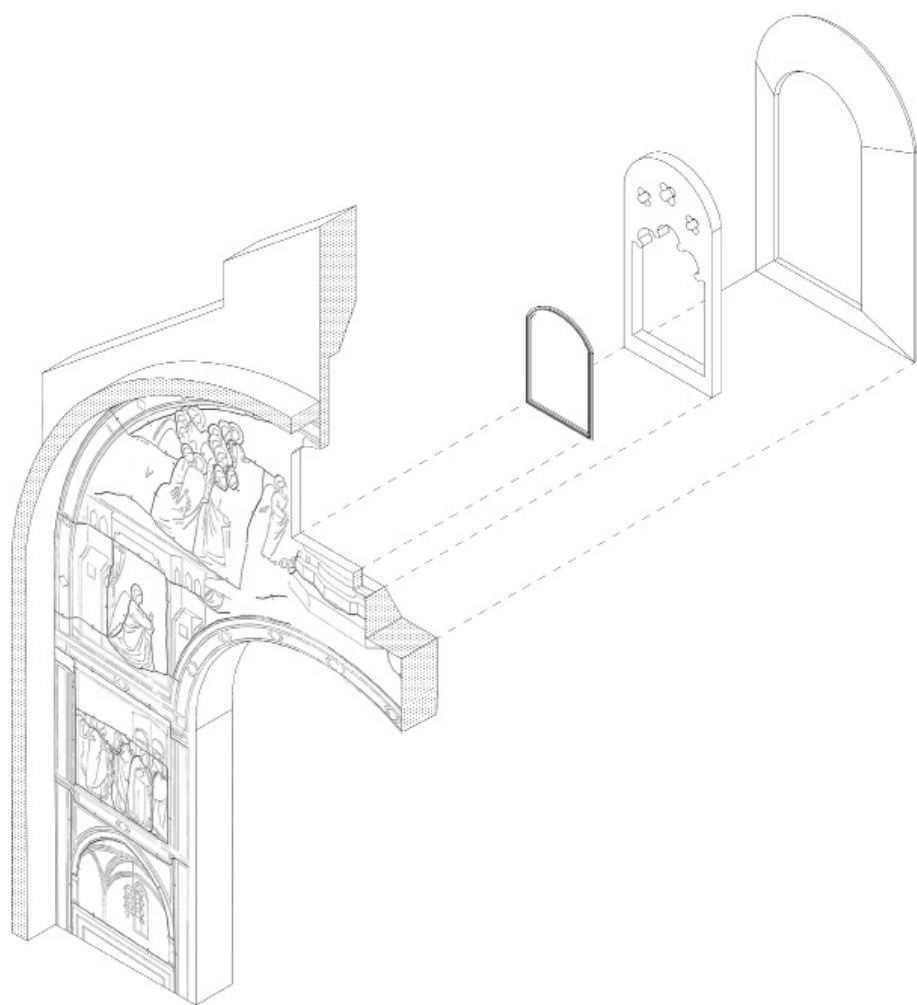
[Fig.15,16] >>

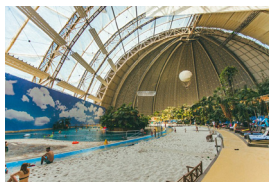


[Fig.17]

<sup>49</sup> Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel*, 2008, p.108







[Fig.18]



[Fig.19]

Après cette tentative de comprendre le comportement du système de frontière, un exemple tel que Tropical Islands Resort à Berlin, étudié dans la première partie, présente une sorte de faiblesse dans son agencement. Ce projet est constitué d'une structure métallique qui est la seule couche séparant le monde extérieur du monde intérieur ; lui-même enrobé d'une sorte de tissu de six mètres de haut sur lequel est imprimé un ciel bleu saturé et ses jolis nuages, pour tenter de garder le consommateur dans l'univers retranscrit. Le fond imprimé est directement accroché sur la paroi du hangar et laisse apparaître la structure sur vingt-cinq mètre au-dessus du tissu [Fig.18 et 19]. Cet assemblage ne travaille aucune articulation entre les différentes couches du système que l'on pourrait retrouver lors de la symbiose entre la membrane de la fresque et le mur interface. L'autre question que l'on pourrait se poser est la suivante : quelle est la fenêtre de "Dieu assis sur son Trône" pour le Tropical Island Resort ? Lors de la retranscription de la réalité dans ce projet, la volonté d'intensifier les propos par l'éclairage, l'image et la mise en valeur du décor est similaire à la Chapelle de Giotto mais l'application n'a pas la même qualité. Dans le hangar, il y a une structure en partie transparente qui laisse passer la lumière naturelle ; celle-ci sera projetée sur un plan indépendante qui est le tissu imprimé et le tout sera observé depuis le décor de plage encore une fois détaché des autres couches. Cette disjonction brutale des éléments s'éloigne de l'interaction que l'on retrouve dans les nouveaux cas de figures.







[Fig.20]

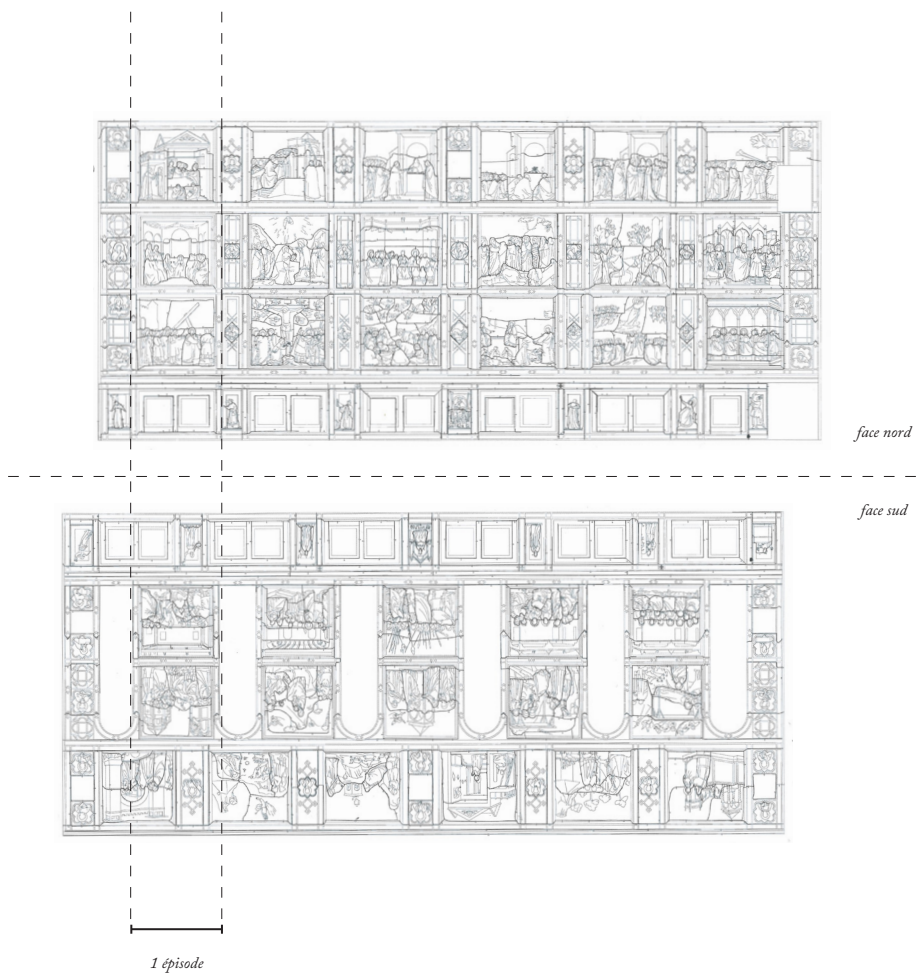
## Six fenêtres pour une fresque

Cette première approche concernant la position de l'architecture vis à vis de la retranscription d'une réalité peut être conclue à travers une dernière étude des fenêtres au sein de la nef ; exemple fortement significatif du système de frontière. Lorsque nous regardons l'ensemble de la chapelle depuis l'extérieur nous remarquons un déséquilibre dans la disposition des éléments architecturaux.

Tout d'abord, l'apport principal de lumière naturelle à l'intérieur de la nef se fait par six longues fenêtres uniquement sur la face Sud, laissant ainsi la face Nord entièrement aveugle. S'ajoute à cette asymétrie les portes d'entrées secondaires sur la façade Nord et Sud -aujourd'hui condamnées- qui ne se situent jamais dans l'entraxe des piliers (visibles en façade) et se décalent donc par rapport au six ouvertures. Le résultat de cette composition irrégulière donne d'abord une sensation d'instabilité dominante [Fig. 20].

Face à cette incohérence les historiens et spécialistes portent des avis divergents sur le degré d'intervention du maître Giotto au niveau de l'architecture de l'édifice dans son ensemble. Pour certains Giotto aurait été convoqué par Scrovegni à une période où la construction avait déjà été entamée. Il aurait donc dû adapter le bâtiment dont il héritait à son projet de fresque "totale" ; ce qui expliquerait en partie la clôture des portes d'entrées secondaires. Néanmoins certains historiens de l'art tels que Laura Jacobus affirment comme indiscutable le fait que Giotto a été potentiellement présent et actif dans la conception architecturale de la chapelle. De son point de vue, les portes des murs latéraux de la nef, vues depuis l'intérieur, se place de manière très exacte dans la structure de la nef. Leur position serait donc guidée par la trame de la fresque et leur fermeture depuis l'extérieur serait une décision -contemporaine à la conception de la fresque- prise par le client ; concernant des problèmes d'éthique en rapport aux habitants du village. Si nous poursuivons ce raisonnement, la disposition ambiguë de six fenêtres sur la face Sud de la nef prend un tout autre sens. L'absence d'ouverture sur la face Nord serait un choix précis de Giotto à





<< [Fig.21]      travers lequel la narration picturale peut se faire sans interruption sur l'une des plus grandes faces de la nef. Son éclairage se fait de manière continue par la lumière du jour traversant le mur d'en face sur toute sa longueur. En plus de ces deux grandes qualités, les six fenêtres longitudinales divisent l'ensemble de la face Sud de manière à donner les dimensions de base d'un carré au sein duquel se déroule un épisode de la fresque [Fig.21]. Le désordre aperçu depuis l'extérieur se transforme en fait en un "tout cohérent" dans l'enceinte du bâtiment. Le fonctionnement de ces fenêtres nous prouve encore une fois que la construction de la *structure cadrante* est subordonnée au *récit* du monde retranscrit. Les normes habituelles de composition architecturale sont sacrifiées : d'une part pour d'organiser la trame de la membrane narrative et d'une autre part pour mettre en avant sa qualité scénographique.

De par l'exemple précis de ces six fenêtres appartenant à la structure cadrante de la fresque, nous sommes tentés de replonger un moment dans le monde du théâtre, de la scénographie, de la photographie ou du cinéma. Si nous observons plus précisément le domaine de la production cinématographique, nous réalisons qu'il existe aussi un certain agencement de l'espace que l'on emprunte directement à notre réalité environnante ou que l'on reproduit en studio, pour la mettre en scène. Une fois le décor et les personnages installés, la caméra (ainsi que tous les outils qu'elle engage) se positionne et cadre des fragments de cette réalité retranscrite -dans le nouveau milieu- pour les communiquer au consommateur. Tout de même il existe une étape à la fois intermédiaire et essentielle où se construisent les différents types de structures nécessaires à la pose du décor, le support de l'éclairage, etc. En ce qui concerne spécifiquement l'éclairage, sont souvent utilisées des structures en pont, autoportantes et à profil triangulaire, permettant de suspendre des projecteurs et autres effets de lumière. La nouvelle réalité placée au centre du studio est donc nourrie, mise en valeur (ou pas) et même parfois dramatisée par cette structure temporaire que les anglais appellent "lighting truss". Nous pourrions émettre l'hypothèse que cet outil fait partie -à sa manière- d'une *structure cadrante*. Il serait donc envisageable d'en faire le rapprochement avec le mur au Sud de la chapelle de Giotto qui lui aussi illumine et cadre la fresque intérieure. Si l'ensemble des éléments étudiés dans la chapelle de Scrovegni

et leur rapport à la *membrane narrative* nous permet de faire une telle proposition par analogie, il est crucial de mettre en avant la différence entre ces deux outils. Il ne faut pas mettre à l'écart le fait que la structure du studio de cinéma n'est que provisoire et qu'elle n'est construite que pour soutenir une mise en scène à durée déterminée. A l'inverse, le mur de la chapelle fait partie intégrante d'un bâtiment entier ; et maintient donc une identité architecturale. Le dispositif de Giotto est plus pertinent car malgré certains sacrifices au niveau des normes et de la composition architecturale ; il garde sa fonction de chapelle et sa typologie tout en offrant des outils de mise en scène pour une narration éternelle. Finalement, l'intérêt porté sur différents dispositifs de cette chapelle nous permet de concrétiser un nouveau regard sur l'existence d'une barrière entre un monde réel et une réalité reconstruite. Cette première étude est une manière parmi d'autres de saisir de manière plus détaillée l'emplacement de chaque "objet de support" ainsi que la limite de leur injection dans le monde fictif -et donc leur degré de présence au sein du nouveau scénario.



### *3. Le cadre construit sur la frontière*

#### Le montage :

Afin de poursuivre notre expédition, à la recherche de systèmes constructifs de narration, nous décidons de nous éloigner un petit moment du monde de l'architecture et de nous familiariser avec le cinéma.

Lev Vladimirovitch Koulechov est un cinéaste important du début du XXème siècle. En plus de ses réalisations, sa contribution à la théorie du monde cinématographique est mémorable : il s'est surtout intéressé aux effets visuels et psychologiques de l'édition ; plus précisément du montage. Il voit en cette technique -qui dans notre culture visuelle d'aujourd'hui nous paraît banale- un outil révolutionnaire pour mettre en relations des éléments narratifs. En 1966 il écrira - au sein de l'ouvrage de Luda Schnitzer, Jean Schnitzer et Marcel Martin intitulé *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*- à propos de l'une de ses œuvres: *J'ai fait une découverte: grâce au montage, on peut créer, pour ainsi dire, une nouvelle géographie, un nouveau lieu de l'action, on peut créer ainsi de nouveaux rapports*

*entre les objets, la nature, les personnages et les péripéties du film.”*<sup>50</sup> Désormais en possession d’une nouvelle sorte de dialectique puissante, il décrit une expérience qui décrit très bien l’impact du montage sur la réalité: *“J’ai voulu montrer une femme assise à son miroir, en train de se maquiller les yeux et les sourcils, de se mettre du rouge aux lèvres, et enfin de se chausser. Rien que par le montage, je montrais une femme qui, dans la réalité, n’existait pas, puisque j’avais filmé les lèvres d’une femme, les jambes d’une autre, le dos d’une troisième, les yeux d’une quatrième. J’avais ensuite collé ces fragments en observant une certaine cohérence entre eux et j’ai obtenu un personnage composite en partant d’un matériau pourtant bien réel. Cet exemple prouve là encore que toute la force du langage filmique réside dans le montage.”*<sup>51</sup> Ce travail marque déjà la distinction entre un monde réel et un monde fictif. L’objet final est un “personnage composite en partant d’un matériau bien réel” : il est le fruit de la juxtaposition d’éléments empruntés à la réalité pour la transformer et sculpter un nouveau récit.

### **L’effet-K**

La mise à l’épreuve obsessionnelle de cette nouvelle technique entraîna la formation de ce qu’on appelle aujourd’hui l’effet Koulechov. La définition la plus simple que l’on puisse lui donner traite de l’interaction entre deux plans : lorsque nous juxtaposons deux plans non liés et indépendants nous obtenons un sens nouveau. Pour en faire la démonstration le cinéaste filme indépendamment le visage d’un acteur, dont les traits peu expressifs du visage persistent tout au long du plan ; et trois autres plans différents représentant un bol de soupe, un cercueil et un enfant. Dans un deuxième temps il passe à la phase d’édition où il intercale le plan de l’acteur et son émotion avant chacun des autres plans. Le résultat est le suivant : chaque plan du visage communique respectivement la faim, la tristesse et la tendresse paternelle. Cette expérimentation

---

<sup>50</sup> Luda Schnitzer, Jean Schnitzer et Marcel Martin, *Le cinéma soviétique par ceux qui l’ont fait*

<sup>51</sup> Lev Koulechov, *L’Art du cinéma et autres écrits – L’Art du cinéma : mon expérience*, p.153



séquentielle nous démontre effectivement l'édification d'un sens nouveau mais pas seulement. On assiste aussi, comme l'explique très clairement Pinel, à une "contamination rétroactive" du plan du visage suite à sa position dans la séquence et donc "*tout se passe comme si le regard du spectateur se substituait à celui [de l'acteur] disparu de l'écran et que ce regard insufflait a posteriori ses propres émotions sur le regard imaginé de l'acteur.*"<sup>52</sup> Cette réciprocité sera très importante lorsque la narration par le montage sera discutée dans l'espace architectural.

## **Parallaxe**

Afin d'aborder la "cinematographicity" en architecture il faut prendre en compte le mouvement de l'observateur dans l'espace construit -vécu et/ou conçu- et donc l'effet de parallaxe qui en résulte : effet de variation de la perception d'un objet, suite au déplacement corporel de l'observateur et de son point de vue. De ce fait, nous sommes déjà dans une "promenade architecturale". Toutefois, une grande différence entre cette dernière et le cinéma est à relever : lors d'une expérience filmique, le passage d'un plan à un autre se fait sur le plan à deux dimensions de l'écran et l'observateur demeure immobile. Par contre, le sujet qui parcourt l'espace architectural est le seul générateur de la transition entre les plans. Malgré le passage de l'état passif à actif de l'observateur vis à vis de la séquence, la force discursif et narrative résultant du montage persiste dans les deux cas. Eisenstein explique très bien cette persistance lorsqu'on passe de l'œuvre cinématographique à l'œuvre architecturale : "*the spectator moved between [a series of] carefully disposed phenomena that he absorbed sequentially with his visual sense.*"<sup>53</sup> Pour l'observateur mobile, le résultat de la juxtaposition des éléments rencontrés pendant son parcours offre à son œil -l'appareil d'observation qui renvoi l'idée reçue à son cerveau- une nouvelle version de la réalité. Cette réorganisation de la réalité environnante pourrait donc tendre à une dimension fictive, étant donné qu'il

---

<sup>52</sup> Vincent Pinel, *Techniques du cinéma*, p.164

<sup>53</sup> Sergei M. Eisenstein, *Montage and Architecture*, p116

[1] Cette description à la fois sensible et très précise est complétée d'une portion de plan -venant se placer sous chaque tableau- qui montre la trace du parcours, la position de l'observateur, la direction du regard et le champs visuel permettant d'obtenir la perspective en question

consomme le produit de fragments de réalités, recomposés pour former un tout cohérent. C'est ainsi que l'on retombe sur le principe de retranscription de la réalité qui guide notre recherche.

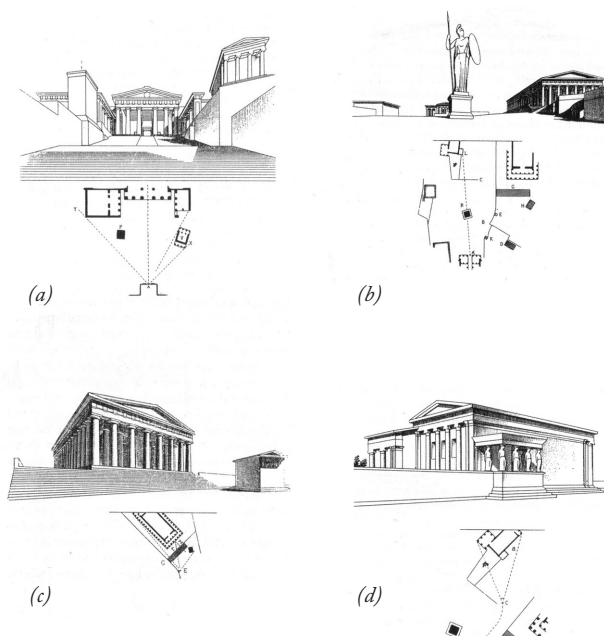
### August Choisy à l'acropole

Les effets de l'édition sur la perception sont des techniques que l'on hérite du cinéma, et l'instauration des termes ne remonte pas plus loin que la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Néanmoins l'interprétation de la séquence a permis le retour sur l'analyse de projets architecturaux bien antérieur à la naissance du septième art.

Le travail d'Auguste Choisy sur l'Acropole -ancienne citadelle de l'Athènes antique dont il ne reste plus que des ruines- est une tentative, parmi d'autres, de reconstruction de la collection de monuments qu'elle était. Cette intention est tout de même guidée par un désir encore plus particulier : une justification du déséquilibre flagrant de cet ensemble, qui apparaît dans la composition en plan, en le liant avec le point de vue ambulant de l'observateur. C'est d'ailleurs pour cette raison -comme le soulève Yves Alain Bois dans l'introduction de l'article Montage and Architecture écrit par Eisenstein- que nous assistons à l'un des seuls recours à la représentation par la perspective plutôt que l'axonométrie dans l'intégralité de l'Histoire de l'Architecture de Choisy. L'analyse se déroule donc le long d'un parcours non-linéaire qui débute à l'entrée de la citadelle et va se s'achemine parmi les différents édifices. Choisy marque quatre moments importants, du voyage au sein du nouveau territoire analysé, qu'il décide de figer par le biais de vues restaurées : des cadrages précis -que lui-même appelle des "tableaux" <sup>54</sup>- s'arrêtant sur la réalité environnante. À chaque étape du parcours le cadre est approché, observé puis traversé pour continuer la balade sur le circuit menant au prochain cadre [1].

---

<sup>54</sup> Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Tome1, p.418



<< [Fig.22]  
Quatre tableaux d'Auguste  
Choisy

Les tableaux contiennent les édifices principaux de l'ensemble et ils apparaissent devant l'œil de l'observateur de la manière suivant: (a) Le tableau des Propylées, (b) Premier aspect de la plateforme: la Minerve Promachos, (c) Le Parthénon et ses vues d'angle en terminant par (d) Premier aspect de l'Érechthéion [Fig.22]. Notre travail ne s'agit pas d'entrer dans la description détaillée des cadres comme elle a déjà été faite, mais plutôt de relever et comprendre les relations, mentionnées par Choisy, entre les tableaux. Si nous reprenons la description dans l'ordre, la première perspective est une vue frontale centrée sur les Propylées marquant l'entrée de l'Acropole, ainsi que les deux ailes nord et sud (a). L'aile de droite s'arrête plus tôt que celle de gauche et sert de socle au temple de la Victoire. Puis nous passons à travers les Propylées et nous obtenons pour la première fois une vue intérieure de la citadelle: la statue colossale d'Athéna munie de sa lance et de son bouclier ainsi que d'autres objets en arrière-plan (b). La troisième scène reporte l'image du Parthénon dont la position et l'emplacement sont épargnés de toute forme de rigidité. Bien qu'il soit le monument le plus important de l'ensemble; il ne se situe pas dans l'axe de l'entrée et suit une légère rotation nous dévoilant deux de ses façades (c). Finalement apparaît l'Érechthéion dont la façade

sud est un mur plein homogène, agissant comme un écran de fond pour les Arrhéphores au premier plan.

Au sein de cette séquence réside néanmoins des articulations plus complexes. Tout d'abord, le choix de disposition des éléments dans chacun des cadres est loin d'être anodin et "dans chacun d'eux un seul monument a dominé."<sup>55</sup> Le cadre (d) se concentre sur l'Érechthéion et le (c) sur le Parthénon. Le cadre (b) présente la même domination d'un élément, mais les objets imperceptibles qui paraissaient secondaire derrière la grandeur de la statue sont en fait ceux qui vont apparaître dans les cadres à venir. La traduction anglaise du texte de Choisy peut être encore plus révélatrice de ce phénomène : *"the whole of this first panorama is subordinated to the statue."*<sup>56</sup> Même si cette introduction des "protagonistes", dès le deuxième plan, n'est pas saisissable immédiatement ; la suite du parcours nous en rappellera ses intentions subtiles de familiarisation avec les objets à venir dans le scénario. La détermination de l'ordre de dévoilement des éléments est rendu possible grâce à la technique du montage séquentiel. Il nous permet de faire des choix narratifs et donc l'établissement d'une structure pour la construction d'un récit. Les jeux entre les différents tableaux ne s'arrêtent pas là. L'introduction au cadre (c) est évoquée par le fait que *"le Parthénon ne [prendre] son importance qu'au moment où le visiteur perd] de vue cette statue gigantesque (b)."*<sup>57</sup> Cette transition entre deux plans justifie la disposition des objets dans l'espace. L'architecture et la composition de l'ensemble directement destinées au regard de l'observateur -en mouvement- prend tout son sens lorsqu'on y applique la technique du montage. Ce même travail sur la transition peut être relevé entre les deux derniers cadres de la séquence où *"parvenus en C (position de l'observateur qui regarde l'Érechthéion), nous sommes trop près du Parthénon pour en embrasser les formes ; c'est à ce moment que l'Érechthéion devient le motif principal du tableau."*<sup>58</sup> Eisenstein dessine quatre croquis récapitulatifs de la série de cadre. Son interprétation amplifie les capacités de la séquence lorsqu'il explique les interactions suivantes : *"Shots (b) and (c)*

---

<sup>55</sup> Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Tome1, p.419

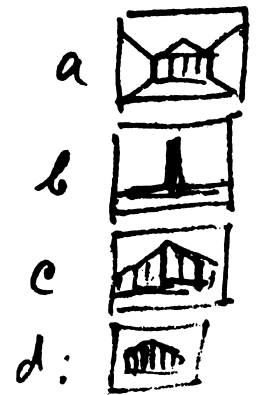
<sup>56</sup> Sergei M. Eisenstein, *Montage and Architecture*, p.118

<sup>57</sup> Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Tome1, p.416

<sup>58</sup> *Ibidem*, p.418

are equal in symetry and, at the same time, the opposites of each other in spatial extent. Shots (c) and (d) are in miroir symetry, and function, as it were, as enlargements of the right-hand and left-hand wings of shot (a), then reforming again into a single, balanced mass [Fig.23].”<sup>59</sup> Cette déduction “post-séquentielle” est une réponse au déséquilibre, mentionné plus tôt : une dissymétrie que beaucoup d’architectes du XVIIIème siècle tels que David Le Roy ne pouvaient accepter [1]. Le regain d’équilibre et de symétrie par la séquence met en exergue le potentiel rétroactif du montage à raconter une histoire dans l’espace physique de l’architecture. Ici, la réapparition d’une harmonie (une réalité recherchée mais pas forcément présente dès le départ) nous rappelle la première expérience sur le montage de Koulechov selon laquelle divers fragments de réalité étaient assemblés pour donner naissance à un nouveau “*personnage composite*.”<sup>60</sup> Finalement, Choisy expose une dernière relation ingénieuse entre deux tableaux de la séquence. L’Érechthéion est présent dès le début du parcours étant donné qu’il apparait en arrière-plan de la perspective ; et les petites statues des Arrhéphores devraient donc être visibles dans le cadre (b). Néanmoins leur présence au côté de la grande statue d’Athéna aurait créé un contraste trop important. C’est dans la résolution de ce problème que l’action d’un plan sur un autre devient intéressant. D’après Choisy, les dimensions et la position du socle de la Minerve Promachos ont été décidées de manière à cacher la série de petites statues depuis ce premier point de vue. Ces dernières “ne se [découvrent] qu’au moment où l’on est trop près du colosse pour l’embrasser du regard.” Mais l’auteur ne termine pas sa description ici et il insiste sur le fait que “l’opposition” entre les deux éléments “n’existe que dans le souvenir”<sup>61</sup> de l’observateur.

[1]  
David Le Roy fait des restaurations dans lesquelles le regain de symétrie est d’abord lu en plan; puis dans une perspective.



[Fig.23]

<sup>59</sup> Sergei M. Eisenstein, *Montage and Architecture*, p.121

<sup>60</sup> Lev Koulechov, *L'Art du cinéma et autres écrits - L'Art du cinéma : mon expérience*, p.153

<sup>61</sup> Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Tome1, p.419

L'application de théories cinématographiques à l'espace construit de l'architecture nous permet de définir plus précisément l'organisation du nouveau système de frontière. L'élément premier du système est encore une fois la *masse naturelle* que nous avons défini dans la chapitre précédant. Ensuite vient se poser sur cette réalité environnante un projet architectural qui se décompose en une multitude d'objets, plus ou moins indépendants, que l'on appellera les *points de référence*. Finalement ces *points de référence* viennent se lier entre eux pendant l'expérience architecturale. Cette connexion se manifeste selon deux types de relations différentes mais complémentaires. La première est une *liaison physique*, résultant de la parallaxe, car c'est l'observateur qui se déplace entre les points de référence. La seconde est une *liaison mentale* : elle est le résultat d'analogies, de souvenirs, de comparaisons, d'oublis, et donc de liens mentaux qui surgissent d'un point à un autre : leur combinaison au sein d'une même expérience architecturale donne naissance à ce qu'on appellera une *enceinte psychique* [Fig.24]. Maintenant que le *système disséminé* est établi, nous pouvons poser une fois de plus la question de l'architecture vis à vis de frontière entre un monde réel et un monde fictif. Il s'avère cette fois que les édifices ponctuels et leur intrications construisent un récit sur la frontière même. À ce sujet, lorsque Jacques Lucan décrit l'ambiance intérieure des jardins anglais du XIX<sup>ème</sup> siècle, il discerne des "*dispositifs perceptifs*" qui "*mettent en scène*" les "*éléments [...] distribués dans le jardin*" par une logique qu'il rapproche de la "*syntaxe*." <sup>62</sup> La "*syntaxe*" permet donc la fabrication de l'enceinte psychique. Contrairement au système de transplantation que l'on découvre dans les exemples de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et que l'on retrouve à travers l'analyse de la Chapelle de Giotto ; le nouveau type de retranscription abordé dans ce chapitre se présente comme une extraversion dans la réalité environnante que Eisenstein qualifie de "*expansive widening horizon*." <sup>63</sup> Le *monde fictif* qu'il nous offre ne peut plus physiquement être délimité dans l'espace par une *structure cadrante* concrète.

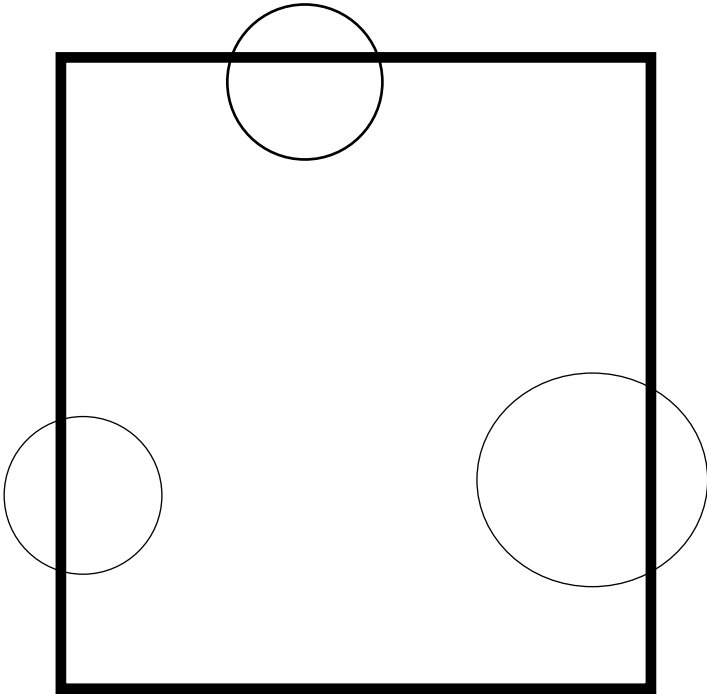
[Fig.24] >>  
Système disséminé

---

<sup>62</sup> Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architectures et théories, XIX-XX<sup>ème</sup> siècle*, p.321

<sup>63</sup> Sergei M. Eisenstein, *Montage and Architecture*, p.117







[Fig.25]

Malgré la démarcation moins évidente (et parfois subjective) du *monde fictif* dans ce nouveau système ; nous remarquons que les différents exemples qui traitent du montage séquentiel en architecture présentent tout de même une trace de périmètre tangible. Lors du parcours traversant les différentes scènes pittoresques des jardins anglais, nous circulons dans un “*monde intérieur*”<sup>64</sup> dont on essaye d'estomper visuellement les limites pour renforcer l'univers crée [Fig.25]. De la même façon Auguste Choisy introduit son chapitre sur Le pittoresque dans l'art Grec en expliquant que ces derniers trouvent constamment un moyen d'isoler le site destiné à la construction de leur ensemble. Cette action peut être interprétée comme l'équivalent d'un cadre pour le scénario à venir, et il se matérialise de différentes manières : “*les temples de Sélinonte couronnent deux collines entre lesquelles s'étendait la nappe du port ; les temples d'Argiente bordent une falaise qui domine la mer.*”<sup>65</sup> Nous pouvons donc en conclure que l'implantation des jardins anglais aussi bien que les citadelles grecques prennent une forme de distance vis à vis de la réalité environnante.

---

<sup>64</sup> Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architectures et théories, XIX-XXème siècle*, p.318

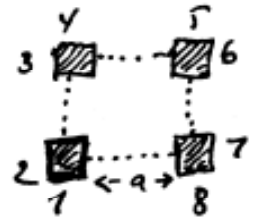
<sup>65</sup> Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture, Tome1*, p.409





### *Satira marmorea tremenda*

Les résultats de la pratique du montage séquentiel peuvent être observés à travers des expériences autres qu'architecturales. Eisenstein consacre une partie de son article Montage and Architecture à une anecdote relative au baldaquin de la Basilique Saint-Pierre située au Vatican.



[Fig.27]

Sous le fameux dôme, au centre de l'espace le plus large du bâtiment, s'élève la plus grande structure de bronze au monde conçu par Gian Lorenzo Bernini : le baldaquin commissionné sous le pontificat du pape Urbain VIII [Fig.26]. Il est constitué de quatre colonnes supportant la canopée qui abrite l'ensemble des rites, cérémonies et prières papales. La base de chaque colonne est recouverte de deux plaques de marbres qui recouvrent les quatre coins du plan carré [Fig.27]. Sur chacune de ces plaques sont gravés les mêmes symboles de la famille Barberini, dont est issu le pape. Elles se composent, de bas en haut, de la manière suivante : une pièce ornementale atypique en forme de tête de satyre ; un blason sur lequel se dessine trois abeilles (symbole des Barberini) ; puis fleurissent les enjolivures habituelles dont la tête d'une femme ; et enfin le tout est surmonté de la croix de St. Pierre sur laquelle se pose la tiare papale [Fig.28].

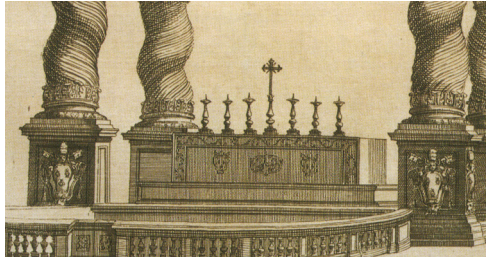


[Fig.28]

À l'époque où Bernini consacrait son temps à la construction de l'objet, un neveu du pape Urbain VIII tombe amoureux de la sœur d'une des élèves de Bernini et la rend enceinte. Issu d'une famille infortunée, l'élève s'adresse directement au Bernin ; lui faisant la demande de solliciter le pape afin qu'un mariage entre les deux jeunes cicatrise la situation pesante. Sans aucune hésitation, le maître architecte et sculpteur transmet cette demande qui lui semblait fort légitime. Le rejet de l'évêque de Rome fut drastique car une filiation entre deux individus si différents de par leur classe sociale fût impensable. Agacé, il fit deux demandes en retour : celle qu'une telle sollicitation déplacée soit la dernière de la part de Bernini ; et surtout que la famille de l'élève se retienne de porter la moindre atteinte à son neveu.

<< [Fig.26]

Baldaquin de la Basilique  
Saint-Pierre





Pour en revenir à la “plinthe” du baldaquin, si nous regardons plus attentivement l’ensemble des plaques –allant de (1) jusqu’à (6)- nous remarquons des petites nuances d’une gravure à l’autre [Fig.X]. Tout d’abord le visage de la femme surmontant le blason se crispe graduellement jusqu’à la septième plaque où il se décontracte mais maintient des traces d’inquiétude. De plus, chaque blason vu de côté semble bomber, tel un ventre de femme enceinte, toujours jusqu’à la sixième plaque après laquelle il retrouve sa forme initiale. Finalement, l’image d’un nouveau-né se substitue à celle de la femme, seulement sur la sixième plaque qui semble définitivement évoquer l’apogée d’un état de douleur obstétricale. Les mutations que subissent les blasons symboliques ressemblent violemment à une vengeance de la part de Bernini. Ce message provocateur et satyrique ne fut jamais révélé par son auteur même et le secret ne fut dévoilé qu’au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. De ce fait, lors d’une cérémonie, le discours satyrique obtenu par le jeu de montage surgit juste sous le nez du pape, Puis, il traverse les colonnes supportant la canopée qui elle-même lie –par un effet visuel- l’immense coupole et l’assemblée des fidèles au niveau du sol. Il ne faut pas oublier qu’au moment où la masse d’individu se tient devant le baldaquin, la ligne d’horizon de chacun est exactement au niveau des plaques de marbres. Ce détail donne de la puissance provocatrice à l’acte et le rend encore plus risqué. Grâce à la force subversive de la “*juxtaposition* [1] *séquentielle* [2]”<sup>66</sup> ; le cadre narratif devient le conteneur d’un récit caché qui transperce l’espace et les siècles [Fig.X].

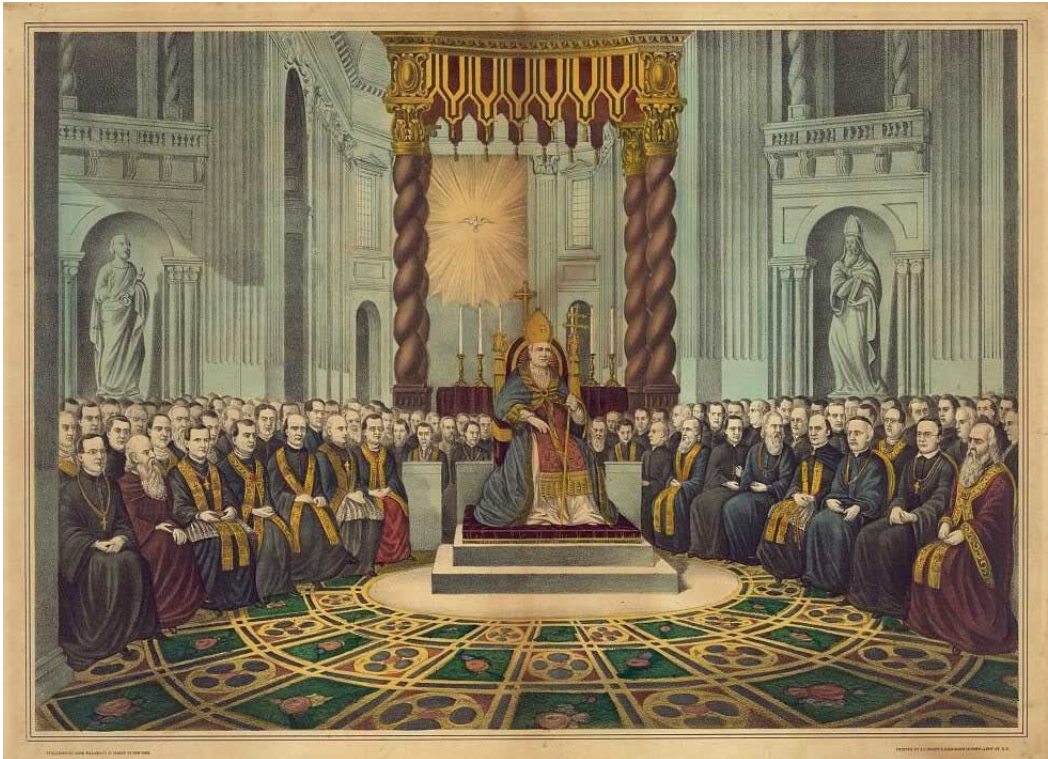
[1]

Nous parlons de juxtaposition car l’observation de chaque blason isolé est dépourvu de tout autre sens que la simple représentation symbolique du clan des Barberini

[2]

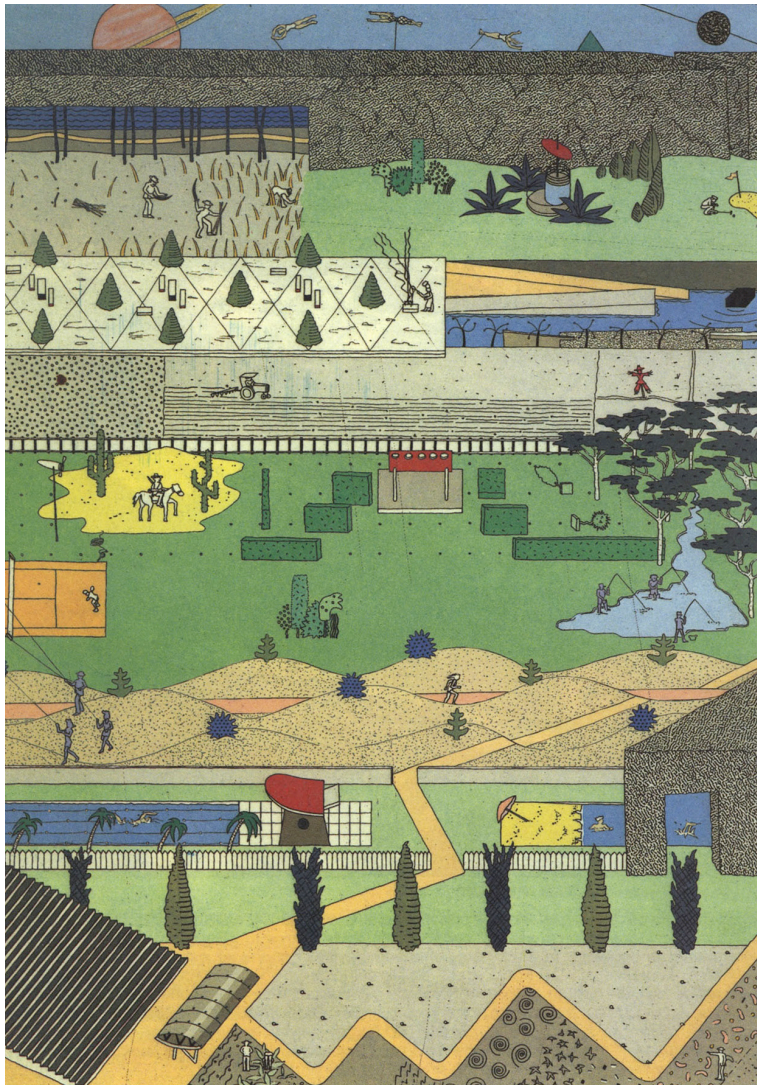
Nous parlons de séquence car le discours est compris dans son ensemble lorsque l’on connaît l’ordre de lectures des huit images autour du plan carré

<sup>66</sup> Sergei M. Eisenstein, *Montage and Architecture*, p.120









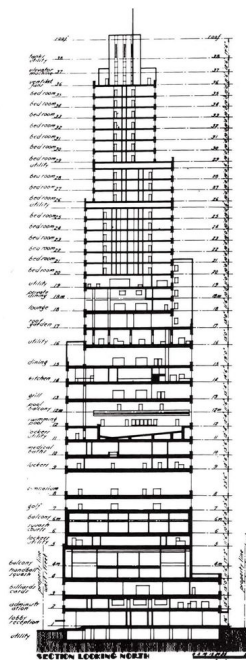
## Attitude subversive

Bien que le lien entre techniques cinématographiques et architecture, ai permis un retour vers l'analyse d'un passé lointain de la construction ; un grand nombre d'interprétations conséquentes appartiennent à la seconde moitié du XXème siècle.

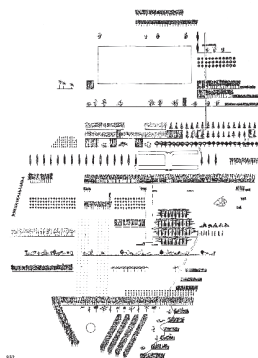
Parmi les exemples les plus marquants, il y a recherches théoriques les projets construits de Rem Koolhaas. Depuis le Down Town Athletic Club jusqu'à la Casa da Música, en passant par le concours pour La Villette et le Grand Palais De Lille, il exploite l'héritage cinématographique dans le but de développer d'un scénario en architecture. Il reprend les principes de séquence et de montage découvert dans le comportement programmatique du Down Town Athletic Club [Fig.29] qu'il projette à l'horizontal dans le concours pour La Villette [Fig.30]. Dans d'autres projet tels que Le Grand Palais de Lille [Fig.31] il aura encore recours au montage vis à vis du programme mais cette fois la structure et la construction suivront : *"sa forme globale ovoïde [...] est brutalement découpée, perpendiculairement à son axe longitudinal, en trois tranches de programme, addition d'une salle de spectacle, d'un centre d congrès et d'une halle d'exposition. Chacune de ces tranches peut fonctionner indépendamment des autres, mais tout aussi bien une tranche peut s'associer à une autre ou aux deux autres pour des manifestations particulières."*<sup>67</sup> Dans chacun de ces exemples nous assistons effectivement à des juxtapositions séquentielles touchants au programme, aux techniques de construction ou à la structure.

La chronique du baldaquin de la Basilique Saint-Pierre fraîchement en tête, ainsi que le retournement de situation dont elle témoigne, nous amène à se poser la question suivante : quel serait la portée d'une dimension subversive dans un projet d'architecture ?

De manière générale un projet fait face à une situation sociale, politique, culturel et économique propre au site dans lequel il s'insère. En conséquence, il doit adopter un certain comportement

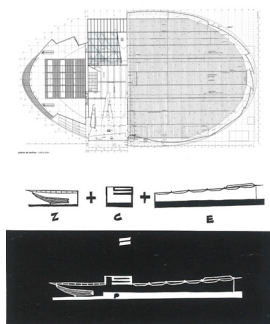


[Fig.29]



[Fig.30]

<sup>67</sup> Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architectures et théories, XIX-XXème siècle*, p.553



[Fig.31]

-qu'il s'adapte ou qu'il provoque; qu'ils répondent à l'ensemble des critères ou qu'il soit sélectif- face à l'environnement au sein duquel il s'introduit. Le développement d'un scénario est un moyen qui nous a intéressé tout au long de cette recherche. Tout de même, il nous semble important de préciser que l'existence d'un cadre narratif n'est pas suffisant en soi. Ce qui demeure fondamental - et possible grâce à l'outil subversif- c'est de connaître l'instant  $t$  (ou les instants  $t$ ;  $t+1$ ;  $t+2$ ,...) pendant lequel le cadre va libérer l'histoire à l'œil du consommateur; et d'en contrôler la quantité de dévoilement. Par exemple Choisy note le principe "*de première impression*"<sup>68</sup> devant chaque tableau et donc un dévoilement instantané, tandis que la séquence des blasons de Bernini est une histoire qui se dévoile plusieurs siècles après sa construction. La force subversive dont s'arme le projet permet d'être stratégique face à la société dans laquelle il s'injecte : il peut l'amadouer, "flirter" avec, le flatter, le persuader, le convaincre ; pour peut-être le tromper dans un second temps et resurgir.

Ainsi naît et évolue une tension au sein même du projet qui sera tout le temps potentiellement démasqué devant le peuple qui vie avec et le consomme. Ou peut-être ne se dévoilera-t-il jamais.

<sup>68</sup> Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Tome1, p.419



## 4. *La Ville-Théâtre*

Nous avons volontairement choisi de soumettre la structure générale tripartite de notre recherche à un appendice. Elle n'est pas un résumé de ce qui a été énoncé tout au long de notre étude. En convoquant cette fois-ci la question de la Ville, elle permettrait un retour -avec un certain recul- sur les recherches et les systèmes élaborés pour la construction architecturale d'un cadre narratif. Cette quatrième partie, et les questions qu'elle soulève, peut se déplacer le long de la structure d'ensemble de notre étude. Elle peut accompagner la floraison d'intentions discursives et narratives auxquelles on assiste durant la deuxième moitié du XXème siècle (Chapitre I) ; tout aussi bien qu'elle peut être prise en compte à la fin de l'élaboration de chaque système pour un cadre narratif (*système renfermé* dans le chapitre II et *système déssiminé* dans le chapitre III). Notre intérêt pour la ville est dû à la manière dont elle a été regardée à certaines périodes par rapport à son potentiel narratif. Cet angle de vue nous permet de justifier et mettre en évidence des intuitions qui nous tiennent à coeur depuis le début de notre recherche. Les arguments les plus révélateurs à notre égard son issue des multiples études et interprétations qui ont été faites à propos de la représentation de la ville à l'époque de la Renaissance. Ainsi les panneaux d'Urbino, de Baltimore et de Berlin sont connus des

spécialistes pour la forte dimension narrative de leur représentation respective de Cité Idéale. Richard Krautheimer les décrit comme *“des visions de décor urbains ; [avec] les bâtiments [qui] par eux-mêmes en sont les sujets.”* Pour parvenir à cette fin, chacune des planches (à l’exception du panneau d’Urbino) dépeint un vide central -l’espace public de la ville- entouré de *“bâtiments, disposés sur les bords ou s’élevant en hauteur dans l’espace pictural, caractérisés par l’etagement de leurs ordres, [qui] fournissent le rythme nécessaire pour créer une troisième dimension.”* Kautheimer continue sa description en précisant que *“aucune action n’est requise ; c’est le cadre [architectural] lui-même qui fait la storia.”*<sup>69</sup> Parmi les trois panneaux, celui de Baltimore retient d’autant plus notre attention.



Ce qui le différencie du tableau de Berlin est la manière dont le vide est mis en valeur : sa différence de niveau avec les sols des bâtiments environnants lui donne le caractère de scène de théâtre ayant pour fonction de supporter le jeu d’acteurs. De plus, elle est l’exception à la règle des trois planches -dans lesquelles le cadre architectural suffit à la narration- car nous observons pour la première fois une représentation, bien que timide, de personnages. L’espace public devient donc *“une scène vide sur laquelle l’observateur [de ce panneau] peut s’imaginer faire partie de la narration d’une vie urbaine idéale et utopique qui serait peut-être à venir.”*<sup>70</sup> Cette étude nous présente une “ville-théâtre”, ainsi que l’espace public qu’elle offre à ses habitants, comme un support sur lequel un cadre narratif peut venir se “poser” : chaque individu de la réalité environnante est acteur d’un scénario à venir ; ou bien déjà là. Ainsi le potentiel d’expérience narrative -réelle ou retranscrite-

<sup>69</sup> Richard Kautheimer, *Nouveau regard sur les panneaux d’Urbino, de Baltimore et de Berlin dans Architecture de la Renaissance Italienne de Brunelleschi à Michel-Ange sous la direction de Henry A. Millon et Vittorio Magnago Lampugnani*, p.233

<sup>70</sup> Ruth Eaton dans *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, p.31

que contient l'espace publique, nous convainc dans l'idée de convoquer la ville en vue de l'élaboration d'un nouveau dispositif. Un dispositif devenant "miroir" du tissu métropolitain : il reflétera un fragment (ou plus) de sa population, suivie de ses mœurs et de son comportement.

Laissons un petit instant la ville-théâtre de côté pour y revenir tout de suite après l'explication de notre point de vue sur la métropole contemporaine. Il nous semble crucial de partager notre ressenti vis à vis de la situation de certaines grandes villes du XXI<sup>ème</sup> siècle ; en s'intéressant plutôt à des types de sociétés dans lesquelles vivre en compagnie de crises -qu'elles soient sociales, culturelles ou économiques- est l'objet d'une routine bien installée. Effectivement, certains milieux de vie urbains sont de nos jours le spectacle d'instabilités et de mutations considérables dont la liste serait interminable, et la définition des causes serait un long travail en soi. Néanmoins nous pouvons brièvement relever quelques critères. Le système politique peut être la cause de rapports sociaux forcés, déviés ou bien même réprimés ; une culture qui peine à (re) trouver ses repères et son identité peut prétendre être autre chose que ce qu'elle n'est en réalité ; certaines situations économiques peuvent avoir pour conséquence le changement ou l'adaptation des systèmes de vies, etc. Le tout vécu par une *Surmasse* [1] d'individu qui se densifie -à chaque levé de soleil- mène à une situation schizophrénique voir chaotique qui s'intensifie ; bien qu'elle n'empêche d'en faire son charme.

Dans l'idée de proposition d'un projet, il est important pour nous de partager ce schéma métropolitain que l'on peut rencontrer dans certaines sociétés ; car elles sont des réalités environnantes auxquelles nous aimerions nous confronter. Elles sont les conteneurs d'espaces publiques à la *Urbino* qui vont accueillir [2] les nouveaux systèmes, de matérialisation de cadres narratifs, élaborés à travers notre recherche. De manière générale, l'intention de projet se positionnera entre deux comportements extrêmes : un premier cas où le nouveau cadre suit la tendance schizophrénique et voir même l'accentue ; et un deuxième cas où le cadre s'intégrera stratégiquement au chaos (parfois invisible aux yeux des individus qui s'y noient) pour ensuite faire (re)surgir un récit. [3]

[1]  
*Surmasse*: masse d'individus condensée dans un cadre architectural qui la "théâtralise."

[2]  
Accueillir les nouveaux systèmes est une possibilité, mais y être soumis en est une autre.

[3]  
En référence au sous-chapitre intitulé "Attitude subversive" dans le troisième chapitre: le premier cas est un extrême où la narration, bien qu'existante, ne se dévoile jamais; tandis que le deuxième extrême présente un contrôle total, du moment et de la quantité de dévoilement du discours.





# *Conclusion*

S'emparer de fragments de notre réalité environnante pour reconstruire une nouvelle histoire est une pratique que nous retrouvons dans de multiples domaines. Cette fois-ci, le travail de recherche nous a ouvert une possibilité d'explorer cette "tradition" - avec la fascination et les inquiétudes qu'elle entraîne dans le domaine de l'architecture.

Notre seule intuition d'un manque, ou l'identification d'une attirance pour la dimension narrative en architecture ne suffit pas. Il nous a semblé urgent de se rapprocher des projets -célèbres et banals- pour se familiariser avec les tentatives préexistantes. Dans un premier temps, notre recherche s'est dirigée vers des projets de la fin du XXème siècle. Cette tendance n'est pas fortuite ; ce sont d'abord des interventions d'un passé proche -peut être plus abordable à notre égard- qui ont intensifié notre curiosité vis à vis de la question. Une infrastructure du divertissement telle que le Tropical Island Resort , bien que populaire, ne nous empêche pas de nous questionner sur son architecture ainsi que sur son potentiel narratif. demeure très populaire ; mais à notre avis, elle ne manque pas de poser la question de l'architecture et de son potentiel narratif. Naturellement, le premier chapitre nous permis de relever les complexités des différentes propositions. Néanmoins, nous sommes conscients du fait que les précarités élevées demeurent un héritage incontestable pour la suite de la recherche. De plus, les faiblesses identifiées à la fin du XXème siècle nous ont permis de cibler nos questionnements. Il est important de noter qu'il n'est pas de notre intérêt de juger ou bien de mesurer la validité des scénarii que l'on a rencontré dans la première partie de notre recherche. La question n'est en aucun cas de savoir si, Par exemple, nous soutenons le discours politique des Archizooms. Notre intérêt ce porte sur



l'identification du discours et ses moyens de matérialisation de par la construction de l'espace qui. Ce sont les différents moyens d'articulation que nous décortiquons pour en comprendre les points importants.

Une fois les questionnements plus précis et ciblés, nous nous permettons de questionner des exemples plus anciens, tout en gardant nos convictions et nos doutes, afin de (re)découvrir des « ancêtre » touchant à nos questionnements. *Un fois les questionnements plus précis et ciblés, nous pouvons aborder d'autres exemples et entamer un voyage dans le temps. Toujours en gardant poche de nous nos convictions et nos doutes, les ancêtres nous permettent de (re) découvrir des propositions qui touchent à nos questions. La Chapelle de Giotto nous a amené à identifier et définir un système renfermé (1) dans lequel la frontière se matérialise en prenant une certaine épaisseur. L'architecture va ainsi nourrir le monde fictif qui se dévoile aux yeux de l'observateur ; à l'intérieur du cadre. L'autre modèle de narration -issue de la confrontation entre l'architecture et les techniques d'édition du propre au cinéma- permet le développement d'un deuxième système. Pendant la recherche, la confrontation entre ces les deux arts, tous deux touchant de l'ordre de la projection, peut-être de la projection pu être qualifié de déstabilisante, car le cadre rigide du système renfermé se décompose ait et ses limites se perdent aient dans l'espace. Tout de même, les qualités du "montage" ont permis une relecture du cadre. La dimension psychique et physique qu'il intègre à l'expérience architecturale permet la réapparition d'un cadre. Le nouveau système disséminé dans l'espace devient donc aussi un moyen de sculpter le récit et de l'organiser. Ce qui nous encourage à définir de tels systèmes, c'est de réaliser que les moyens pour cultiver le récit et l'imaginaire dans une enceinte plus ou moins tangible sont multiples. C'est parce que le besoin d'une fiction est vital - aux architectes autant qu'aux individu pour qui ils construisent- que les systèmes sont variés ; et non pas l'inverse. Plus les outils sont divers, plus la culture de la narration sera préservée, même si le passage par des crises sera inévitable. C'est dans la confrontations avec des sociétés en difficulté que cet intérêt pour la culture du récit en architecture est apparue et c'est en elles que les systèmes IN VITRO tenteront de s'installer. Par le biais du projet, le potentiel discursif et subversif des nouve...*

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Choisy, A. (1899). Histoire de l'architecture. Tome 1 / Auguste Choisy (Paris).
- Eisenstein, S.M., and Bois, Y.-A. (1989). Montage and Architecture. The MIT Press pp.110-131.
- Gargiani, R., Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Section d'architecture, and Exposition (2007). Archizoom associati, 1966-1974: de la vague pop à la surface neutre (Milano; Lausanne: Mondadori Electa ; Ecole polytechnique fédérale de Lausanne).
- Gargiani, R., Koolhaas, R., and Piccolo, S. (2008). Rem Koolhaas, OMA: the construction of Merveilles (Lausanne: EPFL Press).
- Guillaud, J., and Guillaud, M. (1987). Giotto : architecte des couleurs et des formes (Paris [etc.] : Guillaud).
- Jacobus, L. (2008). Giotto and the Arena Chapel: art, architecture & experience (London: Harvey Miller Publishers).
- Koeck, R. (2013). Cine-scapes: cinematic spaces in architecture and cities (New York: Routledge).
- Kohlmaier, G., and Sartory, B. von (1986). Houses of glass: a nineteenth-century building type (Cambridge, Mass: MIT Press).
- Koolhaas, R. (2011). New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan (Marseille: Ed. Parenthèses).
- Lucan, J. (2010). Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles (Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes).
- Mako, V. (2008). Imagining the City Scenery: Categories of Renaissance Aesthetics and Architectural and Urban Metaphors. Design Discourse Vol.III no.4.
- Pinel, V. (2012). Techniques du cinéma (Paris: Presses universitaires de France).
- Stierli, M. (2013). Las Vegas in the rearview mirror: the city in theory, photography, and film (Los Angeles, Calif: Getty Research Institute).
- Venturi, R., Scott Brown, D., and Izenour, S. (2014). L'enseignement de Las Vegas (Wavre: Mardaga).
- (1995). Architecture de la Renaissance italienne: de Brunelleschi à Michel-Ange (Paris: Flammarion).
- (2000). Utopia: the search for the ideal society in the western world (New York: The New York Public Library : Oxford University Press).
- (2008a). La colonne: nouvelle histoire de la construction (Lausanne <CH>: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes).
- (2008b). Las Vegas Studio . Images from the Archives of Fobert Venturi and Denise Scott Brown, Museum im Bellpark, Kriens 23 November 2008 to 8 March 2009, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M. 27 March to 5 May 2009] (Zürich: Scheidegger & Spiess).

## ICONOGRAPHIE

p8 : Haubitz + Zoche, "Tropical Island": Hangar, 2004 tiré de (2010) Dreamlands: des parcs d'attractions aux cités du futur (Paris: Centre Pompidou)/ p.10,11: Haubitz + Zoche, "Tropical Island": Palmeninsen I et Bali Lagune, 2004 tiré de (2010) Dreamlands: des parcs d'attractions aux cités du futur (Paris: Centre Pompidou)/ p.15: OMA (Zoe Zenghelis): "The City of the Captive Globe", 1976 (Zeichnung, 32,9 x 46 cm) DAM tiré de Koolhaas, R. (2011). New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan (Marseille: Ed. Parenthèses)/ p.18: inconnu tiré de Venturi, R., Scott Brown, D., and Izenour, S. (2014). L'enseignement de Las Vegas (Wavre: Mardaga)/ p.20: Ideal project for a skyscraper published in "Life", 1909 tiré de Koolhaas, R. (2011). New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan (Marseille: Ed. Parenthèses)/ p.21: Reiner Riedler, "The Talk, Ski Duabi", Dubai, 2006 tiré de (2010) Dreamlands: des parcs d'attractions aux cités du futur (Paris: Centre Pompidou)/ p.23 : Archizoom, Gazebo, 1969, Pianeta Fresco, tiré de Gargiani, R., Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Section d'architecture, and Exposition (2007). Archizoom associati, 1966-1974: de la vague pop à la surface neutre (Milano; Lausanne: Mondadori Electa; Ecole polytechnique fédérale de Lausanne)/ p.24 : Denise Scott Brown, "The Strip seen from the desert with Robert Venturi's silhouette", 1966 tiré de (2008) Las Vegas Studio . Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown, Museum im Bellpark, Kriens 23 November 2008 to 8 March 2009, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M. 27 March to 5 May 2009] (Zürich: Scheidegger & Spiess)/ p.25: Thomas Struth, "Las Vegas1", 1999 tiré de (2010) Dreamlands: des parcs d'attractions aux cités du futur (Paris: Centre Pompidou)/ p.31 : Archizoom, Pavillon de Méditation, installation chez Poltronova, Agliana (Pistoia), 1967 tiré de Gargiani, R., Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Section d'architecture, and Exposition (2007). Archizoom associati, 1966-1974: de la vague pop à la surface neutre (Milano; Lausanne: Mondadori Electa; Ecole polytechnique fédérale de Lausanne)/ p.31 : Archizoom, Centre de conspiration Eclectique, Gazebo à la XIVème Triennale de Milan, 1968 tiré de Gargiani, R., Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Section d'architecture, and Exposition (2007). Archizoom associati, 1966-1974: de la vague pop à la surface neutre (Milano; Lausanne: Mondadori Electa; Ecole polytechnique fédérale de Lausanne)/ p.37 : inconnu, tiré de Guillaud, J., and Guillaud, M. (1987). Giotto : architecte des couleurs et des formes (Paris [etc.] : Guillaud)/ p.39 : "The Expulsion of Joachim" et "The Crucifixion", tiré de Jacobus, L. (2008). Giotto and the Arena Chapel: art, architecture & experience (London: Harvey Miller Publishers)/ p.42: "La Charité", tiré de Jacobus, L. (2008). Giotto and the Arena Chapel: art, architecture & experience (London: Harvey Miller Publishers)/ p.44: interior picture of the Arena Chapel, tiré de Jacobus, L. (2008). Giotto and the Arena Chapel: art, architecture & experience (London: Harvey Miller Publishers)/ p.47: B. Lava from survey by Benvenuti and Grasselli, watercolour, 1871 tiré de de Jacobus, L. (2008). Giotto and the Arena Chapel: art, architecture & experience (London: Harvey Miller Publishers)/ p.50: interior picture of the Arena Chapel, tiré de Jacobus, L. (2008). Giotto and the Arena Chapel: art, architecture & experience (London: Harvey Miller Publishers)/ p.52: inconnu tiré de <https://www.bloglovin.com/> p.52 : Reiner Riedler, "Indoor tropical pool", Brandenburg, Berlin tiré de <https://lucydack.wordpress.com/> p.54: B. Lava from survey by Benvenuti and Grasselli, watercolour, 1871 tiré de de Jacobus, L. (2008). Giotto and the Arena Chapel: art, architecture & experience (London: Harvey Miller Publishers)/ p.55: Epicurus, "Principal Doctrines", Printed in Robert Drew Hicks, Stoic and Epicurean (1910)/ p.63: Auguste Choisy, Vues de l'Acropole d'Athènes, tiré de Choisy, A. (1899). Histoire de l'architecture. Tome 1 / Auguste Choisy (Paris).p. 65: Eisenstein, S.M., croquis tiré de Eisenstein, S.M., and Bois, Y.-A. (1989). Montage and Architecture. The MIT Press pp.110-131/ p.68: Alexandre de Laborde, planche 34, Descriptions des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux, 1808 tiré de Lucan, J. (2010). Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles (Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes)/ p.69 : Philippo Bonanni, Le Baldaquin, Gravure d'après une médaille fondue en 1626, Princeton University Library ; tiré de Marder, T.A., Martin, J.S., Phéline, M., and Bernini, G.L. (2000). Bernin: sculpteur et architecte (Paris: Ed. Abbeville)/ p.70 : Baldaquin de Saint-pierre, détail d'un piédestal tiré de Marder, T.A., Martin, J.S., Phéline, M., and Bernini, G.L. (2000). Bernin: sculpteur et architecte (Paris: Ed. Abbeville)/ p. 70: Eisenstein, S.M., croquis tiré de Eisenstein, S.M., and Bois, Y.-A. (1989). Montage and Architecture. The MIT Press pp.110-131/ p.74: Charles Granger, "First Vatican Council", 1869 tiré de <https://fineartamerica.com/> p.75: Thomas Struth, "Audience 07", Florence 2004, tiré de <http://www.e-flux.com/> p.76: Alex Wall with Elia Zenghelis, Kees Christiaanse, Stefano de Martino, Ruud Roorda. Ron Steiner, Alex Wall and Jan Voorberg, Parc de la Villette, Competition, Paris, France, 1982 tiré de Márquez Cecilia, F. (2005). OMA Rem Koolhaas: 1987/1998 (Madrid: El Croquis)/ p.77 : Starett et Van Vleck, architecte associé Duncan Hunter, coupe du Downtown Athletic Club, 1931 tiré de Koolhaas, R. (2011). New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan (Marseille: Ed. Parenthèses)/ p.77 : Rem Koolhaas + OMA, Diagramme pour le projet de concours d Parc de la Vilette, Paris tiré de <https://www.australiansdesignreview.com/> p.78 : Rem Koolhaas + OMA, diagramme et plan de rez-de-chaussée pour le projet du Grand Palais de Lille, 1990-1994 tiré de Márquez Cecilia, F. (2005). OMA Rem Koolhaas: 1987/1998 (Madrid: El Croquis)/ p.80 : inconnu (Italie centrale), Cité Idéale avec une fontaine et les statues des quatre Vertus, fin du XVème siècle, Baltimore, Walter Arts Gallery tiré de (1995), Architecture de la Renaissance italienne: de Brunelleschi à Michel-Ange (Paris: Flammarion)/ p.83 : Shirin Aliabadi, Miss Hybrid 3, 2008, Galerie Thaddaeus Ropac, tiré de <http://ropac.net>