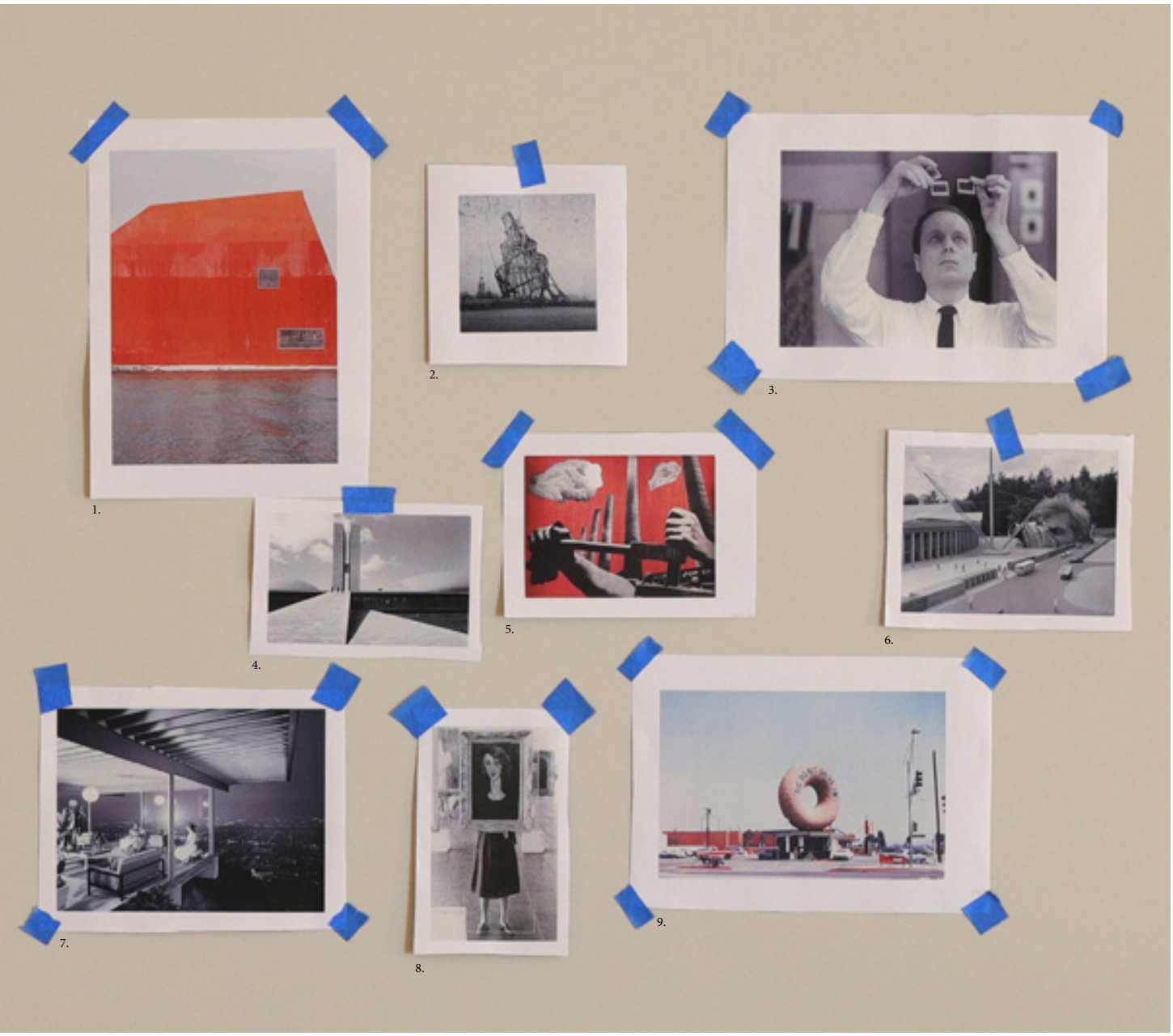


LA PHOTOGRAPHIE & LE PROJET ARCHITECTURAL

PENSER L'IMAGE DANS LE PROCESSUS CRÉATIF DES ARCHITECTES

Oscar Barnay // Thèse de doctorat en architecture // 2023
sous la direction de Danièle Méaux & Manuel Bello-Marcano
École Doctorale 3LA - ED484

[version digitale non destinée à l'impression]
ce fichier est destiné aux membres du jury :
ne pas diffuser
généré le 01.09.2023
barnay.oscar@gmail.com

N° d'ordre NNT : 2023STET043

THÈSE de DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ JEAN MONNET SAINT-ÉTIENNE

Membre de l'Université de LYON

École Doctorale N°484
Lettres, Langues, Linguistiques et sciences du langage, Art (ED3LA)

Spécialité / discipline de doctorat :
Architecture

Soutenue publiquement le 23/11/2023, par :

Oscar Barnay

La Photographie & le projet architectural
penser l'image dans le processus créatif des architectes

Devant le jury composé de :

Urlberger Andrea, PR, ENSA Toulouse, LRA ..... Rapporteure
Uyttenhove, Pieter, PR, Ghent University, ACC ..... Rapporteur
Libert, Cédric, MCF , ENSA Versailles Paris Saclay, LéaV ..... Examinateur
François, Arnaud, Professeur HDR, ENSA Normandie, ATE ..... Examinateur
Noirot, Julie, MCF, Université Lyon 2, Passages XX-XXI ..... Examinatrice

Méaux, Danièle, PR, Université Jean-Monnet, ECLLA ..... Directrice de thèse
Bello-Marcano, Manuel, MCF, ENSA Saint-Étienne, ECLLA - A&T .....Co-directeur de thèse

Remerciements

Mes profonds remerciements vont d'abord à Danièle Méaux, pour son accompagnement sans faille et ses conseils précieux, ainsi qu'à Manuel Bello-Marcano, dont la bienveillance avisée accompagne mes travaux de recherches depuis déjà dix ans.

Je remercie sincèrement Andrea Urlberger, Pieter Uyttenhove, Cédric Libert, Arnaud François et Julie Noirot, qui ont généreusement accepté de lire ce travail et de prendre part au jury de soutenance de cette thèse.

Je remercie l'ensemble des camarades qui ont accompagné de près ou de loin ce projet de recherche : les doctorant.e.s d'ECLLA, en particulier Lydia Echeverria, Clément Paradis, Delphine Hyvrier, Jonathan Tichit, Thaïva Ouaki, Julie Meyer, Kevin Boudot, Jordi Ballesta, Lorène Picard, l'équipe présente et passée d'alt.516, les doctorant.e.s de l'ENSASE, dont Pauline Chavassieux, Carla Frick-Cloupet, Ronan Gallard. Les camarades chercheur.euse.s d'autres horizons, notamment Romain Mantout, Anaëlle Mahéo, Étienne Randier-Fraile, Axelle Pavero, Lyna Bourouiba, Nicolas Goubier, Émilie Pillon, Rosanne Lebreton, Marion Mougey et, tout particulièrement, Geoffrey Mollé.

Je voudrais remercier l'organisation : Maxime Gény.

Merci aux chercheur.e.s et enseignant.e.s qui m'ont suivi à un moment ou à un autre de mon parcours de pédagogie et de recherche, dont notamment Georges-Henry Laffont, Anne Lefebvre, Marie Clément, Silvana Segapeli, Manuel Appert, Maria-Anita Palumbo, Pierre-Manuel Rouxel (même s'il ne s'en doute pas). Une pensée pour les ami.e.s de Polygonale et au-delà, Carolina Menezes Ferreira, Emmanuel Doutriaux et Romain Rousseau. Merci également à Jean-Luc Bayard.

Merci aussi à celles et ceux qui m'ont entouré dans les années de cet étrange et tortueux parcours de vie qu'est la thèse de doctorat : Luc, Laura, Alexandre, Camille, Guillaume, Lionel, Marion, Hélène, Aliénor, Annouk, Pablo, Adrien, Geoffrey & celles et ceux que je n'ai plus la place de citer explicitement ici. *Um agradecimento à distância para a* ^{Dra}*Ana, a Pauline, o Caio e os Embaixada*. Un remerciement tout particulier à Jacob et à l'équipe du B.E.A.U.

Tous mes remerciements à Mayalen, qui, entre autres, supporte et atténue inlassablement les contrecoups de l'intranquillité de la recherche.

Un grand merci, enfin, à mes parents, Ghislaine et Frédéric, à mon frère Arthur et à mes grands-parents Jean-Pierre et Maryse.

Cette thèse a bénéficié d'un contrat doctoral du Ministère de la Culture (2019-2021)

Avant-propos

Le présent objet est une thèse, production d'une recherche qui entend se pencher sur la place de la photographie dans le projet architectural. Elle part d'un constat : celui de la persistance de nombreux impensés entourant le rapport à la photographie des architectes. La photographie est partout dans la pratique des architectes, mais elle est peu pensée. Les ateliers, les ordinateurs et les esprits des architectes sont pourtant remplis de photographies et d'images.

Cette thèse est avant tout le produit d'une recherche menée par un architecte ; elle porte sur la pratique de l'architecture. Il s'agit en somme de tenter de comprendre ce que l'on fait, comment, et pourquoi. Mais qu'est-ce donc qu'une thèse en architecture ? La discipline architecturale et la nature de son éventuelle épistémologie propre demeurent des sources de questions et de contradictions, fécondes mais parfois perturbantes.

En tant que recherche conduite par un architecte et sur l'architecture, ce travail a été mené en parallèle d'une pratique personnelle, mêlant projet architectural et photographie. Celle-ci a un temps été envisagée comme un terrain d'étude à part entière. Cependant, les temporalités de la recherche et celles du projet architectural ne sont pas les mêmes. Mené en dehors de contraintes propres au projet, à son jeu d'acteurs et à ses conditions économiques, le projet architectural associé à la recherche prenait le risque de ne devenir qu'un exercice gratuit mis au service d'une validation arbitraire des hypothèses soulevées par la recherche.

La relation entre le faire et la recherche ne prend donc pas ici la forme d'une intégration de l'une dans l'autre, ni d'une légitimation de l'une par l'autre. Ce sont deux entités distinctes, mais pas étanches. Elles sont à la fois étroitement liées dans leur genèse et leur développement, et séparées par leurs formes de restitution.

La recherche s'incarne dans le présent objet qu'est la thèse de doctorat.
La pratique s'incarne dans une exposition, montée à l'ENSASE, au sein de laquelle se tiendra la soutenance de cette thèse.

Au cœur de cette thèse, le lecteur trouvera un atlas d'images. Il ne s'agit pas d'une annexe à la recherche, ou d'une simple illustration iconographique des cas et personnes par ailleurs évoqués dans la thèse. L'atlas est un élément à part entière de la recherche, qui propose une articulation d'images et de notions qui parcourent la thèse. Son rapport au texte est transversal : il produit et trouve des échos en différents points des différents chapitres de la thèse. Il s'agit en somme d'une réflexion par les images, intimement intriquée avec la recherche développée, elle, par les mots. L'atlas en est une forme de pendant et d'écho. Il peut se parcourir dans la succession de ses planches, ou par incursions ponctuelles, au fil de la lecture de la thèse. La nature et l'intérêt de la forme de présentation des images qu'est l'atlas seront par ailleurs abordés dans le développement écrit de la recherche.

Le champ des recherches en photographie est vaste, et construit de nombreuses passerelles avec d'autres disciplines telles que l'esthétique, les sciences de l'information, la sémiotique, la géographie ou les sciences de l'art. Les propriétés propres du médium, sa relation à la signification, au réel, sa pertinence en tant qu'outil artistique et scientifique ont été largement questionnées par les spécialistes, construisant une compréhension de la photographie dont les architectes ne se sont étonnamment que marginalement emparés. Pour penser la place de la photographie dans la pratique des architectes, il faut donc s'approprier, en architecte, ces travaux provenant d'autres disciplines. L'une des ambitions de ce travail est ainsi celle de construire des passerelles entre les pratiques et théories en architecture d'une part et en photographie d'autre part. C'est la raison pour laquelle cette thèse de doctorat a été menée en co-direction entre l'UJM et l'ENSASE, organisation tutélaire bicéphale qui incarne bien la dimension transdisciplinaire de ce travail.

Bonne lecture,

Table des matières

Remerciements 005
Avant-Propos 006
Table des matières 008

Introduction 012
Un impensé dans la pratique des architectes 017
Questions d'approche 021
L'apport des pensées de la photographie 025

Chapitre 1 - Le projet architectural, un mode de pensée par et dans l'image 027

1.1 Le projet & le besoin de l'image 031
1.1.1 Anticipation opératoire et paradigme temporel 031
1.1.2 Forme de l'anticipation 032
1.1.3 Projet et Perspective mathématique 038
1.1.4 De la représentation architecturale 044
1.1.5 Images de la représentation 046
1.1.6 Transfert & abstraction 054

1.2 Penser l'image en architecture 059
1.2.1 Sémiotique de la représentation architecturale 059
1.2.2 De la ressemblance dans la représentation 064
1.2.3 Entre image tangible & image mentale 066
1.2.4 Acte d'image & architecture 070
1.2.5 La main qui pense 072

Chapitre 2 - La photographie dans la pratique des architectes 081

2.1 Une histoire commune **08**5
2.1.1 Les photographes s'emparent de l'architecture 085
2.2.2 Les architectes s'emparent de la photographie 090

2.2 Ce que la photographie fait à l'architecture 095
2.2.1 Viollet-le-Duc et l'appropriation de la photographie 095
2.2.2 Architecture, photographie, industrie et tournant moderne 099
2.2.3 Manifestes d'architecture 105

2.3 Une étroite romance 121
2.3.1 Des collaborations de personnes 121
2.3.2 Des conjugaisons de compétences 137
2.3.3 Modes d'usage contemporains 150

Chapitre 3. Du territoire à l'enquête photographique..... 169

3.1 Du territoire au paysage 175
3.1.1 Appréhender le monde 176
3.1.2 Photographier le paysage français, la mission de la DATAR (1984) 181
3.1.3 Rephotographier le paysage..... 186
3.1.4 Dépasser les rephotographies 195

3.2 Documenter l'ordinaire 207
3.2.1 Photographier l'architecture ordinaire : New-York & Los Angeles, 1966..... 210
3.2.2 Document, Inventaire, architecture et style documentaire 224

3.3 Enquêter sur le monde 247
3.3.1 Enquête de terrain & protocoles 248
3.3.2 Enquête au sein des archives 267

Atlas 283

Chapitre 4 – Le temps de la prise de vue / Indices, terrain & expérience**..... 323**

4.1 Du relevé à l'enquête..... **327**
4.1.1 Relevé à Cluses, Pauline Gasqueton (2020) 327
4.1.2 Faire projet, faire enquête 336
4.1.3 Indicialité de la photographie de relevé..... 342

4.2 Photographier l'espace vécu **351**
4.2.1 La fabrique Tolstoï, Commune (2020-2021)..... 351
4.2.2 Une attention au « déjà-là » 359
4.2.3 Paysage-action, paysage arpenté 362

4.3 De l'expérience à l'image **370**
4.3.1 *Walking The High Line*, Joel Sternfeld (2000-2001)..... 372
4.3.2 De la photographie à l'image de la *High Line* 384
4.3.3 Photographier à la chambre..... 387

Table des matières (suite)

Chapitre 5 – Le temps des images / De l'archive à l'atlas **397**

5.1 Entre mémoire & archive **401**
5.1.1 Archives photographiques d'architectes 401
5.1.2 Photographies & archivage du Monde 411
5.1.3 *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux 423
5.1.4 De la collection au discours par l'image 429

5.2 Atlas : porter un monde d'images **437**
5.2.1 Atlas d'images d'architectes 439
5.2.2 *L'Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg (1926-1929) 453
5.2.3 L'atlas : mise en forme d'une pensée visuelle 459
5.3.1 Enquêter entre les images 465

Chapitre 6 – Le temps de la fiction / Inventer et créer dans l'image **481**

6.1 Du réel à la fiction, faire projet **485**
6.1.1 Quand la photographie inquiète le réel 485
6.1.2 Aux racines du photomontage 494
6.1.3 Charlotte Perriand : photomontage & projet politique 502

6.2 Photomonter le projet architectural **509**
6.2.1 Mies van der Rohe : Représenter le projet par le collage 510
6.2.2 Lacaton & Vassal : Incarner le projet architectural par le montage 521
6.2.3 Des photographies d'architecture … 530
6.2.4 … aux photographies virtuelles : imiter l'image du réel 535

6.3 Photomontages, fictions et pratiques de création **543**
6.3.1 *Superstudio* : le collage, la fiction & le récit 544
6.3.2 De la référence par l'image 554
6.3.3 Concevoir par le montage d'images 564

Conclusion **583**
Du réel à l'enquête photographique 585
Penser le projet-enquête 589
Un contexte contemporain 595

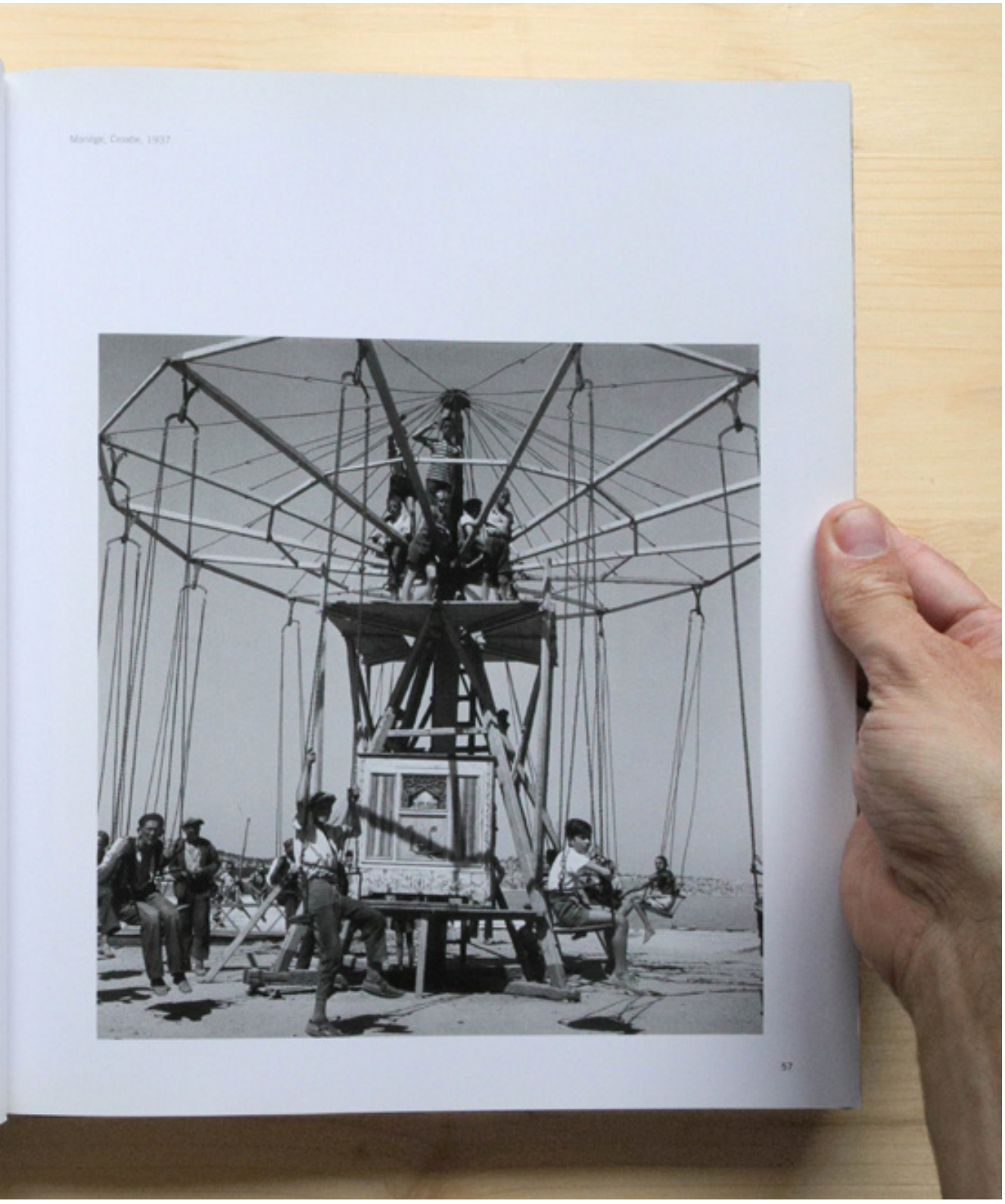
Annexes **599**
A01 Entretien avec Commune 601
A02 Entretien avec Ricardo Carvalho 606
A03 Entretien avec Florian De Pous 616
A04 Entretien avec Pauline Gasqueton 620
A05 Portfolio : Pauline Gasqueton, Cluses, 10.07.2020 642
A06 Portfolio : Pauline Gasqueton, Cluses, 27.07.2020 630
A07 Repères chronologiques : une histoire de la photographie 636

Index des architectes **642**
Index des photographes **644**
Index des théoriciens **646**

Bibliographie organisée **648**
Architecture & paysage 648
Photographie 654
Philosophie & esthétique 660
Sciences humaines 662
Littérature 663

Résumé / *Abstract* **664**


Maquette du refuge Torcreau,
Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret,
architectes, 1938. Description
des différentes étapes du montage.
56
NON



Jacques Barsac, *Charlotte Perriand et la photographie : l'œil en éventail*, Milan, 5 continents, 2011, p.56-57
photographie de l'auteur

Introduction

Au détour de la cinquante-sixième page de *Charlotte Perriand et la photographie : l'œil en éventail*[001], le lecteur découvre deux images qui se font face. Celle de droite est une photographie en noir et blanc, au format pratiquement carré, assortie de la légende « Manège, Croatie, 1937[002] ». On peut en effet y voir un manège à chaises volantes, qui occupe l'ensemble du cadre et en déborde même. Prise en légère contre-plongée, la structure métallique en parapluie se détache nettement sur un ciel gris uniforme, que l'on devine bleu, sous un soleil éclatant. Les nombreux enfants, perchés sur le mat autour duquel tourne le manège ou bien nonchalamment installés sur les sièges suspendus, regardent tous vers la photographe, Charlotte Perriand. On devine que l'attraction est à l'arrêt, peut-être pour la photographie, ou du fait de l'évènement que constitue la présence de la photographe. On distingue, derrière le manège, le bord d'un quai, un bras de mer et, fermant l'horizon, un léger relief parsemé d'arbustes.

Le fait que l'image penche légèrement vers la droite, que le manège ne soit pas tout entier rentré dans les limites du cadre, peuvent amener à penser que la photographie a été prise rapidement, comme prise de note, pour garder une trace de l'élégance, de la légèreté et de l'efficacité de la structure du manège croisé par l'architecte au cours d'un voyage.

Sur la page de gauche, faisant face au manège croate, on peut voit la reproduction d'une planche cartonnée, sur laquelle sont collées onze photographies entre lesquelles se glissent des notes manuscrites. Ainsi, des « non » sans appels, soulignés ou entourés, désignent quelques-uns des tirages. D'autres sont encadrés par des lignes de cotes, qui en donnent les dimensions souhaitées. Au fil des photographies, on observe différents points de vue et différentes étapes de montage d'une maquette du refuge *Tonneau*, conçu par Charlotte Perriand et Pierre Jeanneret en 1938. Ce refuge en aluminium et en contreplaqué devait pouvoir être transporté à dos d'homme et monté rapidement, en montagne. Grâce à la légende, le lecteur comprend qu'il a sous les yeux une ébauche de notice de description du montage du refuge, vraisemblablement destinée à ses futurs hypothétiques utilisateurs – le *Tonneau* n'ayant finalement pas été produit[003].

La raison pour laquelle ces deux images ont été placées en vis-à-vis, sur cette même double page, par Jacques Barsac – auteur du livre et époux de Pernette Perriand, fille de

001 Jacques Barsac, *Charlotte Perriand et la photographie : l'œil en éventail*, Milan, 5 continents, 2011.
002 *Ibid.*, p. 57.
003 Une version conforme aux plans de Perriand et Jeanneret a cependant été réalisée en 2010 par l'association Art Contemporain Thônes et vallées de Thônes Expositions (ACTE).

Charlotte Perriand – devient rapidement évidente. L'analogie entre la structure parapluie du refuge *Tonneau* (particulièrement visible sur la troisième photographie du montage) et celle du manège croate est frappante. Le fait que le refuge ait été conçu l'année qui suit la prise de vue en Croatie est également un indice : il est très vraisemblable que le manège, par l'intermédiaire de la photographie qu'en a faite Charlotte Perriand, ait servi d'inspiration à la conception de la structure du *Tonneau*. C'est en tout cas la réflexion que la mise en page de *Charlotte Perriand et la photographie : l'œil en éventail* suscite chez le lecteur.

Malgré leur apparente simplicité, cette photographie prise en Croatie, le montage qui figure sur la page de gauche, la connexion analogique qui les unit et la mise en page du livre de Jacques Barsac illustrent de nombreuses formes de relations entre la photographie et la pratique des architectes. Tout d'abord, celle d'une pratique vernaculaire de prise de vue, en voyage, ou dans le quotidien de l'architecte. La réalisation de ces photographies est parfois mue par une attention esthétique – c'est le cas des photographies dites « d'art brut » que réalise Charlotte Perriand – mais qui peuvent aussi parfois servir de prise de note visuelle, de document d'inspiration pour plus tard. Ensuite, celle d'une pratique à partir de la photographie dans l'atelier, liée aux moments de conception du projet architectural : photographies de documents ou de maquettes, tirées ou imprimées, annotées, découpées, transformées, redessinées. Dans ces formes d'usages, la photographie est fréquemment associée aux autres modes de représentation traditionnels de l'architecte, tels que le plan, la coupe, le croquis ou, comme ici, la maquette.

On pourrait aussi souligner la façon dont la photographie est le médium graphique retenu pour servir à la communication du projet du *Tonneau* et à sa notice. Dans la mise en page des photographies de la maquette, celles-ci ne sont d'ailleurs pas accompagnées de texte, de légendes ou d'instructions, comme si les photographies, dans leur succession en série et dans leur clarté visuelle, devaient pouvoir se suffire à elles-mêmes pour comprendre comment monter le refuge. Avec l'avantage que les photographies ont sur les mots de ne pas avoir à être traduites dans d'autres langues. La mise en page des images du montage de la maquette du refuge *Tonneau* sur la page de gauche souligne la capacité des photographies à se faire les éléments d'un récit visuel. La composition même de l'ouvrage, qui choisit délibérément de construire ce face à face entre le *Tonneau* et la photographie du manège croate[004] montre comment le contexte d'énonciation de la photographie est susceptible d'en influencer la réception. Enfin, le moyen par lequel nous donnons ici au lecteur un aperçu de ces photographies et de leur mise en page relève également d'un dispositif photographique : nous avons-nous-même photographié l'ouvrage, pour pouvoir l'intégrer à la présente mise en page.

La photographie semble donc fondamentale dans le processus de conception du

004 Le dispositif est d'ailleurs répété dans l'ouvrage, avec d'autres assemblages qui établissent des parallèles entre des photographies et des travaux de Charlotte Perriand, notamment des pages 48 à 65.

Tonneau ; elle en accompagne toutes les phases, de l'inspiration à la restitution, et même au-delà. Elle est partout, mais son importance dans la pratique de création des architectes demeure un terrain peu défriché. L'exemple de Charlotte Perriand nous montre pourtant à quel point il est pertinent de s'intéresser à ce que la photographie fait à l'architecture.

Un impensé dans la pratique des architectes

Le cas de Charlotte Perriand est éloquent des potentielles richesses que les pratiques photographiques peuvent apporter aux architectes. Sa collecte de photographie rassemblées en archive, sa propre pratique de la photographie à des fins et selon des formes multiples, sa pratique du photomontage, sont parmi les exemples – relativement bien documentés dans le cas de Charlotte Perriand[005] – de cette relation qui unit architectes et photographie.

Plus largement, on peut relever que la représentation architecturale est un sujet de recherche reconnu, comme en témoignent par exemple les 4eme Rencontres doctorales en architecture et paysage, tenues en 2017 à l'école de Paris La-Villette, dont le sujet était « Représenter[006] ». Pourtant, la photographie, ses enjeux et ses pratiques y ont relativement peu été abordées. Alessia De Biase et Pierre Chabard notent par ailleurs que « si la représentation a toujours constitué un terrain privilégié pour la recherche en architecture, c'est notamment parce qu'elle entretient un rapport étroit et équivoque avec le projet[007] ».

De fait, la place de la photographie dans la pratique des architectes demeure largement impensée. Ces pratiques sont pleines d'intuitions peu structurées, d'idées reçues et d'habitudes trop ancrées pour être questionnées. Dans un ouvrage de 1996 intitulé *L'Image en architecture : de la représentation et de son empreinte utopique*[008], Jean-Paul Jungmann énonce :

> […] Le Corbusier ou Kahn par exemple, ont en permanence regardé l'architecture du passé et celle des autres, *in situ*, par des croquis sur place pour comprendre *manuellement* la composition d'un édifice et les effets observés, la photographie étant inutile, une simple technique d'enregistrement […][009] .

005 En plus de *Charlotte Perriand et la photographie*, nous pouvons notamment renvoyer le lecteur vers :
Emmanuelle Kouchner et Damarice Amao, *Charlotte Perriand : politique du photomontage, comment voulons-nous vivre?*, Arles, Actes sud, 2021.
Charlotte Perriand, *Une vie de création*, Paris, Odile Jacob, 1998.
Damarice Amao et Emmanuelle Kouchner, *Charlotte Perriand*, Arles, Actes Sud - Photo poche, 2022.

006 À ce sujet, voir les actes des rencontres : De Biase Alessia et Pierre Chabard (dir.), *Représenter : objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 2020.

007 Alessia De Biase et Pierre Chabard, « Introduction », *Représenter: objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 2020, p. 9-28.

008 Jean-Paul Jungmann, *L'Image en architecture : de la représentation et de son empreinte utopique*, Paris, Editions de la Villette, 1996.

009 *Ibid.*, p. 34-36.

Le cas de Charlotte Perriand semble pourtant démontrer l'inverse. Cette allusion à la photographie traduit en fait une position récurrente, dans des discours qui l'opposent avec un certain mépris au dessin et au croquis, soulignant que la pratique du dessin nécessite de *comprendre* le réel là où la réalisation de photographie ne nécessiterait rien de plus que d'appuyer sur un bouton. Ce passage traduit d'ailleurs une certaine méconnaissance de l'importance de la photographie dans l'œuvre de Le Corbusier. Dans tout son ouvrage, pourtant consacré à l'influence de la représentation sur la pensée et la conception architecturale, Jean-Paul Jungmann évoque de nombreuses formes d'images, dont le cinéma, la mode ou la bande dessinée, mais ne propose pas d'autre approche de la photographie que celle qui en fait une technique d'enregistrement directe, neutre et objective, sans incidence réelle sur l'activité créatrice des architectes.

D'autres travaux pourtant, proposent une approche plus curieuse des liens qui unissent photographie et architecture. Nous avons cité l'ouvrage de Jacques Barsac consacré à Charlotte Perriand. On pourrait aussi relever les nombreuses publications consacrées aux liens à la photographie de son contemporain, Le Corbusier, à commencer par les travaux de Tim Benton[010], de Beatriz Colomina[011], de Luis Burriel Bielza[012] ou l'ouvrage de la Fondation Le Corbusier retraçant les actes des XVIIIe rencontres de la Fondation, consacrées aux « aventures photographiques[013] » de l'architecte. Consacrées aux pratiques d'architectes et de photographes plus contemporains, les recherches de l'architecte espagnol Jesús Vassallo, regroupées dans *Epics in the everyday*[014], paru en 2020 et tiré de sa thèse, ou dans *Seamless*[015] paru en 2016, montrent la pertinence d'un questionnement contemporain sur la relation entre architectes, architectures, photographes et photographies.

Dans une discipline proche de l'architecture, celle du paysage, le projet de recherche *Photopaysage* dirigé par Frédéric Pousin et soutenu par le Programme Blanc de l'ANR a exploré, entre 2013 et 2016 « le rôle joué par la photographie dans les actions de gestion et de transformation des paysages ainsi que dans les débats auxquels celles-ci peuvent donner lieu[016] ». La thèse récente de Giaime Meloni, architecte et photographe, intitulée « La construction d'une vision paysagère : études des usages de l'action photographique comme outil de projet du paysage[017] » souligne également l'importance de la recherche

010 Tim Benton, *LC Foto : Le Corbusier: secret photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013.
011 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYX, 1998.
012 Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier : la passion des cartes*, Bruxelles, CIVA, Mardaga, 2013.
013 Fondation Le Corbusier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014.
014 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday: photography, architecture, and the problem of realism.*, Zurich, PARK Book, 2020.
015 Jesús Vassallo, *Seamless: digital collage and dirty realism in contemporary architecture*, Zurich, Park Books, 2016.
016 Frédéric Pousin, « Jalons pour une approche interculturelle », *in* Pousin Frédéric (dir.), *Photopaysage : débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018, p. 9.
017 Giaime Meloni, « La construction d'une vision paysagère : études des usages de l'action photographique comme outil de projet du paysage », These de doctorat, sous la direction de Martine Bouchier et de Giorgio Peghin, Paris 10, 2014.



Enric Miralles, *Centro Cívico de Hostalets de Balenyà, sala en fase de conclusión*, photomontage, 1990

contemporaine sur les relations qui unissent projet de paysage et projet photographique. La pratique de conception des paysagistes semble de fait plus encline à questionner sa relation avec la photographie, peut-être du fait de la relation longue et féconde du médium avec la question du paysage. Cette relation ouvre certainement des pistes inspirantes pour penser la place de la photographie en architecture.

De fait, la photographie est omniprésente dans la pratique des architectes. Qu'il s'agisse de documenter une situation de projet, de garder trace d'un chantier, de communiquer sur leurs productions ou de se constituer un répertoire d'inspirations, les photographies sont partout. Jusqu'aux images de synthèse, telles que celles employées pour les rendus de concours, qui sont capables depuis quelques années d'atteindre un photoréalisme troublant. Cette omniprésence n'est certainement pas sans conséquences sur la production des architectes, mais elle est marquée par de forts impensés. On pourrait pourtant se demander ce que la photographie fait aux architectes et à leurs projets.

Évoquer la question de la relation entre photographie et architecture est trop souvent réduit à une seule dimension de cette relation, celle de la photographie *de* l'architecture. Les ouvrages de synthèse qui y consacrés sont nombreux ; ils documentent généralement une pratique où le bâti est passif face à la prise de vue ; il se présente comme un objet photogénique pour l'opérateur qui magnifie ses formes et sa conception. Dans la plupart des

cas, l'architecte n'est pas le photographe. Dans *Histoire de la photographie d'architecture*[018], qui fait figure de somme sur la question, Giovanni Fanelli ne consacre ainsi que 64 des 465 pages que contient l'ouvrage aux liens qui unissent « Les architectes et la photographie[019] ». Les quatre dernières pages du livre sont les seules consacrées aux architectes qui prennent des photographies.

Pourtant, on peut sans craindre de se tromper supposer que tous les architectes contemporains ont recours à la photographie, et prennent eux-mêmes des photographies ; la pratique étant devenue, avec l'avènement des smartphones, aussi banale que généralisée, largement au-delà du seul cas des architectes. Tout le monde ou presque a aujourd'hui un appareil photographique en permanence à disposition. L'observateur attentif peut d'ailleurs relever de nombreux usages de la photographie dans la production des architectes, et même des photographies montrant des architectes, appareil en main. La plupart des écoles d'architecture françaises sont aujourd'hui dotées d'association d'étudiants consacrées à la pratique de la photographie[020]. De même, bon nombre de ces écoles sont dotées d'un studio de prise de vue et/ou d'un laboratoire de développement et de tirage. Mais les enseignements dispensés dans les écoles ne laissent que peu de place à la photographie et à la réflexion autour des pratiques de l'image.

Les étudiants – et les praticiens – développent spontanément des pratiques de la photographie, réalisent des prises de vue lors de leurs visites de site, lors des explorations et arpentages de leurs terrains d'études, photographient leurs maquettes, produisent des images de synthèse photoréalistes pour leurs rendus et consultent en permanence des photographies, imprimées dans des revues, collectées sur internet ou diffusées sur des réseaux sociaux en premier lieu desquels l'application Instagram. Mais ils ne sont que peu formés aux enjeux et aux limites de la photographie, qui participe pourtant de la construction de leur culture et de leur approche de la discipline architecturale[021].

018 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2016.

019 C'est le titre du septième et dernier chapitre de l'ouvrage. *Ibid.*, p. 377-441.

020 Onze des vingt ENSA(P) françaises sont dotées d'une association spécifique. On peut citer *Focus* à l'ENSA Saint-Étienne, *Le Diaph'* à l'ENSA Lyon, *Le LABO* à l'ENSA Normandie, *Archiphotogénique* à l'ENSAP Lille, *Temps de pause* à l'ENSA Toulouse, *Objectifoto* à l'ENSA Versailles, *Grand Angle* à l'ENSA Clermont-Ferrand, *FOCUS* à l'ENSA Montpellier… Dans six autres cas, la photographie est mentionnée comme l'une des activités d'associations étudiantes consacrées à la pratique des arts en général : c'est par exemple le cas de *Treto* à l'ENSA Grenoble ou du *Bureau des Arts* à l'ENSA Paris-La-Villette. Seules les ENSA de Bretagne, Paris Val-de-Seine et Paris Belleville semblent dépourvues d'associations étudiantes consacrées à la photographie ou à sa pratique.

021 Florent Champy, « Des valeurs et des pratiques de l'architecture contemporaine. Trois tentatives d'explication de la "monumentalisation" des constructions publiques », *L'Homme & la Société*, 2002, vol. 145, n° 3, p. 9-28.



Auteur inconnu, *Denise Scott Brown*, 1965



Auteur inconnu, *Robert Venturi at the University of Pennsylvania,* 1961

Questions d'approche

Questionner la place de la photographie dans la pratique de projet des architectes se heurte notamment à un obstacle : celui du rapport à la communication des architectes. Si les monographies, conférences ou publications sur les réseaux des architectes sont abondamment fournies en représentations – et en particulier en photographies de leurs réalisations – les architectes communiquent en revanche peu sur leurs méthodes de conception, et tendent à mettre en scène leur pratique et leur posture.

En 2017, l'architecte anglais John Pawson publie *Spectrum*[022], un ouvrage de photographies qu'il présente comme « une séquence de 320 images ordonnées de manière chromatique [023]», archive de références « en matière de motifs, de textures, de formes et

022 John Pawson et Alison Morris, *Spectrum*, London, Phaidon Press Limited, 2017

023 D'après la description de l'ouvrage sur le site de l'architecte. http://www.johnpawson.com/works/spectrum, consulté le 20.06.2023. Traduction

d'agencements spatiaux, tirées d'une grande variété de lieux[024] ». Toujours d'après lui, ce livre « reflète l'importance continue de la photographie en tant qu'outil de conception dans le travail quotidien[025] » de l'architecte. Les photographies présentées dans *Spectrum* sont pour la plupart issues du compte Instagram de John Pawson, ce qui explique qu'elles soient toutes au format carré[026], et marquée par une esthétique singulière. En effet, « Instagram est un outil de conditionnement esthétique des images[027] ». De fait, l'ouvrage s'apparente plus à une simple mise en page organisée par teintes chromatiques des images préalablement publiées par Pawson sur le réseau social qu'à une démarche créative pensée en tant que telle. On peut y voir une forme de mise en scène de la figure de l'architecte créateur. La même mise en scène est visible dans un autre ouvrage co-réalisé par John & Catherine Pawson, *Home Farm Cooking*[028]. Il s'agit d'un livre de recette (sélectionnées et écrites par Catherine Pawson pendant la pandémie de 2020) parsemé de photographies et de réflexions triviales sur la façon dont la famille Pawson vit dans sa résidence secondaire, la *Home Farm*, une vaste propriété rurale luxueuse de l'*Oxfordshire*, rénovée par l'architecte. L'ouvrage mêle les codes de la photographie d'architecture, des revues dites d' « art de vivre » et de la cuisine. Ces ouvrages sont référencés sur le site de Pawson, avec le même statut que ses réalisations architecturales et ses pièces de design. L'architecte semble donc considérer qu'elles font partie intégrante de sa production. Pour reprendre les mots d'Allan Sekula, on pourrait considérer que ces ouvrages comblent « une conception bourgeoise du soi[029] » qui s'auto-satisfait de ses représentations et construit son propre récit.

L'exemple des publications de Pawson est caricatural, et ne saurait être représentatif de l'ensemble de la profession. Il traduit cependant la façon dont certains architectes mettent en scène leur pratique et, dans le cas de Pawson, leur vie et leur personnage public, *via* les réseaux sociaux et des ouvrages publiés. Pour parvenir à penser la place de la photographie dans le projet architectural, il faut réussir à passer outre ces mises en scène. Il faut donc se pencher sur ce que les architectes font, plutôt que sur ce qu'ils disent à propos de ce qu'ils font. Il importe alors d'analyser les productions des architectes plus que leurs discours. De la même façon, le sujet de notre recherche pousse à porter l'attention autant – sinon plus – sur les représentations et les constructions visuelles des discours que sur les propos et les projets portés par ces mêmes discours.

personnelle. « *John Pawson's second photographic book, Spectrum, comprises a chromatically ordered sequence of 320 images* ».

024 *Ibid.* Traduction personnelle. « […] *a detailed archive of references for pattern, texture, form and spatial arrangement, drawn from a wide variety of locations* ».

025 *Ibid.* Traduction personnelle. « *The book reflects the continuing importance of photography as a design tool in Pawson's daily work* ».

026 De son lancement en 2010 jusqu'en 2015, Instagram était strictement limité à la publication de photographies au format carré.

027 Maxime Fabre, « La photographie de presse au ban des dispositifs d'exposition numérique. Paris Match et l'AFP sur Instagram ».

028 Catherine Pawson et John Pawson, *Home farm cooking*, London, Phaidon, 2021.

029 Allan Sekula, « Trafics dans la photographie », *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, [1981], Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 185.



John Pawson et Alison Morris, *Spectrum,* London, Phaidon Press Limited, 2017 (non paginé)

Les pratiques de la photographie dans le projet architectural peuvent prendre de nombreuses formes, parfois contradictoires ou relevant de paradigmes opposés. Elles interviennent à différents moments du projet et traversent l'histoire de la discipline depuis les années 1840. La diversité de ces approches, et la nécessité de construire un cadre qui permettent de penser la place de l'image photographique dans le projet architectural ont impliqués pour ce travail de recherche d'avoir recours à de nombreux exemples et études, tant dans la pratique d'architectes que dans celles de photographes. Ce travail fait ainsi le choix de ne pas se concentrer sur un nombre restreint de cas d'étude, ou sur la pratique d'un seul architecte.

Les méthodes de projet et les dynamiques de conception des architectes demeurent des aspects intimes de leur pratique, qui sont rarement abordés en tant que tels, et sur lesquels ils communiquent peu. Il y a là quelque chose de l'ordre de la boîte noire des architectes, de l'arrière-cuisine, ou de la face immergée de l'iceberg de leur pratique. C'est précisément pourquoi il est intéressant de se pencher sur ces processus créatifs, mais cela limite aussi les informations disponibles pour le chercheur. Les exemples sur lesquels s'appuie ce travail sont des échantillons, pertinents et représentatifs, mais il paraît évident que de nombreux

autres cas auraient pu nourrir le débat, s'ils avaient été documentés et disponibles. Dans l'introduction de *La Publicité du privé*[030], Beatriz Colomina souligne le contraste entre Le Corbusier, qui décide très tôt que « chacune des traces de son œuvre, et de lui, serait conservée[031] » et Adolf Loos, qui demande en 1922 à ses collaborateurs de détruire tous ses documents. La réception historique de l'un et de l'autre en dépendra. Opérée à partir des images et informations disponibles, notre recherche est ainsi soumise à ce biais, celui des images et informations qui nous sont parvenues, qui ont été médiatisées, ou que nous avons pu documenter.

Penchée sur les relations des architectes à l'image, cette recherche se construit aussi et surtout par rapport à l'imaginaire entourant la pratique des architectes. Elle est pour nous l'occasion de revenir ou d'évoquer certaines images importantes de la culture de la discipline, en explorant les impensés qui les entourent. Il s'agit en somme d'enclencher un redéchiffrage de la culture de l'image des architectes.

Cette thèse se penche sur la photographie et le projet architectural, c'est-à-dire sur la place de la photographie dans le processus de conception qu'est le projet architectural. Bien qu'elle aborde aussi les questions de réception, de collaboration artistique et d'histoire de l'architecture, son objectif est avant tout de comprendre ce que la photographie peut faire à la pratique des architectes, selon différentes temporalité et dans différents aspects de cette pratique. Cette thèse est avant tout menée avec le point de vue d'un architecte ; elle vise à permettre une meilleure compréhension critique de la place de la photographie dans la conception architecturale. Elle se base évidemment sur des pratiques établies, mais elle vise aussi à ouvrir les pistes de nouvelles façon de penser et d'utiliser les pratiques photographiques pour le projet d'architecture. Elle s'appuie pour ce faire sur des études approfondies de pratiques photographiques, ainsi que sur les apports transdisciplinaires des recherches dans le champ de la photographie.

Il ne s'agit pas ici de faire un point exhaustif sur les pratiques contemporaines ou historiques de la photographie dans le projet d'architecture, ni de quantifier ou de cartographier ces pratiques. Il s'agit plutôt de poser les bases conceptuelles de la relation du projet à la photographie, et de construire un cadre de pensée qui permette de déconstruire les impensés de ces pratiques de l'image.

À travers la question de la photographie dans le projet architectural, c'est la notion même de projet qui est interrogée. Pour Pierre Caye, « le projet est le cœur de la discipline architecturale[032] ». Il est en tout cas un processus complexe, qui mêle observation, intégration d'informations de sources diverses, et création. Ainsi la pratique des architectes est-elle avant tout incarnée par *le projet*. C'est donc au cœur de ce processus créatif que nous entendons interroger la place de la photographie. Il nous faudra pour commencer revenir sur le sens

030 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé*, *op. cit.*
031 *Ibid.*, p. 17.
032 Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice : production et humanisme*, Paris, Les Belles lettres, 2015, p. 217.

de la notion, sur son histoire, et sur sa relation à la représentation.

En effet, de multiples formes de représentation sont à la disposition des architectes. Si certaines sont largement documentées et questionnées, d'autres semblent en revanche marquées par de profond impensés et par une faible conscientisation de leurs enjeux et leviers de fonctionnement, malgré des potentiels riches et donc – on peut en faire l'hypothèse – insuffisamment exploités. C'est également en ce sens qu'il est pertinent d'interroger la place de la photographie dans la pratique des architectes.

La relation entre le *penser* et le *faire* est à la genèse de cette thèse. Ce projet de recherche s'est ainsi accompagné d'une pratique personnelle alliant architecture et pratiques photographiques. Les travaux ainsi produits ont alimenté la recherche dans un aller-retour constant. Ces travaux font l'objet d'une exposition, au sein de laquelle la soutenance de cette recherche prendra place. Cependant, si la présente thèse se nourrit d'une pratique de création, elle n'a pas été conçue comme un doctorat *par* la création. Pour des questions de clarté et de rigueur scientifique, nos productions personnelles ne sont donc pas exploitées comme exemples dans le présent travail.

L'apport des pensées de la photographie

Dans « Sur l'invention du sens dans la photographie », le photographe, artiste et théoricien américain Allan Sekula se propose notamment de réfléchir à la façon dont le contexte d'énonciation d'une photographie est susceptible d'en changer radicalement l'interprétation, le sens et la considération tantôt documentaire, tantôt artistique dont elle peut jouir. Il note, dès l'ouverture de l'article : « Le sens d'une photographie, comme celui de toute représentation, est inévitablement sujet à une détermination culturelle[033] ». Plus loin, il ajoute : « […] si nous acceptons le postulat fondamental selon lequel l'information est l'aboutissement d'une relation culturellement déterminée, nous ne pouvons plus attribuer une signification intrinsèque, ou universelle, à l'image photographique[034] ».

Les photographies sont ainsi des images mouvantes, qui se caractérisent par les multiples interprétations qu'une même photographie peut susciter. Leur sens n'est pas prédéterminé, ne leur est pas intrinsèque. D'ailleurs, de la prise de vue à la mise en scène – ou en page – des images, en passant par l'archivage, l'altération ou l'observation, le terme de « photographie » désigne tantôt une pratique de prise de vue qui implique la technique et l'expérience, tantôt un artefact, une image, un objet, etc. Ce travail s'appuie donc sur l'hypothèse suivant laquelle il ne faut pas envisager la photographie comme objet ou artefact, mais plutôt comme un ensemble de pratiques, qui mènent à la production et aux divers usages des images.

033 Allan Sekula, « Sur l'invention du sens dans la photographie », M. Muracciole (dir.), *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, [1974], Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 67.
034 *Ibid.*, p. 69.

La notion de « pratiques photographiques » ne doit certes pas être entendue comme la simple expression des modalités de prise de vue d'un photographe, par exemple amateur, dont on dit qu'il « pratique la photographie ». Elle recoupe plus largement toutes les façons d'exercer des activités relatives à la photographie : prise de vue, tri, sélection, transformation, classement, observation, édition, etc. Une même photographie est susceptible d'être l'objet de plusieurs attentions à différents moments de ce que l'on pourrait appeler la vie de l'image : les photographies circulent, sont diffusées, collectées, assemblées par différents publics, et à différentes époques. Notre recours à la photographie d'un ouvrage présentant lui-même des photographies prises par Charlotte Perriand en 1937 en est un exemple.

Pour comprendre l'importance de la photographie dans le projet architectural, il faut commencer par interroger la relation essentielle entre projet et représentation, et plus largement, entre projet et image. Il faut également revenir sur l'histoire commune qui lie architecture, architectes, photographes et photographies. Cette histoire est avant tout faite de relations, qui ont construit – et construisent toujours – des influences réciproques dans les deux domaines.

Dans l'optique de déconstruire un certain nombre d'impensés autour de la photographie, et notamment sa relation à la notion de documentaire, il faut également mettre en perspective les connexions entre territoire, photographie et paysage, ainsi que des travaux de photographes qui interrogent le rapport de la photographie au réel, au document et à l'enquête.

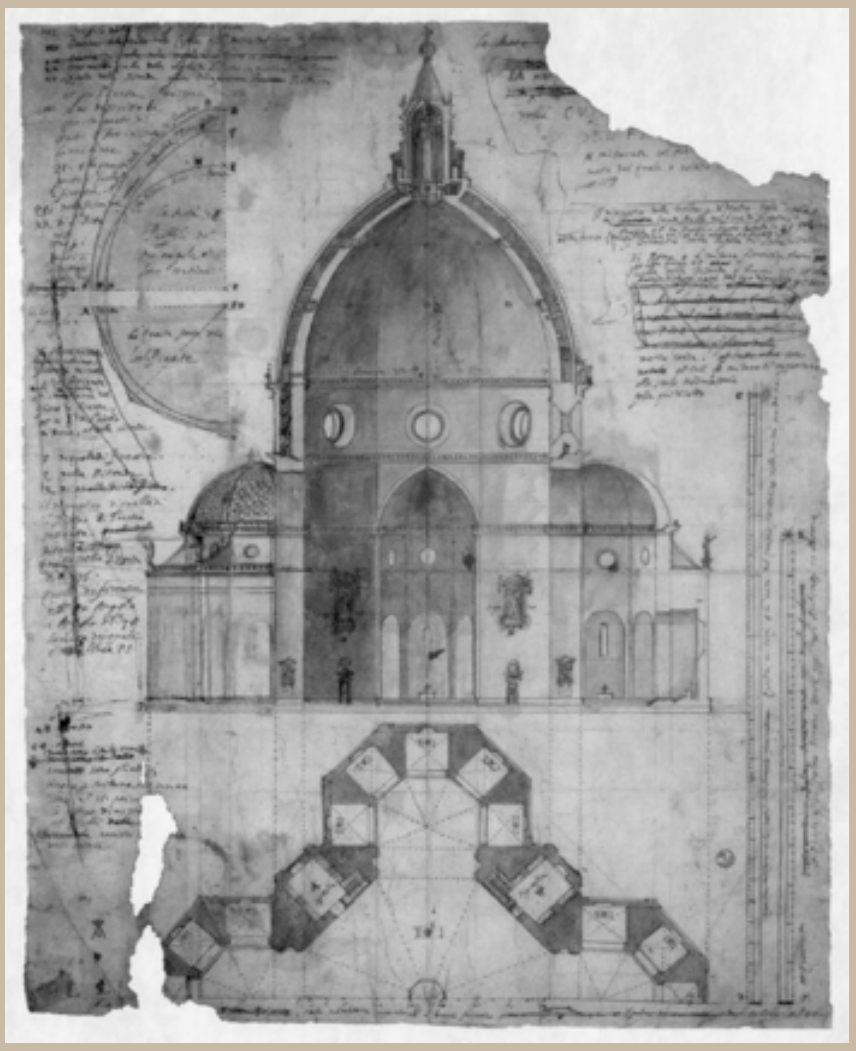
Les différentes modalités des *faire* photographiques dans le projet architectural sont avant tout une affaire de pratiques. Elles nous rappellent qu'une photographie n'est pas absolument déterminée, ni dans ses significations ni dans ses usages, et qu'une même photographie peut, à différent moment, être exploitées de façons variées pour des finalités encore imprévues au moment de sa prise de vue. Plutôt que de penser la place de la photographie en fonction des temps et phases du projet architectural[035], nous proposons au contraire ici de penser cette relation à partir de trois temps de la photographie.

D'abord, le temps de la prise de vue, qui est celui de la confrontation au terrain et celui de l'expérience du réel. Ensuite, le temps des images, qui est celui de l'observation des photographies, de leur archivage, de leur classement, mais aussi celui de leur collecte et celui de leur agencement dans des formes qui permette de mettre les images en résonances. Enfin, le troisième et dernier temps est celui de l'altération et de la manipulation de la matière photographique permettent d'aller au-delà du réel photographié, vers la fiction.

035 Une approche par les temps du projet a notamment été déployée par Frédéric Pousin, Sonia Keravel & Marie-Hélène Loze dans le cadre du projet de recherche Photopaysage, dans lequel les auteurs identifient « 6 temps qui correspondent à différents moments où l'image photographique intervient dans la démarche de projet de paysage. De la première rencontre avec le site, jusqu'à la communication du projet réalisé, [ils ont] nommé ces étapes : Premiers contacts, Raconter le site, Préfigurer, Le chantier, L'icône, Re-photographier ». Voir : Frédéric Pousin, Sonia Keravel et Marie-Hélène Loze, *Les temps du projet au prisme de la photographie*, Paris, Éditions ENSAPB, 2017, p. 4.

chapitre 1.

Le projet d'architecture, un mode de pensée par et dans l'image



Brunneleschi, *Il Duomo*, Florence
Dessin de Lodovico Cardi, dit «Cigoli», 1613 env.

Ce qui distingue dès l'abord le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte,
c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche.

Karl Marx[001]

D'après Karl Marx, la pratique de l'architecte semble devoir se distinguer de celle de l'abeille par une singularité de son mode opératoire : il *anticipe* la réalisation, en construisant « dans sa tête » avant d'éventuellement construire dans *le réel*. Ce caractère anticipatoire soulève un certain nombre de questions, notamment celle de savoir en quoi peut consister le fait de c*onstruire dans sa tête*. Quelles formes, quelles représentations et quelles méthodes de travail cette approche recouvre donc-t-elle ?
Si les méthodes et les productions des architectes relèvent d'une diversité saisissante, une notion semble toutefois devoir faire consensus dans une tentative de définition de ce qu'est la pratique architecturale : celle du *projet*. Il s'agit cependant d'un terme complexe, qui est associé à des objets, à des temporalités et à des pratiques divers sur lesquels il nous faudra commencer par revenir.

Au-delà d'une définition de l'architecture en tant qu'un art de la construction, nous nous appuyons ici sur l'hypothèse selon laquelle la pratique de l'architecture est un processus de résolution de problèmes. De natures multiples, ces problèmes ont pour dénominateur commun d'adresser des questions de pratiques et d'usages d'espaces, et donc de la définition de ces derniers. Partant, la tâche de l'architecte est avant tout celle de clarifier l'énoncé du problème, d'en comprendre les enjeux à l'œuvre, les tenants et les aboutissants, ainsi que les limites. S'agissant d'espaces au sens large, la pratique de l'architecte s'appuie sur des compétences de lecture et de compréhension de ces espaces, lieux, territoires, paysages et formes. Travaillant le matériau qu'est la pratique de l'espace, cette compréhension se doit d'être à la fois synthétique et sensible. La qualité de la compréhension du problème à poser est alors la condition nécessaire à la richesse de la résolution proposée.

La place prépondérante des représentations dans l'exercice de la discipline apparaît également comme une évidence dont l'essentialité mérite toutefois d'être éclairée. Les représentations et images semblent être l'espace dans lequel la conception anticipatoire de l'architecte trouve l'espace de se déployer. Cette prépondérance n'est certainement pas sans conséquences sur la pratique et la production des architectes.

001 Karl Marx, *Le Capital*, [1867], Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 200.

1.1 – Le projet & le besoin de l'image

Le projet semble indissociable de la pratique contemporaine des architectes. La polysémie du terme peut cependant en compliquer la compréhension. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) note ainsi une définition de 1529, décrivant le projet comme « dessin qui représente en plan, coupe... d'un bâtiment à exécuter conformément aux intentions de celui qui fait bâtir, ou l'ensemble d'un édifice d'après un programme donné[002] », résumant le projet à sa représentation. Le mot *projet* est fréquemment employé pour désigner un objet architectural, qu'il soit en cours de construction, en cours de conception ou encore conçu dans le cadre d'un enseignement en école d'architecture. Dans ce dernier cas, *projet* désigne alors également un enseignement, dispensé en *studio* ou en *atelier de projet*. On parle alors *d'enseignement de projet*, destiné à permettre aux étudiants d'acquérir des pratiques, méthodes et compétences *de projet*. Par extension, le terme est également employé pour désigner, dans la pratique des architectes maîtres d'œuvre, un dossier ou une affaire. Il s'agit alors d'un projet à mener à bien, d'une affaire que l'on est chargé de suivre.

Mais le terme de projet n'est pas propre à la discipline architecturale. Ce que l'on nomme les *conduites de projet* peuvent prendre de multiples formes, et s'appliquent aujourd'hui dans des directions extrêmement diverses. Les secteurs financiers, de la construction, politique, les travailleurs sociaux, les artistes, mènent des projets, dont il parait évident qu'ils ne recoupent ni les mêmes types d'objectifs, ni les mêmes outils. Il s'agit donc ici de comprendre avant tout quelle est la dynamique de ce que l'on appelle projet dans une large acception, avant de se pencher plus particulièrement sur le projet en architecture. Nous verrons ensuite de quels principes le projet d'architecture tire sa spécificité et sur quels outils particuliers il s'appuie.

Anticipation opératoire et paradigme temporel

Pour Jean-Pierre Boutinet[003] le projet est avant tout une conduite d'anticipation opératoire. Selon lui, l'importance de cette « production singulière ébauchée par un acteur individuel ou social en vue d'être réalisée[004]» s'affirme avec le passage de la société occidentale vers la modernité, et en particulier avec une évolution de la conception du temps. Là où

002 https://cnrtl.fr/etymologie/projet, consulté le 21.12.2021
003 Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet*, [1990], Paris, PUF, 2015.
004 *Ibid.*, p. 39.

les sociétés anciennes, agraires et soumises plus directement aux rythmes des saisons concevaient le temps de façon circulaire, ou spiralée (c'est-à-dire un temps pensé comme une lente évolution au fil de cycles de répétition), la société moderne voit sa conception du temps évoluer vers une conception linéaire, celle du parcours, de l'irréversibilité et de l'anticipation du futur[005]. La conception du temps linéaire amène en effet à considérer le futur à la fois comme un horizon (vers lequel on se tourne mais qui demeure inaccessible) et comme « l'idée de possible que par nature l'avenir porte avec lui[006] ». Le futur, dans une conception linéaire du temps, est à la fois en rupture et en continuité avec le présent et le passé, ce qui génère une « indétermination partielle […] problématique et angoissante ». Le projet, en tant que forme d'anticipation, de « jeté en avant » (le terme « projet » proviendrait en effet du latin *pro-jetare*), s'affirme ainsi comme un mode opératoire permettant de contrôler cette indétermination angoissante, là où la conception du temps circulaire notamment liée aux répétitions des saisons offrait d'elle-même, par son caractère cyclique, quelques certitudes sur l'avenir. Le projet se compose donc d'un double temps : celui de l'anticipation d'abord, suivi par celui de l'éventuelle réalisation.

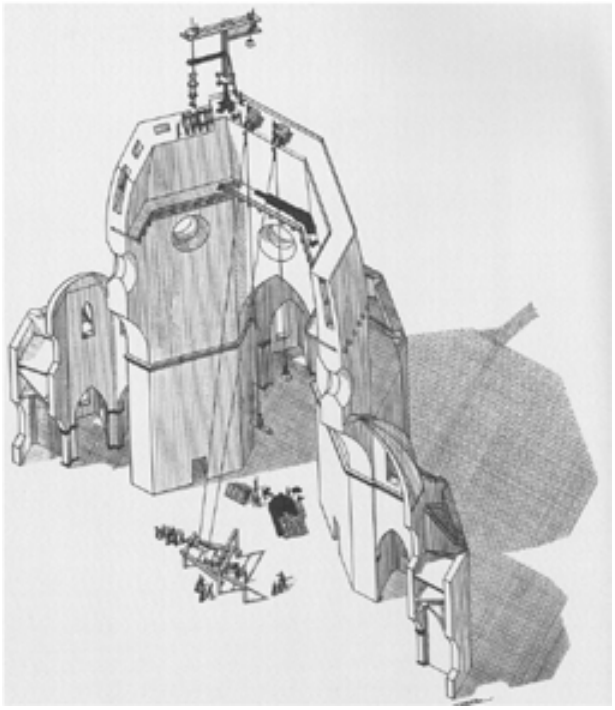
Selon Boutinet toujours, le passage d'une conception du temps cyclique, ou spiralée, à celle d'un temps linéaire émerge au début de la Renaissance, en grande partie du fait d'une émancipation croissante de la société vis-à-vis des valeurs de la religion et de ses racines judéo-chrétiennes. C'est à cette époque de remise en question et de questionnement du monde (que l'on peut situer au début du Quattrocento) qu'aurait émergé la notion de projet en tant que telle. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette notion au sens large qu'interroge Boutinet, est précisément née dans le domaine de l'architecture.

Forme de l'anticipation

Le premier glissement significatif qui puisse marquer l'émergence de la notion de projet est l'œuvre d'une figure majeure du *Quattrocento*, l'architecte Filippo Brunelleschi. D'abord orfèvre et sculpteur, le florentin se tourne à partir de 1418 résolument vers l'architecture :

> Au début du XVe siècle, F. Brunelleschi en délaissant quelque peu la sculpture pour l'architecture entend rompre une tradition héritée du Moyen Âge, celle qui faisait de l'architecte le chef d'un ensemble de personnes spécialisées dans les divers travaux d'un chantier, et aussi l'arbitre de conflits interminables entre corps de métiers rivaux. Mettant en cause ce genre de pratique, Brunelleschi entend séparer la conception architecturale de son exécution : l'architecte devient le seul responsable du projet et de la technique d'exécution. De ce fait, les exécutants voient leur autonomie réduite. En séparant bien ce qui tient au projet de ce qui relève de son exécution, l'architecte introduit dans son

005 Pour plus de précisions sur cette question, voir Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet*, *op. cit.* Première partie, chapitre 2.
006 *Ibid.*, p. 57.



Système de levage conçu par Brunelleschi pour édifier
la coupole de Santa Maria del Fiore.
in Giovanni Fanelli et Michele Fanelli, *Brunelleschi's cupola: past and present of an architectural masterpiece*, Florence, Mandragora, 2004, p. 198.

> travail une nouvelle rationalité et la Renaissance italienne en valorisant cette rationalité en architecture instaure une pratique qui va perdurer jusqu'à nos jours[007].

Pour Boutinet c'est justement cette séparation[008] qui permet à Brunelleschi de réussir la construction du dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence, entre 1418 et 1436. Prouesse technique[009], l'édification de ce dôme requiert de la part de l'architecte un certain nombre d'innovations structurelles et technologiques pour partie inspirées par les techniques de constructions romaines (notamment de la coupole du Panthéon de Rome), et inédites. Et c'est précisément la capacité de l'architecte à anticiper la construction et la

007 *Ibid.*, p. 15–16.

008 Il faut cependant nuancer la rupture entre projet d'architecture et chantier que propose Boutinet. Si l'anticipation est une condition d'existence du projet, l'architecte n'a pas pour autant abandonné le chantier. Certaines problématiques sont déplacées en amont pour être plus facilement résolues parce que, justement, anticipées. Les méthodes d'anticipation développées par Brunelleschi pour la construction du *Duomo* incluent d'ailleurs la réalisation de prototypes, c'est-à-dire d'essais à l'échelle du chantier, et postérieurement la présence de l'architecte sur place pour superviser la construction.

009 Pour plus d'informations sur la dimension technique de la construction , voir : Barry Jones, Andrea Sereni et Massimo Ricci, « Building Brunelleschi's Dome: A Practical Methodology Verified by Experiment », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2010, vol. 69, n° 1, p. 39-61.

combination de ces techniques dans un contexte particulier qui lui permet de répondre au problème, parce qu'il a anticipé la façon de le résoudre avant de commencer la mise en œuvre[010] : la dimension et la hauteur de la coupole, couplées au fait que le reste de l'édifice était déjà achevé, interdisaient en effet l'emploi d'échafaudages posés au sol pour supporter la coupole au cours de son érection. Le diamètre de la coupole, trop important, ne permettait pas non plus d'installer un cintre provisoire en bois pour supporter le dôme en cours de construction, comme c'était l'usage. La construction de ce dôme pourrait donc être lue *a posteriori* comme l'acte de naissance du projet d'architecture dans sa conception moderne. C'est en tout cas l'hypothèse soutenue par Jean-Pierre Boutinet.

Comme le rappelle Pierre Caye, « le projet est le cœur de la discipline architecturale[011] ». Le philosophe ajoute, en citant les écrits de Léon Battista Alberti[012], élève justement de Brunelleschi, que le « projet naît de la capacité que possède l'homme de l'art à concevoir par avance (*praescribere*), en esprit (*in animo ac mente*), abstraction faite de tout matériau (*seclusa omni materia*) l'œuvre jusque dans le moindre de ses détails (*ex omni parte*)[013] ». Le projet d'architecture opère donc dans une double dimension temporelle. Celle d'une conception « par avance », anticipée, que l'on peut qualifier de « dimension intentionnelle à valeur existentielle et symbolique[014] », et celle de la concrétisation physique de l'espace architectural projeté, c'est-à-dire celle du chantier. Du fait de cette dimension « par avance », cette dimension de prescription, le projet d'architecture évolue dans un décalage temporel par rapport à l'objet qu'il prétend faire advenir. Il vient, logiquement et par définition, en amont. Ce rapport d'anticipation, condition *sine qua non* du projet, est également ce qui définit la spécificité de l'approche et de la méthodologie du projet de l'architecte.

Contemporain, le projet d'architecture tel que pratiqué par les architectes maîtres d'œuvre est un processus composé d'une succession de phases variées, allant des premières étapes de la conception, à celle de la livraison de l'édifice bâti (voire au-delà). Les phases du projet prennent dans certains cas une valeur contractuelle, dans la mesure où la mission qui est confiée à l'architecte est définie par les phases sur lesquelles il est engagé. Si une « mission complète » intègre l'ensemble des phases, l'architecte peut également louer ses services pour des missions plus restreintes, telles qu'une « mission permis de construire », ou une « mission étude ». Ainsi certains projets, s'ils anticipent et prescrivent les phases de réalisation qui font suite aux phases intentionnelles, ne les atteignent jamais. C'est par exemple le cas des réponses aux concours d'architecture qui ne sont pas retenues. Dans l'enseignement contemporain de l'architecture, « l'atelier de projet » est l'élément central

010 Voir également : Giovanni Fanelli et Michele Fanelli, *Brunelleschi's cupola: past and present of an architectural masterpiece*, Florence, Mandragora, 2004.
011 Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice : production et humanisme*, Paris, Les Belles lettres, 2015, p. 217.
012 Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, [1485], Paris, Seuil, 2004, p. 55–56.
013 Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice*, *op. cit.*, p. 217.
014 Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet*, *op. cit.*, p. 170.



Lacaton & Vassal, *Place Léon Aucoc*, Bordeaux, 1996.

de la pédagogie. S'il place les futurs architectes dans des situations variées de conception et de réflexion, qui doivent leur permettre à la fois de développer des méthodologies de conception et d'affronter un certain nombre de difficultés d'ordres et d'échelles variés, il n'est qu'à de très rares exceptions destiné à aboutir à une mise en chantier concrète.

Pour Pierre Caye, « la maîtrise architecturale du réel au moyen du projet prend une forme spécifique : il s'agit de délimiter et de dilater l'espace pour le mettre au service des usages de l'homme[015] ». Cette délimitation de l'espace par laquelle l'architecte propose une forme de maîtrise du réel – ou à tout le moins d'une situation donnée et délimitée du réel – est la finalité du projet d'architecture, mais elle peut prendre d'autres formes que celle de la construction. En tant qu'élaboration d'une logique d'espace, le projet d'architecture fabrique déjà, avant une éventuelle mise en chantier, une forme d'intelligence dans une proposition de rapport de certains usages à certains espaces. On peut en trouver un exemple dans la pratique des architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal. Lorsqu'ils sont conviés à réfléchir à l'embellissement de la place Léon Aucoc à Bordeaux en 1996, les architectes répondent avec la proposition suivante :

> Nous y avons passé de longs moments à regarder ce qui s'y passait. Nous avons dialogué avec quelques-uns de ses habitants.
> Puis nous nous sommes posés la question d'un projet d'aménagement sur cette place à des fins d'embellissement.
> A quoi renvoie la notion d'»embellissement» ?
> […]
> Ici, l'embellissement n'a pas lieu d'être.
> La qualité, le charme, la vie existent. La place est déjà belle.
> Comme projet, nous avons proposé de ne rien faire d'autre que des travaux d'entretien, simples et immédiats : refaire la grave du sol, nettoyer plus souvent, traiter les tilleuls, modifier légèrement la circulation, …, de nature à améliorer l'usage de la place et à satisfaire les habitants[016].

015 Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice*, *op. cit.*, p. 218.

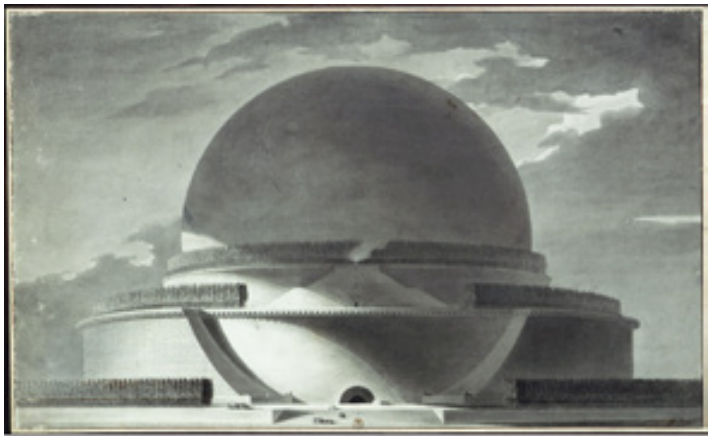
016 D'après la description du projet fournie par les architectes sur leur site internet : Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, *Projets - Place Léon Aucoc, Bordeaux - lacaton & vassal*, https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37#, consulté le 3.12.2021.

Ce projet, publié dans des revues d'architecture au même titre que d'autres réalisations de ces architectes, n'a pas consisté en l'édification d'une quelconque structure ou en la modification des matériaux ou revêtements de l'espace public. L'essence de ce projet était au contraire de souligner que l'existant satisfaisait déjà en grande partie aux usages auxquels il était destiné et aux qualités attendues, et qu'une simple reconsidération couplée à de légères adaptations des pratiques pouvaient le rendre parfaitement opérant. En ce sens, il s'agissait bien d'une « délimitation et d'une dilatation de l'espace pour le mettre au service des usages de l'homme[017] », pour reprendre les mots de Pierre Caye. Le projet d'architecture ne doit donc pas être strictement entendu comme un processus de conception dont la finalité serait la construction ou la réhabilitation, par le chantier, d'un édifice nouveau ou ancien mais plutôt comme un processus d'élaboration d'une forme d'intelligence d'usage de l'espace, transformant un espace ou la perception de cet espace. C'est une forme d'intelligence qui peut, selon les cas, nécessiter l'opération d'un chantier pour devenir effective. Jean-Louis Cohen rappelle d'ailleurs à ce sujet que « l'architecture est en effet une discipline d'observation autant que d'action, et établit des connaissances sur les transformations concrètes des territoires, mais aussi sur les techniques et leur interprétation et sur la pratique de l'espace[018] ». Au-delà de permettre la transformation des usages d'un espace, le projet architectural est aussi et surtout un mode de production d'intelligence et de connaissance.

Dans l'histoire de l'architecture, on peut d'ailleurs relever un certain nombre de projets, à des époques diverses, dont l'influence historique est manifeste, mais qui n'ont jamais été destinés à être mis en chantier. On parle alors « d'architecture de papier » ou « d'architectes de papier », soulignant le fait que ces projets sont destinés à exister avant tout par et dans les représentations dessinées. On peut songer par exemple aux travaux de Étienne Louis-Boullée, architecte et enseignant à l'école des Ponts et Chaussée de Paris de 1778 à 1788, notamment son projet de « Cénotaphe de Newton » en 1784 ou son « projet pour une métropole » conçu entre 1781 et 1782. On peut également songer au projet de cité industrielle idéale forgé par Tony Garnier au début du XXe siècle[019] ou bien aux projets de la « Ville du Globe Captif », ou à celui du « Welfare Palace Hotel », proposés par Rem Koolhaas et Madelon Vriesendorp, en annexe de l'ouvrage *New-York Délire*, en 1978[020].

Selon Jean-Pierre Boutinet, un des aspects fondamentaux de la méthodologie du projet d'architecture - et sur lequel il rejoint la définition d'Alberti - est celui du traitement d'un problème (entendu ici dans son sens heuristique plutôt que mathématique) « en atelier, séparément du chantier par modélisation et maquette, la maîtrise des lois de la perspective

017 Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice*, *op. cit.*, p. 218.
018 Jean-Louis Cohen, « L'Architecture, entre image et usage », *L'art et la culture*, Paris, O. Jacob, 2002, p. 249–265.
019 Sur ce projet de Tony Garnier, voir Tony Garnier, François Chaslin et Thierry Paquot, *Une Cité industrielle*, Lyon, Editions Deux-Cent-Cinq, 2019.
020 Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, [1978], Marseille, Ed. Parenthèses, 2011.



Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe de Newton*, 1784
(gallica)



Tony Garnier, *Une Cité industrielle, étude pour la construction des villes*, Lyon, Baise et Goutagny, 1919, p. 163.



Madelon Vriesendorp & Rem Koolhaas, *La ville du Globe captif, in* Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, [1978], Marseille, Ed. Parenthèses, 2011.

(celles de la *perspectiva artificialis* mises au jour par Brunelleschi) devant aider[021] ».

Deux ouvertures semblent se dégager de cette dernière proposition. La première est celle de la place singulière de la perspective parmi les représentations, et surtout, son importance dans l'apparition du projet architectural. La seconde est plus largement celle de la notion de représentation, c'est-à-dire de l'ensemble des éléments matériels (« par modélisation et maquette ») qui permettent à l'architecte de se pencher, en atelier plutôt que *in situ*, sur les problèmes à résoudre par anticipation.

Projet et Perspective mathématique

En 1415, quelques années avant de participer au concours qui l'amènera à édifier le dôme de *Santa Maria Del Fiore*, Filippo Brunelleschi propose à Florence une expérience déterminante dans l'histoire du *Quatrocento*, de la Renaissance et de l'art ; c'est l'expérience dite de « la Tavoletta ». L'architecte se tient face au Baptistère de Florence et tient d'une main une peinture de ce Baptistère, qu'il a réalisée en suivant les lois de construction mathématique de la perspective qu'il a déterminées. Cette peinture est percée d'un trou, au niveau de la porte centrale du Baptistère. Tenant le tableau devant son visage de sorte que la représentation dessinée du Baptistère est face au bâtiment, Brunelleschi peut voir le bâtiment du Baptistère à travers le trou. Tenant de l'autre main un miroir (ce qui n'est pas sans poser de nouvelles questions optiques et scientifiques, comme le note Céline Flécheux[022]) qu'il intercale dans son champ de vision, il peut regarder alternativement sa construction perspective et le bâtiment. Il cherche à montrer par cette expérience que la perception visuelle du bâtiment construit à l'autre bout de la place est parfaitement reproduite (en tout cas dans sa construction géométrique) par sa représentation et donc que les lois de perspective qu'il a déterminées permettent effectivement de reproduire la vision de l'œil humain. En somme, que la *perspetiva artificialis*[023] des dessins qu'il produit à l'aide d'une méthode mathématique qu'il a lui-même élaborée, imite avec suffisamment de précision la *perspectiva naturalis* de la vision humaine. C'est sur la base de ce travail qu'un des disciples

021 Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet*, *op. cit.*, p. 185.

022 « alors qu'il est censé garantir la vérité de l'image, le miroir introduit également une prise de conscience du procédé de la part de l'observateur, dans la mesure où il suppose que le panneau a été peint à l'envers. Telle fut la raison du choix du Baptistère, architecture parfaitement symétrique par rapport à un axe vertical, dont la représentation ne nécessitait point d'inversion. » Céline Flécheux, « Aux commencements de la perspective : section ou projection ? », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2014, n° 24-25.

023 Erwin Panofsky parle quant à lui de *perspectiva matematica.* Voir : Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, [1927], Paris, Les Éd. de Minuit, 1975.



Albrecht Dürer, *Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman,*1600 env., MET Museum

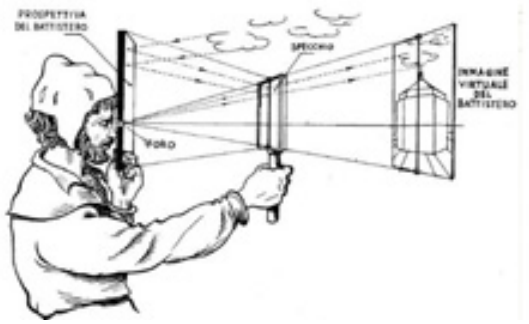


Schéma du principe de l'expérience de la Tavoletta

de Brunelleschi, Léon Battista Alberti, poursuivra la définition théorique de ces lois de la perspective, qu'il diffusera dans son livre *De Pictura*, en 1435[024].

Lorsque Brunelleschi propose l'expérience que l'histoire retient sous le nom de « la Tavoletta », il fait plus que démontrer la justesse de ses calculs et expériences au sujet de la perspective mathématique[025] : il permet également l'apparition du métier d'architecte, ou plus exactement l'évolution décisive de la profession, par l'avancée conceptuelle qu'est celle de la projection (dans tous les sens du terme). En effet, comme l'explique Jean-Luc Antonucci :

> Filippo, qui n'est pas peintre mais architecte, ne cherche donc pas à créer une nouvelle technique de représentation destinée aux peintres, il entreprend plutôt de mettre au point un nouvel outil d'aide à la conception architecturale qui va lui permettre de prévoir les objets architecturaux qu'il conçoit et, une fois extraits de son esprit, de les évaluer. Avec le nouvel outil d'aide à la conception qu'il forge de ses mains, Filippo Brunelleschi inaugure un nouveau métier. Celui de l'architecte qui n'est plus seulement un chef de chantier mais accède progressivement au statut de maître de l'œuvre en prenant de la distance avec le chantier pour avoir la capacité d'élaborer une réflexion préalable. Étape qui devient alors nécessaire à la conception globale d'un projet d'architecture qui doit inventer et non plus uniquement reproduire[026].

024 Leon Battista Alberti, *De pictura*, [1435], Paris, Macula, 1999.

025 Sur les différentes expériences de Brunelleschi qui lui ont permises d'aboutir à celle de La Tavoletta, voir l'article de Jean-Luc Antonucci, « Perspective en construction », *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, 1 novembre 2005, n° 5, p. 38-52.

026 *Ibid.*, p. 11.

Si l'image est la condition permettant au projet architectural d'exister par l'abstraction et dans le temps de l'anticipation, c'est une forme d'image particulière, à savoir la vue en perspective, qui permet à l'architecte de passer du savoir au « pré-voir ». De toutes les images à disposition de l'architecte, c'est en effet la première qui lui donne la capacité de faire le lien entre l'objet architectural encore absent et sa présence visuelle anticipée. Et cette capacité est permise par l'étroite corrélation entre le fonctionnement de la perspective mathématique et celui de la vision humaine.

Le dessin construit selon les lois de la perspective tire sa puissance conceptuelle, ainsi que sa force de séduction, de sa proximité troublante avec la perception visuelle. On peut penser que cette invention donne à Brunelleschi et à ses contemporains le sentiment d'avoir, en quelque sorte, décodé les lois de la Nature et du corps humain. Pour les architectes du *Quatrocento*, c'est en tout cas le moyen d'anticiper la perception visuelle que leurs constructions proposeront, alors qu'elles ne sont encore qu'à l'état d'architectures de papier. On peut imaginer l'influence qu'aura un tel bouleversement sur la production architecturale des siècles suivants.

Les peintres de la Renaissance ne tarderont pas à employer les règles de la perspective mathématique afin de réaliser des fresques en trompe-l'œil, jouant ainsi subtilement avec la proximité de ces deux systèmes optiques. Marisa Dalai Emiliani, dans sa préface à l'ouvrage d'Erwin Panofsky, cite ainsi Giorgio Vasari, écrivant en 1568 que « la peinture [n'est] pas autre chose qu'une contrefaçon de tout ce qui existe dans la nature, tel qu'elle nous le présente, simplement par le dessin et les couleurs[027] ». La conjonction entre peintures en trompe-l'œil et architecture trouve des relations particulières au *Cinquecento*, par exemple dans les villas de Palladio et en particulier la « Villa Barbaro », dans laquelle les colonnes, fenêtres et corniches peintes en trompe l'œil par Véronèse viennent compléter celles, bien réelles, conçues par l'architecte.

L'expérience de Brunelleschi a donc permis l'émergence du métier d'architecte, parce qu'elle a permis au concepteur d'espace de faire le lien quasi direct entre l'objet (abstrait, absent et anticipé) de sa conception et le monde de la perception. La règle mathématique de la perspective est aussi et surtout le moyen de traduire le mode de représentation géométral, en plans et coupes, en un mode de représentation imitant celui de la perception visuelle tridimensionnelle. Le dessin en perspective, à l'instar par exemple de la Cité idéale[028] du Panneau d'Urbino, n'est en somme rien de plus qu'un trompe-l'œil. Il n'en est pas moins fondamental dans l'histoire de l'existence même de la discipline du projet architectural.

Si l'importance historique de l'expérience de Brunelleschi ne semble pas devoir être remise en question, il demeure difficile d'estimer précisément sa part de nouveauté. Comme le souligne Marisa Dalai Emiliani, les notions de la perspective « naturelle » étaient

027 Vasari cité par Marisa Dalai Emiliani, in Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 18.

028 Auteur inconnu, peinture à tempera sur bois de 67,5 × 239,5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Monastero di Santa Chiara, Urbino, 1480-1490 env.



Non attribué, *Città ideale, Urbino,* 1480 env.



Andrea Palladio, Paolo Caliari (Véronèse), *Villa Barbaro*, Maser, 1554

probablement – bien que partiellement – connues par certains artistes et architectes dès l'antiquité, parmi lesquels Vitruve. Ce dernier évoque en effet une connaissance de certaines lois de réductions perspectives chez les « Anciens », employées principalement à des fins scénographique. L'emploi de trompe-l'œil dans les décors romains en est un exemple[029]. Malheureusement, les ouvrages auxquels se réfère Vitruve étant perdus, il est difficile d'évaluer la précision de ces lois[030].

Par sa construction mathématique et son apparente adéquation aux lois de la nature,

029 À ce sujet, voir le premier chapitre, « Trompe-l'œil et luxe : imiter l'architecture prestigieuse », de Maud Mulliez, *Le luxe de l'imitation: les trompe-l'oeil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*, Naples, Centre Jean Berard Editions, 2014, p. 15-28.

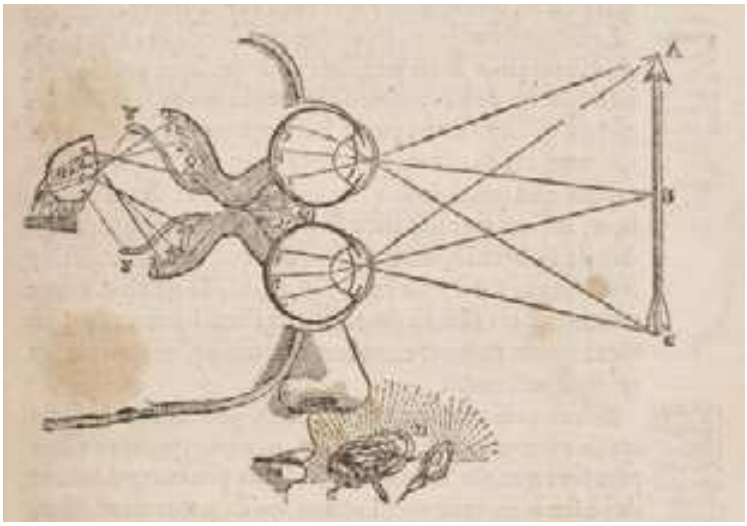
030 Panofsky revient longuement sur les constructions de la perspective telle qu'approchée dans l'Antiquité. Sur cette question, et en particulier sur le cas des écrits de Vitruve, voir Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 68 et suivantes.

la perspective construite se pare d'une aura d'image objective, naturelle, et incontestable[031]. Emiliani souligne d'ailleurs que la rigueur de la construction géométrique de la perspective a longtemps été un des critères d'appréciation privilégié des œuvres d'art : « Si une peinture était construite avec rigueur, selon les règles, on pensait, par habitude, qu'elle répondait aussi au but de reproduire fidèlement la réalité et qu'elle avait par conséquent une valeur esthétique positive[032] ». Emiliani insiste sur le fait que la « construction légitime » de l'espace était principalement employée à des fins d'illusion et d'imitation de la réalité, finalités demeurant par ailleurs, selon elle, des canons esthétiques importants jusqu'à la moitié du XIXe siècle.

Mais, si la construction mathématique de la perspective peut s'approcher de la perception visuelle de l'œil humain, il est évident qu'elle ne la reproduit pas totalement. Marisa Dalai Emiliani souligne par exemple les limites dénoncées en 1837 par le mathématicien G. Hauck, qui « fut amené […] à poser sur un plan scientifique le problème des rapports entre image visuelle psychologique et image de la représentation perspective, et à dénoncer pour la première fois la discordance essentielle existant de l'une à l'autre : l'incurvation rétinienne, qui caractérise la première, n'a aucun correspondant dans la seconde[033] ». Parmi les limites de la construction perspective, on peut également noter les questions de la perspective atmosphérique, ou la problématique du point de vue de l'observateur, qui doit parfaitement coïncider avec celui adopté au moment de la réalisation et demeurer mono-focal, c'est-à-dire avec un seul œil[034], contrairement à la vision humaine.

Il faut donc garder en tête que la perspective mathématique, quel que soit le degré de précision des règles qui la construisent et la prise en compte des paramètres atmosphériques ou de point de vue, demeure une illusion optique au mieux confondante. Et même dans les cas techniquement les plus aboutis, elle ne demeure qu'une représentation figée basée sur un point de vue unique. Or « la qualité de la réalité architecturale », comme le souligne l'architecte Juhani Pallasmaa, « semble dépendre fondamentalement de la nature de la vision périphérique qui enveloppe le sujet dans l'espace[035] ». De même quand Jacques Lacan déclare, dans sa leçon du 4 mars 1964 : « Je ne suis pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisi la perspective[036] », il rappelle que la perception de l'espace, y compris visuelle, ne se résume pas à un point de vue unique à un moment précis. Ajoutant « sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau », le psychiatre confirme que la perception d'un espace « réel » ne peut pas être comprise en occultant la présence du corps de l'observateur

031 Voir Atlas, planche 07
032 Marisa Dalai Emiliani, « Préface », *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1975, p. 19.
033 *Ibid.*, p. 21.
034 *Ibid.*, p. 8.
035 Juhani Pallasmaa, *Le Regard des sens*, [2005], Paris, Editions du Linteau, 2010, p. 13.
036 Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: 1964*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.



René Descartes et Louis de La Forge, L'*Homme de René Descartes et un Traitté de la formation du foetus du mesme autheur*, 1664, p. 85.

dans l'espace, le « tableau », dont il fait partie en même temps qu'il l'observe. La perspective porte ainsi en elle la limite d'un point de vue unique, central et orienté[037]. Elle fabrique également une vision qui met de côté le corps en tant qu'outil de la perception.

Comme le souligne Horst Bredekamp, « [la] réflexion antiperspectiviste de l'activité propre à l'image apparaît avec une évidence toute particulière dans le domaine du dessin d'architecture. Elle témoigne du conflit permanent qui consiste à vouloir exprimer l'architecture dans l'image et en tant qu'image, alors même que sa forme physique et tactile ne se réalise pas dans cette sphère[038] ». En effet, au-delà des dessins d'architecture, les représentations photographiques, en architecture, fonctionnent dans un mode de vision en perspective c'est à dire depuis un point de vue unique et situé dans l'espace. Bredekamp mentionne en particulier la critique de la prédominance du point de vue unique faite par les premiers architectes du mouvement moderne, évoquant la préférence revendiquée par Walter Gropius, fondateur et directeur du Bauhaus, pour la vue axonométrique au détriment de la vue perspective. L'édifice du Bauhaus de Dessau, construit par Gropius entre 1925 et 1926, par sa composition en plan qui ne lui confère aucune façade principale ni symétrie marquée, peut d'ailleurs être compris comme une marque de rejet de l'existence d'un point de vue unique ou privilégié pour apprécier l'édifice. Comme nous le rappelle Beatriz Colomina, « le point de vue de l'architecture moderne n'est jamais fixe ; à l'inverse de celui de l'architecture baroque, ou du modèle de vision de la *camera obscura*, mais se donne en constant mouvement, à la manière du cinéma ou de la ville[039] ».

037 Cette question dépasse d'ailleurs le cadre des études visuelles. Alain Rabatel la pose, en faisant de nombreux liens avec l'histoire des images, dans le champ des « textes romanesques » : Alain Rabatel, « Perspective et point de vue », *Communications*, 2009, vol. 85, n° 2, p. 23-35.

038 Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, [2010], Paris, La Découverte, 2015, p. 258.

039 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYX, 1998, p. 20.

De la représentation architecturale

Le caractère anticipatoire du projet d'architecture implique l'emploi de modélisations, d'éléments physiques qui permettent à l'architecte de se pencher sur le problème complexe qu'est le projet d'architecture depuis son atelier, en amont de la réalisation et de prendre un certain recul sur les problèmes qu'il pose. Le dessin en perspective est un élément parmi d'autres de ce dispositif d'anticipation. Ces éléments peuvent prendre de nombreuses formes et ils constituent ce que l'on regroupe sous le terme de représentation architecturale.

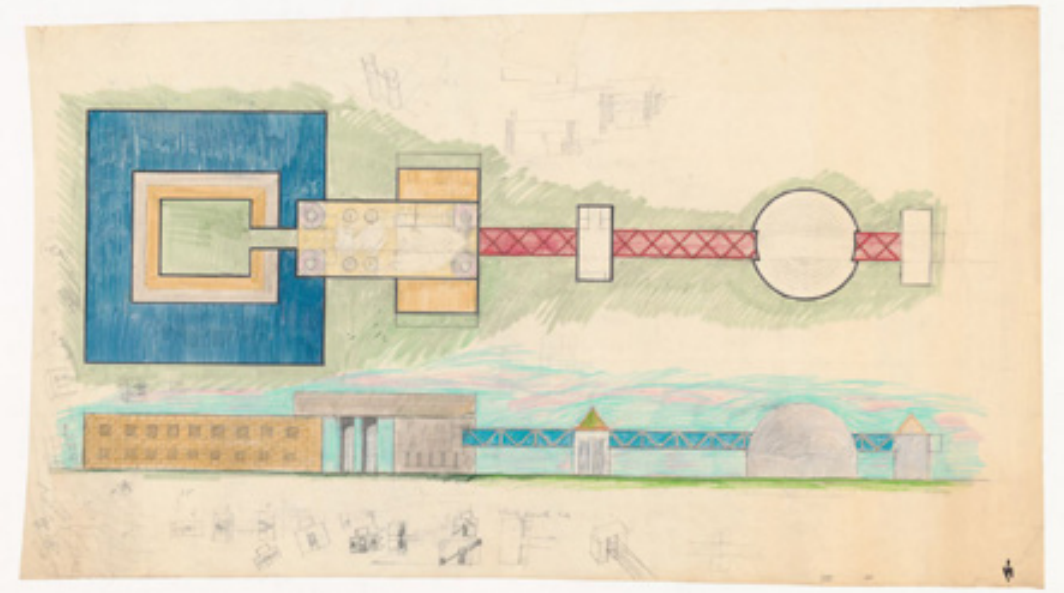
Pour l'architecte Jean-Pierre Durand, les représentations architecturales remplissent essentiellement trois fonctions : celle, en premier lieu, d'aider à la conception en permettant de « spatialiser des idées, des principes, des concepts ; puis tout au long du processus de conception, donner à voir les espaces en gestation et, surtout, les confronter entre eux afin d'aider à percevoir ce qui les oppose et ce qui peut les réunir[040] ». En second lieu, les représentations remplissent une fonction de communication. Elles sont en effet le moyen pour l'architecte d'échanger avec ses collaborateurs et avec différents types d'interlocuteurs (spécialistes, maitres d'ouvrages, etc.) sur le projet d'architecture alors en conception, sur ses caractéristiques spatiales et sur les idées à l'œuvre. Pour Durand toujours, « la part du dénoté – l'information objective – et celle du connoté – ce qui est inévitablement suggéré – s'entremêlent et demandent au concepteur communiquant une conscience de ces deux dimensions s'il veut maîtriser le message. […] Toute représentation est potentiellement mystificatrice[041] ». Enfin, les représentations architecturales remplissent une fonction de description, fonction pour laquelle « l'objectivité du message doit être maximale afin de limiter toute interprétation non souhaitée : les représentations sont alors contractuelles, elles engagent le commanditaire, le concepteur et le constructeur[042] ». Cette dernière se réserve principalement aux dernières phases de la conception, celles qui doivent permettent le chantier, c'est-à-dire le moment où le projet passe de l'anticipation à la réalisation.

On pourrait toutefois reprocher à cette définition de supposer une étanchéité surestimée entre les différentes fonctions identifiées, particulièrement les deux premières. Les mêmes représentations pouvant fonctionner dans différents moments et contextes d'énonciation, comme aide à la conception puis comme mode de communication. Quoi qu'il en soit, la représentation est une production du concepteur, de l'architecte. Pour Alessia de Biase et Pierre Chabard cet « acte de représenter est au cœur de l'architecture […]. Il intervient à toutes les étapes de la production des objets, de leur conception à leur diffusion en passant par la construction. Il s'incarne dans un large spectre de dispositifs textuels et/ou figuratifs,

040 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, Paris, Éditions de la Villette, 2003, p. 12.
041 *Ibid.*
042 *Ibid.*, p. 13.



Walter Gropius, *Der Bauhausneubau*, Dessau, 1925, *in* Walter Gropius, *Internationale Architektur,* [1925], Munich, Albert Langen Verlag, 1927, p. 22.



Aldo Rossi, *Town hall, Scandicci, Italy*, 1968 env.

de systèmes dynamiques d'images, souvent en interrelation et en intermédiation[043] ». Quelle que soit la destination des représentations, on peut retenir qu'elles forment des dispositifs représentants de l'objet architectural alors en cours de conception. Ces dispositifs permettent donc une intermédiation entre le projet, l'architecte, et ses divers interlocuteurs.

043 Alessia De Biase et Pierre Chabard, « Introduction », *Représenter: objets, outils, processus : actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 2020, p. 9-28.

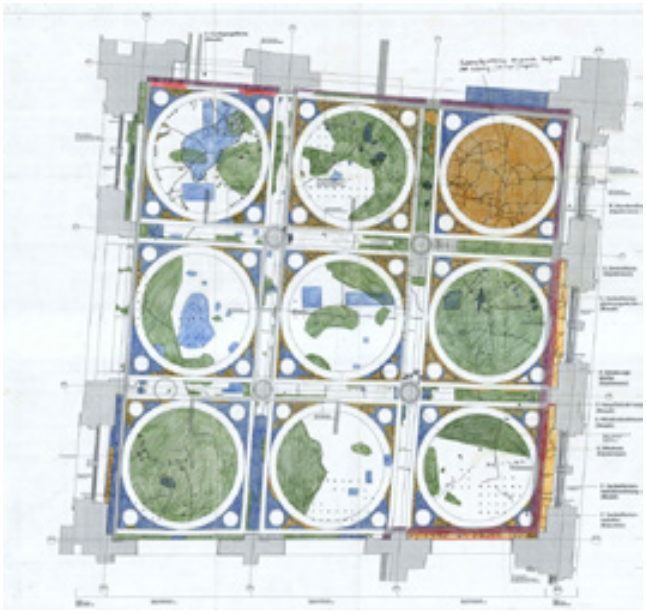
Les enjeux et fonctions portés par la représentation architecturale s'incarnent de diverses manières dans la large panoplie des modes de représentation à la disposition des concepteurs. Pourtant, selon Jean-Pierre Durand[044], « la diversité des objectifs auxquels les représentations doivent répondre – concevoir, communiquer, décrire – n'a pas pour autant produit des modes de représentation si nombreux. Il est possible de les regrouper en trois grandes familles », qui sont « les représentations planes », « les représentations volumétriques » et les « représentations écrites ». S'il paraît difficile, à l'intérieur de ces familles, de lister exhaustivement l'ensemble des modes de représentation qui peuvent s'offrir à l'architecte, ne serait-ce qu'en raison de l'apparition régulière de nouveaux modes de représentation (on peut songer notamment aux dispositifs dits de « réalité virtuelle », qui font petit à petit leur apparition dans le domaine de la représentation architecturale), et si les outils évoluent, un certain nombre de modes de représentation perdurent ; ils sont ce que l'on peut considérer comme les modes de représentation traditionnels des architectes. Si l'outil de dessin informatique a aujourd'hui remplacé le dessin technique manuel, les plans et coupes restent, par exemple, des modes de représentation privilégiés.

Afin de détailler ces différents modes traditionnels, nous nous baserons principalement dans les lignes qui suivent sur la classification proposée dans l'ouvrage de Jean-Pierre Durand, *La représentation du projet*[045].

Dans les représentations planes, c'est-à-dire les dessins en deux dimensions, on peut distinguer :

- Les projections orthogonales, également appelés « géométraux », c'est-à-dire ce que l'on désigne par « plans », « coupes » et « élévations ». Ces modes de représentation sont « le système de représentation des volumes le plus élémentaire et le plus radical[046] ». Ces représentation consistent en des projections « à plat » des différentes faces d'un volume, et ne permettent de bien décrire un espace que lorsqu'elles sont combinées entre elles. En outre, de par cette dimension de projection (on peut au passage souligner l'heureuse connexion linguistique qui fait de la projection le moyen de représentation privilégié du projet d'architecture), les géométraux sont des représentations qui occultent, prises séparément, la tridimensionnalité. À ce prix, ce mode de représentation se distingue en revanche par le fait qu'il est mesurable étant donné qu'il présente les éléments représentés en « vraie grandeur » (au prix également d'une homothétie qui en détermine l'échelle).

044 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, *op. cit.*, p. 19.
045 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, *op. cit.*
046 *Ibid.*, p. 20.



David Chipperfield, *Neues Museum*, plan des sols existants, Berlin, 1993-2009



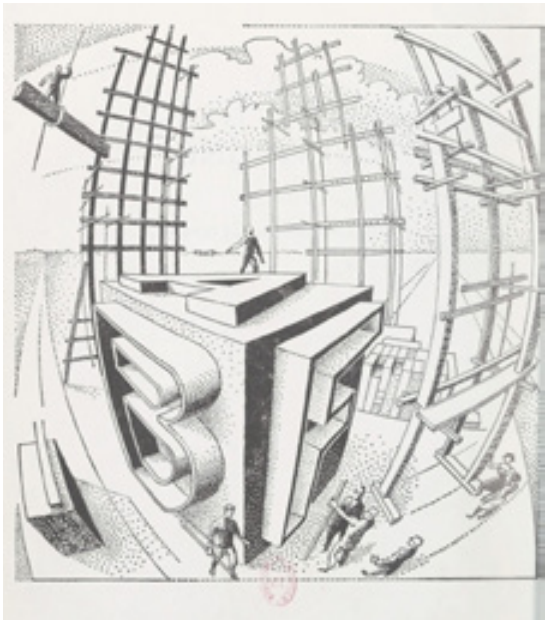
Le Corbusier, *Villa Savoye*, vue en perspective du toit-terrasse, 1928

- Les axonométries, qui regroupent une variété de modes de construction géométriques : isométrie, perspective cavalière, etc. Tous ces modes de représentation ont cependant en commun d'être des représentations dessinées, planes, qui montrent des éléments dans leur tridimensionnalité. N'appartenant ni entièrement au monde des projections orthogonales, ni vraiment à celui des vues en perspective, ce mode de représentation peut parfois devenir déroutant, et ne pas laisser facilement percevoir le volume qu'il entend représenter. Combiné à des procédés de coupe, ou « d'éclatement » des volumes, se rapprochant parfois des vues en écorché courantes dans les précis de médecine, ce mode de représentation est régulièrement employé pour sa capacité à permettre une compréhension rapide et globale de la complexité d'un projet.

- Les perspectives coniques, dont nous avons déjà largement abordé l'origine et les enjeux. Jean-Pierre Durand résume le principe de la vue en perspective par ce qui en a été un des modes de construction, représenté notamment dans des gravures d'Albrecht Dürer : « l'intersection sur un plan perpendiculaire à la direction de la vision des droites reliant tout point de l'objet avec l'œil de l'observateur[047] ». Les vues en perspective se caractérisent notamment par le fait qu'elles adoptent un point de vue unique et situé dans l'espace (fut-il virtuel). De ce fait, elles prennent en compte des éléments du champ visuel tels que la ligne d'horizon et les points de fuite (là où les projections orthogonales et les axonométries ont un point de fuite abstrait, à l'infini). Il existe par ailleurs différents types de perspectives coniques, qui correspondent à différents procédés de construction du dessin, et qui prennent en compte un nombre plus ou moins important de points de fuite et de déformations visuelles. On peut citer, notamment, la « perspective légitime », à un seul point de fuite, la perspective cylindrique, la perspective à trois points de fuite (qui prend en compte la déformation des lignes verticales), la perspective sphérique (qui cherche à reproduire, dans un unique dessin, la perception d'un champ visuel complet, et qui s'apparente visuellement aux effets de déformations produits par exemple par un objectif photographique à très grand angle).

Dans les représentations volumiques, on peut distinguer principalement :
- La maquette, qui prend des formes, des dimensions et des expressions de matérialité très diverses. Comme le souligne Durand, « la maquette, tout comme les projections géométrales, parallèles ou coniques n'est pas une simple réduction du réel, c'est une REPRESÉNTATION (*sic*). La maquette rend intelligible certains aspects de la réalité en la transformant[048] ». L'intérêt principal de la maquette est qu'elle permet, en un seul objet, d'adopter une infinité de points de vue selon où l'on se place et donc de dépasser la limite du point de vue unique choisi à l'avance, pour explorer des perceptions de l'espace dont l'intérêt n'a pas forcément été anticipé. Enfin, c'est un outil qui restitue une vision tridimensionnelle de l'espace, en ce qu'il met à contribution la vision binoculaire de l'humain, ce que ne fait aucun des autres modes de représentation évoqués ici.
- Le prototype, qui n'est pas, au contraire de la maquette, à une échelle réduite de la réalité, homothétique, mais bien un fragment à échelle réelle de l'édifice projeté. Le prototype est généralement réalisé avec les matériaux de construction réels, qu'il présente, alors que la maquette les re-présente. En ce sens, on peut contester le statut de représentation du prototype, qui est plus souvent employé pour vérifier des assemblages de matériaux, des teintes, ou pour tester des procédés constructifs. Brunelleschi avait employé des prototypes pour tester le procédé constructif de son *Duomo*, notamment des échafaudages particuliers qu'il a conçus pour l'occasion.

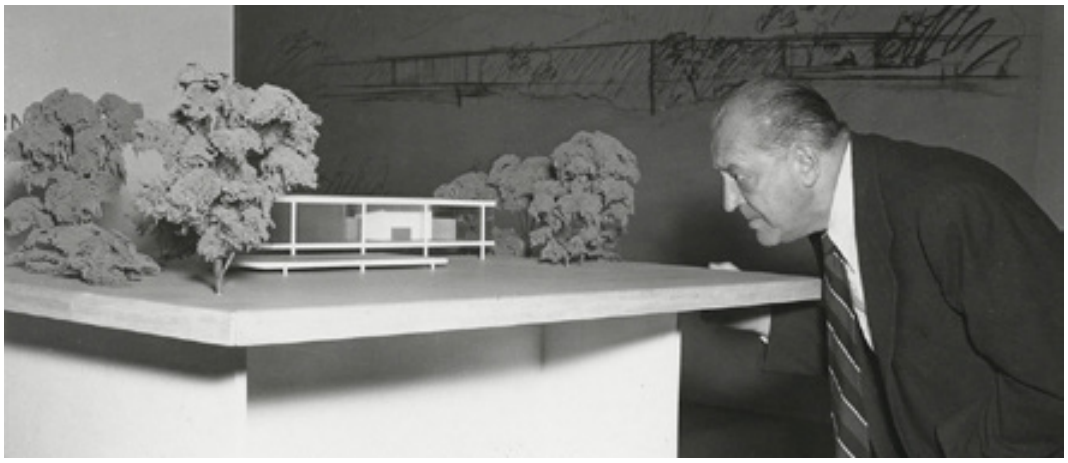
047 *Ibid.,* p. 39.
048 C'est Jean-Pierre Durand qui souligne. *Ibid.,* p. 61.



Une vue selon la perspective sphérique, *in*
André Barre & Albert Flocon, *La perspective curviligne : de l'espace visuel à l'image construite*, Paris, Flammarion, 1967.



Embaixada Arquitectura, *Casa Dos Cubos*, Tomar, 2003



Mies Van Der Rohe & une maquette de la villa Farnsworth
(édifiée en 1951), vue de l'exposition du MoMa de 1947
MoMa

Enfin, dans le cadre des « représentations écrites », on peut situer toutes les représentations « qui utilisent les mots et les chiffres pour décrire[049] ». Cela peut donc regrouper aussi bien les descriptifs quantitatifs, les différentes pièces écrites réglementaires de différentes phases de projet d'architecture (des formulaires de permis de construire aux cahiers de clauses techniques particulières (C.C.T.P) des phases d'exécution), que les descriptions d'intentions de projets, moins techniques et plus sensibles, que l'on retrouve dans les planches de concours, les revues d'architecture, sur les sites internet des architectes, ou dans leurs discours.

Malgré ce classement tranché et synthétique en trois parties et avec tous les modes qui les composent, les formes de représentations n'en présentent pas moins une large diversité, chacun des éléments de ce classement pouvant prendre des formes extrêmement variées, en fonction de leur degré de précision, du moment de la conception auquel ils interviennent, de l'échelle, du cadrage qu'ils proposent, etc…

Par exemple, la représentation en plan, selon qu'il s'agisse d'un premier jet d'esquisse tracé rapidement au fusain, ou bien d'un plan d'exécution extrêmement détaillé destiné au chantier, prendra des apparences radicalement différentes malgré le fait que ces représentations soient toutes deux identifiables comme des « plans ». De même, les modes de représentations peuvent parfois se croiser et s'hybrider. C'est le cas par exemple de ce que l'on appelle une « coupe perspective », qui associe la représentation géométrale de la coupe à la vue d'une perspective conique, des maquettes qui intègrent parfois des éléments de représentation plane, etc. Comme le rappelle Michael Young :

> Parmi les modes de représentation architecturale traditionnels – plan, coupe, élévation, axonométrie et perspective – chacun a ses propres histoires et ses propres modes d'interprétations, qui impliquent des conflits discursifs complexes. A travers ces représentations, les architectes sont habitués à voir le monde d'une façon particulière, à mesurer la valeur de leur travail de façons spécifiques, à construire leurs argumentaires sur la base des qualités et attributs de ces représentations, et à s'adresser à des publics spécifiques[050].

Les formes de la représentation architecturale sont donc multiples. Cependant, « le moyen privilégié de la représentation d'un projet d'architecture, comme de toute situation qui nécessite le passage de la conception à la réalisation, reste le géométral[051] ». Le fait de

049 *Ibid.*, p. 19.

050 Michael Young, *Reality modeled after images: architecture and aesthetics after the digital image*, London, Routledge, 2021, p. 5. Traduction personnelle. « *Within the standard set of architectural representations – plan, section, elevation, axonometric, and perspective – each has its own histories and modes of interpretation that involve complex discursive conficts. Through these representations, architects are trained to see the world in a particular way, to understand the value of their labor in specifc ways, to construct arguments through the qualities and attributes of these representations, and to address specifc audiences* ».

051 Joël Sakarovitch, « Architecture et représentation, de la projection à la double projec-



«L'Architecte au plan», Statue sumérienne,
2120 av. J.-C. env.

« représenter un projet architectural par sa projection en plan et son élévation est une technique graphique très ancienne[052] », dont on peut estimer une origine probable au troisième ou au deuxième millénaire avant notre ère, avec le papyrus dit de Gui'ab, et ses deux représentations en élévation d'un Naos égyptien. Parmi les plus anciennes traces qui nous soient parvenues de représentations dites géométrales, Joël Sakarovitch cite la statue de Gudéa[053] dite « l'Architecte au plan », dont la date de création est estimée aux alentours de 2120 av. J.-C. Dédiée à la divinité sumérienne Ningirsu, cette statue représente un personnage assis, avec un plan sur les genoux, ce qui en ferait le plus ancien plan d'architecture encore existant à ce jour.

La prédominance des représentations dites géométrales sur les autres formes de représentation, et en particulier les vues en perspective, s'explique notamment par le fait qu'elles sont vérifiables par la mesure, et qu'elles ne reposent pas sur une illusion optique, illusion qui tend à « rendre les images photo-réalistes suspectes » aux yeux des architectes, selon Michael Young[054]. Ce dernier oppose ainsi les plans d'architecture, fonctionnant sous un régime métrique donc vérifiable et quantifiable, aux images de rendu, fonctionnant sous un régime optique. En outre, en leur qualité de représentation métrique mesurable et du fait de leur valeur synthétique, les géométraux sont de loin les documents les plus opérants lors des phases de réalisation, de chantier. Cette même qualité mesurable permet aux plans et coupes de prétendre à une valeur légale et juridique, et leur permet de « faire foi », qualité à laquelle seules les pièces écrites prétendent également dans l'exercice des architectes, là où les vues des représentations du régime optique demeurent, selon l'expression courante, « non contractuelles ».

tion », *In Extenso*, 1990, vol. 13, De l'image naturelle à l'image artificielle, p. 63–101.

052 *Ibid.*

053 Également connue sous le nom de « Architecte au plan ; Gudea B », il s'agit d'une statue néo-sumérienne en diorite, datée d'environ 2120 av. J.C., et qui fait actuellement partie des collections du musée du Louvre. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010119540

054 Michael Young, *Reality modeled after images*, *op. cit.*, p. 5..

Cependant, pour pouvoir libérer leur potentiel opérant, les plans, coupes et élévations doivent être compris et correctement interprétés. En effet « un dessin architectural – un plan par exemple – est structuré par des conventions disciplinaires qui peuvent être enseignées et questionnées. Ces dernières permettent d'établir des comparaisons historiques et des critères de valeur. […] Un plan requiert de la pratique pour pouvoir être dessiné, et une certaine connaissance pour pouvoir être interprété correctement[055] ». Le plan d'architecture est une construction graphique basée sur un grand nombre de conventions et de symboles, qui doivent être employés de façon canonique pour pouvoir être interprétés par autrui.

Cette dimension codifiée prive les géométraux d'une immédiateté qui fait certainement la force des vues en perspective. Là où les plans et coupes nécessitent d'être déchiffrés pour transmettre une compréhension de l'espace et des volumes qu'ils représentent, les vues perspectives, qu'elles soient des photographies, des rendus réalistes ou épurés comme de rapides croquis, se donnent presque immédiatement à percevoir en tant qu'espace, du fait de la proximité singulière qu'elles entretiennent avec les mécanismes de la perception optique, à l'instar des premiers rendus dessinés selon les lois de la perspective mathématique de Brunelleschi et d'Alberti.

Cette dimension codifiée est également une limite à la fonction de communication des représentations architecturales, dans la mesure où elle ne peut s'adresser qu'à des publics formés à ces codes et capables de les interpréter. Jean-Pierre Durand nous rappelle justement que « les projections orthogonales sont un instrument de conception et d'analyse exceptionnel qui nécessite une extrême vigilance dans son emploi et sa lecture ; cela rend son utilisation délicate dans un processus de communication où les interlocuteurs n'ont pas obligatoirement acquis cette culture spécifique[056] ». Si les acteurs professionnels avec lesquels les architectes sont amenés à échanger sont la plupart du temps formés à ces codes, qu'il s'agisse de promoteurs immobiliers, d'ingénieurs ou d'entreprises de construction, ce n'est que plus rarement le cas des clients particuliers ou du grand public.

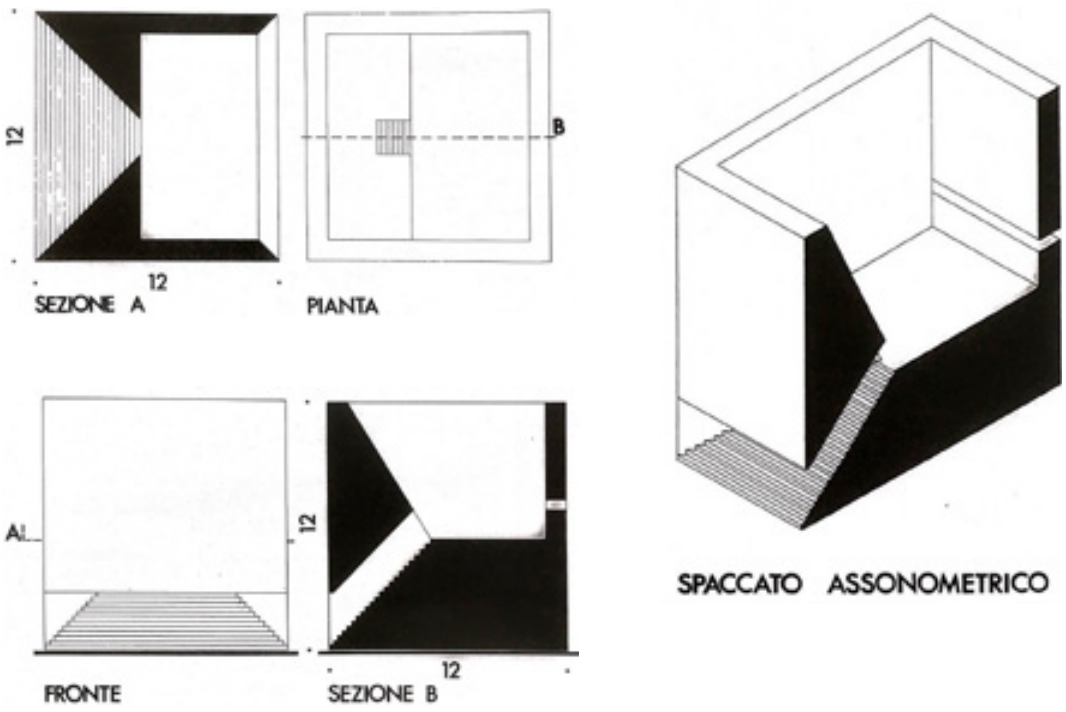
En ce sens, on peut également considérer que les représentations architecturales codifiées relèvent d'une tropologie, d'un « langage symbolique recourant à des tropes, c'est-à-dire des figures de style fonctionnant moins comme du cadre de la pensée que comme des modèles[057] ». Pour pouvoir lire un plan, il convient donc d'être formé à l'emploi et à l'interprétation de ces modèles, de ces tropes.

En outre, les codes et les symboles qu'ils contiennent sont le produit d'une situation

055 *Ibid.*, p. 4. Traduction personnelle. « *Within the standard set of architectural representations – plan, section, elevation, axonometric, and perspective – each has its own histories and modes of interpretation that involve complex discursive conficts. Through these representations, architects are trained to see the world in a particular way, to understand the value of their labor in specifc ways, to construct arguments through the qualities and attributes of these representations, and to address specifc audiences* ».

056 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, *op. cit.*, p. 31.

057 Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, *op. cit.*, p. 97.



Aldo Rossi, *Monument à la Résistance*, représentations
tirées du projet en phase de concours, Cuneo, 1962

et d'évolutions historiques et culturelles. Pour Young toujours, « l'apparence d'une image d'architecture n'est pas seulement le produit d'une connaissance précise, elle résulte de décisions esthétiques avec des implications éthiques et épistémologiques. Les conventions introduisent une certaine continuité et une certaine cohérence dans la pratique architecturale, mais elles valorisent également certains modes d'apparaitre et d'interpréter, codifiant ainsi les relations entre représentation et réalité[058] ». Ces codes sont donc contingents à une époque, et à une sphère culturelle. Ils contribuent à fabriquer et à propager un imaginaire particulier, aux implications esthétiques, éthiques et épistémologiques. La prédominance de ce que ce Sakarovitch identifie comme la « double projection », c'est-à-dire la projection géométrale combinée du plan et de l'élévation, archétype de la représentation métrique mesurable et quantifiable employée par les architectes, n'est pas toujours allée de soi. La clarification de l'histoire de cette prédominance est précisément le sujet de son article, « Architecture et représentation, de la projection à la double projection[059] ». Il a également l'intérêt de revenir, entre autres exemples historiques, sur le rapport entre plan, représentation, projection et

058 Michael Young, *Reality modeled after images*, *op. cit.*, p. 5.Traduction personnelle. « *The appearance of an architectural image is not simply the outcome of correct knowledge and sound beliefs, it is an aesthetic decision with epistemological and ethical implications. Conventions may provide a sense of continuity and consistency for the practice of architecture, but they also reinforce certain modes of appearance and interpretation, codifying the relations between representation and reality* ».

059 Joël Sakarovitch, « Architecture et représentation, de la projection à la double projection », *op. cit.*

construction de Filippo Brunelleschi, dans le cadre de l'édification du dôme de *Santa Maria del Fiore* à Florence.

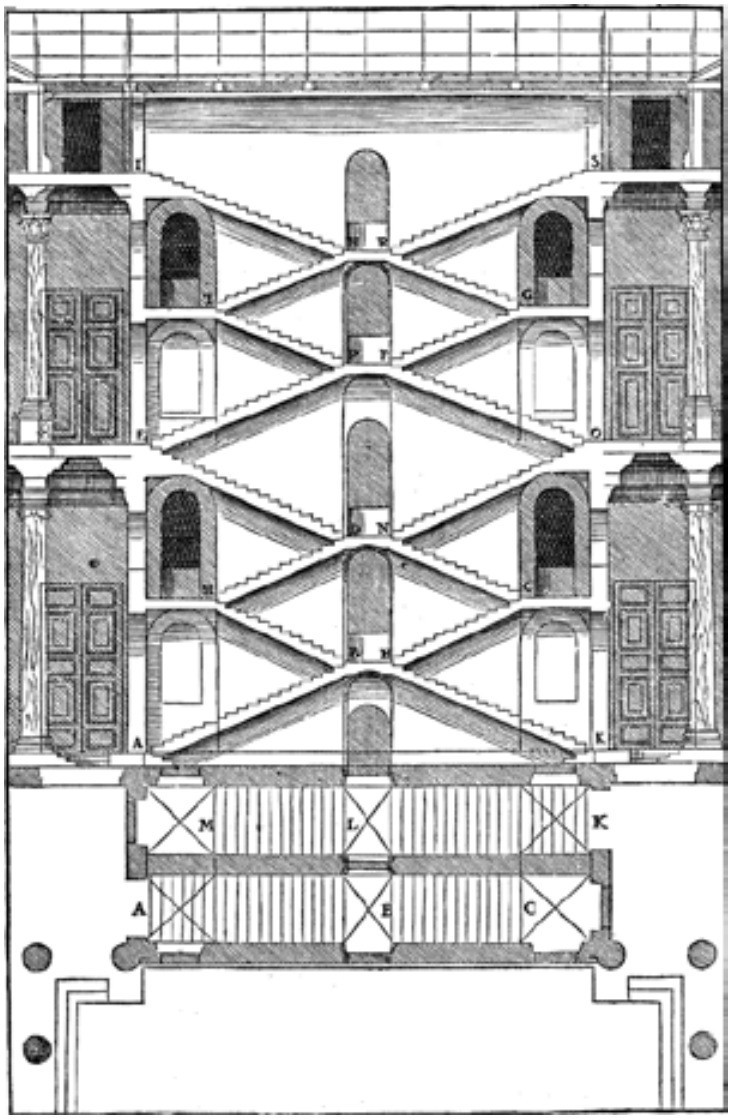
Cependant, comme le rappelle Juhani Pallasmaa, architecte et défenseur d'une approche phénoménologique de l'architecture, « l'espace architectural est un espace vécu plutôt que physique, et l'espace vécu transcende toujours la géométrie et le champ mesurable[060] ». Si les représentations géométrales, plans, coupes et élévations, semblent aujourd'hui les plus efficaces et sont les plus employées afin de décrire un projet architectural dans sa dimension mesurable et quantifiable, elles montrent leurs limites lorsqu'il s'agit d'exprimer les qualités sensibles de cette même architecture. Le recours historique aux images de rendus, depuis les dessins en perspective de Filippo Brunelleschi jusqu'aux perspectives informatiques photo-réalistes contemporaines, s'explique notamment par le besoin de donner des espaces projetés une représentation qui se rapproche non seulement d'une perception à hauteur d'œil, mais qui cherche aussi à évoquer la dimension sensible de l'espace. Si Jean-Pierre Durand souligne de façon récurrente la nécessité d'associer plusieurs modes de représentation différents pour relativiser leurs défauts et tirer le maximum du potentiel de chacun d'entre eux, les limites des outils de la représentation demeurent : ils ne peuvent jamais parfaitement remplacer l'expérience physique, corporelle et sensorielle d'un espace. Ils permettent en revanche une perception abstraite de l'espace qui, si elle diffère de l'expérience du corps, est incontournable pour prendre le recul nécessaire à la conception.

Transfert & abstraction

L'émergence du projet d'architecture est historiquement liée à celle de la définition de la perspective mathématique, condition *sine qua non* à la pensée de l'objet projeté en amont de sa concrétisation (pour autant que cette dernière soit amenée à advenir). Pour pouvoir définir, développer et affiner le détail d'un objet architectural absent, il faut en effet recourir à des représentations, c'est-à-dire à des formes dont « l'intérêt […] provient paradoxalement de leur totale antinomie avec le réel. C'est parce que les natures respectives de la réalité et de sa représentation sont fondamentalement opposées que le passage de l'une à l'autre est riche d'enseignement[061] ».

Les représentations sont des abstractions, qui permettent de rendre palpables et concrets les objets qui, lors des phases de conception, n'ont encore aucune existence matérielle. La représentation est précisément l'outil qui permet au concepteur de définir le

060 Juhani Pallasmaa, *Le Regard des sens*, *op. cit.*, p. 71.
061 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, *op. cit.*, p. 13-14.



Andrea Palladio, «Tavola XXVII»,
I Quattro Libri dell'architettura, 1570 env.

projet, par aller-retours entre la pensée et la forme tangible et perceptible de la représentation, à travers laquelle il devient possible de manipuler, de comprendre et d'altérer la création en cours, c'est-à-dire la travailler. En ce sens la représentation architecturale est un dispositif d'intermédiation[062].

Selon Jean-Marc Besse l'opération représentative se laisse analyser en trois directions parfois successives, parfois concomitantes : l'abstraction, la figuration et la variation[063]. La direction de l'abstraction réside dans le fait que les représentations sont partielles et partiales. Elles ne représentent pas l'intégralité d'un bâtiment, d'un projet ou d'une réalité,

062 Jean-Marc Besse, « La Trajectoire des possibles. La question de la représentation », *Représenter : objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 2020, p. 15-28.
063 *Ibid.*

mais au contraire, elles en figurent un fragment et/ou des aspects singuliers et choisis. C'est cette capacité d'abstraction qui permet aux représentations de mettre au jour certaines caractéristiques et d'en relativiser d'autres. Cette abstraction se construit par un certain nombre de choix au moment de la réalisation, portant à la fois sur les éléments que l'on montre, et sur la façon dont on les représente. La direction de figuration renvoie pour sa part au fait que la représentation figure, décrit le projet, tandis que la dimension de variation souligne la capacité des représentations à exprimer les possibilités autres, les altérations envisageables, les variantes possibles du projet, ou de la réalité d'un espace que le projet entend transformer.

*

Le projet d'architecture est un mode de pensée apparu vraisemblablement au cours du *Quatrocento*. Il se fonde sur une disjonction temporelle basée sur le principe de l'anticipation : il consiste originellement à conceptualiser les enjeux et problèmes d'une construction future, pour pouvoir les résoudre par avance, virtuellement, ce qui facilite la réalisation et, surtout, permet de résoudre des problèmes qui auraient été insolubles s'ils n'avaient pas été anticipés. L'apparition de ce mode de pensée est une des raisons principales de l'émergence de la pratique moderne des architectes qui, si elle a évidemment évolué depuis le *Quatrocento*, tant dans sa dimension sociale qu'économique, ou encore dans les outils qu'elle convoque, demeure fondée sur un pilier principal, le projet.

L'émergence de cette démarche du projet, sous l'influence de Brunelleschi, se fait concomitamment à celle de la perspective dite mathématique, c'est-à-dire une technique de calculs géométriques permettant d'imiter plus ou moins précisément, par le dessin, le fonctionnement de la perception visuelle de l'humain. La notion de projet est en effet intimement liée à celle de la représentation, en ce que la dimension d'anticipation, pour pouvoir être, a besoin d'exister par le biais d'un mode d'intermédiation. En architecture, ce sont les représentations qui remplissent cette fonction, et permettent au projet « d'être » sans avoir été construit. Les représentations architecturales sont multiples, et sont le fruit d'une évolution culturelle. Cela implique à la fois une certaine continuité historique dans les modes de représentation, et une adaptation permanente aux nouveaux outils de représentation qui apparaissent avec les progrès technologiques. Cela implique également l'existence d'un certain nombre de tropes, de codes culturels, qu'il est nécessaire d'avoir intégré pour pouvoir tirer pleinement parti de l'ensemble des représentations architecturales. Si certaines, spécifiques ou particulièrement différentes de modes de perception ou de monstrations naturels, requièrent un véritable apprentissage, d'autres sont plus accessibles à des publics moins formés.

Le projet d'architecture, dans les phases que l'on pourrait qualifier « d'anticipation », est donc dépendant des représentations pour pouvoir se déployer en tant que mode de conception. Nous avons vu que les représentations, dans leur diversité, convoquent des rapports aux formes et à la réalité variables, orientées et subjectives. Il va maintenant s'agir d'explorer de façon plus approfondie les enjeux de la représentation dans la pensée de l'architecture, notamment en questionnant la représentation dans sa dimension de signe et d'image.

1.2 – Penser l'image en architecture

> Qu'est-ce que la représentation ? Un processus physiologique très complexe, s'accomplissant dans le cerveau d'un animal, et à la suite duquel naît dans ce même cerveau la conscience d'une image.
>
> Arthur Schopenhauer[064]

Les représentations architecturales, en tant que signifiants tangibles renvoyant à un signifié virtuel et absent, peuvent être considérées comme des signes, mais également comme des images. Il s'agit ici dans un premier temps d'évoquer la place de la notion de signe dans le cadre de la représentation architecturale. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la notion d'image, en particulier sur la définition élaborée par Jean-Paul Sartre, afin de comprendre de quelle façon nous pourrons comprendre ce terme dans la suite de ce travail. Nous explorerons ensuite plus avant la notion d'image à travers le principe de l'acte d'image, développé en particulier par Horst Bredekamp. Enfin, nous nous efforcerons de mettre en lumière les relations que ces définitions peuvent construire avec la question de la représentation dans le champ du projet d'architecture, et sur les rapports intimes qui s'amorcent entre pensée du projet et acte de représentation.

Sémiotique de la représentation architecturale

L'étude des signes et de leur fonctionnement est au cœur d'un certain nombre de théories sémiotiques, dont certaines permettent d'apporter un éclairage pertinent sur le fonctionnement des images et représentations dans le projet d'architecture. On peut souligner en particulier l'approche sémiotique développée dans les travaux de Charles Sanders Peirce[065]. Pour comprendre les principes de la sémiotique Peircienne, il faut tout d'abord se pencher sur les trois « catégories fondamentales de l'être » définies par l'auteur.

Ces trois catégories philosophiques essentielles permettent, pour Peirce, de rendre compte de toute expérience et composent le paradigme de sa sémiotique. Elles sont désignées

064 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, [1819], Édition numérique, https://www.schopenhauer.fr, 2017, p. 1030.

065 Les travaux cherchant à lier les théories de Peirce à l'architecture sont d'ailleurs nombreux. À ce sujet, l'ouvrage de Richard Coyne peut faire figure de somme : Richard Coyne, *Peirce for architects*, London ; New York, Routledge, 2019.

par Peirce comme étant la priméité, la secondéité et la tierceité, chacune correspondant à différents niveaux de l'être. La priméité correspond à l'unité, libre et indéterminé. « La catégorie de la priméité est celle du commencement, de la nouveauté, de la liberté, de la possibilité et de l'indétermination. On peut prendre n'importe quoi comme point de départ et donc comme premier[066] ». *Pour être* déterminé et pour devenir significatif, un premier nécessite un second. C'est la catégorie de la secondéité proposée par Pierce, qui renvoie à la notion d'être relatif à quelque chose d'autre, aux idées de cause et de conséquences, et introduit donc la notion d'individuel par opposition à l'altérité, de l'un par rapport au reste. La dernière catégorie, qui est en fait ce qui relie et sépare la priméité et la secondéité, tel un entre-deux, est la tiercéité *:*

> La Tiercéité est la catégorie de la synthèse, de la médiation et de la continuité. Tout ce qui est intermédiaire entre deux choses et qui les réunit est un troisième. Les exemples que Peirce nous en propose sont, entre autres : une route entre deux points, un messager, le moyen terme d'un syllogisme, un interprète. Les habitudes, les lois et le langage sont également des troisièmes[067].

À partir de ces trois catégories, Pierce conçoit un modèle de relations, qui définit ce qu'est le signe. David Savan relève ainsi cette définition du signe :

> Un Signe ou *Representamen* est un premier qui entretient avec un second appelé son objet une relation triadique si authentique qu'elle peut déterminer un troisième, appelé son interprétant, à entretenir avec son objet la même relation triadique qu'il entretient lui-même avec ce même objet (2.274)[068].

La sémiotique Peircienne se fonde ainsi sur un modèle triadique, sur l'établissement d'une relation entre trois pôles. Ce sont le *representamen*, l'objet (du signe, donc) et enfin l'interprétant. Ces trois pôles entrent en interaction au cours du *processus sémiotique*, formant alors le modèle triadique de Peirce, et faisant signe. On peut considérer que le *representamen* est une pure potentialité, c'est-à-dire un ensemble de possibles lectures, jusqu'à ce qu'il soit interprété c'est-à-dire intégré dans le processus sémiotique. Il devient alors partie d'un signe vers un objet absent *défini*. Pour le dire autrement, c'est le sujet qui sélectionne (sans en avoir conscience) et active un des potentiels du *reprensatamen*, qui fait alors signe vers un objet. Un objet que l'individu connait déjà. En effet, en sa qualité de représentation sémiotique, le signe ne peut que renvoyer vers un objet déjà connu du sujet et ne peut lui apporter d'information nouvelle. En ce sens le signe est un vecteur. L'interprétant, qui ne doit pas être confondu avec l'interprète[069], est pour sa part défini par Pierce comme l'effet produit par le signe sur le sujet : « Je définis un signe comme tout ce qui

066 David Savan, « La Séméiotique de Charles S. Peirce », *Langages*, 1980, vol. 14, nº 58, p. 9-23.
067 *Ibid.*
068 Cité dans *Ibid.*
069 Umberto Eco, *La Structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, [1968], Paris, Mercure de France, 1972, p. 65.

est déterminé par quelque chose d'autre - qu'on appelle son objet - et qui détermine un effet sur une personne, effet que j'appelle son interprétant […][070] ». Si l'objet et le *representamen* existent en dehors de l'individu, le représentant ainsi que l'ensemble de la triade ne s'activent en revanche que pour et par l'individu, en fonction d'une sélection orientée par lui, bien qu'à son insu dans la plupart des cas. Le modèle triadique de Peirce est donc par nature dépendant de chaque individu, de son expérience et de sa culture.

Dans la pensée de Pierce, la relation entre le signifiant et le signifié, c'est-à-dire celle entre le signe et l'objet auquel il renvoi, peut à son tour être opérée sous trois formes différentes. C'est-à-dire que l'objet peut être interprété comme signe selon trois niveaux différents, qui sont l'indice, l'icône et le symbole. Le niveau d'interprétation dépend là encore de l'individu et du contexte. Plusieurs niveaux peuvent d'ailleurs être employés simultanément.

L'indice est un signe qui est directement produit par ce à quoi il renvoie. C'est par exemple le cas de la trace, de l'empreinte, qui est à la fois ressemblante et directement liée à ce qui l'a produite, dans un rapport de continuité. Le second cas est celui de l'icône, qui a avec son objet une relation détachée, à l'inverse d'une empreinte, mais elle entretient tout de même avec son signifié une relation de ressemblance, ou de similarité qualitative. Dans le troisième cas, celui du symbole, la relation entre le signifié (l'objet) et le signifiant (le signe) est arbitraire, et ne se fonde sur aucun rapport de ressemblance ou de continuité.

Un autres des points essentiels de la théorique sémiotique de Peirce est celui selon lequel l'interprétant, élément clé de cette pensée[071], est à son tour et à un autre niveau également un *representamen*, un signe. Comme le formule Umberto Eco :

> […] pour établir ce qu'est l'interprétant d'un signe il faut le nommer à travers un autre signe qui, à son tour, a un autre interprétant que l'on peut nommer à travers un autre signe et ainsi de suite. Cela donne lieu à un processus de sémiosis illimitée qui, bien que paradoxal, est le seul qui garantit la fondation d'un système sémiologique capable de rendre compte de lui-même, exclusivement, par ses propres moyens[072].

De ce fait, le processus sémiotique est, théoriquement, illimité, puisqu'il se définit en permanence lui-même par le déclenchement d'une nouvelle triade. Le processus sémiotique est donc composé d'un potentiel infini de relations de signes, de sens successifs et liés entre eux. Cependant, cet infini demeure théorique. Dans la pratique, ce que Pierce nomme « l'interprétant final » limite cet infini : du fait que nous avons l'habitude auto-correctrice d'attribuer une signification spécifique à un signe particulier dans un contexte particulier, le processus sémiotique se clôt sur un sens donné :

> L'interprétant final de n'importe quel signe est cette habitude finale et normative d'interpréter qui serait atteinte si le signe était interprété selon un procédé scientifique et constamment *autocorrecteur*. Peirce affirme que l'interprétant final d'un signe est en fait

070 Lettre de Peirce à Lady Welby, 1909, cité dans : Pierre Thibaud, « La Notion peircéenne d'interprétant », *Dialectica*, 1983, vol. 37, n° 1, p. 3-33.

071 Umberto Eco souligne largement l'importance, mais aussi la complexité de la notion Peircienne d'interprétant. Voir : Umberto Eco, *La Structure absente*, *op. cit.*, p. 66.

072 *Ibid.*

> un facteur qui contribue activement à former l'évolution des interprétants d'un signe. Même dans des sociétés primitives et relativement peu critiques, les interprétants se développent, selon lui, en accord avec les normes et les critères acceptés sans critique[073].

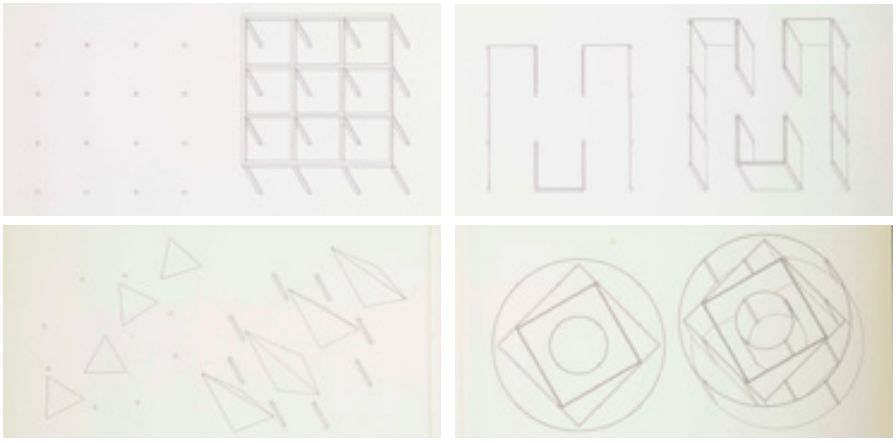
L'interprétant final peut donc être entendu comme une signification donnée, communément et culturellement attribuée. Cette qualité permettant par ailleurs à différents interlocuteurs de s'entendre sur le sens et le signe de mêmes objets. Particulièrement dans le cas des symboles.

Pour Eco, la nature itérative qui fait d'un interprétant un signe lui-même est ce qui justifie la construction du langage en tant qu'un ensemble de systèmes successifs et, surtout, de « conventions qui s'expliquent mutuellement[074] ». Au-delà du langage, le fonctionnement du signe dans une dynamique de communication est donc, pour Eco, largement dépendant de codes et de tropes qui en conditionnent la réception. Il n'est par exemple possible de comprendre le sens d'une phrase que si l'on maitrise suffisamment les codes de la langue dans laquelle la phrase est écrite ou prononcée. Au-delà du langage, pour Umberto Eco, la sémiotique est entendue en premier lieu comme une étude de la communication, et ce sous toutes ses formes. Pour Peirce, la sémiotique est même plus que cela, puisque tout est signe :

> L'homme est un signe et tout interprétant contribue séméiotiquement[075] aux interprétants subséquents dans la vie de l'être humain. Même les révolutions les plus radicales subissent l'influence séméiotique du passé. Tout souvenir, toute espérance et toute habitude est un interprétant qui est indéfiniment traduit et interprété. La mort elle-même n'est pas une fin puisque nous sommes membres d'une communauté de signes[076].

Certes, la plus étudiée ou la plus évidente de ces formes est certainement celle du langage, raison pour laquelle « naturellement, la sémiotique se sert des résultats de la linguistique, qui est parmi ses branches celle qui s'est développée de la manière la plus rigoureuse. Mais il faut bien se rappeler dans une recherche sémiotique que *les phénomènes de communication ne sont pas tous explicables avec les catégories de la linguistique*[077] ». Pour Eco, « la contestation du caractère linguistique des phénomènes visuels […] a souvent conduit à refuser aux faits visuels toute valeur de signe[078] ». Pourtant, s'il est vrai que les phénomènes visuels tels que les représentations architecturales ou les photographies ne sont pas strictement assimilables à des phénomènes linguistiques, ils n'en relèvent pas moins d'une valeur de communication appuyée sur une structure de signes et de codes. Si l'on en croit Eco, la sémiotique en tant que mode de compréhension de phénomènes de

073 David Savan, « La Séméiotique de Charles S. Peirce », *op. cit.*
074 Umberto Eco, *La Structure absente*, *op. cit.*, p. 66.
075 David Savan emploie préférentiellement dans son article l'orthographe grecque « séméiotique », comme le faisait Peirce, par fidélité à l'écriture de ce dernier. Nous faisons ici le choix de lui préférer l'orthographe « sémiotique », plus courante aujourd'hui et employée notamment par Umberto Eco.
076 David Savan, « La Séméiotique de Charles S. Peirce », *op. cit.*
077 Umberto Eco, *La Structure absente*, *op. cit.*, p. 171. C'est Eco qui souligne.
078 *Ibid.*



Productions autour du «problème des neuf carrés»,
exercice pédagogique mis au point par Jon Hejduk.
Catalogue de l'exposition au MoMa, 1971.

communication ne se limite donc pas au langage, et est pleinement applicable au champ des représentations visuelles.

Comme on l'a évoqué, les représentations architecturales sont également régies par un ensemble de codes et de conventions, forgés au fil du temps, parfois tacitement. C'est également en ce sens que l'on peut considérer que les représentations architecturales sont des *représentamen*, des signes matériels et perceptibles, qui renvoient vers un objet absent : le projet d'architecture. Là encore, les signes contenus dans les représentations fonctionnent à de nombreux niveaux différents, imbriqués entre eux, et définis les uns par les autres. Selon les différents types de représentations, les codes et tropes requis pour en comprendre le sens peuvent varier. Les représentations les plus abstraites, les géométraux, se trouvent également être les plus traditionnels dans la pratique des architectes. Et ce sont les formes de représentations les plus codifiées, qui requièrent un apprentissage spécifique pour pouvoir être interprétées. Il s'agit d'apprendre à « lire un plan », à saisir les enjeux et sens des représentations. De nombreuses théories de l'enseignement de l'architecture, particulièrement celles tournées vers les premières années de l'enseignement, accordent une place particulièrement importante au développement de cette compétence. C'est par exemple le cas du célèbre « problème des neufs carrés », établi par l'architecte américain Jon Hejduk en 1954 à la Cooper Union School de New York, qui pousse les étudiants à questionner à la fois un problème d'ordre spatial et sa résolution par la représentation. Cet enseignement a par ailleurs fait l'objet d'une exposition au MoMa de New York en novembre 1971[079], dont le catalogue montre une grande diversité de productions graphiques réalisées par des étudiants d'Hejduk au fil des années d'enseignement et de mise en pratique du problème par ce dernier.

079 Jon Hejduk et Cooper Union School (dir.), *Education of an architect: a point of view*, New York, MoMa, 1971.

De la ressemblance dans la représentation

Dispositifs de figuration de configurations spatiales absentes ou inexistantes, les représentations architecturales s'appuient donc sur un certain nombre de codes graphiques, de conventions de représentation ou d'écriture, qui permettent à ces artefacts de contribuer à la conception, de communiquer sur un projet, et d'en décrire les caractéristiques. Ces codes et tropes fondent un langage graphique de la représentation, auquel il est nécessaire de se former, pour en tirer pleinement parti. Pour fonctionner, ces codes, qui sont comme on l'a vu, assimilables à des signes[080], doivent être partagés par l'ensemble des acteurs concernés. Ou pour le dire autrement, dans le contexte dans lequel ils sont amenés à être interprétés, ils doivent avoir une signification fixée, un interprétant final partagé par les interlocuteurs. On parle alors de dénotation, lorsqu'il est admis qu'un tel signifiant renvoie vers un signifié précis. Un plan d'architecte ne peut être produit, et surtout compris, que parce qu'il existe des codes, des tropes graphiques admis, qui font qu'un tel assemblage de traits continus et pointillés est lu par toutes et tous comme le symbole d'une porte, par exemple. Si ce trope culturel n'était pas partagé, si l'objet « porte » n'était pas l'interprétant final admis de cet ensemble de traits, alors on pourrait en multiplier les lectures. En effet, cet ensemble de traits tracés sur le papier est également un signe indiciel du crayon, du stylo ou de la tête d'impression du traceur qui l'a produit. On peut donc considérer que les tropes sur lesquels se basent les images de la représentation en architecture font que ces images dénotent les éléments et espaces qu'elles représentent. C'est ce qu'explique notamment Jean-Marc Besse, en s'appuyant sur les travaux de Nelson Goodman[081] ; « il faut distinguer la question de la représentation et celle de la ressemblance », écrit-il. En effet, la question de la dénotation, qui est donc centrale dans le fonctionnement des représentations, s'appuie sur des symboles, soit des signes qui rompent toute relation de ressemblance ou de continuité avec les objets qu'ils dénotent. Ainsi, selon Jean-Marc Besse :

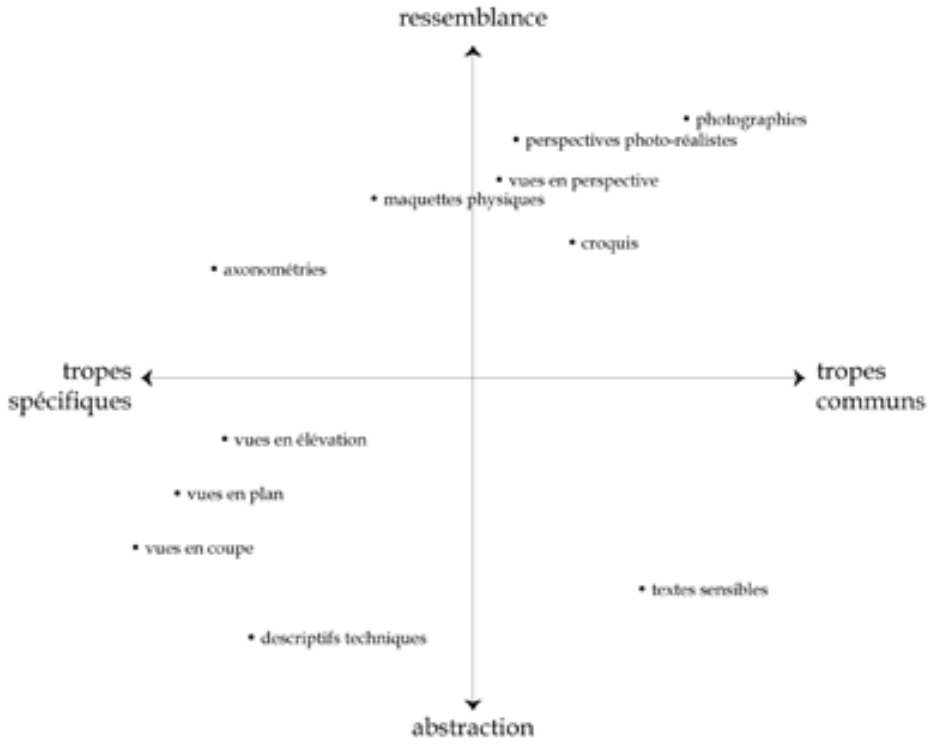
> Il ne peut-être dit de la carte, même la carte topographique, qu'elle ressemble purement et simplement au territoire qu'elle représente. Elle le dénote, elle y fait référence, mais par l'entremise d'une succession d'opérations de sélection, de réduction, de généralisation qui contribuent à éclairer la compréhension que l'on peut avoir de ce territoire, qui ne le donnent pas simplement à voir, mais cherchent à en présenter une interprétation ordonnée, synthétique[082].

Pour Jean-Pierre Durand, cette dissemblance entre les représentations et ce qu'elles représentent est une des raisons pour laquelle l'emploi de ces représentations est si puissant et pertinent, parce que cela implique de choisir ce que l'on veut montrer, et la façon la plus

080 Pour Umberto Eco, la notion de code est précisément l'un des piliers majeurs du champ sémiotique. Voir Umberto Eco, *La Structure absente*, *op. cit.*

081 Jean-Marc Besse, « La Trajectoire des possibles. La question de la représentation », *op. cit.*

082 *Ibid.*, p. 21.



Ressemblance et spécificité relatives des représentations architecturales
Oscar Barnay, 2022

adaptée de le faire. Les différents modes de la représentation architecturale, tels que ceux que nous avons recensés plus haut, présentent des niveaux de ressemblance variables. Certains sont résolument abstraits et non ressemblants, et donc des symboles, tels que les schémas, ou les détails techniques. D'autres jouent sur un rapport plus ambigu à la ressemblance, comme les cartes, évoquées plus haut, ou les élévations, et plus généralement toutes les représentations qui incluent des figurations des textures, couleurs et apparences du réel dont elles cherchent à produire l'illusion, faisant d'elles, partiellement, des signes icônes. Si les représentations géométrales ou axonométriques, peu ressemblantes, requièrent un apprentissage spécifique, d'autres se donnent donc plus facilement à déchiffrer pour des publics moins formés. C'est notamment le cas des maquettes, des vues en perspectives et des photographies, en grande partie parce que ces représentations fonctionnent par une perception oculaire de l'espace, réelle dans le cas de la maquette, et simulée dans le cas des vues en perspectives et des photographies. Ces derniers modes de représentation jouent précisément de leur ressemblance avec le réel. Les lois de la perspective mathématique, depuis Brunelleschi jusqu'aux logiciels de rendu photo-réaliste contemporains, sont une des conditions permettant de fabriquer cette ressemblance. La conséquence en est probablement l'apparente immédiateté avec laquelle ce type de représentation se donne à lire, à l'inverse d'autres types d'images, qui nécessitent d'être plus longuement déchiffrées. Les vues en perspectives, de même que les photographies, sont en effet des images en apparence moins codifiées que les représentations géométrales, et donc plus immédiates dans leur compréhension, parce que moins chargées de tropes. Elles n'en sont pourtant pas moins chargées, à d'autres niveaux, par des codes et par des habitudes.

Entre image tangible & image mentale

Les représentations architecturales, au-delà de fonctionner en tant que signes, semblent également pouvoir être définies comme étant des images. Dans le champ de la discipline architecturale, et plus particulièrement dans le processus de conception qu'est le projet d'architecture, le terme d'image ne semble pas devoir se limiter aux représentations dessinées, ou physiques. Si l'on en croit les écrits de l'architecte Peter Zumthor, les images sont aussi dans les têtes :

> Lorsque je travaille à un projet, je me laisse guider par les images et les atmosphères qui me reviennent en mémoire et que je peux associer à l'architecture que je recherche. Les images qui me viennent à l'esprit sont liées pour la plupart à des souvenirs personnels et donc rarement pourvues d'un commentaire architectural. J'essaie alors de découvrir ce qu'elles signifient et comment créer certaines formes et atmosphères imagées.[083]

Le terme d'image semble donc ne pas devoir renvoyer simplement aux représentations graphiques, physiques ou écrites, mais également à l'image mentale (« intérieure » comme l'appelle Peter Zumthor), qui aurait plus à voir avec l'imaginaire et l'imagination[084]. Si cette polysémie peut compliquer l'usage du terme, nous allons voir qu'elle offre également une grande richesse pour la réflexion que nous entendons mener ici. Les études et définitions de la notion d'image sont extrêmement nombreuses, dans l'histoire de la philosophie, dans le champ de l'esthétique ou dans l'histoire de l'art, et donnent lieu à de nombreuses nuances ou controverses. Pour esquisser une compréhension de ce qu'est « l'image », nous nous appuierons ici principalement sur le travail de Jean-Paul Sartre, en particulier sur la réflexion qu'il propose en 1940 dans l'ouvrage *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*[085], du fait des connexions particulièrement fécondes que cette approche apporte à notre travail, sur son rapport entre signe, image tangible, image mentale et imaginaire. Il faut cependant garder à l'esprit que cette théorie Sartrienne s'inscrit dans une histoire des idées, qu'elle a été par la suite au moins partiellement contestée et critiquée, et qu'on ne saurait l'adopter entièrement sans prendre de recul.

Pour Sartre, « le mot d'image ne saurait […] désigner que le rapport de la conscience à l'objet ; autrement dit, c'est une certaine façon qu'à l'objet de paraître à la conscience […] »[086]. En effet, selon lui, « l'image est un acte synthétique qui unit à des éléments plus proprement représentatifs un savoir concret, non imaginé »[087]. Le fait de décrire une représentation comme une « image » serait donc un abus de langage, confondant le vecteur et son origine ; il faudrait également, pour plus de clarté, préférer le terme « rapport imageant » à celui

083 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010, p. 26.
084 Dans *Penser l'architecture*, Zumthor emploie le mot « image » à 27 reprises. L'image y est à chaque fois entendue comme « image mentale », ou « intérieure ».
085 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, [1940], Paris, Gallimard, 2005.
086 *Ibid.*, p. 21.
087 *Ibid.*, p. 25.

d'image, dans la plupart des cas. Le rapport imageant désigne donc la relation entre un objet et la conscience de cet objet, chez le regardant. D'ailleurs, « l'objet en image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a »[088], selon Sartre.
Mais alors, qu'est-ce donc que « l'objet en image », et de quelle sorte d'image parle-t-on ? Quelle est la place des représentations architecturales dans cette définition ? Et quelles nuances existent donc entre l'image, et l'image mentale ?

Pour Sartre, les représentations graphiques, les photographies et les images mentales « procèdent d'intentions de même classe, de même type et à des matières qui sont fonctionnellement identiques »[089]. La nuance réside donc dans la matière qui donne lieu à ces rapports imageants, des matières différentes, mais qui ont la même fonction. Sartre clarifie la nuance avec les exemples de la caricature et de la photographie. Pour lui, dans ces deux cas, « la matière peut être perçue pour elle-même : il n'entre pas dans sa nature propre qu'elle doive fonctionner comme matière d'image. La photo, prise en elle-même, est une chose : je peux essayer de déterminer, d'après sa couleur, son temps d'exposition, le produit qui l'a virée et fixée, etc. »[090]. La matière à l'origine des images mentales, elle, peut provenir de diverses sources : des pensées du sujet, des paroles de ses interlocuteurs, des rêves, etc.

Ce que l'on peut retenir de ses descriptions à ce sujet c'est que la nuance entre l'image et l'image mentale provient exclusivement de sa matière. D'un côté, les images générées par une matière psychique : les pensées, les rêves notamment. De l'autre côté, les images « dont la matière est empruntée au monde des choses »[091]: photographies, caricatures, mais aussi dessin, plan architectural, etc. Ces images sont subordonnées à la perception de l'objet en question, et au fait que nous l'abordions comme une image, ce qui n'est pas systématique, puisque nous pouvons très bien, selon Sartre, ne l'aborder simplement que comme un objet, comme une feuille de papier recouverte d'encre, plutôt que comme un plan, par exemple.

Selon Sartre, on peut donc en conclure que toute photographie, toute représentation est potentiellement une image, mais que ce potentiel ne sera pas systématiquement accompli. Et que c'est donc en nous-même qu'il faut chercher l'image. C'est ce qu'il décrit en expliquant : « si je perçois Pierre sur la photo, c'est que je l'y mets. Et comment pourrais-je l'y mettre si ce n'est pas une intention particulière[092] ». L'image est donc le fruit d'une intention, au creux de notre conscience. Elle est même le produit de la rencontre entre notre conscience (que celle-ci soit stimulée par une matière physique ou psychique) et notre savoir, ou pour le dire autrement, notre imagination. En effet, ce que Sartre résume lorsqu'il écrit qu'une image « ne saurait exister sans un savoir »[093], c'est le fait que, pour parvenir à ce que la matière stimulante génère en nous l'image de quelque chose (l'image est toujours l'image « de quelque chose » ; c'est également le cas de la conscience), il faut que s'articule une chaîne de relations entre les

088 *Ibid.*, p. 37.
089 *Ibid.*, p. 43.
090 *Ibid.*, p. 42.
091 *Ibid.*, p. 46.
092 *Ibid.*, p. 44.
093 *Ibid.*, p. 116.

savoirs que nous possédons. Ce serait donc pour cette raison qu'une même photographie n'évoquera pas la même image chez deux observateurs différents : leurs savoirs même sont différents. Sartre prend à de nombreuses reprises l'exemple d'une « photographie de [son] ami Pierre ». Il explique que l'image de son ami Pierre apparait après une suite d'étapes successives : « photo, photo d'un homme debout sur un perron, photo de Pierre »[094], en précisant que cette suite d'étapes peut se faire presque instantanément, de sorte que l'on n'en ait pas conscience. L'image se donne alors presque immédiatement. Jean-Paul Sartre, en tant qu'ami de Pierre, connaît ses traits, il l'identifie rapidement et parvient donc à la conclusion qu'il s'agit d'une photographie de son ami Pierre ; il pense à son ami, dont l'image apparait donc à sa conscience : la photographie l'a amené à l'image de son ami Pierre. Mais pour un autre observateur qui n'aurait jamais vu, rencontré ou même entendu parler de ce fameux Pierre, il est évidemment impossible que cette image de Pierre vienne à sa conscience. A la place, cette même photographie lui évoquera, par exemple, l'image d'une situation similaire, d'un ami à lui se tenant de la même façon sur un perron. Encore une fois, « si je perçois Pierre sur la photo, c'est que je l'y mets »[095].

Ce qui se passe dans la situation que nous venons de décrire, c'est que la matière physique de la photographie a amené le regardant (Sartre) à la conscience d'un objet absent (une personne, Pierre, en l'occurrence). Cette relation entre un contenu physique (la photographie) et un objet absent (donc non perceptible), par le biais de la conscience et par un rapport imageant, confère à ce contenu physique le statut de « représentant analogique » de l'objet absent. Sartre résume ainsi ce qu'est l'image en ces termes : « l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de "représentant analogique" de l'objet visé »[096]. À partir de cette analyse et de cette conclusion, nous nous permettons donc de proposer ci-contre un schéma récapitulatif.

Nous pouvons également remarquer l'emploi par Sartre de l'expression de « représentant analogique ». Dans le cadre d'une relation imageante, la relation qui se tisse entre l'élément perçu et l'objet absent auquel il renvoi est une relation de représentation, dans laquelle le représentant se donne en tant que renvoi à l'objet représenté. Il fait signe vers cet objet. Cette forme de relation est précisément celle à l'œuvre dans ce que nous avons décrit comme la « représentation architecturale », dans laquelle un élément perceptible, appartenant généralement au « monde des choses » (plan, maquette, croquis, photographie, etc.) agit comme représentant de l'objet architectural absent. On peut en conclure que les notions d'image et de représentation sont inextricablement liées, et que chacun des modes de représentation, dans le domaine de l'architecture, fonctionne au moins en partie comme image. Et donc qu'il fonctionne par et dans la conscience de son regardant. Parce qu'il « l'y met ». Là encore, comme dans la sémiologie Peircienne, l'image, telle le signe, est une forme

094 *Ibid.,* p. 44.
095 *Ibid.*
096 *Ibid.,* p. 46.

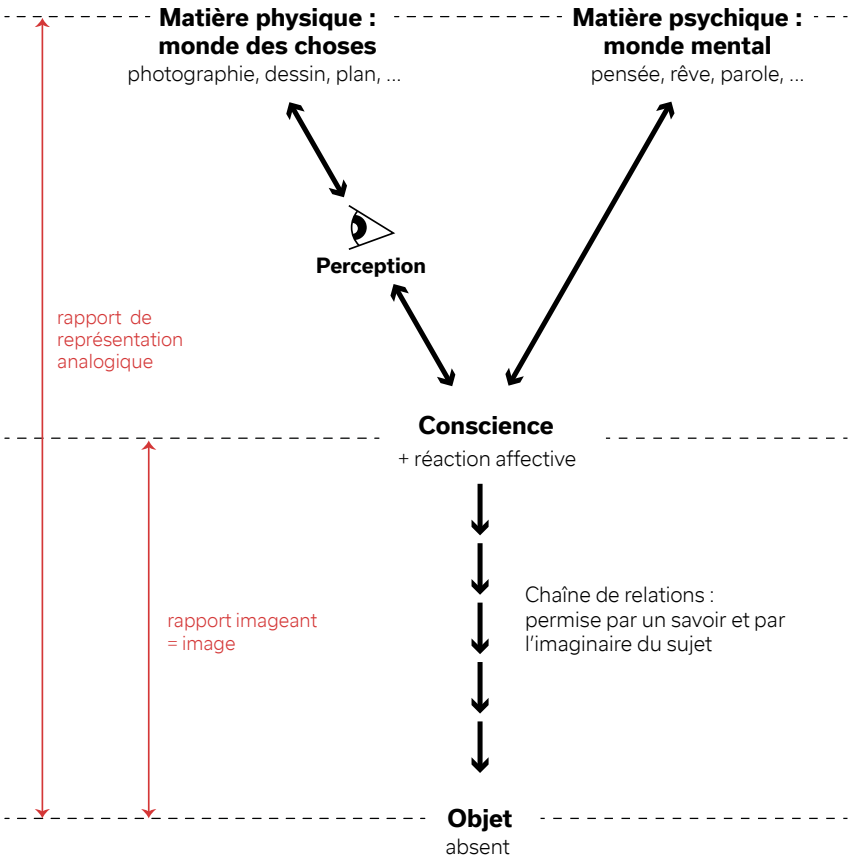


Schéma de l'image et du rapport imageant, d'après Jean-Paul Sartre
Oscar Barnay, 2020

de relation entre un objet et une représentation. Cette relation est construite subjectivement par – et dans – l'imaginaire, la culture et l'expérience du sujet, appuyée sur un ensemble de codes et de tropes, là encore acquis, enseignés et transmis au sein de sphères culturelles données.

Acte d'image & architecture

Une autre question intéressante soulevée par la place des images – au sens large, donc – dans la conception architecturale, est celle de leur dimension performative. Comme l'indique André Gunthert, « selon les termes de Vitruve, la pratique de l'architecture «se réalise par l'acte donnant à la matière destinée à un ouvrage quelconque la forme que présente un dessin». En d'autres termes, dans ce cas, un modèle figuratif précède toujours la réalisation et peut à bon droit être soumis à l'hypothèse performative[097] ».

La notion d'image performative est une proposition portée notamment par David Freedberg qui publiait en 1989 *Le Pouvoir des images*[098], puis par Horst Bredekamp dans son ouvrage de 2010, *Théorie de l'acte d'image*[099]. Elle vise à s'inspirer de la notion de langage performatif tel que formulé par John Langshaw Austin dans *Quand dire c'est faire*[100], paru en 1962. Dans cet ouvrage, Austin interroge la capacité de certaines paroles ou de certains éléments de langage à prendre un statut d'acte, et à être, véritablement, performatifs. Tel est par exemple le cas, selon lui, d'une déclaration de guerre, parole qui transforme concrètement le rapport entre deux individus, états ou entités. La parole, les mots sont donc performatifs en ce qu'ils agissent.

Cependant, les tentatives de traduire la notion de performativité dans le champ des études visuelles ne semblent pas pouvoir démontrer une application aussi fructueuse et évidente que dans le champ de la théorie linguistique[101]. Ces recherches semblent montrer que, là où en linguistique la performativité consiste principalement en ce que les mots agissent comme des actes, dans le champ des études visuelles, l'application est plus complexe. Les images n'agissent pas en elles-mêmes comme des actes, et semblent dans la plupart des cas se montrer incapables de remplacer les mots, comme le constate Horst Bredekamp[102], ce que relève également André Gunthert[103](même si des configurations telles que celle du rébus peuvent partiellement contredire cette affirmation). La performativité

097 André Gunthert, « Entre performance et contrat. La promesse des images d'architecture », *Représenter : objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 2020, p. 29-34 André Gunthert soumet en l'occurrence cette hypothèse à des images de synthèse des projets d'architectures, placardées sur les palissades des chantiers, et destinées à « annoncer » ce qui sera.
098 David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, [1989], Paris, Monfort, 1998.
099 Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, *op. cit.*
100 John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, [1962], Paris, Seuil, 2002.
101 André Gunthert, « Entre performance et contrat. La promesse des images d'architecture », *op. cit.*
102 Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, *op. cit.*, p. 44.
103 André Gunthert, « Entre performance et contrat. La promesse des images d'architecture », *op. cit.*

des images semble s'afficher plus clairement dans leur capacité à remplacer le locuteur : les images disent *pour*, à la place de celui qui les transmet.

Dans le cadre de la représentation architecturale, on peut considérer que les images peuvent prendre un rôle performatif, en particulier lorsqu'il s'agit de représentations d'un objet architectural n'existant pas en tant que construction, mais seulement en tant que projet. En effet, c'est par l'existence des images de la représentation que le projet prend corps, et devient une entité que l'on peut décrire (les images de représentation servent, entre autres, à décrire, comme on l'a vu précédemment), commenter, et dont on peut débattre. En dehors de ces représentations, le projet n'existe finalement nulle part ailleurs que dans la conscience de son ou de ses concepteurs, en images. Mais la représentation ne se contente pas d'incarner une image mentale, c'est bel et bien elle qui fait exister le projet, qui lui donne une forme, et une incarnation.

En ce sens, les images tangibles de la représentation architecturale peuvent être considérées comme performatives, en ce qu'elles donnent corps, et donc existence, à un objet architectural inexistant en dehors d'elles (et des discours qui la décrive). Sans aller jusqu'à prétendre à la valeur « contractuelle » qu'explore André Gunthert dans son article[104], les images de représentations d'un projet en cours de conception peuvent toutefois prendre une valeur de promesse. Elles doivent être comprises comme les expressions d'un possible, d'une orientation envisagée d'un projet d'architecture en cours d'élaboration. Les images photoréalistes telles que celles citées par Gunthert, par leur ressemblance avec leur réel, s'apparentent d'autant plus à des promesses. Dans le projet, les images sont la matérialisation d'un avenir possible, et donc la condition de la planification, qui consiste, selon Kader Mokkadem, dans le fait de « déterminer par avance l'organisation des éléments d'une réalité possible pour la faire advenir en tant que réelle[105] ».

Cette dimension performative est d'autant plus présente dans le cadre du chantier, moment de concrétisation de l'objet architectural, guidé par les images que sont les plans d'exécution, destinés précisément à situer et à expliquer aux opérateurs, sur le chantier, les éléments matériels à mettre en place pour faire advenir l'édifice projeté en tant que réel. L'architecte ayant, depuis Brunelleschi, pris une certaine distance avec le chantier (toute relative, cependant), ce sont les images, et en particulier ici les plans et autres géométraux (du fait de leur valeur mesurable), qui prennent le relais du concepteur, et transmettent les instructions. On peut considérer, à la suite de Horst Bredekamp, que dans ce cas précis, les images remplacent effectivement le locuteur : elles *disent* à la place de l'architecte, ou plutôt *pour* l'architecte.

104 *Ibid.*

105 Kader Mokkadem, « Précarités de l'expérience esthétique urbaine », *Le Philotope, revue du réseau scientifique thématique PHILAU*, 2014, vol.10 : Pour une théorie des impermanences, p. 89-97.

La main qui pense

Il s'agit maintenant de se pencher sur un dernier aspect fondamental des images de représentation architecturale, celui des enjeux à l'œuvre lors de leur fabrication. Avant d'être « une représentation », un artefact destiné à permettre la description et la communication d'un projet d'architecture, la représentation est un acte. Jean-Marc Besse emploie le terme « d'activité représentative », activité qui, selon lui :

> [A] la valeur d'une règle de méthode active pour l'examen des choses. En effet, se représenter une chose, c'est pouvoir multiplier les aspects sous lesquels on la considère, c'est comme la faire pivoter devant nous, ou bien la faire ralentir, afin de l'envisager sous d'autres faces, sous d'autres aspects, sous d'autres points de vue. On accentue tel ou tel trait, on déforme tel autre, on modifie les coordonnées : bref, on fait varier l'objet, et par là même on l'enrichit de toutes ses variantes. De façon générale, l'activité représentative consiste donc à faire varier la chose que l'on examine afin d'en dégager les propriétés constitutives, les structures, et ce principe de variation est absolument essentiel[106].

Au cours de l'activité représentative, c'est-à-dire lorsque l'architecte est en train de produire une représentation[107], il découvre progressivement certains aspects, certains points de vue et certains problèmes du projet qu'il n'avait pas envisagés ou anticipés. C'est l'activité représentative qui permet de mettre en lumière ces différents aspects ; c'est là l'origine de la dimension heuristique de cette activité. En ce sens, les images de représentation ne sont pas passives. Comme l'explique Jean-Pierre Durand, « non seulement les diverses techniques de représentation, par leur sélectivité, orientent le regard que l'on porte sur une forme, mais la manière, associant le style de la représentation et les outils d'exécution, a une influence plus souterraine encore[108] ». Plus souterraine dans le sens ou la nature et la forme de ces représentations modifient la perception que l'on a du projet architectural que l'on cherche précisément à représenter. L'activité représentative est tout sauf une activité automatique de simple production d'une représentation, comme peut l'être l'activité d'une imprimante. Elle est au contraire une activité heuristique qui se nourrit d'elle-même et qui modifie la perception du projet dans l'esprit du concepteur, et donc le projet lui-même, au fur et à mesure que l'activité se développe, que la représentation se fabrique (l'activité représentative laissant notamment la place à la sérendipité, à l'erreur heureuse).

Comme le résume, là encore, Jean-Pierre Durand, « les représentations tout à la fois suivent et précèdent la pensée du concepteur[109] ». C'est-à-dire qu'au cours de l'activité représentative, dont le concepteur est à l'origine, une interaction complexe se déroule entre

106 Jean-Marc Besse, « La Trajectoire des possibles. La question de la représentation », *op. cit.*

107 Voir Atlas, planche 11

108 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, *op. cit.*, p. 89.

109 *Ibid.*, p. 12.



Alvaro Siza Vieira, esquisse sur calque
Banco Pinto & Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis, 1971-1974

le projet, le concepteur, et l'outil de représentation qu'il manipule. Les représentations précèdent la pensée du concepteur en ce que l'acte de représentation n'est pas la simple matérialisation concrète d'une idée ou d'une image mentale clairement définie. Au contraire, le projet se détermine petit à petit au cours de cette activité, de ce processus[110] dans lequel c'est « la main qui pense[111] » (qu'elle tienne un crayon, un cutter, un appareil photographique ou une souris d'ordinateur). D'ailleurs, dans sa tentative d'explication de ce qui a conduit Filipo Brunelleschi à placer l'activité représentative au cœur de sa pratique d'architecte, Antonnuci évoque un besoin de « penser avec ses doigts[112] » :

> Filippo, orfèvre d'origine, est irrésistiblement attiré par l'architecture. Sa formation initiale, la création de bijoux, la sculpture, l'ont habitué à exprimer sa pensée créatrice à l'aide de ses mains. Lorsqu'il change de matière, il a certainement besoin de retrouver les moyens de « penser avec ses doigts » dans des conditions analogues. Mais entre l'orfèvrerie et l'architecture le rapport à l'objet n'est plus du tout le même et il est certainement confronté à un problème d'échelle qu'il se doit de résoudre. Passé maître dans l'art de l'expression manuelle (concours des portes nord du baptistère, statuettes de Pistoia, compétition de crucifix avec Donatello) il éprouve certainement la nécessité de retrouver une technique qui lui permette d'exprimer à l'aide de ses mains une forme qu'il pense et conçoit préalablement. Il doit renouer avec une « pensée manuelle » qui donne une forme concrète à ses hypothèses de conception, les valide ou non, et enrichisse une réflexion qui va susciter de nouvelles expérimentations et validations[113].

110 Cette interaction s'apparente d'ailleurs à ce que Tim Ingold décrit comme la danse de l'animé, dans son ouvrage : Tim Ingold, *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017, p. 212 et suivantes.

111 Juhani Pallasmaa, *La Main qui pense: pour une architecture sensible*, Arles, Actes sud, 2013.

112 Expression qu'Antonnuci emprunte pour sa part à André Leroi-Gourhan, *Les racines du monde*, Belfond, Paris, 1982, p. 228.

113 Jean-Luc Antonucci, « Perspective en construction », *op. cit.*

En somme, nous pouvons retenir que l'activité représentative, plus qu'une activité de production de représentation, est l'essence même de l'activité créative de l'architecte et l'espace-temps de la conception en architecture. Et que cette activité de conception est dépendante d'un « faire » à l'œuvre. Un faire qui revient ici, à la production itérative d'images. Ceci implique que les choix des mediums, des outils, des modes de représentations et des points de vue adoptés sont absolument déterminants dans le devenir du processus de conception qu'est le projet. Représenter, fabriquer des images, c'est aussi et surtout construire un monde. Ou bien encore, comme le résume Jean-Marc Besse : « Au bout du compte, la représentation doit-être envisagée comme cet espace de travail de la pensée et de l'imagination à l'intérieur duquel les possibles se révèlent. Espace des possibles, espace d'exploration et de présentation des possibles[114] ».

En tant que signes, les représentations architecturales fonctionnent comme des symboles, dénotant les éléments qu'elles visent à décrire et à faire exister. En tant que symboles, les représentations s'affranchissent de la nécessité de la ressemblance avec ce qu'elles représentent. C'est de cet affranchissement qu'elles tirent une part importante de leur pouvoir, de leurs capacités d'évocation. Jean-Pierre Durand souligne d'ailleurs que toute représentation fonctionne simultanément comme un mode d'information, et comme un mode d'évocation, plus diffus, plus suggestif[115]. Cette dimension suggestive et évocatrice est ce qui fait que les représentations architecturales peuvent et doivent également être comprises comme des images. Si la notion d'image est vaste, complexe, et qu'elle a été abondamment questionnée - souvent de façons contradictoires - on peut tout de même en retenir quelques éléments principaux. L'image est un acte, et un rapport, qui lie la conscience du regardant (son imaginaire) à ce qu'il perçoit. L'image est donc avant tout dans celui qui regarde, ou plutôt, dans sa conscience, et dépend profondément de l'expérience, de l'imaginaire du sujet, ainsi que du contexte d'énonciation qui en oriente le sens. Dans le cadre des représentations architecturales, on peut également retenir que les images peuvent, dans une certaine mesure, agir, et qu'elles ne sont pas passives. C'est également en ce sens que l'on peut retenir que l'acte de produire des représentations, loin d'être un acte anodin ou automatique, est véritablement le cœur de tout acte de conception architecturale, en tout cas dans le cadre d'un processus anticipatoire tel que celui du projet.

114 Jean-Marc Besse, « La Trajectoire des possibles. La question de la représentation », *op. cit.*

115 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, *op. cit.*, p. 101.

*
**

L'architecture, entendue en tant que pratique créative, est par essence une question de projet, c'est à dire d'anticipation. En effet, la discipline architecturale opère dans une disjonction temporelle qui distingue traditionnellement deux moments. Celui de la conception prospective, d'abord ; celui de la concrétisation de cet objet projeté, ensuite. En ce sens, le projet d'architecture est une forme d'anticipation opératoire, et c'est précisément cette qualité qui permet à l'architecte, par la conception anticipée, d'intégrer les contingences et de régler par avance les problèmes. La conception par avance permet de comprendre et de simuler, à partir du réel, les enjeux de ce qui est projeté. En somme, « le projet est le cœur de la discipline architecturale[116] ».

Cependant, le projet d'architecture ne se conclu pas systématiquement par l'opération physique de l'édification, ou plus largement de la transformation d'un espace existant ou à faire exister. Pour des raisons diverses, parfois politiques, esthétiques, inhérentes au mode de fonctionnement économique contemporain de la construction, certains projets d'architectures pourtant destinés à la construction ne dépassent jamais le stade de l'anticipation. D'autres projets ne sont même jamais envisagés comme préludes à un chantier. Qu'il s'agisse de travaux d'étudiants, d'architectures de papier, de réflexions utopiques ou d'arguments politiques, ils nous rappellent que l'architecture est une « discipline d'observation autant que d'action, et [qu'elle] établit des connaissances sur les transformations concrètes des territoires, mais aussi sur les techniques et leur interprétation et sur la pratique de l'espace[117] ». Un projet d'architecture est avant tout la mise en forme d'une réflexion spatiale, sociale, politique et plastique, qui questionne le réel sur lequel elle s'appuie et en propose une possible interprétation.

Cette mise en forme, cette simulation, est une description d'un état du réel qui n'existe donc pas (ou pas encore). Pour être tangible, c'est-à-dire susceptible d'être conçue, interrogée, perfectionnée et diffusée – et c'est bien là toute sa raison d'être – cette simulation nécessite un intermédiaire, un dispositif d'intermédiation : la représentation. La notion de représentation architecturale regroupe tout un ensemble de dispositifs, de mediums et d'objets qui permettent de rendre intelligible le projet d'architecture. De la qualité de ces dispositifs dépend donc la juste transmission de la réflexion (et de la proposition) du projet. Les représentations ne sont pas des fragments du réel. Elles sont des abstractions qui permettent de comprendre une transformation du réel pourtant non advenue en la représentant. Elles sont donc des images, et des signes.

Elles fonctionnent en effet comme un langage – ou comme un ensemble de langages – qui fait signe vers un objet absent. Telles un langage, elles s'appuient sur un ensemble de codes et de tropes qu'il s'agit d'acquérir pour pouvoir produire ou lire les représentations.

116 Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice*, *op. cit.*, p. 217.
117 Jean-Louis Cohen, « L'Architecture, entre image et usage », *op. cit.*

Les représentations architecturales – et les tropes qui les construisent – sont plus ou moins particulières et spécifiques à la discipline. Là où certaines sont pratiquement exclusives à la pratique des architectes, d'autres prennent des formes et emploient des mediums beaucoup plus omniprésents dans l'ensemble de la société. Parmi les premières, on peut citer par exemple les vues dites géométrales, tandis qu'à l'inverse, les croquis, vues en perspective et photographies sont beaucoup plus facilement décodables par des lecteurs complètement étrangers à la pratique des architectes.

Les géométraux sont les outils de la représentation les plus à même de transmettre des informations précises, orthonormées et mesurables, ce qui en fait les outils principaux des architectes, voire même dans le cas de la représentation en plan, des éléments devenus symboles de la profession[118]. En tant qu'abstractions établies sur des codes et des tropes singuliers relevant principalement de l'ordre du symbole (parce que des signifiants non ressemblants et détachés de leurs signifiés) les vues en plans proposent une représentation qui ne renvoient pas à une expérience ou à une perception sensible de l'espace. C'est d'ailleurs la caractéristique qui permet leur efficacité pratique et leur valeur d'outil de mesure.

À l'inverse, les représentations apparentées à la figuration d'un champ visuel, telles que les vues en perspectives, les croquis et les perspectives numériques visent à permettre au lecteur d'imaginer une perception sensible – en tout cas visuelle – de l'espace projeté. Historiquement, l'émergence du projet d'architecture est d'ailleurs étroitement liée à celle des règles mathématiques de la perspective conique et aux travaux de Brunelleschi. Au *Quattrocento*, l'architecte établit ces règles mathématiques précisément parce qu'il cherche à fabriquer un outil lui permettant de pré-voir ses architectures projetées. Les collages photographiques et, plus récemment, les perspectives numériques photo-réalistes, remplissent également ce rôle.

Si les représentations géométrales sont indubitablement les plus à même de décrire quantitativement et de façon techniquement précise le projet d'architecture, elles échouent cependant à communiquer la dimension sensible de l'espace, alors même que « l'espace architectural est un espace vécu plutôt que physique, et l'espace vécu transcende toujours la géométrie et le champ mesurable[119] ». À l'inverse, les représentations visuellement plus ressemblantes manquent d'une capacité à décrire objectivement l'espace orthonormé. Chaque mode de représentation possédant ses qualités et ses lacunes propres, il s'agit donc pour l'architecte non pas d'opposer ces modes, mais bien au contraire de jouer de leurs complémentarités. Il s'agit en somme d'employer le bon outil pour le bon propos, ce qui implique une connaissance des enjeux singuliers de chaque mode de représentation.

118 Comme en atteste la présence de plans sur ce qui est probablement la plus ancienne figuration d'un architecte qui nous soit parvenue, la statue de Gudéa, dite de « l'architecte au plan ». Cette statue néo-sumérienne en diorite, datée d'environ 2120 av. J.C., fait actuellement partie des collections du musée du Louvre : https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010119540.

119 Juhani Pallasmaa, *Le Regard des sens*, *op. cit.*, p. 71.



Lacaton & Vassal et Bessards' Studio
AARCH, Ecole d'Architecture de Aarhus (concours)
Aarhus Danemark, 2016

Au-delà de fonctionner comme des signes, les représentations architecturales agissent aussi et surtout en tant qu'images. Cette dernière notion est puissante, mais aussi complexe, et le terme d'image recoupe des objets et des états très divers. On pense par exemple à la nuance entre une image mentale et une image tangible. De nombreuses définitions de l'image ont été établies dans l'histoire de la philosophie, se recoupant parfois autant qu'elles peuvent s'opposer. Nous retenons ici que le fonctionnement de l'image est avant tout celui d'une relation entre un objet absent et la conscience d'un individu, orientée par un stimulus mental ou tangible. Ce que nous appelons communément « image » est un abus de langage confondant l'objet qui génère la relation imageante et l'image elle-même, cette dernière n'existant en fait qu'au sein de la conscience de l'individu. Ce n'est pas le dessin qui est une image, mais c'est le dessin qui amène ma conscience à une image.

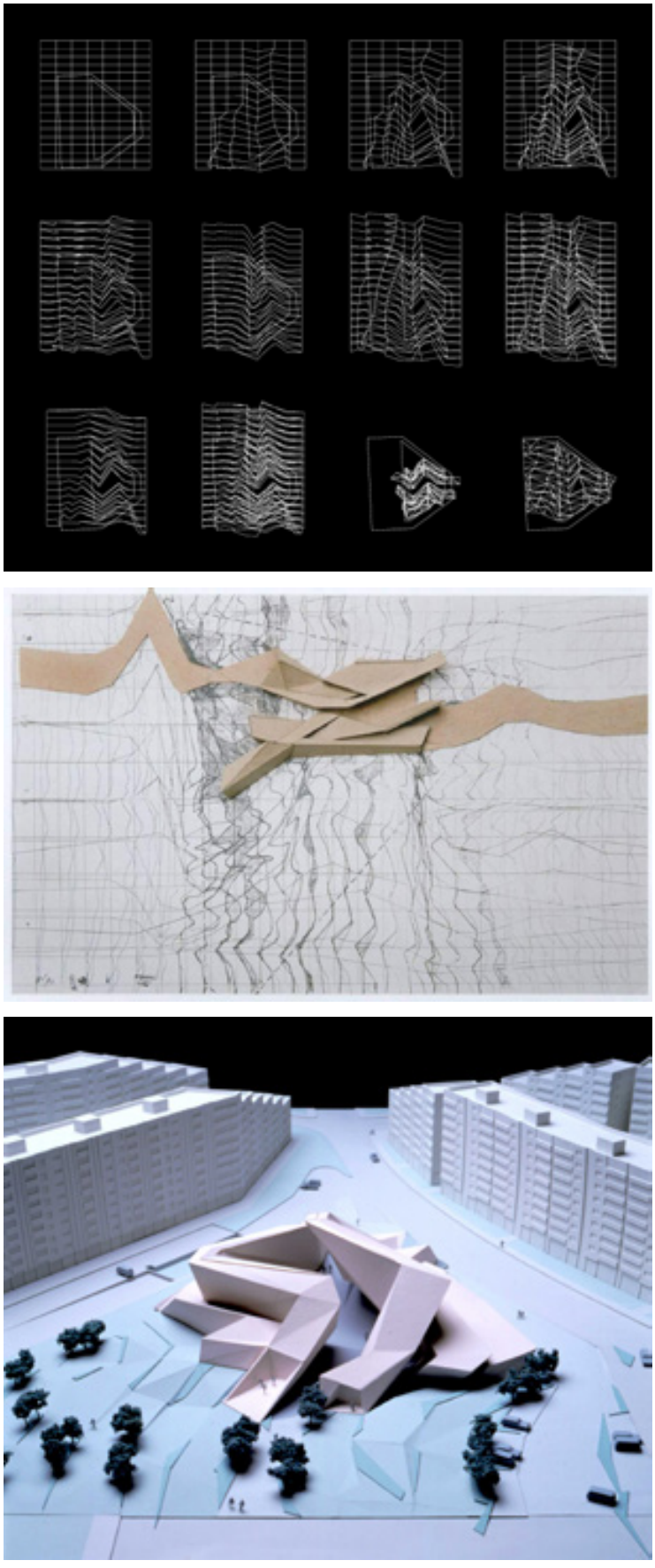
Essentiellement liée à la conscience d'un individu, l'image est fondée sur sa mémoire, sa culture et son expérience personnelle. Partant, elle est à la fois individuelle (chaque individu étant unique) et collective (chaque individu partageant des cultures et imaginaires, par nature, collectifs). Dans une relation imageante, le stimulus trouve un écho dans la conscience de l'individu, entraîne une chaîne de savoirs, et y génère une image (qui demeure propre à l'individu tout en partageant des critères collectifs). Retenons aussi qu'il n'est pas systématique qu'un objet susceptible de générer une image le fasse : cela requiert une attention de la part de l'individu (sans laquelle un plan d'architecture, par exemple, ne demeure qu'un ensemble de tâches d'encre sur du papier). Rappelons d'ailleurs que les images de la représentation en architecture ne sont pas passives, mais performent un acte. Celui

de donner corps et existence à un projet qui, sans elles, n'aurait aucune forme d'existence perceptible et tangible. Par transfert, les images de projet d'architecture permettent donc à ce dernier *d'être*, et de *dire* ce qu'il est.

Enfin, notons que les représentations architecturales sont le produit d'un processus, d'une « activité représentative[120] ». Du fait que « les représentations tout à la fois suivent et précèdent la pensée du concepteur[121] », elles ne correspondent jamais tout à fait à l'intention première qui motive leur élaboration. Au cours de l'activité représentative, l'objet en train de se faire produit déjà des images, et une interaction tripartite se met en place entre ces images dans la conscience de l'architecte, l'objet représentatif en cours d'élaboration, et le projet d'architecture – absent – en train d'être conçu. Partant, l'activité représentative, du fait qu'elle génère des rapports imageants, met également à contribution l'imaginaire, la culture et l'expérience de l'architecte ; le projet évolue donc au fur et à mesure de l'avancée de l'activité représentative. Cette dernière est ainsi la porte d'entrée de l'imaginaire de l'architecte vers le projet d'architecture. L'acte de représentation n'est donc pas une étape finale du projet, destinée à en permettre la diffusion, mais c'est bel et bien le cœur de l'acte de conception architecturale. Représenter, c'est faire le projet, c'est en produire des représentations, et c'est intégrer son propre imaginaire au processus de création.

120 Jean-Marc Besse, « La Trajectoire des possibles. La question de la représentation », *op. cit.*

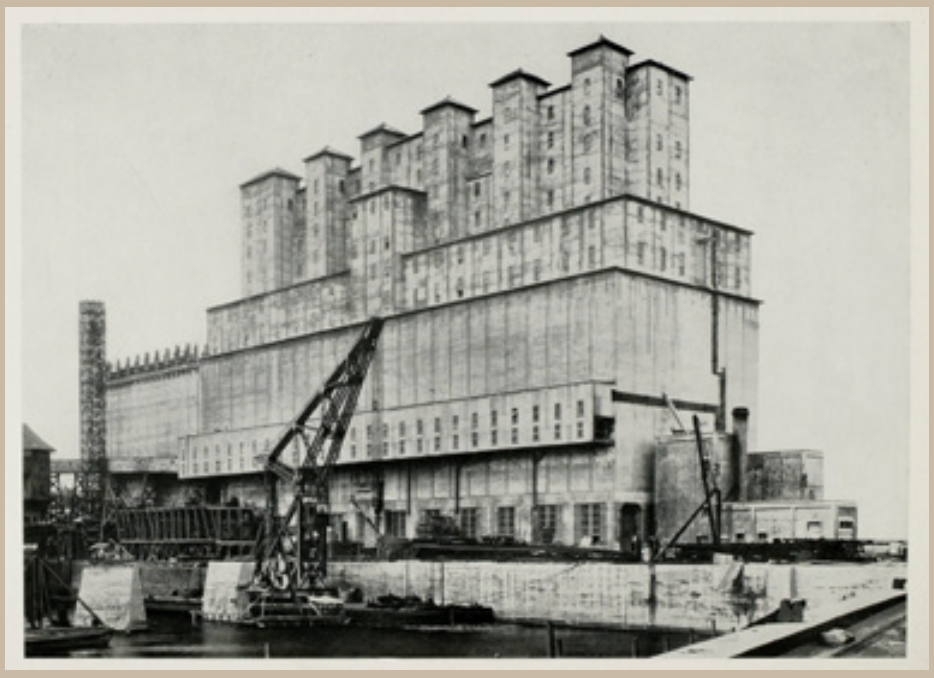
121 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, *op. cit.*, p. 12.



Peter Eisenmann, *Church of the year 2000*, Rome, 1996

chapitre 2.

La photographie dans la pratique des architectes



« Silos à grain avec élévateurs, Montréal, Amérique, 1910 »
in Walter Gropius, *Internationale Architektur*, [1925],
Munich, Albert Langen Verlag, 1927, p. 51.

L'enseignement visuel doit se fonder sur le principe que toute représentation constitue un énoncé. L'image présente non pas l'objet lui-même, mais un ensemble de propositions relatives à cet objet ; ou, si l'on préfère, elle présente l'objet sous la forme d'un ensemble de propositions.

Rudolf Arnheim[001]

Au cœur de la discipline architecturale, l'activité représentative et les formes d'images qui en découlent structurent les processus de conception autant qu'ils leur confèrent une existence tangible. Le choix et les processus de création de ces activités représentatives ne sont pas neutres, chaque mode de représentation induisant par nature un mode de regard différent sur un même objet. Il est donc du ressort de l'architecte projeteur de recourir aux outils les plus adaptés aux situations qu'il rencontre, aux problèmes auxquels il se confronte et aux cercles de diffusion auxquels chaque élément se destine. La connaissance et la maîtrise des outils de la représentation dans leur grande diversité doit dès lors être considérée comme une compétence fondamentale de la pratique de l'architecte. Si certaines formes de la représentation sont largement discutées et documentées, faisant l'objet de traités et d'une littérature abondante, d'autres semblent un peu plus en retrait.

Parmis les outils de représentations qui gravitent autour de la pratique du projet d'architecture, la photographie tient une place singulière, pour de multiples raisons. Il faut d'abord souligner que de tous les modes de représentations usuels de la discipline, la photographie est celui qui appartient le moins exclusivement aux architectes : les tropes et codes de la photographie, contrairement à ceux des représentations géométrales par exemple, ne sont pas spécifiques au projet d'architecture, au domaine de la construction ou des autres disciplines de conception d'espaces. Bien que les usages de la photographie chez les architectes aient établis au fil du temps des codes esthétiques et des conventions tacites d'usage, les photographies demeurent des représentations abordables par le plus grand nombre avec la plus grande immédiateté. Ceci explique certainement la place prépondérante des photographies parmi les représentations architecturales employées à des fins de communication. Cette relative immédiateté avec laquelle les photographies se donnent à lire est également liée à leur propriété de forte ressemblance, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'évoquer. Du fait de cette immédiateté et de cette ressemblance, les photographies bénéficient d'ailleurs d'une aura de neutralité et d'objectivité troublante, qui mérite d'être questionnée. En architecture comme ailleurs, les images que sont les photographies sont fréquemment considérées comme des transferts transparents du réel : on montre et parle des photographies comme si l'on se trouvait devant le sujet de la photographie lui-même. Ce rapport ambigu à cette forme particulière de représentation

001 Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, [1969], Paris, Flammarion, 1997, p. 321.

mérite d'être questionné plus avant, dans des processus de conception comme celui du projet d'architecture, où les représentations tiennent une place si prépondérante.

Notons également que de tous les modes de représentations que nous avons évoqués jusqu'ici, la photographie est le seul qui, par essence, nécessite d'être présent « sur place ». Les croquis et même, dans l'absolu, les plans de relevés, peuvent être produits de mémoire, par le biais d'informations communiquées par des tiers ou même, justement, à l'aide de photographies. Mais pour produire ces dernières, il faut obligatoirement placer un dispositif photosensible (qu'il s'agisse d'une préparation, d'une pellicule ou d'un capteur numérique) à proximité optique de l'objet que l'on souhaite photographier.

La singularité de la photographie vis-à-vis des autres modes de représentations est profondément marquée. Son histoire est pourtant récente, puisque l'invention de la photographie ne remonte pas à plus de deux-cents ans, là où les traces les plus anciennes de plans d'architectures qui nous soient parvenues en ont plus de quatre mille. Si les différents modes de représentation modifient nos approches et perceptions des objets, on peut alors se demander ce que la photographie aura changé chez les architectes, et ce que la photographie fait à l'architecture.

Il s'agit dans ce chapitre de se pencher d'abord sur les enjeux historiques de l'apparition de la photographie pour le projet d'architecture, sur les éventuelles transformations des pratiques et paradigmes que le développement de la photographie a pu entraîner. Il s'agira ensuite de se pencher sur les différentes modalités de ces rapports entre photographie et architecture, mais aussi entre photographes et architectes, et sur les modes d'usages actuels de la photographie dans le projet d'architecture.

2.1 – Une histoire commune

Selon l'historien Giovanni Fanelli, auteur d'*Histoire de la photographie d'architecture*, « le rapport entre photographie et architecture est aussi ancien que l'invention de la photographie elle-même[002] ». Ne serait-ce que parce que l'architecture, immobile, est un sujet privilégié à l'époque où les techniques photographiques imposent des temps d'exposition de plusieurs minutes ne permettant pas de capter le mouvement. En somme, la photographie à laquelle est couramment attribuée le titre de première photographie de l'histoire, à savoir la « Vue de la cour de la maison familiale », que réalise Nicéphore Niépce en 1826 ou en 1827, est déjà une photographie d'architecture. Elle ne présente en effet aucune présence humaine, mais montre en revanche les volumes bâtis de la cour.

Si cette première rencontre entre architecture et photographie peut sembler fortuite ou anecdotique, il n'en reste pas moins que les pionniers de la photographie vont rapidement faire de l'architecture, qu'il s'agisse de constructions anciennes (voire de ruines), de constructions récentes ou même de chantiers, leurs sujets de prédilection. Assez tôt dans l'histoire de la photographie, les photographes s'emparent donc de l'architecture.

À l'inverse, les architectes ont également très tôt l'intuition que les photographies et les collaborations avec des photographes peuvent leur apporter beaucoup dans leur propre pratique. Si les architectes s'emparent donc eux aussi rapidement de la photographie, les modes de ces usages sont progressifs et conditionnés aux avancées du medium, qu'il s'agisse des progrès des techniques de photographie ou de celles de l'impression, qui en permet la diffusion.

Les photographes s'emparent de l'architecture

Le premier livre de photographie de l'Histoire, *The Pencil Of Nature*[003], est publié en 1844 par William Henry Fox Talbot. Il s'ouvre sur une photographie d'un bâtiment du *Queen's College* d'Oxford. Cherchant dans son ouvrage à démontrer les prouesses et les possibilités offertes par le calotype qu'il a mis au point et qu'il qualifie de « *photogenic drawing* » (que l'on connaît également sous le nom de talbotype), le photographe présente vingt-quatre reproductions, dont la moitié montrent des édifices ou des ensembles urbains

002 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2016, p. 15.

003 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.

(treize planches sur les vingt-quatre que compte l'ouvrage). Au sujet de la planche XV, « l'Abbaye de Lacock dans le Wilthsire », Talbot mentionne le bâtiment comme étant « le premier édifice connu à avoir dessiné son propre portrait[004] ». L'idée que la photographie soit une production automatique, copiant l'objet représenté telle une œuvre de la nature elle-même, est récurrente à cette époque. Cela tient principalement du caractère chimique et mécanique du dispositif photographique.

À peine sept ans plus tard, en 1851 en France, la commission des monuments historiques s'emploie à mettre la photographie au service de l'architecture, et plus précisément d'un inventaire des monuments historiques. Il répond à l'émergence d'une conscience patrimoniale encore récente puisque la première liste de l'inventaire des monuments historiques français, qui y inscrivait les 934 premiers monuments, est datée de 1840.

> Créée en 1837 par une ordonnance royale et animée pendant de nombreuses années par Prosper Mérimée, [la commission des monuments historiques] avait entrepris la conservation et la restauration des édifices qui menaçaient ruine. En sélectionnant cinq photographes (Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Édouard Baldus, Gustave Le Gray et O. Mestral), elle souhaitait « recueillir des dessins photographiques d'un certain nombre d'édifices historiques ». L'expression de « Mission héliographique » n'est pas utilisée par l'administration mais par les historiens, et cela bien plus tard.[005]

La mission[006] a pour but de faire l'inventaire de ce patrimoine et de prendre la mesure des restaurations à effectuer, la visée est résolument documentaire et tournée vers la production d'un fonds d'archivage. Les cinq photographes mandatés se répartissent par aires géographiques le soin de photographier les 175 édifices retenus par l'administration. Si l'importance historique de la mission héliographique de 1851 est aujourd'hui avérée (et ce surtout depuis les années 1980), son succès est à l'époque plus mitigé :

> le projet de la Mission n'a jamais réellement atteint son but. Les quelques 300 négatifs et les tirages ont été classés sans avoir été reproduits ou publiés, soit parce que le seul but du projet était de produire une archive, soit parce que les photographies avaient présenté ces monuments anciens sous un jour trop flatteur pour que les images puissent servir de propagande en faveur de leur restauration. Ces images serviront, individuellement, aux architectes et aux maitre-maçons travaillant sous la conduite de Viollet-Le-Duc pour la restauration et la reconstruction d'éléments décoratifs qui avaient été détruits. (Plus d'un siècle plus tard, ces photographies précoces se sont encore avérées être des guides utiles pour la restauration de monuments anciens). Quoi qu'il en soit, le gouvernement français sous Napoléon III a continué à considérer la photographie […] comme un outil pour sa politique locale et internationale expansive, passant commande de documentation sur les campagnes, les lignes de chemins de fer et les catastrophes naturelles, employées comme preuves de sa considération pour les problèmes et questions nationales[007].

004 *Ibid.*, p. 44. Traduction personnelle. « *In my first account of "The Art of Photogenic Drawing," read to the Royal Society in January, 1839, I mentioned this building as being the first "that was ever yet known to have drawn its own picture." It was in the summer of 1835 that these curious self-representations were first obtained* ».

005 Anne de Mondenard, « La Mission héliographique : mythe et histoire », *Études photographiques*, 1 mai 1997, n° 2.

006 Selon Anne de Mondenard, la dénomination « mission héliographique de 1851 » apparait pour la première fois en 1979. *Ibid.*

007 Naomi Rosenblum, *A world history of photography*, New York, Abbeville Press, 1997,



W.H.F. Talbot, *Plate I, part of Queen's College, Oxford*, *The Pencil of Nature*, 1844



W.H.F. Talbot, *Plate XV, Abbey in Wiltshire*, *The Pencil of Nature*, 1844

La photographie des monuments, des ouvrages d'art, mais aussi des campagnes ou des paysages urbains est une affaire d'état, nourrie par la commande et soutenue par des fonds nationaux. Elle est un outil de contrôle et de pouvoir, à une période de grands chantiers

p. 100. Traduction personnelle. « *The Missions project never reached full fruition. Negatives – some 300 – and prints were filed away without being reproduced or published, either because the project's sole aim was to establish an archive or because the photographers depicted these ancient structures in too favorable a light for the images to serve as propaganda for restoration efforts. Individually, they were used by architects and masons working under Viollet-le-Duc's guidance in matching and fabricating decorative elements that had been destroyed. (More than a century later, these early photographs still proved to be useful guides in the restoration of ancient monuments.) Nevertheless, the government of France under Napoleon III continued to regard photography […]as a tool integral to its expansive domestic and foreign programs, commissioning documentation of the countryside, the railroad lines, and of natural disasters as evidence of its concern for national programs and problems* ».

urbains tels que les travaux haussmanniens. En 1854, Baldus, qui avait pris part à la mission de 1851, se voit confier la tâche de documenter la construction du Nouveau Louvre. « La conception des images est en accord avec les aspirations à un style monumental du Second Empire. Baldus privilégie les vues de face équivalentes aux dessins en projection orthogonale, strictement documentaires, en calculant attentivement les conditions de lumière[008] ». La photographie est ici mise au service d'un propos architectural et politique. À la suite de plusieurs campagnes photographiques de Baldus, l'architecte alors en charge du Louvre, Hector Lefuel, fait réaliser un album des travaux qui compte environ deux mille tirages photographiques et qui « inaugure une forme importante de documentation du projet architectural, qui de plus en plus se répand dans les différents pays. Les albums de grands travaux publics sont conçus comme un témoignage du processus de construction, comme la documentation du résultat final, comme un moyen de démonstration et de célébration d'œuvres prestigieuses[009] ». Baldus réalisera également un certain nombre de campagnes photographiques qui documentent l'industrialisation et la modernisation du pays, comme le réseau de chemin de fer de Paris à Lyon et à la Méditerrannée (PLM) en 1861. Parmi les photographes d'architecture et de travaux d'urbanisme de la seconde moitié du XIXe, on peut également citer Charles Marville (qui photographie notamment les Halles Baltard en 1872), les Frères Bisson, Albert Fernique, « photographe privilégié de l'administration municipale de Paris[010] », et surtout Louis-Émile Durandelle. Ce dernier, associé avec Hyacinthe Delmaet, photographie entre autres le chantier de l'opéra Garnier (entre 1856 et 1872), celui du nouvel Hôtel-Dieu de Paris (1868), la construction de la Tour Eiffel (1887-1889), ou encore la restauration par Édouard-Jules Corroyer du Mont-Saint-Michel[011].

> Le succès de Durandelle auprès des architectes, pour enregistrer les étapes de construction de leurs édifices, s'explique en partie par sa grande maîtrise du rendu de la géométrie architecturale et sa capacité à limiter le problème des distorsions de perspective […] Durandelle semble n'avoir jamais publié lui-même ses photographies. En revanche, celles-ci étaient mises au service des architectes afin de faire connaître leur travail. Ses photographies d'architecture eurent donc parfois une postérité au-delà d'un simple usage à caractère administratif et constructif[012].

Mais si les compétences du photographe sont reconnues, et malgré le fait que les architectes soient extrêmement intéressés par les possibilités offertes par la photographie, « l'enregistrement des étapes du chantier par la photographie étant perçu comme un processus mécanique, le statut de Louis Émile Durandelle restait ambivalent. Si la qualité de ses photographies était reconnue par tous, son identité et son rôle n'étaient pas mis en avant[013] ». En effet, pour les architectes comme pour la société de l'époque, la photographie

008 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 71.
009 *Ibid.*, p. 73.
010 *Ibid.*, p. 96.
011 *Ibid.*, p. 98.
012 Charlotte Leblanc, « Louis Émile Durandelle (1839-1917) : un photographe au service des architectes », *Architectes et photographes au XIXe siècle*, Paris, publications de l'INHA, 2016, p. 49-58.
013 *Ibid.* Au sujet des relations entre Durandelle et les architectes, voir, du même auteur :



Gustave Le Gray, Remparts de Carcasonne,
mission héliographique, 1851



Édouard Baldus, Pavillon Sully, Louvre,
1852-1857 env.

n'est pas un art à proprement parler mais plutôt un enregistrement automatique dont la performance, si elle existe, est pensée comme étant d'ordre essentiellement technique. Le photographe est un technicien qui met ses compétences au service de la production d'images, ces dernières étant utilisées pour mettre en valeur une politique publique, l'investissement dans de grands travaux et les compétences professionnelles des architectes et des ingénieurs.

Charlotte Leblanc, *Louis Emile Durandelle (1839-1917), un photographe au service de l'architecture*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Ecole pratique des hautes études, 2018.

Les architectes s'emparent de la photographie

Pour Giovanni Fanelli « le rapport des architectes avec la photographie est ancien et remonte au tout début de l'histoire de la photographie[014] ». Ainsi dès 1843 Félix Duban, alors en train de restaurer le château de Blois, charge Hippolyte Bayard de documenter ses travaux à l'aide de vingt daguerréotypes. Dans les premières décennies de ces rapports entre architecture et photographie, cette dernière est presque exclusivement employée à des fins de documentation de l'architecture existante, dans la veine de la mission héliographique de 1851. À leur tour, « les architectes ont recours à la photographie pour documenter l'état de bâtiments anciens sur lesquels ils interviennent pour des travaux de restauration. Dans de rares cas seulement, à cette phase précoce, ils font photographier leurs propres œuvres[015] ». Fanelli souligne en particulier l'emploi de photographies aux fins de faire connaître l'architecture antique, d'Égypte, de Grèce, du Moyen-Orient, et qui permettront aux architectes de découvrir les qualités de ces édifices sans avoir à voyager. On peut songer par exemple aux « dessins photographiques » (ainsi qu'il nomme ses photographies) réalisés par Maxime Du Camp entre 1849 et 1851 en « Égypte, Nubie, Palestine et Syrie[016] ».

Les architectes prennent donc rapidement conscience du potentiel de documentation et d'information que la photographie peut leur apporter. Dès 1858, l'École Nationale des Ponts-et-Chaussées intègre un cours de photographie dans son programme pédagogique, tandis que l'École des Beaux-arts constitue une collection photographique, notamment d'architecture, pour laquelle elle collecte de nombreuses œuvres et achète des albums à Baldus[017].

Si les intérêts et les potentiels d'usage des photographies apparaissent rapidement aux architectes, la diffusion de ces dernières reste longtemps limitée par les moyens techniques de reproduction des images. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, de nombreuses expérimentations sont réalisées et de nombreux procédés sont employés pour tenter de permettre de reproduire les photographies de façon durable, qualitative, et économique[018]. Le procédé photographique de Talbot, le calotype, permet théoriquement une reproduction illimitée d'épreuves à partir du négatif original. Il devient donc rapidement possible de produire des livres et éditions photographiques en collant des épreuves sur les pages. Mais « l'utilisation de tirages photographiques dans l'édition est coûteuse et ne permet qu'un nombre limité d'exemplaires. De plus l'image avait souvent une durée de vie limitée en tendant à faner et jaunir. […] C'est pourquoi on commença à rechercher des procédés de

014 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 16.
015 *Ibid.*, p. 57.
016 Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, Gide et J. Baudry., Paris, 1852.
017 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 76-77.
018 Pour un historique plus complet des modes de reproductions des photographies et de leurs usages dans l'édition, voir le chapitre 6 de *Ibid.*, p. 277 et suivantes.



Maxime Du Camp, Planche 85, Nubie : Temple
et village de Débôd, 1849-1851 env.

reproduction photomécanique de l'épreuve photographique[019] », c'est-à-dire des procédés apparentés aux méthodes de gravure, largement employées en Europe depuis le XVe siècle. Le premier périodique d'architecture à intégrer des photographies est un numéro de *La Revue Générale de l'Architecture et des travaux publics*, publié en 1856. On y trouve deux reproductions photographiques :

> […] l'une d'une architecture ancienne restaurée et l'autre d'un bâtiment contemporain en cours de construction, réalisées avec différentes techniques d'impression afin de vérifier, en termes de comparaison des coûts et des degrés de lisibilité, l'éventualité de leur adoption dans la revue. Les deux photographies offertes aux lecteurs correspondent donc à une épreuve à l'albumine collée sur un support papier de l'escalier monumental du château de Blois restauré, probablement prise par François-Alphonse Fortier (1825-1882), et une impression à l'encre, obtenue par le procédé photomécanique (lithographique) inventé par Poitevin, de la structure en fer des Halles Centrales de Baltard à Paris […][020].

Cependant, les coûts de production et les contraintes inhérentes aux procédés les rendent difficilement exploitable dans l'imprimerie : « les matrices obtenues par lithographie, par collotypie ou par photogravure sont plates et ne peuvent donc pas être utilisées pour imprimer l'image en même temps que le texte composé avec les caractères typographiques en relief ; par conséquent elles sont utilisées dans l'édition seulement pour imprimer des

019 *Ibid.*
020 *Ibid.,* p. 290.

planches hors texte[021] ». Il en va de même pour les diffusion de tirages obtenus directement d'après les négatifs, ce qui complexifie évidemment—et rend de fait plus coûteux—le travail d'édition et de publication. Les photographies n'intègrent donc que rarement les publications à grand tirage et demeurent relativement confidentielles.

Le développement à la fin des années 1880 des procédés dits en demi-teintes que l'on connaît également sous les noms de similigravure ou de procédés à trame permettront enfin d'intégrer la reproduction d'images au processus typographique et donc d'assembler images et textes sur les mêmes plaques d'imprimerie, ce qui permet finalement de reproduire et de diffuser en grande quantité et à coût moindre les photographies. André Rouillé souligne à ce sujet que « l'entrée de la photographie dans le domaine de l'information s'est donc opérée […] à la conjonction de deux séries de transformations techniques : l'une propre à la photographie, l'autre concernant l'imprimerie[022] ».

Au-delà de la diffusion dans la presse, les photographies circulent également chez les architectes sous la forme de portfolios, ces « collections de photographies d'architecture et d'intérieurs publiées sous forme de séries de feuilles libres recueillies dans une chemise cartonnée et destinées aussi bien aux architectes qu'aux amateurs. Le portfolio, aussi appelé carton, atlas, ou recueil de planches, est doté de rabats ou de cordons pour maintenir en place les feuilles libres[023] ». Ce mode de diffusion est extrêmement répandu et populaire à partir de 1890 et jusque dans les années 1930 ; il est la plupart du temps composé de tirages en collotypie ou en phototypie (les procédés à trame, moins onéreux, proposent en revanche des reproductions moins qualitatives, et sont donc plutôt réservés à la presse). Il fait suite à des portfolios de références, composés de gravures ou de lithographies qui circulaient déjà au siècle précédent.

Pour Claire Zimmerman, le passage aux procédés à trame (*halftone*, en anglais) est déterminant puisqu'il permet aux architectes de commencer à diffuser des photographies de leurs propres réalisations[024]. À partir du développement de ces processus (que l'auteure situe aux environs de 1895), la photographie est employée dans la pratique des architectes non plus seulement à des fins documentaires mais bien publicitaires. À la toute fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, les revues, magazines et divers périodiques d'architectures se multiplient, et intègrent de plus en plus de reproductions photographiques dans leurs pages, notamment à partir de l'entre-deux guerre. Ainsi naissent les revues *Domus* et *La Casa Bella* en 1928, et *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1930, encore actives aujourd'hui, et qui visent à montrer des productions architecturales contemporaines avec, à l'origine, une forte dimension critique et d'avant-garde.

021 *Ibid.*, p. 279.
022 André Rouillé, *La Photographie : Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 160.
023 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 298.
024 Claire Zimmerman, *Photographic architecture in the twentieth century*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, p. 128



Édouard Baldus, La cour Napoléon, le chantier du nouveau Louvre et le palais des Tuileries, 1850-1860 env.

> [La] nouvelle importance accordée à l'image photographique est un élément commun aux formules d'édition de ces revues. Les images y sont nombreuses, parfois même de grand format, et de bonne qualité. Contrairement aux revues de la période précédente, le grand format était fréquent et la photographie prit une valeur persuasive et démonstrative[025].

Les photographies présentées dans ces revues prennent donc à la fois une valeur de communication et de publication (pour les auteurs des édifices qui y sont présentés) et de documentation et d'inspiration (pour les lecteurs à qui les revues sont destinées). On peut également souligner une autre évolution de la valeur que prennent ces reproductions photographiques : d'abord employées comme des illustrations informatives, ou documentaires, elles en viennent à s'affirmer plus sûrement comme des éléments de persuasion et de séduction.

025 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 319.

2.2 – Ce que la photographie fait à l'architecture

La photographie arrive progressivement chez les architectes, qui en ont des usages de plus en plus nombreux. Cette importance croissante de la photographie n'est pas sans conséquence sur la pratique même des architectes. Au-delà des usages relatifs à la prise où à l'utilisation des clichés, les différents développements de la photographie amènent, en architecture comme dans le champ artistique, scientifique ou culturel, de grands bouleversements : la photographie devient actrice. Comme l'explique Arnaud François dans le numéro des *Cahiers de la Recherche Architecturale Urbaine et Paysagère* consacré aux rapports entre projet et photographie, l'impact esthétique que cause l'émergence de la photographie est révolutionnaire, et serait comparable à celui qu'a eu le dessin en perspective sur l'architecture du Quattrocento ; l'apparition de la photographie étant par ailleurs contemporaine des prémices de l'architecture moderne[026]. Au début du XXe siècle, la photographie joue un rôle particulier dans l'émergence de courants architecturaux qui fondent une partie de leur construction théorique sur l'esthétique industrielle, à laquelle la photographie est intimement liée. Les images photographiques sont également extrêmement utilisées dans les écrits théoriques et les manifestes d'architecture du XXe siècle, selon des formes et des modalités variables.

Viollet-le-Duc et l'appropriation de la photographie

L'apparition du daguerréotype, contée par courrier en 1836 à un Eugène Viollet-Le-Duc en plein grand tour en Italie, transforme la façon de dessiner et d'aborder la dimension réaliste du dessin du jeune architecte, alors âgé de 22 ans. D'abord sceptique, Viollet-le-Duc fait part à son père, par courrier, de sa grande méfiance vis-à-vis de cette invention, qu'il prend pour une illusion irréaliste, estimant comme le note Arnaud François qu'elle « ne va pas plus remplacer le dessin, où la main agit sous l'empire de la pensée et de l'âme, que ne le firent les procédés techniques et optiques existants[027] », tels que la camera obscura ou le diorama.

026 Arnaud François, « L'Émergence de l'esthétique photographique par Viollet-le-Duc et Ruskin », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 10 septembre 2019, n° 5.

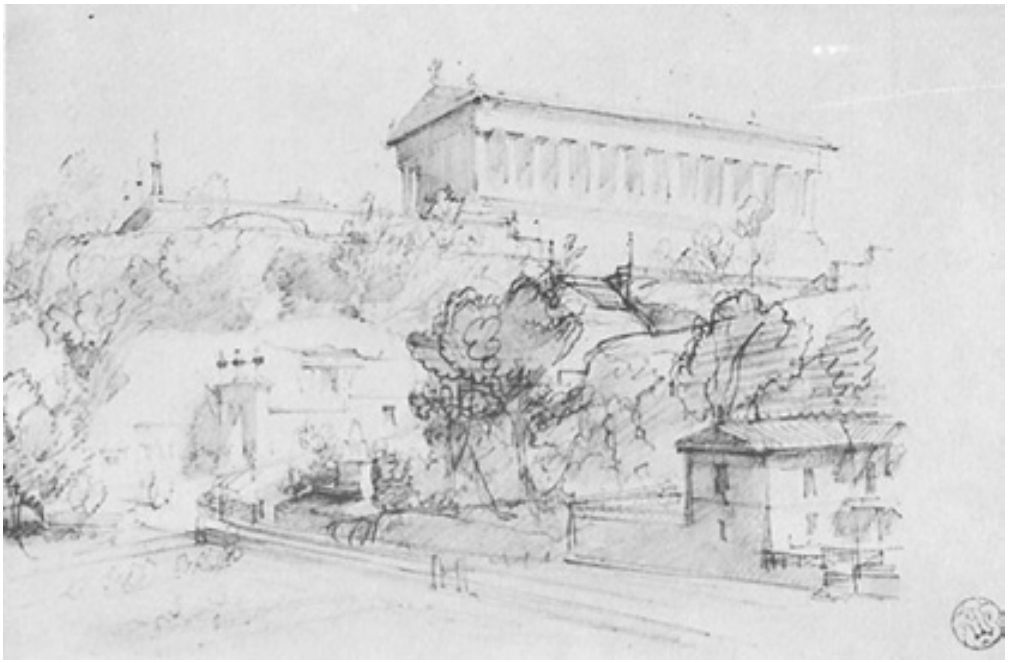
027 *Ibid*., p. 198.

Dès son retour d'Italie, Viollet-Le-Duc se met toutefois à collectionner les photographie, qu'il désignera par la suite comme des « procès-verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter[028] ». L'apparition de la photographie dans la vie de Viollet-Le-Duc pousse aussi sa pratique du dessin à évoluer. Arnaud François le démontre avec l'exemple d'un dessin réalisé par Viollet-Le-Duc lors d'un voyage en Italie, qu'il reprendra plus tard à l'occasion d'une publication. Là où le premier dessin est l'expression d'une approche sensible, faisant écho à la dimension poétique qui préoccupe le dessinateur, le second adopte une « esthétique photographique[029] » : la précision est équivalente dans toutes les zones du dessin, un grand soin est apporté à la représentation des textures et des personnages sont représentés (ce qui n'était pas le cas dans la première version) comme « pour retrouver la vie du lieu. Il s'agit de donner l'impression d'assister réellement à une scène du passé. Ce qui au début de son voyage n'était qu'une rêverie doit sembler devenir une réalité[030] ». L'esthétique du dessin semble ici être influencée par celle de la photographie, découverte entre temps par l'architecte, qui l'emploie pour figurer une vision réaliste du lieu. En somme, Viollet-le-Duc « cherche maintenant à réaliser manuellement le procédé mécanique contre lequel il a régi si vivement quelques mois plus tôt[031] ».

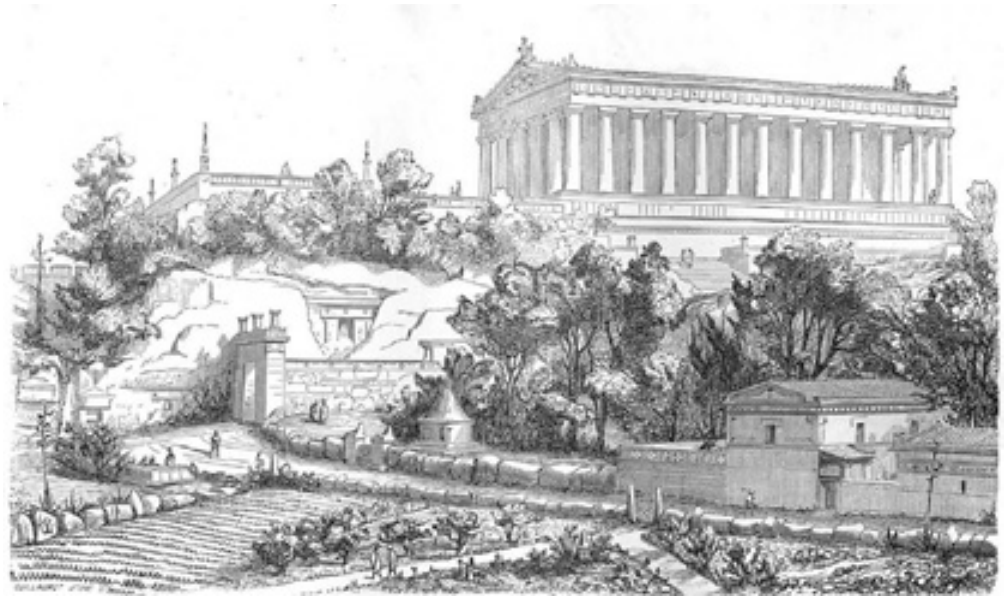
Plus tard, Viollet-Le-Duc utilise des photographies comme support à la production de dessins puis de gravures, décalquées à partir des tirages de photographies représentant des constructions existantes, notamment pour des détails. Comme le souligne François, « la question n'est pas de remettre en question [sa] qualité de dessinateur, mais de pointer que cette activité témoigne d'un acte d'appropriation de la photographie par le dessin où la précision du rendu matériel et la fragmentation de l'espace sont hissées au plan de la signification de l'expérience directe du réel et de la vie […] [032]». Il n'en reste pas moins que la photographie prend de plus en plus de place dans la pratique même de l'architecte qui, aux dires de Prosper Mérimée aux alentours de 1851, « n'emporte plus de crayons[033] ».

Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*[034] qu'il publie pour la première fois en 1854, Eugène Viollet-Le-Duc exprime également tout l'intérêt que la photographie semble pouvoir représenter en tant qu'outil pour les architectes, en particulier dans le cadre de la restauration du patrimoine. À cette date, Viollet-Le-Duc est déjà largement reconnu pour ses qualités de restaurateur, et il a déjà eu dans de nombreux chantiers[035] l'occasion d'affiner les théories qu'il énonce dans son dictionnaire. Dans l'article

028 Eugène Viollet-Le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Paris, B. Bance, A. Morel, 1854, p. 33 du tome 8.
029 *Ibid*.
030 *Ibid*.
031 Arnaud François, *Enquêtes sur l'imagination architecturale*, op. cit., p. 185.
032 *Ibid*.
033 cité par : Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 394.
034 Eugène Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance, A. Morel, 1854.
035 Parmi lesquels nous pouvons citer la Sainte-Chapelle de Paris (1842), Notre-Dame-De-Paris (à partir de 1843), Carcassonne (1844), la Basilique Saint-Sernin de Toulouse (1846) ou encore la basilique de Saint-Denis (à partir de 1846).



Eugène Viollet-Le-Duc, temple de Junon-Lucine d'Agrigente, 1836 (reproduction issue du *Voyage d'Italie*)



Eugène Viollet-Le-Duc, temple de Junon-Lucine d'Agrigente, 1863
(gravure publiée dans *Entretiens sur l'architecture*)

« Restauration[036] », il s'évertue, sur vingt pages, à montrer la complexité, la subtilité, mais aussi la grande modernité de cette pratique.

> Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. […] Nous avons dit que le mot et la chose sont modernes, et en effet aucune civilisation, aucun peuple, dans les temps écoulés, n'a entendu faire des restaurations comme nous les comprenons aujourd'hui[037].

036 Eugène Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, *op. cit.*, p. 14 du tome 8.
037 *Ibid.*

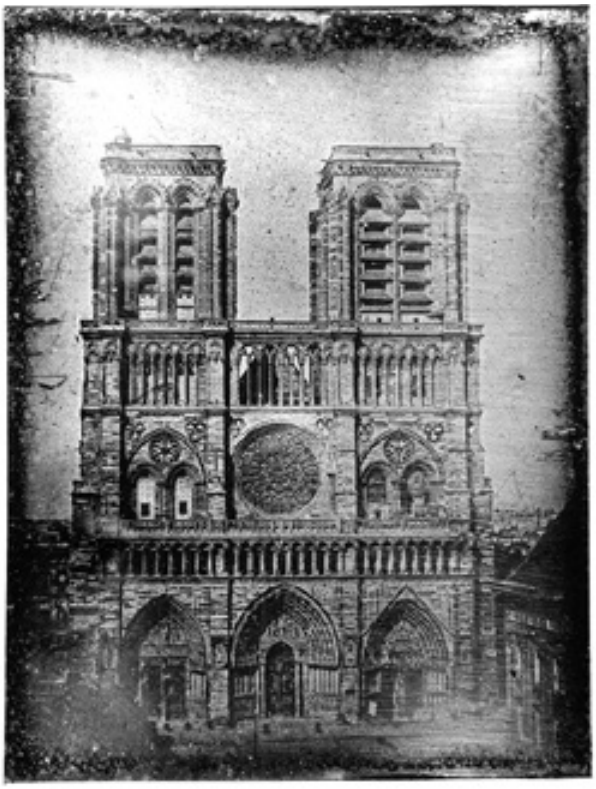
Pour l'architecte, la restauration est une discipline exigeante et minutieuse, résolument à la pointe des avancées conceptuelles et théoriques, mais aussi techniques. Il n'est donc pas étonnant que l'article consacré à la restauration soit pour Viollet-Le-Duc l'occasion de faire l'apologie des propriétés et apports de la photographie, cette technologie alors encore jeune et qui commence à peine à faire son entrée dans la pratique des architectes. Viollet-Le-Duc loue particulièrement le caractère mécanique, scientifique et supposément documentaire du medium. On peut y lire le long passage suivant :

> La photographie, qui chaque jour prend un rôle plus sérieux dans les études scientifiques, semble être venue à point pour aider à ce grand travail de restauration des anciens édifices, dont l'Europe entière se préoccupe aujourd'hui.
>
> En effet, lorsque les architectes n'avaient à leur disposition que les moyens ordinaires du dessin, même les plus exacts, comme la chambre claire, par exemple, il leur était bien difficile de ne pas faire quelques oublis, de ne pas négliger certaines traces à peine apparentes. De plus, le travail de restauration achevé, on pouvait toujours leur contester l'exactitude des procès-verbaux graphiques, de ce qu'on appelle des états actuels. Mais *la photographie présente cet avantage, de dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter*, même lorsque les restaurations masquent des traces laissées par la ruine. La photographie a conduit naturellement les architectes à être plus scrupuleux encore dans leur respect pour les moindres débris d'une disposition ancienne, à se rendre mieux compte de la structure, et leur fournit un moyen permanent de justifier de leurs opérations. Dans les restaurations, *on ne saurait donc trop user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même*[038].

Viollet-Le-Duc parle d'expérience, lui qui commande dès 1843 aux photographes Lerebours et Kruines des daguerréotypes de Notre-Dame-De-Paris dont il achevait la restauration[039]. Il fait également appel à des photographes pour la restauration du château de Pierrefonds, en 1866, dont il commande « dix-neuf vues panoramiques », réalisées à l'aide d'un appareil qui « faisant un tour d'horizon complet prenait des vues de 15° en 15° en succession continue. L'image circulaire ainsi obtenue était fortement déformée. En utilisant conjointement une série de prises de vues panoramiques de ce type il devenait possible de construire des plans d'architectures ou des plans topographiques[040] ».

Pour Viollet-Le-Duc, architecte contemporain de l'invention de la photographie, cette dernière devient rapidement un outil puissant d'enregistrement et de captation du réel. Les photographies deviennent les substituts non seulement du croquis, mais aussi de la mémoire visuelle de l'architecte, qu'elles suppléent. La photographie influence l'esthétique des dessins de Viollet-Le-Duc en poussant ces derniers dans une direction plus réaliste, quand ils ne sont pas directement réalisés par décalque de tirages photographiques.

038 *Ibid.*, p. 33 du tome 8. C'est nous qui soulignons.
039 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 393 et suivantes.
040 *Ibid.*, p. 393.



Noël Paymal Lerebours, Notre-Dame-de-Paris, daguerréotype, 1843 env.

Architecture, photographie, industrie et tournant moderne

L'influence de la photographie a été particulièrement prégnante au début du XXe siècle dans le rôle qu'elle a joué vis-à-vis de l'émergence du mouvement moderne. Claire Zimmerman le démontre dans son ouvrage de 2014, *Photographic architecture in the twentieth century*[041]. Elle y souligne notamment les propos de l'influent critique d'architecture britannique Reyner Banham. Pour lui, le bâtiment étant admis comme le premier du mouvement moderne (chronologiquement parlant) est l'usine Fagus, conçue par Walter Gropius et Adolf Meyer entre 1911 et 1913. Cette réalisation architecturale devrait cette considération historique toute particulière à l'influence de la photographie[042]. Ou plus précisément, aux photographies qui en ont été faites par le photographe allemand Edmund Lill, sur commande des architectes, et qui par leur diffusion ont fait connaître l'édifice[043]. Pour Banham, les points de vue photographiés de cette même usine Fagus – une

041 Claire Zimmerman, *Photographic architecture in the twentieth century*, *op. cit.*

042 Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age*, [1960], New-York, Praeger Publishers, 1967, p. 79.

043 En 1928, Albert Renger-Patzsch, sur commande du propriétaire de l'usine Fagus, y réalise également un reportage photographique. Voir Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 411.

usine produisant des formes à chaussure destinées aux cordonniers – et qui en montrent le caractère moderne sont très particuliers et montrent des éléments architecturaux ponctuels, loin d'être représentatifs de l'ensemble du bâtiment (nommément, les façades en pans de verre au sud et le volume de l'entrée principale). Selon le critique, d'autres points de vue n'auraient pas affiché une modernité significativement plus novatrice que les réalisations architecturales de l'époque, et l'usine Fagus ne tiendrait certainement pas la place qu'elle tient aujourd'hui dans l'histoire de l'architecture. Le choix des points de vue des photographies diffusées de ce projet ne doit d'ailleurs rien au hasard, puisque « en 1922, Meyer se rendit à Alfeld an der Leine [où se trouve l'usine] pour superviser le travail de Lill et s'assurer qu'il prenne l'édifice depuis les points de vue qu'il souhaitait[044] ». Les architectes étaient pleinement conscients de ce qui pouvait faire la valeur de leur projet aux yeux de leurs pairs, des éléments novateurs, et surtout déterminés à faire ce qu'il fallait pour mettre ces aspects en avant par des représentations soigneusement élaborées et savamment diffusées. On peut remarquer que cette conscience du caractère subjectif des photographies (et du potentiel publicitaire des images ainsi produites et diffusées) est loin de l'approche automatique, scientifique et à vocation principalement d'archivage de Viollet-Le-Duc.

Les débats des historiens de l'architecture sont constellés de questions de primauté historique, et il faut garder à l'esprit le fait que l'histoire de l'architecture, en tant que récit, demeure une construction subjective (et rétrospective) dans la place et l'influence qu'elle accorde à tel ou tel évènement, à tel ou tel édifice. Ce que nous pouvons retenir, c'est que pour Banham, tel qu'il le sous-entend dans son ouvrage de 1960, c'est la représentation photographique qui serait à l'origine de cette subjectivité dans cet exemple précis, ce qui est à ce moment-là nouveau. Auparavant, les monuments qui ont marqué l'histoire de l'architecture étaient connus parce qu'ils avaient été observés, visités et relevés par différents individus, et donc par différents points de vue. Même si, évidemment, les représentations (relevés, plans, croquis, gravures…) ont également permis la diffusion et la documentation de tels édifices, l'impact de la diffusion et de la communication des nouvelles productions architecturales par la photographie est considérable. Cette dernière rend l'information plus rapide, mais aussi paradoxalement plus contrôlée :

> Pour les architectes, l'importance de la photographie se développe au même rythme de la diffusion internationale accéléré de leurs architectures. L'intervention du photographe peut avoir des conséquences irréparables, puisqu'elle fixe souvent de manière définitive l'image de l'architecture prise : la plupart des grandes réalisations du mouvement moderne a été diffusée, et est encore connue de nos jours à travers une séquence unique, réalisée à un moment précis[045].

Ces mêmes photographies peuvent d'ailleurs rapidement acquérir un statut d'images de référence. Ainsi le même Reyner Banham souligne en ces termes les rapports étroits entre

044 *Ibid.*, p. 400.

045 Antoine Baudin, *Photographie et architecture moderne : la collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003, p. 7.



Edmund Lill, Fagus-werk, Alfeld, 1912 env.

la photographie, l'industrie et l'architecture du mouvement moderne, et plus précisément du Style International :

> Dans la mesure où le Style International émerge de la copie de prototypes et de modèles de l'industrie américaine, il semble être le premier courant d'architecture de l'histoire de l'art à être basé presque exclusivement sur la preuve photographique plutôt que sur les techniques anciennes et jusque-là incontournables de l'observation en personne et du relevé sur place […]le pouvoir des photographies vient du fait que, de même que les productions d'ingénieurs qu'elles représentent, elles étaient comprises comme la production d'une application scientifique de lois naturelles […] Les photographies représentaient une vérité apparemment aussi objective et moderne que celle des structures fonctionnelles dont elles faisaient le portrait[046] .

Ce qui permet aux photographies de prendre cette importance historique, ce sont donc les propriétés singulières du medium, et en particulier sa supposée qualité de preuve, ainsi que sa dimension objective, authentique et transparente.

046 Reyner Banham, *A concrete Atlantis: U.S. industrial building and European modern architecture, 1900 - 1925*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986, p. 18. Traduction personnelle. « *Insofar as the International Style was copied from American industrial prototypes and models, it must be the first architectural movement in the history of the art based almost exclusively on photographic evidence rather than on the ancient and previously unavoidable techniques of personal inspection and measured drawing […] the power of the photographs comes from the fact that, like the works of engineering they represented, they were understood to be the product of the scientific application of natural laws […]The photographs represented a truth as apparently objective and modern as that of the functional structures they portrayed* ».

Les photographies d'édifices industriels et agricoles américains citées par Banham[047] sont celles des silos montrées d'abord par Walter Gropius (architecte de l'usine Fagus) dans sa première et célèbre conférence, en 1911, intitulée « *Monumentale Kunst und Industriebau Lichtbildervortrag* »[048]. L'architecte les publie également en 1925 dans un ouvrage intitulé *Internationale Architektur*[049], tandis qu'elles sont diffusées par Le Corbusier dans les « Trois Rappels à Messieurs les architectes » qu'il propose dans le numéro 1 de la revue *L'Esprit Nouveau*[050], en 1920[051]. Certaines de ces photographies seront également intégrées à l'ouvrage *Vers une architecture*[052], composé en grande partie de la somme des articles que Le Corbusier a écrit pour *L'Esprit Nouveau* depuis 1920, et qu'il publie en 1923.

On peut souligner le parcours singulier de ces photographies, dont les auteurs restent inconnus mais qui serviront d'exemple et de support aux propos et théories de deux des architectes les plus marquants du mouvement moderne[053]. Comme le précise Catalina Meija Moreno, elles seront par la suite utilisées également par les architectes Bruno Taut en 1929, Melvin Charney en 1967, ou par le critique Reyner Banham, justement, en 1986 dans *A Concrete Atlantis*[054]. Il faut également souligner qu'elles n'ont pas traversé ces publications successives sans altération. Patricia Vervoort[055] relève que les images diffusées par Le Corbusier, malgré le fait qu'elles sont pour la plupart empruntées à Gropius, apparaissent recadrées (pour mieux mettre en valeur la forme pure des silos) avec des légendes différentes (des silos mentionnés comme « canadiens » deviennent légendés comme « américains »). Une des photographies de silos situés à Buenos Aires, montrée par Gropius, a été retouchée dans la version présentée par Le Corbusier dans *L'Esprit Nouveau* puis dans *Vers une Architecture*. Les frontons triangulaires qui ornaient la corniche de l'édifice ont ainsi été

047 Pour une liste plus complète des photographies de silos industriels exhibées comme exemples et références par les architectes du XXe siècle, voir Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 385-386.

048 Au sujet de cette conférence et de la place des images photographiques dans le dispositif de discours de Walter Gropius, voir l'article : Catalina Mejía Moreno, « The "Corporeality" of the Image in Walter Gropius' Monumentale Kunst und Industriebau Lecture », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2014, no 24-25.

049 Walter Gropius, *Internationale Architektur*, [1925], Munich, Albert Langen Verlag, Bauhaus Bücher, 1927.

050 Le Corbusier, « Trois rappels à messieurs les architectes », *L'esprit Nouveau, revue internationale d'esthétique*, 1920, vol. 1, p. 90-96.

051 Cet article est le premier qu'il signe sous son pseudonyme de Le Corbusier. Il cosigne, dans le même revue de l'Esprit Nouveau, un article avec Amédée Ozenfant, sous son nom d'état civil et qu'il employait jusque-là : Charles-Edouard Jeanneret.

052 Le Corbusier, *Vers une architecture*, [1923], Paris, Flammarion, 2016.

053 Précisons que Le Corbusier et Walter Gropius se connaissaient depuis 1910 et le passage du jeune Jeanneret dans l'atelier berlinois de Peter Behrens, où l'avait précédé Walter Gropius.

054 Reyner Banham, *A concrete Atlantis*, *op. cit.*

055 Patricia Vervoort, « "Towers of Silence": The Rise and Fall of the Grain Elevator as a Canadian Symbol », *Histoire sociale / Social History*, 1 mai 2006, p. 182-204.



«*Korn-Silo in Buenos Aires*», diapositive de la conférence
Monumentale Kunst und Industriebau Lichtbildervortrag
de Walter Gropius en 1911



Extrait de *Vers une Architecture*, p.17, seconde édition, 1924

effacés afin selon Fanelli « d'augmenter l'effet de puissante volumétrie abstraite[056] », mais vraisemblablement aussi pour satisfaire plus pertinemment aux propos de l'architecte, rejetant dans ses écrits l'ornementation et l'importance traditionnelle de la corniche en architecture.

Cette retouche pose une question ambiguë et complexe, inhérente aux usages de la photographie en architecture. Comme le soulignent Banham, Zimmerman et Meija Moreno, la photographie a pris dans les propos, conférences et textes des architectes phares du mouvement moderne, une importance nouvelle. Cette importance est celle d'un témoignage ou d'une preuve : les photographies anonymes d'ouvrages industriels américains sont montrées en exemple afin de témoigner de la qualité architecturale pleine et puissante des édifices qu'elles représentent. Cette importance s'appuie sur les supposées valeurs d'objectivité, de preuve et d'authenticité des photographies, qui permettent d'illustrer cette esthétique. Mais le fait de retoucher ces images, d'en ôter les ornements, avant de les

056 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 385.

montrer comme des preuves d'un propos architectural professant justement l'abolition des ornements traditionnels, ne s'apparente dans ce contexte à rien de moins qu'à une falsification de preuves.

Le fait que la première apparition marquante de la photographie dans la construction d'un mouvement architectural soit basée sur des représentations de silos, c'est-à-dire sur des constructions industrielles et réalisées sans le concours d'architectes, n'est pas un hasard. André Rouillé explique en ces termes la corrélation intime entre photographie et industrie :

> La modernité de la photographie et la légitimité de ses fonctions documentaires reposent sur les liens étroits qu'elle entretient avec les phénomènes les plus emblématiques de la société industrielle : l'essor des métropoles et de l'économie monétaire, les bouleversements de l'espace, du temps, et des communications, mais aussi la démocratie. Ces liens associés au caractère machinique de la photographie la désignent comme l'image de la société industrielle : celle qui la documente avec le plus de pertinence et d'efficacité, qui lui sert d'outil, et qui actualise ses valeurs essentielles. Aussi la société industrielle est-elle pour la photographie sa condition de possibilité, son principal objet et son paradigme[057].

Beatriz Colomina va plus loin, et souligne le lien direct entre architecture, industrie et photographie :

> La photographie est née presque au même moment que le chemin de fer. Les deux évoluèrent main dans la main – le monde du tourisme est le monde de l'appareil photo – parce qu'ils partagent une même conception du monde. Le chemin de fer transforme le monde en marchandise. Il transforme les lieux en objets de consommation et, ce faisant, les prive de leur qualité de lieux. Les océans, les montagnes et les villes flottent dans le monde comme les objets des expositions universelles.
> […]
> La photographie fait pour l'architecture ce que le chemin de fer fit pour les villes, en la transformant en marchandise et en la communiquant au travers des revues afin qu'elle soit consommée par les masses. Ceci ajoute un contexte nouveau à la production de l'architecture, qui correspond à un cycle indépendant d'utilisation, qui vient se superposer à celui de l'espace construit[058].

La construction d'une esthétique architecturale moderne, machiniste et rationnelle a ainsi été rendue possible par les caractères particuliers de la photographie, et par la capacité de diffusion nouvelle offerte par ce medium. Réciproquement, l'émergence de courants photographiques majeurs du début du XXe siècle, tels que par exemple la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*), s'est fondée sur de nombreuses représentations de paysages ou de productions industriels[059]. Ces liens réciproques peuvent évidemment être compris comme une expression logique de l'esprit de l'époque, et de l'émergence d'un attrait du monde de l'architecture et de l'art pour la production industrielle (qu'incarnent par exemple l'association du *Deutscher Werkbund* que fonde Herman Muthesius en 1907,

057 André Rouillé, *La Photographie*, *op. cit.*, p. 29-30.
058 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYX, 1998, p. 56.
059 A ce sujet, voir : Olivier Lugon, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

ou le programme pédagogique du *Staatliches Bauhaus* établi par Walter Gropius en 1919). Mais ils peuvent également nous amener à penser que des pratiques photographiques, du fait de ces rapports historiques et intimes que le medium entretient avec le développement de la société industrielle, peuvent constituer un outil adapté pour la compréhension et le développement de projets d'architectures attachés à la transformation des territoires et lieux post-industriels.

Manifestes d'architectures

Pour Le Corbusier comme pour Walter Gropius, les photographies deviennent le support d'un propos théorique, esthétique et conceptuel. Comme on vient de le voir, les photographies anonymes de silos à grains d'outre-Atlantique, sans qu'il ne soit réellement besoin d'en connaître les sources ou des détails supplémentaires, deviennent des éléments de démonstration et d'inspiration qui sont mis en avant comme des références à suivre pour l'avènement d'une architecture rationnelle. Si ces images sont d'abord montrées lors de cours et de conférences, elles passent à la postérité pour un autre type de diffusion : celui des manifestes et écrits théoriques sur l'architecture. En nous penchant sur l'emploi des photographies dans quelques manifestes d'architectures majeurs du XXe siècle, nous verrons que les usages qui en sont fait y sont significatifs et révélateurs de différentes approches de l'image. Les manifestes retenus ici le sont à la fois pour leur importance particulière dans l'histoire de l'architecture et de sa théorie, mais aussi et surtout parce que, pris dans leur ensemble, ils illustrent de façon particulièrement pertinente des façons radicalement différentes de mettre les photographies en discours.

L'emploi de nombreuses illustrations dans les manifestes et ouvrages de théorie d'architecture n'a, cela dit, rien de nouveau. Les écrits sur l'architecture qui datent de la Renaissance, tels que L'*Art d'édifier*[060] d'Alberti ou *I Quattro libri dell'architetura*[061] d'Andrea Palladio étaient déjà pourvus d'illustrations, comme l'était probablement le traité d'architecture le plus ancien qui nous soit parvenu, à savoir le *De Architectura*[062] de Vitruve, mais celles-ci ont été perdues entre les premières éditions de l'antiquité et les rééditions de la Renaissance. Si la discipline architecturale passe par les outils de la représentation dans ses processus de conception anticipée, les propos théoriques et la communication publicitaire qui est faite d'édifices bâtis emploient également les représentations. L'ouvrage de Palladio regorge ainsi de plans, coupes, schémas qui représentent aussi bien différents modes constructifs que les propres constructions de l'architecte (ce qui fait des *Quattro*

060 Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, [1485], Paris, Seuil, 2004.
061 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, [1570], Ristampa, Riprod. in fac-Simile [dell'ed.] Venetia 1570., Milano, Hoepli, 1994.
062 Vitruve, *De Architectura*, Rome, G. Herolt, 1486.

Libri la plus ancienne monographie d'architecte qui nous soit parvenue). Les représentations géométrales, plans, élévations et coupes, y sont extrêmement nombreuses. En revanche, Palladio n'a jamais recours aux vues en perspectives[063] pour illustrer les édifices qu'il mentionne.

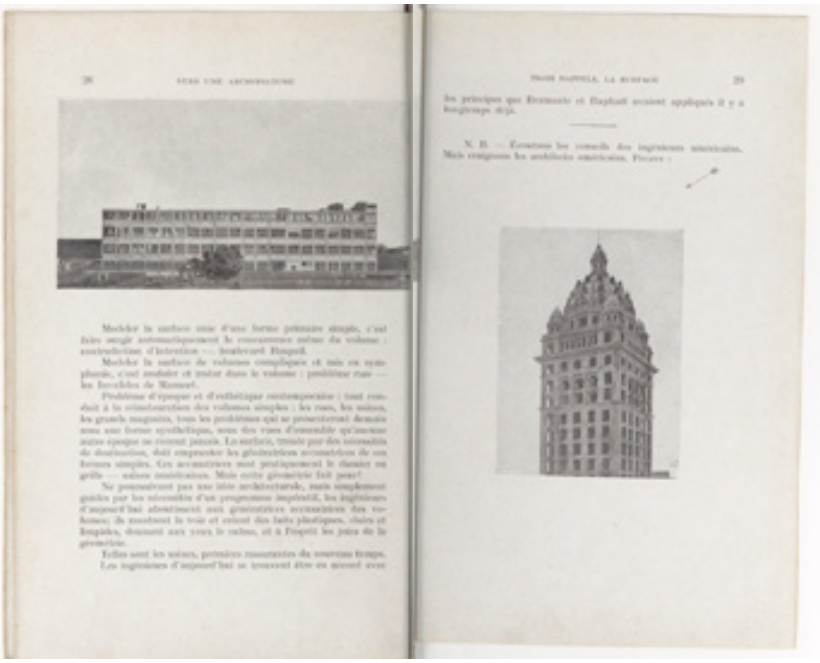
Vers une architecture[064], Le Corbusier, 1923

Dans *Vers une architecture*, comme dans ses articles publiés dans *L'Esprit Nouveau*[065], Le Corbusier fait usage d'un très grand nombre d'illustrations, dont une majorité de reproductions photographiques. Pour Le Corbusier, les photographies sont le moyen de convoquer et d'utiliser comme exemple ou illustration de son propos de nombreux objets, appartenant indifféremment aux domaines de l'architecture, de l'ingénierie, de l'automobile, de l'aviation, de la marine et plus largement, de l'industrie. Le premier chapitre, voué à mettre en valeur le travail des ingénieurs qui, pour Le Corbusier, s'épanouissent alors que les architectes régressent[066], s'ouvre avec une photographie du *Viaduc de Garab*it, construit par les ateliers Eiffel entre 1880 et 1888. La seconde illustration est une photographie du baptistère de Pise, construit entre 1152 et 1390 environ, tandis que la troisième montre des silos à grain non identifiés. Tout au long de l'ouvrage, les photographies se succèdent, avec des légendes extrêmement laconiques et peu précises (« Pise[067] » pour la photographie du Baptistère, « silo à grain » pour la suivante), quand elles ne sont pas tout simplement absentes. De la même façon, de nombreuses images ne sont pas créditées quand d'autres, comme nous l'avons évoqué plus haut, sont significativement retouchées. En revanche, certaines d'entre elles sont largement commentées[068]. Les légendes qui accompagnent les photographies, si elles ne renseignent pas toujours précisément le lecteur sur l'objet représenté, et encore moins sur la source de l'image, permettent à Le Corbusier d'orienter le regard du lecteur et de lui suggérer comment recevoir telle ou telle illustration. Dans la sous-partie du 4eme chapitre, intitulée « Leçons de Rome », on peut ainsi trouver la légende « La Rome des horreurs[069] », accompagnant un ensemble de quatre photographies d'architectures et de peintures baroques. Ici, la légende n'a pas la fonction de compléter, de contextualiser l'illustration ou d'en donner la source et la nature. Elle est utilisée pour énoncer ce qu'il faut voir dans l'image en induisant un jugement de valeur explicite et

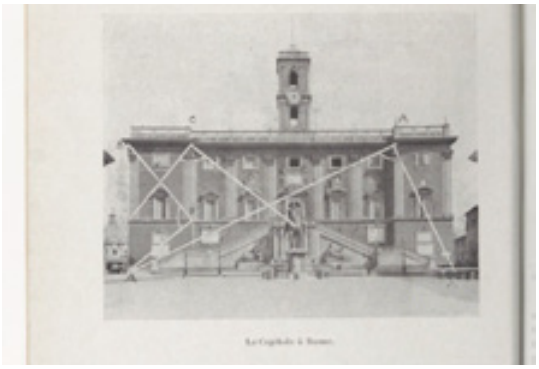
063 Tout au plus peut-on trouver, dans le chapitre 4 du troisième livre, une vue du procédé constructif d'un pont en bois qui semble être une vue axonométrique, mais qui fait l'objet d'une très légère déformation perspective.
064 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.* L'édition sur laquelle nous nous appuierons ici, si elle date de 2016, est cependant un fac-similé de l'édition de 1925. La pagination y est conforme à l'édition originale.
065 Voir par exemple : Le Corbusier, « Trois rappels à messieurs les architectes », *op. cit.*
066 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 3.
067 *Ibid.*, p. 10.
068 Voir notamment les photographies de l'Acropole, *Ibid.*, p. 164 et suivantes.
069 *Ibid.*, p. 139.



Vers une Architecture, p.10-11, seconde édition, 1924



Vers une Architecture, p.28-29, seconde édition, 1924



Extrait de *Vers une Architecture*, p.60, seconde édition, 1924

tranché, que le lecteur ne peut ignorer. Le Corbusier tire pleinement parti de la puissance influente des légendes pour affirmer son discours, le lecteur n'ayant plus d'autre choix que de voir dans la photographie ce que l'auteur lui indique d'y voir. Des horreurs, en l'occurrence. Le choix des photographies n'est pas non plus anodin, il vise à mettre en avant le caractère chargé et lourdement ornementé de l'architecture baroque.

Dans *Vers une architecture*, les photographies sont pour la plupart employées comme les preuves des qualités ou des défauts des objets et architectures que cite Le Corbusier. Ainsi, à la page 29, après avoir cherché à montrer que l'architecture des usines américaines du début du siècle est un modèle dont il faut s'inspirer, l'auteur met en garde : « Écoutons les conseils des ingénieurs américains mais craignons les *architectes* américains. Preuve [070] ». Ce qui fait figure ici de preuve est une photographie, ostensiblement désignée par une flèche, qui montre le sommet d'un gratte-ciel (non identifié et non crédité) à la composition néo-classique, comportant un dôme et une abondance d'ornements. Les photographies permettent à Le Corbusier de pointer du doigt – voire de mettre à l'index – les éléments valorisables ou critiqués qui assoient son propos théorique. Les photographies apportent les preuves sur lesquelles s'appuie le discours.

On trouve également, notamment dans le troisième chapitre intitulé « Les tracés régulateurs[071] », des photographies sur lesquelles sont dessinés des rapports de proportion (grilles, côtes) et de composition (diagonales, arcs de cercles) qui permettent à Le Corbusier de mettre en valeur les schémas de composition de diverses architectures, telles que la Porte Saint-Denis, à Paris ou le Capitole à Rome (ce procédé a déjà été mis en œuvre dans le premier article de Le Corbusier dans la revue de l'Esprit Nouveau, où il s'appliquait également à des tableaux). Là encore, les photographies prennent un statut d'outil de démonstration pour l'auteur et sont les preuves supposément irréfutables de ses arguments, dans ce cas précis la pertinence des tracés régulateurs.

Tout au long de l'ouvrage, et en particulier dans le quatrième chapitre, Le Corbusier cherche à prouver que l'architecture industrielle du début du siècle, de même que le design industriel des modes de transport modernes que sont l'avion, le paquebot et l'automobile, doivent être des références pour les architectes. L'un des arguments qui lui permet de soutenir cette thèse est la comparaison entre ces éléments techniques modernes et des architectures antiques ou de la Renaissance dont les qualités sont *a priori* plus communément admises par ses contemporains. Ainsi, Le Corbusier fait un rapprochement entre les processus de conception des usines américaines et l'architecture de Bramante et de Raphaël[072]. Il utilise également les photographies, ou plus exactement la mise en vis-à-vis de différentes photographies, pour exprimer ces liens. Dans la sous-partie consacrée aux automobiles, on trouve ainsi confrontées par le montage de la mise en page des photographies de voitures modernes avec des photographies d'architectures grecques antiques[073], telles que le temple

070 *Ibid.,* p. 29.
071 *Ibid.,* p. 49.
072 *Ibid.,* p. 29.
073 *Ibid.,* p. 106 et suivantes.

de Paestum, ou le *Parthénon* d'Athènes[074]. Cette mise en regard d'objets d'échelle et d'époque différentes vise à permettre à Le Corbusier de démontrer que, lorsque s'établissent des standards dans un domaine (ici celui des ordres architecturaux grecques d'un côté, celui des automobiles de l'autre), alors « le jeu de la concurrence immédiate et violente s'exerce. C'est le match ; pour gagner, il faut faire mieux que l'adversaire dans toutes les parties, dans la ligne d'ensemble et dans tous ses détails. C'est alors l'étude poussée des parties. Progrès[075] ». La mise en page, qui établit littéralement ce parallèle théorique, permet à l'auteur d'élever aux yeux du lecteur les objets industriels que sont les automobiles au même rang que l'architecture antique.

On peut retenir que l'usage que Le Corbusier fait des photographies est partial, instrumentalisé et tourné vers un but précis. Il s'agit pour lui de piocher des exemples comme autant de preuve ou de points d'appui à ses réflexions. Les photographies ne sont pas considérées en tant que telles, encore moins en tant qu'œuvres (ce qui explique notamment l'absence presque totale de citation des noms des photographes), elles sont surtout envisagées pour leur capacité à convoquer les objets qui y apparaissent dans le discours, pour les montrer à ces « yeux qui ne voient pas[076] ». À cette fin, Le Corbusier n'hésite pas à intervenir dans les photographies, et ce de différentes façons :

- par des retouches permettant d'éliminer les éléments contradictoires à son propos ou qui pourraient nuire à sa clarté
- par des ajouts sur les photographies permettant de mettre en valeur certains éléments et rapports de proportions des objets représentés
- par des légendes qui visent à radicalement orienter la lecture des photographies
- par une mise en page permettant d'incarner, par le vis-à-vis d'éléments divers, les qualités trans-historiques et trans-disciplinaires que l'architecte cherche à mettre en lumière dans cet ouvrage.

Pour Le Corbusier, les photographies sont donc des instruments d'illustration et de démonstration, qu'il peut transformer et organiser à sa guise, dans le but de séduire et de convaincre ses lecteurs.

074 Les photographies du *Parthénon* sont d'ailleurs parmi les seules de l'ouvrage dont l'auteur soit mentionné dans la légende. Il s'agit en l'occurrence de Albert Morancé (1874-1951), éditeur parisien d'ouvrages d'art et d'architecture, qui édite d'ailleurs, par la suite, des ouvrages de Le Corbusier. Certaines photographies non créditées peuvent toutefois être attribuées à Fred Boissonnas.

075 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 106-107.

076 L'expression « Des yeux qui ne voient pas » est le titre du quatrième chapitre de l'ouvrage, dans lequel Le Corbusier vante les qualités des formes de l'industrie : « les paquebots », « les avions » et « les autos ». *Ibid.*, p. 65.

Aux yeux de Vincent Scully qui préface *De l'ambiguïté en Architecture* dès sa première édition par le MoMA en 1966, le manifeste de Robert Venturi est « probablement le texte le plus important de la théorie de l'architecture depuis *Vers une architecture* écrit par Le Corbusier en 1923. À première vue la position de Venturi s'oppose en effet très exactement à celle de Le Corbusier dont elle est le […] complément naturel[078] ». Et comme Scully le relève dans son introduction à la seconde édition datée de 1977[079], cette intuition un peu osée s'est avérée avec le temps pertinente. Là où Le Corbusier visait à affirmer l'émergence d'un esprit nouveau et la nécessité pour les architectes d'aller chercher une inspiration rafraichissante et rationaliste dans les formes de l'industrie, Robert Venturi cherche pour sa part à montrer un contre-sens historique du mouvement moderne le rendant bancal par nature. Pour Venturi, les architectes du mouvement moderne se sont fourvoyés dans une recherche vaine de pure cohérence conceptuelle, là où l'architecture est (et a toujours été) faite d'ambiguïtés et de contradictions. Son manifeste vise à démontrer la récurrence, les caractéristiques et les potentiels de ces ambiguïtés, qu'il s'agit pour lui d'embrasser plutôt que de les craindre.

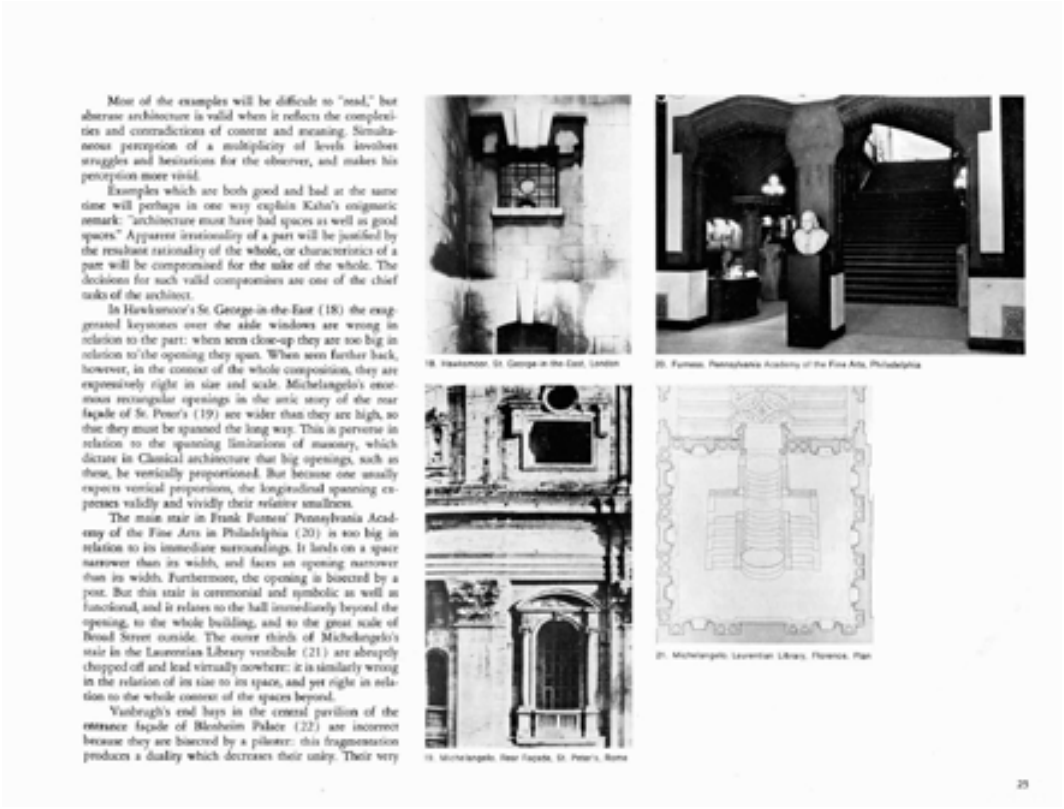
Comme Le Corbusier, Robert Venturi s'appuie sur de nombreuses illustrations pour soutenir son propos : l'ouvrage en compte 350, dont les deux tiers environ sont des photographies. Le tiers restant compte une majorité de représentations géométrales (plan, coupe, élévation), mais également des dessins de vues en perspective et quelques représentations ou reproductions d'œuvres d'art. Les illustrations sont légendées d'un simple numéro, qui renvoie à un index dans lequel chaque image est créditée (ce qui était loin d'être le cas dans *Vers une Architecture*). Notons que dans la seconde édition de 1977 le soin apporté aux illustrations est beaucoup plus poussé : elles sont présentées dans des dimensions beaucoup plus généreuses, notamment permises par le changement de format de l'ouvrage (qui passe d'un format à la française à un format à l'italienne) et sont légendées de façon directe et précise, chaque illustration étant complétée, en plus du numéro renvoyant à l'index, d'une description factuelle et objective qui mentionne l'auteur de l'œuvre montrée (très souvent son architecte, donc), le nom de l'œuvre ou de l'édifice, sa localisation et, pour les images qui ne sont pas des photographies, une précision sur la nature de l'image : plan, élévation, perspective intérieure, etc. Le fait que les photographies soient le seul type de document dont la nature n'est pas précisée montre au passage que pour l'auteur, l'intérêt de ces représentations évidentes et transparentes n'est pas tant le medium que ce qu'il est censé montrer.

Dans son avant-propos, Venturi revendique sa position : il affirme parler d'architecture

077 Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, [1966], Paris, Dunod, 1999.

078 *Ibid.*, p. 11. Sauf mention contraire, nous nous appuierons ici sur l'édition française de Dunod, qui reprend la mise en page de l'édition originale américaine de 1966, notamment pour le format, la légende et la place des illustrations dans le texte.

079 Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, 2. ed., New York, The Museum of Modern Art, 1977.



Most of the examples will be difficult to "read," but aberrant architecture is valid when it reflects the complexities and contradictions of content and meaning. Simultaneous perception of a multiplicity of levels involves struggles and hesitations for the observer, and makes his perception more vivid.

Examples which are both good and bad at the same time will perhaps in one way explain Kahn's enigmatic remark: "architecture must have bad spaces as well as good spaces." Apparent irrationality of a part will be justified by the resultant rationality of the whole, or characteristics of a part will be compromised for the sake of the whole. The decisions for such valid compromises are one of the chief tasks of the architect.

In Hawksmoor's St. George-in-the-East (18) the exaggerated keystones over the aisle windows are wrong in relation to the part: when seen close-up they are too big in relation to the opening they span. When seen further back, however, in the context of the whole composition, they are expressively right in size and scale. Michelangelo's enormous rectangular openings in the attic story of the rear façade of St. Peter's (19) are wider than they are high, so that they must be spanned the long way. This is perverse in relation to the spanning limitations of masonry, which dictate in Classical architecture that big openings, such as these, be vertically proportioned. But because one usually expects vertical proportions, the longitudinal spanning expresses validly and vividly their relative smallness.

The main stair in Frank Furness' Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia (20) is too big in relation to its immediate surroundings. It lands on a space narrower than its width, and faces an opening narrower than its width. Furthermore, the opening is bisected by a post. But this stair is ceremonial and symbolic as well as functional, and it relates to the hall immediately beyond the opening, to the whole building, and to the great scale of Broad Street outside. The outer thirds of Michelangelo's stair in the Laurentian Library vestibule (21) are abruptly chopped off and lead virtually nowhere: it is similarly wrong in the relation of its size to its space, and yet right in relation to the whole context of the spaces beyond.

Vanbrugh's end bays in the central pavilion of the entrance façade of Blenheim Palace (22) are incorrect because they are bisected by a pilaster: this fragmentation produces a duality which decreases their unity. Their very

18. Hawksmoor, St. George-in-the-East, London

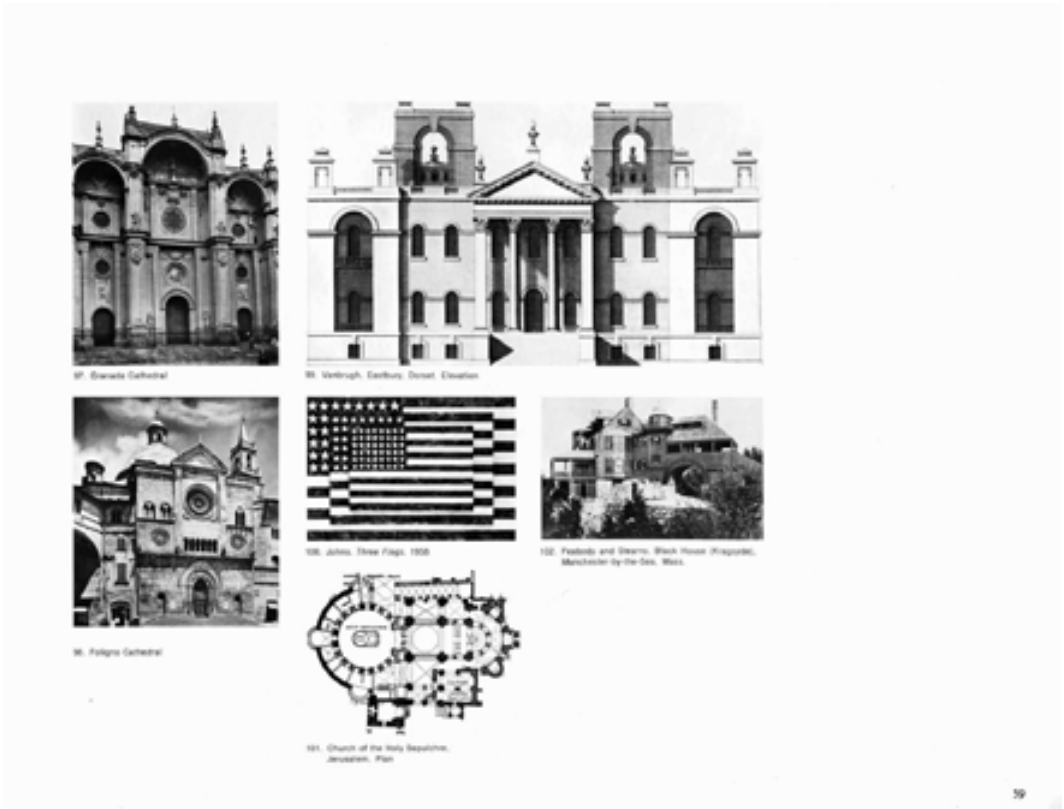
20. Furness, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia

19. Michelangelo, Rear Façade, St. Peter's, Rome

21. Michelangelo, Laurentian Library, Florence, Plan

25

Complexity and contradiction in architecture,
p.25, seconde édition, 1977



97. Granada Cathedral

99. Vanbrugh, Eastbury, Dorset, Elevation

106. Johns, Three Flags, 1958

132. Peabody and Stearns, Black House (Fragment), Manchester-by-the-Sea, Mass.

98. Foligno Cathedral

101. Church of the Holy Sepulchre, Jerusalem, Plan

59

Complexity and contradiction in architecture,
p.59, seconde édition, 1977

en tant qu'architecte, et précise que sa réflexion est *de facto* teintée de sa propre expérience de praticien, ce qu'il revendique au point de consacrer le onzième et dernier chapitre à une « présentation d'œuvres personnelles[080] ». En ce sens, on peut là aussi trouver une similitude avec le manifeste de Le Corbusier, même si ce dernier propose des extraits de son propre travail tout au fil du texte, et même en guise d'introduction à la troisième édition, rédigée en 1928[081]. Venturi revendique en revanche le fait de ne pas chercher à rapprocher l'architecture d'autres disciplines[082], s'efforçant plutôt de parler d'architecture à partir de l'architecture. De fait, les images choisies par Venturi pour illustrer son propos sont presque exclusivement des représentations de bâtiments, à l'exception de quelques représentations de peintures ou de sculptures. Les illustrations sont convoquées pour apporter, au fil du texte, des exemples historiques de réalisations architecturales, qui appuient le développement de la pensée de Venturi. Les photographies sont ainsi utilisées pour donner à voir les édifices (ou les détails de construction) qui y sont évoqués, ce que les légendes de la seconde édition montrent d'ailleurs clairement : le sujet de la photographie, c'est l'architecture. Les photographies permettent ainsi au lecteur de « voir » les exemples et situations que l'auteur mentionne dans le texte (les illustrations sont d'ailleurs appelées dans le texte, telles des notes de bas de page, par leur numéro d'index). Mais ici, elles ne sont pas amenées à prendre le statut de preuve ; elles accompagnent et assoient les thèses de l'auteur, mais ne sont pas présentées comme en étant à l'origine. Notons au passage que Venturi ne commente jamais directement les illustrations, au contraire de Le Corbusier, qui les cite explicitement comme preuves. Les photographies ont essentiellement, dans *De l'ambiguïté en Architecture*, une valeur de représentation et de substitution : elles sont là à la place de l'objet qu'elles représentent. Il n'en demeure pas moins, évidemment, que le choix des photographies données à voir, de leur cadrage, est lié à l'élément de l'édifice qui est mentionné dans le texte : bâtiment dans son ensemble, composition de façade, élément d'architecture (escalier, pilastre, porte…).

Le manifeste de Robert Venturi est une démonstration théorique et historique qui s'appuie sur un large nombre d'exemples tirés de l'histoire de l'architecture. Les images, et en particulier les photographies, y sont employées en tant qu'elles permettent de convoquer ces exemples dans le texte. De nombreuses images sont elles-mêmes tirées de l'histoire de l'architecture. On trouve ainsi des reproductions de gravures de Piranèse, des photographies créditées « Alinari », l'un des plus anciens studio de photographie d'architecture d'Italie[083], des images tirées d'autres ouvrages, ou bien des collections de musées, principalement du MoMa, éditeur de la première version de ce texte. On trouve également un certain nombre de photographies prises par Robert Venturi lui-même, et tirées de ses voyages en Europe.

080 Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, *op. cit.*, p. 104.
081 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. III à XVI.
082 Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, *op. cit.*, p. 20.
083 Leopoldo Alinari ouvre son entreprise avec ses frères en 1852, et fonde une véritable esthétique de la photographie d'architecture, la « vue Alinari ». Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 248.

Cette diversité de sources, leurs origines et le fait qu'elles soient toutes créditées, renforcent l'idée selon laquelle Venturi appuie son propos sur sa culture de l'histoire de l'architecture. Les photographies sélectionnées sont présentées comme un substitut transparent à la réalité : elles sont convoquées pour montrer les édifices cités par l'auteur. Le fait que la seconde édition de l'ouvrage donne une plus large place à ces photographies, les accompagne d'une légende précise et les mette globalement plus en valeur semble également souligner l'intérêt de ces images en tant que représentations : il s'agit de permettre au lecteur d'observer le mieux possible l'édifice mentionné, pour y identifier les caractères soulignés dans le texte. Les légendes, factuelles et précises, renforcent quant à elle la dimension scientifique et authentique de l'usage qui est fait des photographies.

L'Enseignement de Las Vegas[084], Robert Venturi, Denise Scott Brown, Robert Izenour, 1972

En 1968, à peine deux ans après la publication de *De l'ambiguïté en Architecture*, Robert Venturi lance avec Denise Scott Brown un projet de recherche au sein de l'Université de Yale, intitulé « *Learning from Las Vegas* », qui fait en 1972 l'objet d'une publication éponyme[085], traduite en français en 1978 sous le nom de *L'Enseignement de Las Vegas*[086]. L'ambition revendiquée de ce projet est de reconnaître la spécificité architecturale et urbaine de la ville de Las Vegas, et d'en tirer des leçons sur l'architecture populaire de l'époque par une étude décomplexée et dénuée d'*a priori*. La singularité du projet tient dans l'attention qu'il porte à une architecture jusque-là méprisée et déconsidérée par les professionnels et théoriciens, mais aussi dans son approche :

> Étudier le paysage existant est pour un architecte une manière d'être révolutionnaire. Pas à la manière trop évidente qui consisterait à détruire Paris et à le recommencer comme Le Corbusier le suggérait vers 1920, mais d'une manière plus tolérante : celle qui questionne notre façon de regarder ce qui nous entoure La rue commerçante, le Las Vegas Strip en particulier – exemple par excellence – lance à l'architecte le défi de le regarder positivement, sans préjugés. Les architectes ont perdu l'habitude de regarder l'environnement sans jugement préconçu […][087].

La volonté de transformer la façon dont les architectes regardent leur environnement est affichée, et s'incarne notamment par la mise en place d'un travail graphique et photographique conséquent, dont la pertinence justifie en partie, pour Jesús Vassallo, l'intérêt historique rencontré par la publication :

084 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, [1972], Wavre, Mardaga, 2017.
085 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, [1972], Cambridge, Mass., The MIT Press, 2000.
086 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, *op. cit.*
087 *Ibid.*, p. 17.

> Le succès immédiat du livre de Robert Venturi et Denise Scott Brown, *L'Enseignement de Las Vegas* paru en 1972, est en grande partie dû à ses illustrations photographiques révolutionnaires et à sa conception graphique expressive. Le matériel visuel du livre, résultat d'un atelier de recherche organisé à l'université de Yale à l'automne 1968, comprend des photographies illustrant les différents types de bâtiments que l'on trouve à Las Vegas, ainsi qu'une élévation photographique continue de son célèbre Strip[088].

De fait, l'ouvrage inclut un très grand nombre de photographies, réalisées dans leur majorité par les étudiants du projet de recherche ou par Robert Venturi et Denise Scott Brown. On y trouve également de nombreuses cartes et des plans, au caractère plus ou moins schématique, ainsi que des notes manuscrites, croquis annotés (notamment ceux illustrant les principes de l'architecture dite « canard » et du « hangar décoré », qui feront date), d'autres schémas ainsi que quelques photographies collectées, vues aériennes ou images de références. Dans leur écrasante majorité, les illustrations et les photographies sont donc issues de la production de l'équipe de recherche, quand celles de *Vers une architecture* ou *De l'ambiguïté en Architecture* étaient des illustrations collectées.

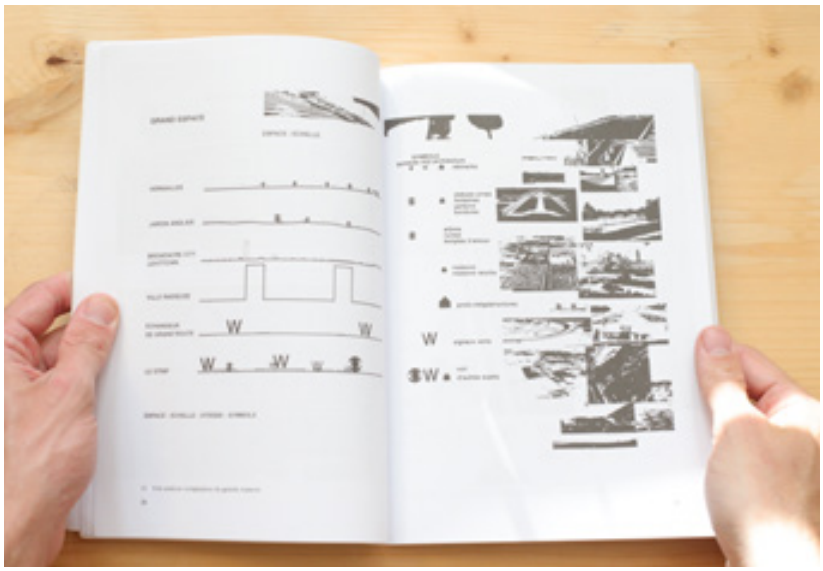
La méthodologie de recherche développée par les architectes s'apparente à une forme d'enquête, en ce qu'elle mêle le savoir des chercheurs à une pratique empirique de collecte d'informations sur place. Ici, la collecte d'informations et la compréhension du sujet d'étude passent notamment par la réalisation de photographies. Celles qui sont reproduites dans l'ouvrage ont donc un sens multiple : elles ont été produites lors de la phase d'enquête, à la suite de laquelle elles ont permis d'alimenter et de construire les conclusions théoriques du projet de recherche, avant finalement d'intégrer la publication finale du programme pour illustrer et exemplifier le propos. Les pratiques de la photographie développées tout au long du programme de recherche de « *Learning From Las Vegas* » ne se réduisent donc pas à une recherche d'illustration du propos, mais sont bien pensées à la fois comme outils de l'enquête dans un premier temps, puis de sa restitution par la suite.

Ces photographies, et surtout les montages dans lesquels elles sont employées, sont par ailleurs savamment réfléchis et inspirés par des travaux de photographes de l'art conceptuel, en particulier ceux de Edward Ruscha. On retrouve ainsi dans *L'Enseignement de Las Vegas* des planches de photographies thématiques, presque typologiques, qui recensent par exemple des dizaines d'enseignes[089] (l'une des figures totems de Las Vegas identifiées par les architectes), évoquant les *Twentysix Gasoline Stations* de Ruscha (série elle-même inspirée par les travaux de Walker Evans)[090]. Des photographies sont également intégrées à des tableaux de comparaison analytique de diverses situations ou objets de Las Vegas, intégrant

088 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday: photography, architecture, and the problem of realism.*, Zurich, PARK Book, 2020, p. 117. Traduction personnelle. « *The instant success of Robert Venturi and Denise Scott Broown's 1972 book Learning from Las Vegas was to a large extent due to its groundbreaking photographic illustrations and flamboyant graphic design. The visual material for the book, the result of a researhc studio held at Yale University in the fall of 1968, comprised photographics depicting the different building types found in Las Vegas, as well as a continuous photographic elevation of its famous Strip* ».

089 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, *op. cit.*, p. 74.

090 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 119.







L'Enseignement de Las Vegas, p.26-27, 46-47, 58-59, réédition française, 2017

des plans, des croquis et, donc, des photographies. Mais l'influence de Ruscha apparaît de façon plus évidente encore dans un montage de photographies intitulé précisément « Une coupe du Strip à la manière d'Edward Ruscha[091] », hommage direct à l'œuvre *Every Building on the Sunset Strip* réalisée par Ruscha à Los Angeles en 1966. Comme le souligne Jesús Vassalo, les différences entre le travail de Ruscha et celui réalisé à Vegas par les architectes sont nombreuses, dues en partie à une moins bonne maîtrise technique de la photographie, mais aussi et surtout à des différences profondes de densité urbaine entre le Sunset Strip de Los Angeles et le Strip de Las Vegas[092]. La reconduction de la méthode de Ruscha, appliquée ici à des recherches sur les composants morphologiques d'une situation urbaine, révèle au passage une dimension fondamentale de la photographie : le travail des architectes est présenté comme un outil d'enquête scientifique, tandis que celui de Ruscha est reconnu comme une œuvre d'art, malgré la grande proximité formelle des deux productions. Le caractère d'œuvre d'art attribué ou non à une photographie relève plus certainement de son contexte que d'une supposée valeur artistique intrinsèque.

On peut surtout relever ici un nouvel usage fondamental de la photographie dans les travaux de recherche et de théorie des architectes. Il ne s'agit plus d'illustrer ou de commenter un propos théorique, mais plus essentiellement d'employer la photographie comme une méthode d'enquête, à même de renouveler le regard quand les outils traditionnels des architectes trouvent leurs limites. Vassallo relève ainsi :

> D'après les consignes pédagogiques du studio, la représentation architecturale traditionnelle était devenue un obstacle à la compréhension et à l'explication des nouveaux phénomènes urbains en jeu à Las Vegas, et de nouvelles techniques de représentation étaient nécessaires pour « manier » cette nouvelle réalité. Le rôle du studio était alors de concevoir ou de produire ces nouveaux modes de représentation, qui incorporent le film et la photographie, pour approcher une réalité urbaine[093].

L'apport théorique et l'inspiration tirée de travaux de photographes associés à l'art conceptuel, eux-mêmes alors en pleine remise en question du statut de la photographie, est fondamental dans les travaux de recherche que mènent à Las Vegas Robert Venturi et Denise Scott Brown, et qu'ils continueront à mener par la suite (notamment dans la ville pavillonnaire tentaculaire de Levittown). Les deux architectes connaissaient du reste très bien le travail d'Edward Ruscha, et développaient leur propre pratique photographique

091 « On fait des cartes touristiques du Grand Canal et du Rhin montrant la route bordée de leurs palais. Ruscha en a fait une du Sunset Strip. Nous avons imité la sienne pour le Las Vegas Strip ». Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, *op. cit.*, p. 46.

092 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 138-139.

093 *Ibid.*, p. 137. Traduction personnelle. « *According to the studio prompt, traditional architectural representation had become an obstacle in understanding and explaining the new urban phenomena at play in Las Vegas, and new representation techniques were required in order to « handle » this new reality. The role of the studio was then to design or produce these new modes of representation, which incorporated film and photography, to approach an urban reality* ».

depuis déjà quelques années. Il n'est pas anodin que la volonté des architectes de renouveler le regard sur des objets architecturaux de la culture populaire (et à ce titre jusqu'alors méprisés par les architectes) se soit assortie du besoin de recourir à de nouveaux outils de perception et de représentation. La photographie devient désormais, dans le studio de recherche de Venturi et de Scott Brown, un outil d'enquête, en complément – voire même à la place – des modes de représentation traditionnels des architectes.

New York délire[094], Rem Koolhaas, 1978

En 1978, Rem Koolhaas, alors âgé de trente-quatre ans, publie son « manifeste rétroactif » de la métropole de New-York. Comme le souligne Hans Van Dijk dans un entretien avec l'architecte, « *New-York Délire* peut être comparé à *L'Enseignement de Las Vegas* en ce que les deux ouvrages se penchent sur des images populaires jusque-là ignorées des architectes[095] », bien que l'ouvrage de Koolhaas, par son statut autoproclamé de manifeste rétroactif, prétende moins à tirer des leçons viables de son sujet d'étude qu'à en extraire des principes et des formes d'architecture qui ne valent pratiquement que pour Manhattan.

L'ouvrage est le produit d'une recherche menée par Koolhaas sur place à New-York, notamment au sein de l'*Institute for Architecture and Urban Studies*, entre 1972 et 1978[096]. Sa forme elle-même, par sa division structurelle en « blocs » se veut être une analogie (un « simulacre[097] », selon les mots de l'auteur) de la trame de Manhattan. Plus qu'un manifeste d'architecture ou l'exposé d'une théorie de la discipline, la recherche de Koolhaas est une mise en récit de l'histoire urbaine et architecturale de New-York, qui vise à faire émerger un caractère particulier, celui du manhattanisme :

> Entre 1890 et 1940, une nouvelle culture (l'ère de la Machine) choisit Manhattan comme laboratoire : île mythique où l'invention et l'expérience d'un mode de vie métropolitain et de l'architecture qui lui correspond peuvent se poursuivre comme une expérimentation collective qui transforme la ville tout entière en usine de l'artificiel, où le naturel et le réel ont cessé d'exister. Ce livre est une interprétation de ce Manhattan-là, une interprétation qui confère à ses épisodes apparemment discontinus, voire irréconciliables, un certain degré de logique et de cohérence, une interprétation qui entend désigner en Manhattan le produit d'une théorie informulée, le manhattanisme, dont le programme : exister dans un monde totalement fabriqué par l'homme, c'est-à-dire vivre à l'intérieur du fantasme, était d'une ambition telle que pour se réaliser il lui fallait renoncer à toute énonciation explicite[098].

094 Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, [1978], Marseille, Ed. Parenthèses, 2011.
095 Gerrewey Christophe van et Rem Koolhaas (dir.), *OMA Rem Koolhaas: a critical reader*, Basel, Birkhäuser, 2019, p. 37. Traduction personnelle. « Delirious New York can be compared to the Venturis' Learning from Las Vegas, in that both books take up popular images that have been ignored by architecture ».
096 Charles Jencks et Karl Kropf, *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Chichester, Academy ed, 1997, p. 271.
097 Rem Koolhaas, *New York délire*, *op. cit.*, p. 11.
098 *Ibid.*, p. 9-10.

On le comprend, le projet de Koolhaas dépasse la réflexion architecturale, et s'apparente à une tentative de formalisation par le récit d'un esprit de l'époque, et d'une identité culturelle inconsciemment à l'œuvre. Les constructions de l'histoire de l'architecture New-Yorkaise sont, pour Koolhaas, moins des objets à considérer pour eux-mêmes que des marqueurs et symptômes d'un esprit ambitieux, populaire, désinhibé et à la provocation narcissique délibérée[099]. En ce sens, la recherche de Koolhaas porte plus sur un imaginaire collectif que sur des édifices architecturaux, et les exemples retenus au long de l'ouvrage le sont avant tout comme les témoins de figures et de concepts implicites. Un grand nombre des sources et citations retenues par l'auteur sont extraites de prospectus publicitaires, de journaux contemporains des faits évoqués ou de cartes postales d'époque. Le regard de *New-York Délire* est en effet braqué autant sur une histoire de l'architecture de Manhattan que (et c'est là sa singularité) sur les discours et imaginaires autour de ces architectures. Pour cette raison précise, parmi les nombreuses illustrations qui accompagnent le texte, une grande partie sont convoquées en raison du contexte duquel elles proviennent. C'est particulièrement vrai pour les photographies, de nombreuses étant d'ailleurs légendées par des extraits des textes d'où elles proviennent, qu'il s'agisse du discours prosélyte d'un prospectus, de la légende d'une carte postale ou du propos d'un journaliste. C'est notamment le cas des photographies du *Radio City Music-Hall* montrant la salle de spectacle, le poste de contrôle ou les danseuses (les « Rockettes ») au milieu des machineries d'ascenseurs, en coulisse[100].

L'ensemble des photographies est ainsi tiré des archives dans lesquelles Koolhaas s'est plongé pour écrire son manifeste rétroactif. Bien qu'il ait lui-même été à Manhattan au moment de la rédaction de *New-York Délire*, on n'y trouve aucune photographie qui soit contemporaine du moment de la rédaction : l'histoire du manhattanisme est écrite à partir de ses propres images, de ses propres archives et de ses propres discours[101]. Koolhaas revendique avec ironie un rôle de porte-plume du manathanisme, se présentant comme le « nègre de Manhattan[102] » comme si la ville était dotée d'une conscience propre, Koolhaas poussant la figure de style de personnification jusqu'à écrire que son sujet « a sombré dans la sénilité précoce avant de conclure son existence[103] ». L'auteur s'intéresse tout particulièrement au propos construit par les images qu'il extrait de ses recherches, notamment lorsqu'il reproduit des mises en page de photographies réalisées par Le Corbusier et qui cherchaient, comme l'explicite Koolhaas, à « détruire la crédibilité de New-York, tuer l'éclat enchanteur de sa modernité[104] », en mettant sur le même plan une photographie de l'architecture gothique de Notre-Dame de Paris et des représentations des gratte-ciels New-Yorkais, dont, entre autre,

099 *Ibid.*, p. 10.
100 *Ibid.*, p. 208-219.
101 Elle est aussi écrite à partir des interprétations picturales de Manhattan réalisées par Madelon Vriesendrop, qui a « inspiré le projet de New-York Délire et en a encouragé la réalisation » (*Ibid.*, p. 317.) et en a réalisé la couverture originale.
102 *Ibid.*, p. 11.
103 *Ibid.*
104 *Ibid.*, p. 249 & 258.







New-York délire, p.40-41, 166-167, 214-215, réédition française, 2011

des dessins de Hugh Ferris. On retrouve là le même mécanisme de discours par le montage que l'on a pu observer dans *Vers une architecture*.

On peut également remarquer que la grande majorité des illustrations et photographies qui constellent *New-York Délire* ne sont ni sourcées ni créditées. C'est particulièrement vrai pour les nombreuses cartes postales reproduites dans l'ouvrage, et qui proviennent vraisemblablement des collections personnelles de Koolhaas et de Madelon Vriesendorp, alors sa compagne et collaboratrice, et co-fondatrice avec lui, Elia Zenghelis et Zoe Zenghelis de l'agence OMA (Office for Modern Architecture) en 1975.

> À New York, [Madelon Vriesendorp] et Rem ont collectionné des cartes postales, de vieux magazines et des livres sur l'histoire de Manhattan et de ses gratte-ciel. Cartes, magazines, livres - ils ont même rejoint un club de collectionneurs de cartes postales. Rem a travaillé sur le texte du livre avec lequel il allait se faire connaître : *New-York Délire*. Elle a réalisé des peintures, des dessins, des aquarelles et des gouaches, dont beaucoup ont fini dans le livre[105].

Dans *New-York Délire*, les photographies sont ainsi employées à double titre, pour un regard à deux niveaux. D'une part, elles permettent d'illustrer, de montrer au lecteur les objets, situations ou évènements qui sont mentionnés dans le texte et qui font l'histoire de Manhattan selon Rem Koolhaas. De nombreux plans et dessins sont également employés à cette fin. D'autre part, elles permettent de révéler le contexte et les discours qui ont été tenus sur ces mêmes objets ou situations, et donc d'expliciter l'imaginaire qui nourrit le manhattanisme autant que celui que ce dernier produit. La recherche de Rem Koolhaas est à ce titre autant un manifeste rétroactif sur l'architecture qu'une étude d'un imaginaire (le manhattanisme) opérée à travers les images qu'il a produites. On peut même se demander si l'étude de l'architecte ne porte finalement pas plus sur les images de ce New-York délirant que sur la ville elle-même.

Comme on peut le voir, les photographies sont omniprésentes dans les manifestes qui ont marqué l'histoire de l'architecture au XXe siècle. Mais elles y sont employées de façon extrêmement diverses, selon des niveaux de discours pluriels et avec des intentions variables. Parfois, elles sont employées principalement pour illustrer et pour convoquer dans le discours des objets (architectures, œuvres d'art…) distants, en étant présentées de façon relativement neutre et objective. C'est notamment le cas dans *De l'ambiguïté en architecture*. Dans d'autres cas, les photographies sont intégrées à la réflexion autant pour ce qu'elles montrent, que pour la façon dont elles le font, et pour le contexte dont elles proviennent, comme c'est souvent le cas dans *New-York délire*. Dans certaines circonstances, les

105 Sander Pleij, « Wie is Rem Koolhaas? », https://www.vn.nl/wie-is-rem-koolhaas/, consulté le 28/03/2022. Traduction personnelle. « *In New York verzamelden zij en Rem postkaarten, oude tijdschriften en boeken over de geschiedenis van Manhattan en de wolkenkrabbers. Kaarten, blaadjes, boeken – ze werden zelfs lid van een club voor postkaartverzamelaars. Rem werkte aan de tekst van het boek waarmee hij zijn naam zou vestigen: Delirious New York. Zij maakte schilderijen, tekeningen, aquarellen en gouaches waarvan vele in het boek terechtkwamen* ».

photographies sont utilisées pour prouver le bien-fondé d'une affirmation développée dans le texte qu'elles accompagnent, notamment dans *Vers une architecture*. Les photographies y prennent alors un statut de preuve, dont la légitimité est toutefois discutable. Dans ce même ouvrage, la capacité des photographies à favoriser des comparaisons d'objets divers en les mettant en regard est également employée par Le Corbusier, toujours dans le but de démontrer la véracité esthétique du propos volontairement provocant et novateur du manifeste de l'architecte. Enfin, on trouve également dans certains de ces manifestes des photographies réalisées par leurs auteurs, comme par exemple celles de *L'Enseignement de Las Vegas*, qui sont les outils et produits d'une recherche et qui sont restitués en tant que tels, comme les pièces rapportées au cours de l'enquête qui a servi de source au manifeste.

2.3 – Une étroite romance

Les liens entre les architectes et la photographie sont puissants et anciens. L'histoire de la photographie s'est écrite en étroite liaison avec celle de l'architecture, depuis la mission héliographique jusqu'à aujourd'hui. Ces liens, s'ils se sont incarnés dans diverses productions, commandes ou manifestes d'architecture, ne se limitent évidemment pas à des liens entre des architectes et des images : ils posent aussi et surtout la question de la production des photographies et, par-là, impliquent des histoires de relations entre des personnes aux compétences différentes. Les architectes d'un côté, et les personnes qui prennent les photographies utilisées par les architectes de l'autre (ces derniers étant parfois architectes eux-mêmes). Il s'agit dans un premier temps de questionner différentes formes de collaborations entre des architectes et des photographes, pour comprendre la nature de cette relation et les apports réciproques qui en découlent. Dans un second temps, il sera question non plus d'une relation entre des personnes aux compétences distinctes, architectes d'une part et photographes de l'autre, mais bien de cas où des individus conjuguent d'eux-mêmes compétences, en les intégrant plus ou moins étroitement à une même pratique professionnelle. Enfin, nous nous pencherons sur les modes contemporain d'usage de la photographie dans la pratique des architectes.

Des collaborations de personnes

La relation complexe qui lie les architectes et la photographie est notamment faite de relations entre des architectes et des photographes, ces derniers travaillant sur commande ou au cours de collaborations qui peuvent prendre des formes variées. Les productions réalisées

sont alors pour la plupart des reportages photographiques de réalisations architecturales ou des chantiers. Il s'agit aussi parfois de photographies de maquette, de portraits des membres de l'agence, ou de diverses autres productions, telles que des expositions. Giovanni Fanelli relève au fil d'*Histoire de la photographie d'architecture*[106] de très nombreux échanges de cette nature entre photographes et architectes :

> Au XXe siècle, des relations privilégiées entre architectes et photographes professionnels s'établissent de plus en plus. Les relations de certains couples architecte-photographe font naître de réelles affinités électives, comme ce fut le cas pour Wright-Fuermann, Chevojon-Perret, Barsotti-Fagnoni, Mantz-Riphahn, Le Corbusier-Gravot ou Le Corbusier-Hervé, Oud-Van Ojen, Rietveld-d'Oliveira, Lubetkin-Maltby, Neutra-Shulman, Barragan-Salas Portugal et Mollino-Moncalvo[107].

Souvent, des relations fortes se tissent et débouchent sur des collaborations prolongées et maintenues au fil des années. Dépassant le cadre d'une commande de photographie ou d'une prestation de service, ces relations s'apparentent plutôt à de véritables échanges intellectuels et artistiques, comme a pu l'être la longue complicité entre Lucien Hervé et Le Corbusier. Les architectes français Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal travaillent par exemple depuis plus de trente ans avec le photographe Philippe Ruault. Ce dernier a photographié la quasi-totalité des projets réalisés par les architectes, depuis la Maison Latapie à Bordeaux, construite en 1993. On peut également citer la relation entre l'architecte portugais Alvaro Siza Vieira et le photographe Fernando Guerra, qui dépasse le cadre de la commande de reportages photographiques sur les réalisations architecturales, puisque le photographe accompagne régulièrement l'architecte au cours de ses voyages un peu partout dans le monde. Ces voyages et cette fréquentation de l'architecte dans son quotidien sont pour Fernando Guerra le prétexte à des photographies d'un autre registre : portraits, images de l'architecte en visite de site ou de chantier, ou bien attablé en train de dessiner. Se distinguant des photographies d'architecture et de publicité, spécialité de Fernando Guerra, ces clichés sont d'un ordre parfois beaucoup plus personnel, ce en quoi ils révèlent le rapport d'amitié intime qui lie les deux hommes, au-delà de la collaboration professionnelle ou créative[108].

Au sujet de son approche des photographies de ses réalisations, l'architecte lisboète Ricardo Carvalho explique ne pas attendre des images qu'elles lui disent quelque chose qu'il sait déjà, mais plutôt qu'elles lui apportent un regard autre, décalé du sien, sur sa propre architecture[109]. En ce sens, il considère que la photographie d'architecture ne doit pas être un simple outil de promotion de ses réalisations (même si elle vise aussi à remplir ce rôle), mais doit également causer une forme de surprise, parfois d'inconfort dans le sens où il

106 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*
107 *Ibid.*, p. 400.
108 Ce travail a fait l'objet d'une exposition, *Viajar com Siza. Diário de uma rotina* (« Voyager avec Siza. Journal d'une routine »), présentée par Fernando Guerra en juin 2016 à la faculté d'architecture de l'université ISCTE-IUL de Lisbonne.
109 D'après un entretien réalisé à Lisbonne le 22 juin 2021.



Fernando Guerra (FG+SG), photographies tirées de l'exposition *Viajar com Siza. Diário de uma rotina*, Lisbonne, 2016

attend qu'elle force son regard à évoluer. Si Ricardo Carvalho poursuit des collaborations prolongées avec certains photographes, il n'a pas pour autant de photographe exclusif, comme a pu l'être Chevojon pour Auguste Perret. Au contraire, les différents projets et leurs caractéristiques particulières sont l'occasion de convoquer divers photographes en fonction des approches et des regards spécifiques de ceux-ci. Cette multiplication des regards est, pour l'architecte, une richesse : « Quand nous voyons le même édifice photographié par des personnes si différentes, nous percevons qu'il y a une infinité de variations dans la façon de regarder un artefact architectonique. C'est inépuisable. Et cela veut dire que la photographie a sa propre autonomie[110] ».

La collaboration avec des photographes qui ne sont pas spécialisés uniquement dans la réalisation de photographie d'architecture est également une dimension recherchée par Ricardo Carvalho, en ce que leurs images semblent moins attachées à produire une représentation fidèle de l'objet architectural qu'à utiliser ce même objet comme support d'un regard ouvrant à d'autres horizons. L'architecte prend pour exemple un tirage d'une image du photographe portugais Daniel Malhão, montrant un projet de rénovation d'école

110 D'après un entretien réalisé à Lisbonne le 22 juin 2021. Traduction personnelle. « Quando nos vemos o mesmo objeto ou edifico fotografado por pessoas tão diferentes, percebemos que há uma infinita de variação sobre o modo de olhar para um artefacto arquitetónico. É inesgotável. E significa que a fotografia tem a sua própria autonomia ».

primaire que l'architecte a réalisé entre 2009 et 2013[111]. Selon Ricardo Carvalho, le regard du photographe est enrichissant pour l'architecte en ce qu'il porte une grande attention à des éléments qui ne font pas partie de l'architecture, qui devient une condition de vie, un cadre de la photographie plutôt que son sujet principal. En l'occurrence, le cliché de Malhão joue sur les ombres, sur le soleil qui illumine un arbre de la cour, et surtout sur la couleur des habits des enfants en train de jouer et de courir. Pour l'architecte, cette photographie qui permet « presque d'entendre le bruit des enfants qui jouent » est précisément intéressante parce qu'elle exprime, au-delà de la réalisation architecturale, la façon dont cette architecture devient un cadre de vie, et dans ce cas précis un terrain de jeu, contrairement à d'autres photographies faites du même édifice par un autre photographe, en l'occurrence Nuno Gaspar, architecte et collaborateur au sein de l'agence dirigée par Ricardo Carvalho, qui cherche plutôt à montrer l'édifice avec un regard revendiqué comme « objectif et documentaire ». Si les photographies de cette école diffusées à des fins promotionnelles et publicitaires sont majoritairement celles de Nuno Gaspar, un tirage de celle de Malhão trône en bonne place dans l'agence de Ricardo Carvalho.

Le regard du photographe peut ainsi nourrir la pratique de l'architecte, en ce qu'il peut permettre de montrer, et donc de faire voir le projet d'architecture dans sa dimension d'espace vécu et pratiqué, plutôt que comme un objet architectural ou une réalisation technique. Certains architectes sont précisément demandeurs de ce décalage, en ce qu'il leur permet de prendre un recul bénéfique sur leur travail, comme l'explique Ricardo Carvalho.

Le Corbusier et la photographie d'architecture

Le cas des collaborations de Le Corbusier avec des photographes, tout au long du XXe siècle, est extrêmement intéressant ne serait-ce que parce que la place de l'architecte dans l'histoire de la discipline est particulière. L'influence tentaculaire de Le Corbusier, si elle revient en partie à l'intérêt de ses productions et théories et à leur caractère novateur autant que radical, est également la conséquence d'une stratégie de communication et de diffusion extrêmement maîtrisée. Le Corbusier est certainement le premier architecte à avoir compris comment les médiums modernes et les nouveaux moyens de communication, parmi lesquels la photographie tient une place prépondérante, pouvaient servir ses desseins. Beatriz Colomina, dans *La Publicité du privé*[112], montre clairement le rapport extrêmement précis et calculé de Le Corbusier avec les images de l'industrie, les publicités qu'il rédigeait lui-même pour sa revue *L'Esprit Nouveau* et la grande modernité de son approche de l'image à des fins de communication. À une époque de grand développement des *mass medias*, Le Corbusier fait le constat d'une nouvelle condition, dans laquelle « le

111 Ricardo Carvalho + Joana Vilenha arquitectos, « modernisation de l'école primaire Lima de Freitas » , Setubal, Portugal, 2009-2013.

112 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé*, *op. cit.*

développement fabuleux du livre, de l'impression, l'étiquetage de toute la dernière période archéologique nous ont bourré le crâne, nous ont éblouis. Nous sommes dans cette situation entièrement neuve : tout nous est connu[113] ». L'activité éditoriale de l'architecte est un autre témoin flagrant de cette conscience de l'importance de la communication. Lorsqu'il obtient la nationalité française, en 1930, il fait d'ailleurs inscrire la profession « d'homme de lettres » sur sa carte d'identité, plutôt que celle d'architecte[114].

Au cœur de cette pensée de la publicité et de la communication, la façon de montrer et de parler de ses théories, de ses projets et de ses constructions n'est évidemment jamais traitée à la légère. « Très tôt sensibilisé à la force des images, il est l'un des premiers à exploiter les possibilités offertes par le médium. Il l'utilise à la fois comme un outil de documentation, un support d'étude et de recherche, et un instrument de célébration de sa nouvelle architecture[115] ». Comme le constate Catherine Courtiau[116], les photographies des premières réalisations du jeune architecte (des villas en Suisse) ne sont pas signées. La plupart d'entre elles ont vraisemblablement été réalisées par « le père, le frère ou par des camarades d'étude de Charles-Edouard, voire par lui-même ou par René Chapallaz[117] », ce dernier ayant participé avec Le Corbusier et d'autres élèves de Charles L'Eplattenier à la conception de la Villa Fallet, à la Chaux-De-Fonds, en 1905. À cette période où Le Corbusier commence à la fois à exercer en tant qu'architecte, à pratiquer personnellement la photographie et où il manque encore de moyens et de reconnaissance, il n'est pas étonnant que les photographies de ses réalisations soient réalisées par lui-même ou par ses proches. Courtiau note que ces photographies sont « objectives », et qu'elles témoignent de l'état des constructions pendant le chantier ou à la toute fin de ce dernier. Sur l'ensemble des photographies, les villas sont présentées au centre de l'image, elles apparaissent entièrement dans le champ de vision qu'elles remplissent en grande partie : les villas sont le sujet des photographies, et le contexte des constructions importe peu. Elles sont montrées de façon frontale ou en trois-quarts face, la plupart du temps à hauteur, parfois avec une légère contre-plongée (dans le cas de la Villa Fallet notamment, où la topographie du terrain l'impose). De cette période suisse, Le Corbusier diffuse plus tard dans le n°6 de *L'esprit Nouveau* paru en 1921, des photographies de la *Villa Schwob* construite à La Chaux-de-Fonds six ans plus tôt. Ces photographies ne sont toutefois pas attribuées et, surtout, elles sont retouchées.

> Le Corbusier soumit à un aérographe les photographies de la villa Schwob afin de les adapter à une esthétique plus « puriste ». Dans la « façade sur cour », par exemple, il

113 Le Corbusier, dans « l'Art décoratif d'aujourd'hui », Paris, 1925, p.23. Cité par : *Ibid.*, p. 139.

114 La carte d'identité de Le Corbusier est visible sur le site de la fondation Le Corbusier (FLC), à la rubrique biographie. http://www.fondationlecorbusier.fr, consulté le 03.02.2022

115 Julie Noirot, « Regards croisés sur l'architecture : Le Corbusier vu par ses photographes », *Sociétés & Représentations*, 2010, n° 30, n° 2, p. 15-26.

116 Catherine Courtiau, « La Perception : de l'instantané à la mise en scène. Portraits et premiers clichés des oeuvres de Le Corbusier », Fondation Le Corbusier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014, p. 213-239.

117 *Ibid.*

> masqua la pergola dans la cour, se débarrassant de sa tache blanche sur le sol, et nettoya le jardin de toute croissance organique ou de tout objet qui aurait distrait […]. Il modifia également l'entrée de service pour le jardin[118].

De la même façon, il fait disparaître des reproductions l'arrière-plan et de larges pans du paysage environnant, faisant de l'architecture un objet autonome à célébrer pour lui-même, indépendant de son lieu d'érection. Installé à Paris dès 1917, Le Corbusier passe par la suite des commandes à des professionnels pour photographier ses réalisations :

> [A]vec l'augmentation de ses engagement et ses succès professionnels, grâce aux villas des années 1920, Le Corbusier cesse de photographier personnellement ses architectures et confie cette tâche à des photographes professionnels, toujours sous sa conduite constante et exigeante, et dont le premier fut Charles Gérard. Les images photographiques lui furent utiles pour étayer son action décidée, constante et insistante de diffusion des résultats de sa recherche architecturale[119].

Barbara Mazza note[120] que dans les photographies de Gérard, réalisées sous le contrôle vraisemblablement inquisiteur de l'architecte, le cadrage vise à mettre en valeur les aspects plastiques, géométriques et dynamiques de l'architecture. Elle souligne aussi en s'appuyant sur les agendas de l'architecte que ce dernier, à cette époque, « suivait en effet personnellement les campagnes photographiques relatives à son œuvre[121] ». Jusqu'aux années 1940, Le Corbusier passe des commandes de reportages photographiques à de nombreux photographes différents, parmi lesquels on peut citer « Frédéric Boissonnas, Charles Gérard (de 1924 à 1928), Thiriet (de 1928 à 1930), Marius Gravot (de 1930 à 1933), René Lévy (de 1933 à 1934) et Albin Salaün (de 1934 à la fin des années 1940)[122] ». Chacun de ces photographes travaille en étroite collaboration et sous les instructions précises de Le Corbusier, pour qui ce travail résulte avant tout de la réponse technique à une commande artistique précise. Il écrit ainsi dans une « Lettre à messieurs les photographes » : « Quand je vous demande 2, 4, 10 ou 30 photographies de mes œuvres (et non des vôtres), je ne requiers de vous qu'un service de nature industrielle[123] ». Barbara Mazza note ainsi :

> L'ensemble des photographies réalisées pendant cette période montre que Le Corbusier n'est pas influencé par les principes de la Nouvelle Vision. Il apprécie les prises de vue respectant un certain dépouillement, avec des lignes verticales rigoureusement droites et qui maintiennent l'équilibre entre les valeurs de frontalité, de profondeur, les formes plastiques et la lumière. Les éléments qui caractérisent l'espace sont toujours définis par

118 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé*, *op. cit.*, p. 96.
119 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 426.
120 Barbara Mazza, « Le voir en jeu, les photographes de Le Corbusier, 1920-1940 », Fondation Le Corbusier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014, p. 177-193.
121 *Ibid.*
122 Julie Noirot, « Regards croisés sur l'architecture », *op. cit.*
123 « Lettre de Le Corbusier à Messieurs les photographes », Paris, Fondation Le Corbusier (FLC). Citée par Olivier Tomasini, *in* Musée de Grenoble (dir.), *Vues d'architectures : photographies des XIXe et XXe siècles: 2 juin-25 août 2002, Musée de Grenoble*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 35.



Non attribué, *Villa Schwob*,
Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds (LC 108-0750)



Non attribué, *Villa Schwob*,
in Revue de l'Esprit Nouveau, n°6, 1921

des modules proportionnels et les images sont souvent recadrées par Le Corbusier[124].

Paradoxalement, à cette même époque, l'influence de la Nouvelle Vision était pourtant parfaitement perceptible dans les photographies prises par Le Corbusier au cours de ses voyages. On peut légitimement penser que ce dernier, s'il était touché par cette esthétique émergente, ne la jugeait néanmoins pas adéquate en tant que mode de représentation de ses réalisations architecturales. Au contraire, les photographies sélectionnées par l'architecte reproduisent des points de vue plus naturels, qui expriment les articulations des espaces, les cadrages visuels créés par l'architecture, en se rapprochant souvent des points de vue

124 Barbara Mazza, « Le Voir en jeu, les photographes de Le Corbusier, 1920-1940 », *op. cit.*

et des champs de vision (notamment *via* l'emploi d'objectifs à courte focale) des vues en perspective dessinées par Le Corbusier au moment de la conception. Dans ces derniers cas, la représentation photographique prend en quelque sorte le relais du dessin, lequel est réservé à la représentation d'objets architecturaux encore non édifiés ou non destinés à l'être. Dans tous les cas, les compositions et les cadrages proposent des jeux géométriques parfaitement réglés, dont la plupart respecte des règles de proportions précises[125].

La collaboration de Le Corbusier avec les photographes est surtout marquée par sa relation avec l'un d'entre eux, le français d'origine hongroise Lucien Hervé (1910-2007). Le Corbusier découvre son travail en 1949 lorsque celui-ci lui envoie des clichés qu'il est allé prendre, sans commande de la part de l'architecte, de l'Unité d'Habitation de Marseille alors en construction. Le Corbusier est enthousiasmé par les centaines de photographies qu'il reçoit de Lucien Hervé, à qui il écrit : « Je tiens à vous faire mes plus sincères compliments sur votre travail remarquable. Vous avez l'âme d'un architecte et vous savez voir l'architecture[126] ». On peut relever non sans humour que le plus grand compliment que Le Corbusier puisse penser faire à un photographe est de constater qu'il ait « l'âme d'un architecte ». La photographie de Lucien Hervé est en tout cas singulière et éloignée des canons de la photographie d'architecture auxquels Le Corbusier semblait attaché jusque-là. Elle est marquée par des cadrages serrés qui ne dévoilent que des fragments des édifices, par des constructions géométriques fortes et dynamiques, faisant régulièrement usage de vues en plongée ou contre-plongée, jouant sur des lignes fuyantes prononcées et, surtout, sur de très forts contrastes. Les jeux d'ombre et de lumière dans les compositions de Lucien Hervé, avec leurs grands aplats noirs, sont caractéristiques. Au contraire des photographies réalisées auparavant par d'autres photographes sous la supervision de Le Corbusier, qui mettaient davantage en valeur les compositions spatiales et les cadrages opérés par l'architecture elle-même, les photographies de Lucien Hervé mettent en avant une dimension plus plastique et sensible de l'espace. Les compositions photographiques répondent en elles-mêmes aux compositions architecturales, dans un dialogue d'œuvre à œuvre plutôt que dans un rapport de représentation. De même, elles expriment de façon plus flagrante les jeux de matières de l'architecture, à une époque où Le Corbusier expérimente de plus en plus l'expression du béton brut. C'est particulièrement vrai dans le cas de l'Unité d'Habitation de Marseille, dont les jeux de matière du béton, des garde-corps en béton ajourés et des pilotis massifs contrastent avec l'expression abstraite de ses villas blanches de l'entre-deux guerre.

Les photographies d'Hervé ne semblent pas chercher à représenter l'architecture telle qu'elle est bâtie, mais plutôt à construire un dialogue artistique avec le travail de l'architecte. Le regard qu'elles posent sur les architectures dessinées par Le Corbusier ne permet pas d'en appréhender l'espace dans sa subtilité ou dans sa composition, mais d'en évoquer l'essence et le propos. En somme, les photographies de Lucien Hervé sont liées aux architectures de Le

125 Voir notamment l'étude de composition proposée dans : *Ibid.*, p. 188.
126 Lettre de Le Corbusier à Lucien Hervé, 15 décembre 1949, Paris, FLC E2-4-219.



Lucien Hervé, *Unité d'habitation*, Marseille, 1949



Lucien Hervé, *Haute Cour*, Chandigarh, 1955

Corbusier de la même façon que le sont les peintures et textes de ce dernier : de façon moins directement représentative ou littérale, mais plus essentielle. C'est certainement ce qui séduit l'architecte, qui trouve en Lucien Hervé un photographe dont le travail le touche, l'inspire, qui parle le même langage artistique que lui plutôt que quelqu'un capable de proposer un « service de nature industrielle ». On peut dire que « dans ses photographies, Lucien Hervé exprime une vision personnelle de l'architecture tout en respectant les intentions de l'architecte[127] ». Treize ans avant de rencontrer Hervé, Le Corbusier prenait de son côté, sur le paquebot SS Conte Biancamano, des photographies au langage extrêmement graphique, au cadrage serré et au contraste marqué. On peut aller jusqu'à penser que Le Corbusier ait

127 Mélodie Pasek, «Photographies d'architecture, captures d'espaces», Rapport d'étude,

vu dans les clichés d'Hervé une approche de la photographie parvenant à faire le lien entre son architecture et sa quête « d'objets à réaction poétique », comme lui-même n'avait pas réussi à le faire dans ses propres photographies. Il semble du reste que Le Corbusier n'ait presque plus pris, depuis le début des années 20, de photographie d'architecture, et encore moins de ses propres constructions. Hervé vient, en somme, combler ce chaînon manquant dans le panorama d'art total de Le Corbusier.

Leur collaboration est d'ailleurs pérenne, et dure jusqu'au décès de l'architecte en 1965. Hervé se voit confier de nombreux reportages photographiques autour des réalisations achevées autant que des chantiers de Le Corbusier, et devient petit à petit le seul photographe de Le Corbusier, dont il explique vouloir interpréter l'œuvre : « au même titre qu'un chef d'orchestre ou pianiste, [le photographe] sélectionne la sonorité des instruments et des tons pour refaire à son goût des harmonies plus pleines, mais respectant scrupuleusement l'intention du compositeur, en l'occurrence l'architecte[128] ». La relation photographique d'Hervé à l'architecture peut également être interprétée comme une forme de traduction, comme Julie Noirot en fait l'hypothèse[129]. Cette approche de la photographie d'architecture en tant qu'art de la traduction permet d'ailleurs, selon l'auteure, de clarifier la question récurrente en photographie d'architecture, de la différence ou plutôt de la nuance entre une photographie documentaire, et une photographie créative. Il s'agirait, au fond, d'une question de degré plus que de nature : « Du photographe exposé dans un musée au photographe documentaire, c'est finalement le degré de fidélité au bâtiment photographié plus que la part de créativité photographique qui permet d'appréhender au mieux leurs qualités respectives[130] ».

Selon Barry Bergdoll[131], la collaboration entre Le Corbusier et Lucien Hervé permet à ce dernier d'affiner son approche de la photographie, en particulier d'architecture, de même qu'elle lui donne accès à d'autres commandes, de la part d'architectes du mouvement moderne. Hervé photographie, outre les travaux de Le Corbusier, des réalisations d'Oscar Niemeyer à Brasilia, de Marcel Breuer, architecte et designer qui a enseigné au Bauhaus, ou encore du finlandais Alvar Aalto. Du reste, Bergdoll note que « les missions que lui confiait Le Corbusier dépassaient largement les photographies de ses bâtiments », Hervé étant notamment missionné pour produire des archives photographiques de négatifs de bâtiments plus anciens de Le Corbusier, mais également des photographies de maquette[132].

sous la direction de Oscar Barnay, ENSA Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2020, p. 14.

128 Cité par Barry Bergdoll, « Lucien Hervé et Le Corbusier à travers l'objectif des archives photographiques du MoMA », Fondation Le Corbusier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014, p. 256-271.

129 Julie Noirot, « La Photographie d'architecture, un art de la traduction ? », *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 2010, vol. 55, n° 4, p. 779-788.

130 *Ibid.*

131 Barry Bergdoll, « Lucien Hervé et Le Corbusier à travers l'objectif des archives photographiques du MoMA », *op. cit.*

132 Sur la question des photographies de maquette chez Le Corbusier, voir Miguel-Angel de La Cova, « Photographie et maquette chez Le Corbusier. Dialogues entre la création et la diffusion. », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*,

La qualité de ces dernières est d'ailleurs remarquable, et Hervé aurait, selon Bergdoll, été

> [un] précieux collaborateur pour aider l'architecte à atteindre ses objectifs. Il réalise en effet des travaux tout à fait exceptionnels, tels que l'on n'en retrouve dans l'œuvre d'aucun autre photographe. Soulignons notamment sa capacité à photographier des maquettes non comme de simples objets documentaires mais sous des perspectives telles qu'elles évoquent déjà le bâtiment dans son rapport au site, au paysage et à la ville[133].

Herzog, De Meuron & Thomas Ruff

Au-delà de la dimension de la commande de photographies de leurs œuvres à des fins commerciales, certains architectes entretiennent des relations artistiques et créatives particulièrement riches avec des photographes. C'est le cas, comme on vient de le voir, pour Le Corbusier et Lucien Hervé. C'est également le cas des architectes contemporains suisses Jacques Herzog & Pierre de Meuron, qui collaborent avec plusieurs photographes, dont Jeff Wall ou Thomas Ruff, avec lequel ils travaillent depuis les années 1990.

Jacques Herzog & Pierre de Meuron sont tous deux nés en Suisse, à Bâle, en 1950. Ils étudient l'architecture à l' École Polytechnique Fédéral de Zurich, dont ils sortent diplômés en 1975. Ils y reçoivent notamment l'enseignement de l'architecte italien Aldo Rossi (qui a brièvement enseigné à l'ETH de Zurich entre 1971 et 1975), alors déjà rendu influent par la publication en 1965 de *l'Architecture de la Ville*[134], et qui vient de remporter le concours pour l'un de ses projets les plus reconnus, le cimetière de San Cataldo à Modène. Jeunes diplômés, ils collaborent avec l'artiste Joseph Beuys, avant d'ouvrir en 1978 à Bâle, l'agence d'architecture qui porte leurs noms.

Invités en 1991 à présenter leur travail à la Biennale d'architecture de Venise, Herzog & De Meuron sollicitent quatre photographes à se saisir chacun d'une de leur construction : Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger et Thomas Ruff[135]. Ce que les architectes attendent de la collaboration avec les photographes, Jacques Herzog le résume dans un entretien avec Theodora Vischer :

> Nous voulons que les images de notre architecture soient prises depuis le point de vue de quelqu'un d'autre, en d'autres termes, indépendamment de notre propre façon de regarder. Notre approche a défini le bâtiment à l'origine, et maintenant nous voulons le point de vue spécifique et personnel de quelqu'un d'autre. Voilà le point de départ[136].

10 septembre 2019, n° 5.

133 Barry Bergdoll, « Lucien Hervé et Le Corbusier à travers l'objectif des archives photographiques du MoMA », *op. cit.*

134 Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, [1965], Gollion, InFolio, 2001.

135 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 225.

136 Theodora Vischer et Jacques Herzog, « Interview by Theodora Vischer with Jacques Herzog », S. Holl et T. Ruff (dir.), *Architectures of Herzog & de Meuron*, 2. ed., New York, Peter Blum Gallery, 1995, p. 28-32. Traduction personnelle. « *we want pictures of our architecture to be taken from another person's point of view, in other words, independent of our way of looking at things. Our approach defined the building to begin with and now we want an outsider's specific and personal view of it. That's the point of departure* ».

Au début réticent, Thomas Ruff propose finalement de se pencher sur le bâtiment de production et de stockage de l'entreprise Ricola, construit à Laufen en Suisse en 1987, avec une condition un peu particulière :

> Seulement s'il peut les faire réaliser [les photographies] par quelqu'un d'autre à sa place. Après que les architectes ont accepté, il a écrit un ensemble détaillé d'instructions qui ont été suivies par un photographe professionnel pour prendre deux photographies de la façade -les bâtiments voisins étant trop proches pour permettre une seule vue frontale- que Ruff a ensuite assemblées par ordinateur[137].

Le principe d'assemblage de plusieurs photographies différentes pour parvenir à produire une photographie unique, extrêmement frontale, dans laquelle le bâtiment remplit l'image et qui s'apparente en termes de point de vue à un dessin d'architecture en élévation (notamment par l'absence radicale et inhabituelle de point de fuite) n'est pas nouveau pour Ruff, qui le développe à cette même période pour sa propre série *Haüser*[138]. La recherche de frontalité que développe le photographe dans cette œuvre trouve un écho saisissant, palpable dans l'image, avec l'esthétique du bâtiment lui-même, caractérisé par son opacité et par le rythme des lignes horizontales de son parement de plaques d'acier galvanisé. L'absolue frontalité de la photographie, combinée au manque d'éléments de contexte dans l'image et à l'absence de présence humaine, de véhicules (la façade montrée donnant pourtant sur le parking et l'aire de stockage du complexe), confère une certaine qualité d'abstraction à l'édifice, qu'elle résume à une façade extrêmement graphique, mais opaque, plane et mystérieuse. Surtout, le cadrage, l'absence de lignes de fuite et d'ombres marquées, en plus d'aplatir l'image, éloignent cette photographie de l'apparence d'un croquis ou d'une vue en perspective, pour la rapprocher d'un dessin en élévation. En d'autres termes, cette photographie ne ressemble pas à la vision humaine, à sa perception « naturelle », mais plutôt à une forme d'abstraction graphique.

Jacques Herzog explique[139] que pour lui et Pierre de Meuron, la conception de leurs architectures est fondée en grande partie sur la question de leur perception du monde, et du site dans lequel le projet doit s'établir. Qualifiant leur architecture « d'instrument de perception », il explique que chaque projet est en ce sens complètement différent des précédents. Il ajoute :

> Comme l'architecture vers laquelle nous tendons a tellement à voir avec la perception, il est essentiel d'impliquer la donnée perceptive dans sa représentation – que ce soit dans des expositions ou des publications. De la même façon que nous n'avons pas développée une forme d'identité d'entreprise, ou un style H & de M particulier, nous ne nous sommes pas arrêtés à une seule bonne façon de représenter notre travail à laquelle nous

137 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 225. Traduction personnelle. « […] *but only if he could have someone else take the pictures on his behalf. After the architects accepted, he then wrote a detailed set of instructions that were used by a professional photographer to take two shots of the main facade –the neighboring buildings were too close to allow a single frontal shot – which Ruff later assembled in the computer* ».

138 *Ibid.*, p. 226.

139 Theodora Vischer et Jacques Herzog, « Interview by Theodora Vischer with Jacques Herzog », *op. cit.*



Thomas Ruff, *Entrepôt Ricola*, Leufen, 1991



Thomas Ruff, *105 Eberswalde Technical School Library*, 1994-1999



Thomas Ruff, *Zeitungsfotos*, 1991
ICA Boston

> nous considérerions attachés. Nous devons continuer à trouver de nouvelles formes, exactement comme nous le faisons pour les bâtiments eux-mêmes[140].

C'est dans l'optique de cette recherche permanente de nouvelles façons de montrer leurs productions (non pas de les concevoir : les modes de représentation évoqués par Jacques Herzog – exposition et publication – sont des modes de diffusion d'architectures bâties, et non des modes de représentation employés dans la conception) que les collaborations de Herzog & de Meuron avec différents photographes, dont Thomas Ruff, prennent sens. Pour les architectes chaque réalisation est le produit d'une réflexion particulière et invite à une forme de regard et de représentation spécifique, que peuvent leur fournir les photographes. Pour Jacques Herzog la particularité de Ruff, dont le travail questionne de façon générale le statut de l'image et les limites de la photographie[141], est justement cette pluralité de langage et donc cette capacité à répondre à différentes approches de projets :

> Il construit sa propre architecture, qui se juxtapose avec la nôtre. Cela nous intéresse. Ruff utilise différentes techniques dans son travail, qui peuvent être comprises comme différentes façons de regarder les choses, c'est-à-dire qu'on peut avoir le sentiment que différent photographes ont pris ces photos. Ruff n'a pas de technique standardisée qui forcerait le bâtiment à se confirmer à une approche visuelle donnée[142].

Pour Herzog & de Meuron, la collaboration avec Thomas Ruff est avant tout d'ordre artistique. Il ne s'agit pas pour eux de trouver un photographe capable de produire des représentations de ce que l'objet architectural est dans l'espace, mais plutôt de parvenir à ouvrir un dialogue conceptuel entre ce que produit l'architecture et le propos artistique du photographe. Cette relation entre le photographe et les architectes, à travers leur architecture, est de l'ordre de la collaboration artistique, dans laquelle l'édifice n'est ni le prétexte ni le décor de la photographie, mais bien un protagoniste de l'œuvre ainsi produite. Thomas Ruff n'hésite pas à intervenir dans les images, à les modifier pour en enlever des éléments (tels que des arbres, des enseignes d'entreprises), ou à jouer plus librement avec l'apparence des photographies, s'éloignant par-là de la dimension documentaire et de représentation de ses productions. On peut songer à sa photographie nocturne à l'apparence d'une vue infrarouge du poste d'aiguillage d'*Auf dem Wolf* à Bâle, ou au format d'images stéréoscopiques qu'il

140 *Ibid.* Traduction personnelle. « *Since the architecture we aim for has so much to do with perception, it is essential to involve the perceptual input of the viewer in its representation – whether at exhibitions or in publications. Just as we have not developed a kind of corporate identity or a typical H & de M style, we have not settled on one single valid means of representing our work that we would consider binding. We have to keep finding new forms, just as we do for the building itself* ».

141 Jesús Vassallo, *Seamless: digital collage and dirty realism in contemporary architecture*, Zurich, Park Books, 2016, p. 215 et suivantes.

142 Theodora Vischer et Jacques Herzog, « Interview by Theodora Vischer with Jacques Herzog », *op. cit.* Traduction personnelle. « *He builds up an architecture of his own that is juxtaposed with ours. That interests us. Ruff uses various techniques within his work that might be understood as different ways of looking at things, that is, one has the feeling that different photographers took these pictures. Ruff does not have a standardized technique that would force the buildings to conform to a given viewing approach* ».

choisit pour photographier le *SUVA Basel*[143]. On peut dire en somme que la photographie de Thomas Ruff n'est pas une représentation de l'édifice bâti, mais bien une représentation du projet, en tant qu'idée, en tant que production artistique ou que propos. C'est particulièrement vrai dans le cas de l'entrepôt Ricola de Leufen, où la photographie assemblée par Ruff n'a que très peu à voir avec l'édifice en tant qu'il peut être perçu ou vécu comme espace puisqu'elle s'abstrait de la ressemblance avec une perception visuelle qui serait cadrée depuis un point de vue précis. En tant que point de vue, elle ne correspond pas à une réalité tangible, ce qui explique peut-être sa capacité à montrer autrement l'édifice.

Au sujet de la collaboration artistique entre Ruff et Herzog & de Meuron, Jesús Vassallo propose une analyse[144] qui montre comment les productions des architectes et les travaux du photographe explorent parallèlement les questions de surface, de transparence, d'opacité de l'image. Ainsi, pour Vassallo, « les images sont rendues capables de transmettre du sens tout en demeurant ouvertes à l'interprétation, et elles rendent donc l'architecture capable, puisqu'elles se les approprient, de communiquer de façon critique dans un registre qui était jusqu'ici réservé à l'art [145] ». La collaboration d'Herzog & de Meuron avec Thomas Ruff ne se limite pas à la mise en place d'un dialogue artistique entre des édifices bâtis (et donc déjà achevés) et le regard du photographe sur ceux-ci. D'autres échanges entre Ruff et les architectes mêlent intimement leurs recherches créatives respectives. C'est par exemple le cas de la bibliothèque de l'Université d'Eberswalde, en Allemagne, construite entre 1994 et 1999 par Herzog et de Meuron avec la collaboration de Thomas Ruff. Dans ce projet, les quatre façades de l'édifice parallélépipédique sont couvertes d'une trame alternant des bandes de panneaux de verre et d'autres de panneaux de béton préfabriqué. Chacune des bandes présente une photographie répétée, imprimée sur chaque panneau de la même bande. La sélection et la disposition des photographies ont été opérés par Thomas Ruff, tandis que le rythme et le mode constructif de ce motif de façade, ainsi évidemment que l'ensemble du bâtiment, ont été dessinés par les architectes.

Pour les architectes, comme le montre Jesús Vassallo[146], ce projet est le prolongement d'un projet précédent, non abouti car non retenu à la suite du concours d'architecture : celui d'une bibliothèque pour le campus de Jussieu, à Paris, en 1992. La même recherche d'une composition de façade basée sur des bandes de photographies imprimées sur des vitrages y était proposée, ce en quoi on peut également voir un lien avec d'autres projets antérieurs des architectes, tels que l'entrepôt Ricola construit à Mulhouse entre 1992 et 1993, ou le centre sportif de Pfaffenholz, dans le Haut-Rhin, conçu en 1989 et construit en 1993. Lors de leur première exposition en 1988, au *Basel Architecture Museum*, Herzog et de Meuron avaient

143 Philip Ursprung, « Je compose mon image à la surface, d'après un entretien de Philip Ursprung avec Thomas Ruff », *Herzog et de Meuron: histoire naturelle*, Montréal, Québec & Baden, Suisse, Centre canadien d'architecture & Lars Müller, 2002, p. 160-170.

144 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*

145 *Ibid.*, p. 258. Traduction personnelle. «*images are enabled to convey meaning while remaining open to interpretation, and therefore enable architecture, by appropriating them, to communicate critically at a register that was previously reserved for art* ».

146 *Ibid.*, p. 243.

déjà initié ces expériences en sérigraphiant des photographies de leur projets exposés sur les façades vitrées de l'espace muséal, libérant l'espace au sol, perturbant la lecture des photographies par le jeu de transparence et de contre-jour et, aux dires des architectes[147], créant un dialogue intime avec le bâtiment du musée d'architecture, tout en rejetant les canons classiques de la représentation[148].

Pour Thomas Ruff, le projet d'Eberswalde s'inscrit dans la lignée de ses travaux de collecte d'images, et en particulier de son projet *Zeitungsfotos*, pour lequel il découpe et conserve plus de 2500 photographies tirées de journaux en jouant sur le fait de les abstraire de leur contexte et de leur légende. Elles sont ensuite présentées seules ou assemblées sur des panneaux lors d'exposition, ou dans l'ouvrage éponyme[149]. Pour Philip Ursprung,

> [s]ans l'expérience de *Zeitungsbilder*, la bibliothèque d'Eberswalde aurait été inconcevable. L'idée de sérigraphier des motifs sur la pierre et de les ordonner en séries venait des architectes. L'artiste en a choisi le contenu. Ruff tira les motifs de ses archives – histoires de l'après-guerre en Allemagne, étudiants, forêts, architecture et, d'une façon très générale, rapports de l'homme avec la nature – en tenant compte de l'emplacement et de la fonction du bâtiment. Commencée en 1994, la bibliothèque d'Eberswalde entretient des liens très étroits avec les photomontages qu'il travaille depuis 1996. Pour Ruff, Eberswalde est elle-même fondamentalement un photomontage[150].

La bibliothèque d'Eberswalde trouve sa place à la fois dans le travail des architectes, et dans celui du photographe. Elle est, pour chacun d'entre eux, une œuvre à part entière, mêlant de façon inextricable l'architecture à l'art.

En tant que collaboration d'acteurs ou de personnes, les liens profonds entre les architectes et les photographes prennent différentes formes. La plus évidente et la plus ancienne étant certainement celle d'un échange professionnel sur le mode de la commande, dans lequel le photographe est mandaté par l'architecte pour réaliser un reportage photographique sur une réalisation construite – ou en cours de construction – de l'architecte. Ces photographies sont utilisées par les architectes à la fois comme un moyen de promotion et de publicité et comme une façon de prendre une forme de recul sur leur propre travail, grâce au décalage de regard et de mode de représentation proposé par le photographe. Dans certains cas, ces collaborations se pérennisent dans le temps et marquent durablement et réciproquement la carrière des différents acteurs, chacun se nourrissant de l'échange avec

147 D'après la description de l'exposition proposée sur le site internet de Herzog et de Meuron. https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/026-050/047-architektur-denkform-basel.html consulté le 08.03.2022.

148 L'intégration de photographies dans la composition des façades de projet d'architecture est un motif récurent à la toute fin du XXe et au début du XXIe siècle. À ce sujet, voir : Brenda Lynn Edgar, « Le bâtiment expose : les façades photographiques de la fin du XXe siècle », *Histoire de l'art*, 2013, n° 72, p. 137-148.

149 Thomas Ruff, *Zeitungsfotos*, 1. ed., Zürich, Bookhorse, 2014.

150 Philip Ursprung, « Je compose mon image à la surface », *op. cit.*

l'autre. Certains collaborations échappent à la commande traditionnelle de photographies des réalisations architecturales, les photographes entrant plus intimement dans la pratique des architectes, que ce soit pour y intervenir en tant qu'acteur, ou pour photographier l'exercice dans sa dimension quotidienne et humaine. Dans certains cas, enfin, ces échanges relèvent plus d'une véritable collaboration artistique que d'une commande passée à un photographe, et les productions de ces travaux communs brouillent les limites qui pourraient exister entre les disciplines.

Des conjugaisons de compétences

Les relations des architectes avec la photographie ne se résument pas à des collaborations avec des photographes, ou à la collecte d'images de sources diverses et variées. Tôt dans l'histoire de la photographie certains architectes ont commencé à prendre eux-mêmes des photographies, alors que le savoir-faire technique et l'équipement restaient encore compliqués à acquérir. La première trace d'un architecte photographe remonterait à 1846, à une époque où les architectes qui avaient déjà recours à la photographie en déléguaient la production à des professionnels :

> On peut mentionner l'exception de George Fowler Jones (1819-1905). Architecte d'édifice religieux et aquarelliste, c'est aussi l'un des premiers architectes à pratiquer la photographie et à collectionner des photographies d'autres calotypistes tels que Talbot ou Brewster ; il photographie non seulement des architectures historiques au Royaume-Uni et à l'étranger, dès 1846 et jusqu'à la mort, mais aussi des architectures qu'il avait dessinées, principalement à York et dans les alentours[151].

Mais la pratique de la photographie par les architectes a étonnement laissé peu de traces historiques. Fanelli ne consacre par exemple à la question que les quatre toutes dernières pages des 441 que compte *Histoire de la photographie d'architecture*[152]. Pour l'historien, « en plus d'être un moyen d'observation, de note visuelle ou d'enquête disciplinaire, la photographie peut être pour l'architecte moment d'exercice de créativité formelle, ou même un témoignage de sa vision de la vie et du monde contemporain[153] », ce qui demeure une description assez vague de ce que cette pratique peut apporter aux architectes dans l'exercice de leur discipline. Les exemples d'un développement de compétences photographiques, ou plus modestement d'une pratique personnelle et intime de la photographie par des architectes, ne manquent pourtant pas. L'un des plus emblématiques, notamment pour son caractère précurseur, est certainement celui de Le Corbusier.

151 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 396.
152 *Ibid.*
153 *Ibid.*, p. 438.

On sait aujourd'hui que Le Corbusier (1887-1965), pseudonyme de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, a réalisé de nombreuses photographies, en particulier au début de sa carrière, entre 1906 et 1916, et lors du *Voyage d'Orient*, son Grand Tour initiatique réalisé entre 1910 et 1911. On sait même à l'aide de quels appareils ont été réalisées telles ou telles pellicules, et les dates exactes de chacune des prises de vues, ou presque. Cette connaissance détaillée est dûe à l'exhaustivité singulière des archives de l'architecte qui ont été préservées, et aux travaux d'un certain nombre de chercheurs, en particulier ceux de l'historien de l'art Tim Benton. Aucun exemple de pratique photographique personnelle d'un architecte n'est aussi bien documenté que le cas de Le Corbusier. Les écrits abondants de l'architecte permettent également de mettre en lumière de façon singulière ses tentatives et ses productions.Le rapport de Le Corbusier avec la pratique photographique est pourtant ambiguë. Si son emploi de photographies à des fins de communication, de publicité ou de témoignages théoriques est assumé et connu, sa propre pratique de photographe est longtemps restée plus secrète. Tim Benton note ainsi :

> Le Corbusier n'avait pas peur de faire la publicité de ses réalisations dans une large variété de mediums : peinture, dessin, lithographie, collage, sculpture et tapisserie, sans parler de l'architecture et de l'urbanisme. Mais au sujet d'une des branches de son activité, il est toujours demeuré étrangement silencieux. Entre 1906 et 1916, puis entre 1936 et 1938, Le Corbusier a pris des centaines de photographies. Il en a publié très peu, et a toujours maintenu que la photographie était une activité abrutissante, réservée aux paresseux[154].

L'extrême maîtrise dont faisait preuve Le Corbusier quant à sa communication fait que sa pratique photographique est demeurée inconnue du public, secrète, jusqu'à ce que l'historien de l'architecture Giuliano Gresleri ne découvre[155], à la bibliothèque municipale de la Chaux-de-Fonds, un important fond de négatifs et de tirages ; il en publie environ 600, en 1985, dans *Le Corbusier : viaggio in oriente*[156]. Le rapport particulier aux archives du célèbre architecte, qui classait et conservait tous ses documents (des dessins aux notes de frais, en passant par les courriers, les cartes postales et les négatifs photographiques) a néanmoins permis de retracer *a posteriori* et avec une précision saisissante les tenants et les aboutissants de cette pratique[157]. Cette mise à l'écart s'explique notamment par certains écrits

154 Tim Benton, *LC Foto : Le Corbusier: secret photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013, p. 8. Traduction personnelle. « *[Le Corbusier] was not afraid to advertise his achievments in a wide range of media : painting, drawing, lithography, collage, sculpture, and tapestry, not to mention architecture and urbanism. But about one branch of his activity he was always strangely silent. Between 1906 and 1916, and again from 1936 to 1938, Le Corbusier took hundreds of photographs. He published very few of these, and always maintained that photography was a stultifying activity, good only for lazy people* ».

155 L'anecdote est comptée par Tim Benton, dans *Ibid.*, p. 9.

156 Giuliano Gresleri, *Le Corbusier: viaggio in oriente: gli ined. di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venise, Marsilio, 1985.

157 Voir notamment : Federica Causarano, « Les voyages d'Italie », Fondation Le Corbu-



Charles Édouard Jeanneret, Mosquée *Selemiye*, Edirne, Turquie juin 1911,
in Tim Benton, *LC Foto : Le Corbusier: secret photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013

de Le Corbusier, dans lesquels il compare la pratique du dessin et celle de la photographie, en critiquant sévèrement cette dernière. Beatriz Colomina relève ainsi cette phrase, au sujet de dessins réalisés lors du *Voyage d'Orient,* et tirée de *L'Atelier de la recherche patiente* qu'il publie à la fin de sa vie :

> Quand on voyage et qu'on est praticien des choses visuelles – architecture, peinture ou sculpture – on regarde avec ses yeux et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles restent dedans pour la vie ; elles sont écrites, elles sont inscrites. L'appareil photographique est un outil de paresse puisqu'on confie à une mécanique la mission de voir pour vous[158].

Il est d'autant plus étonnant de voir Le Corbusier considérer ici que la photographie consiste à laisser la mécanique voir à la place de l'individu, quand on sait l'attention et le soin qu'il a pu mettre dans la réalisation de ses propres photographies de voyage, et plus tard, dans les commandes de photographies de promotion abondamment mises en scène de ses réalisations architecturales. Il n'en reste pas moins, comme l'exprime Colomina, que « des déclarations comme celle-ci […] lui gagnèrent certainement la réputation d'avoir en phobie

sier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014, p. 30-45.

158 Le Corbusier et Maurice Jardot, *L'Atelier de la recherche patiente*, [1960], Reproduction en fac-Similé., Lyon, Fage éditions, 2015.

les appareils photo […] Il est encore difficile de comprendre comment cette approche de Le Corbusier a pu être rendue possible, ou même soutenue, étant donné les manifestations évidentes d'une sensibilité particulière pour l'image photographique, comme pour ses propres œuvres imprimées[159] ».

Pour Armando Rabaça[160], une analyse attentive des photographies produites au cours du *Voyage d'Orient* permet de voir deux dimensions distinctes dans la composition des photographies et dans le choix des sujets. D'abord, une dimension documentaire marquée par un « ton » réaliste et par des cadrages frontaux qui placent l'objet du regard au centre de l'image. Selon Rabaça, cette dimension est conforme aux codes traditionnels de la photographie de voyage, en ce que la photographie y sert avant tout à rendre compte des objets et situations observés au cours du voyage. La photographie y sert autant de restitution que de prise de note visuelle (on sait d'ailleurs que le jeune Jeanneret prenait des notes de son voyage entre autres afin d'écrire des articles pour un journal de La Chaux-De-Fonds[161]). Certaines images s'éloignent cependant de la dimension documentaire, pour se rapprocher d'une expression géométrique abstraite. Rabaça illustre cet aspect avec l'exemple d'une photographie prise de la Mosquée Ûç Serefeli, à Edime, en Turquie :

> L'intention d'enregistrer la juxtaposition des volumes se reconnaît dans l'habituelle façon de centrer l'objet de l'analyse dans la composition [de l'image]. Toutefois, la suppression du contexte plus global perturbe la compréhension de l'espace, amenant les volumes à se superposer dans une composition bidimensionnelle au ton abstrait. Consciemment ou non, le résultat se place entre le registre abstrait de l'objet analysé, et celui de la représentation picturale abstraite elle-même. Les appareils photographiques comme le Cupido exigent un degré considérable de préméditation du cadrage, de la mise au point et de l'exposition. De ce fait, contrairement à la majorité des autres photographies de Jeanneret, il faudrait lire ici une concession formaliste, qui pose la question de la photographie en tant que mode d'expression pictural[162].

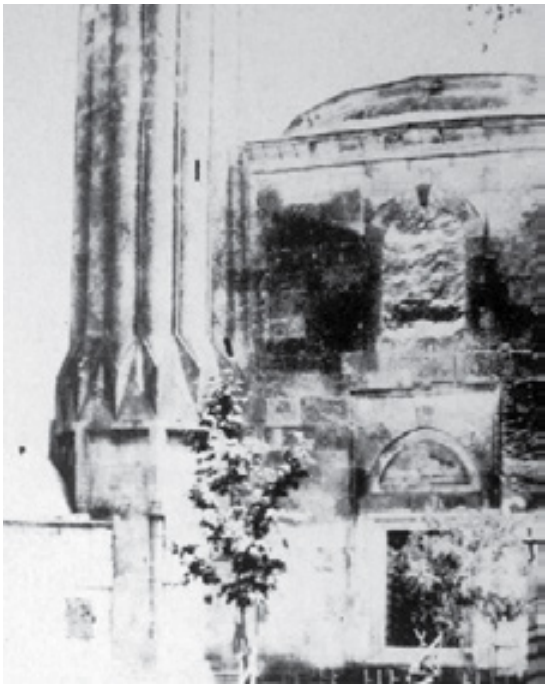
Les photographies de voyage de l'architecte oscillent donc entre deux tendances, l'une de documentation et de prise de notes, l'autre d'une recherche picturale graphique, explorant

159 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé*, *op. cit.*, p. 86.

160 Armando Rabaça, « Linguagem documental e abstracção nas fotografias de Le Corbusier », *Jornal dos Arquitectos*, 2011, n° 243, p. 94-101.

161 Tim Benton, *LC Foto*, *op. cit.*, p. 12.

162 Armando Rabaça, « Linguagem documental e abstracção nas fotografias de Le Corbusier », *op. cit.* Traduction personnelle. « *A intenção de registar a justaposição dos volumes reconhece-se no habitual procedimento de centrar o objecto de análise na composição. Contudo, a supressão de uma envolvente clarificadora mais abrangente debilitou o sentido espacial, trazendo os volumes sobrepostos para uma composição bidimensional de tom abstracto. Conscientemente ou não, o resultado posiciona-se entre o registo do carácter abstracto do objecto de análise e a representação pictórica abstracta do mesmo. Câmaras como a Cupido exigem um considerável grau de premeditação do enquadramento, focagem e exposição. Deste modo, contrariamente à maioria das fotografias de Jeanneret, fará sentido ler aqui uma concessão formalista, colocando-se assim o problema da fotografia como meio pictórico* ».



Charles Édouard Jeanneret, Mosquée *Üç Serefeli*, Edirne, Turquie, 1911
in Armando Rabaça, « Linguagem documental e abstracção nas fotografias de Le Corbusier », *Jornal dos Arquitectos*, 2011, n° 243, p. 94-101

des compositions abstraites géométriques, sans qu'il ne soit possible de précisément classer les photographies dans telle ou telle catégorie, les deux coexistant dans chaque photographie ou presque.

Cependant, comme le note Tim Benton[163], la qualité documentaire des photographies d'architecture prises par le jeune architecte est variable, ce que ce dernier ne manquera pas de souligner lui-même, avec dépit. Les notes et courriers de Le Corbusier révèlent un certain mécontentement des photographies produites. Il communique par courrier en 1908, à son mentor, Charles L'Eplattenier, ce constat : « de notre stock de photos d'Italie, nous n'avions pas une des belles choses architecturales parce que toujours l'effet de ces photographies était dénaturé et offusquant aux yeux de ceux qui avaient vu les originaux[164] ». La collecte de cartes postales en voyage, manie récurrente chez Le Corbusier[165], peut également être comprise comme une façon d'obtenir des photographies professionnelles de qualité des monuments découverts lors de ses voyages. Grâce à une analyse extrêmement précise des photographies réalisées par Le Corbusier, Benton soutient l'hypothèse selon laquelle « Jeanneret a fait un effort sérieux pour prendre des photographies professionnelles d'architecture en Allemagne et à Prague (Avril-mai 1911) mais il a rapidement abandonné, au profit d'un style plus

163 Tim Benton, *LC Foto*, *op. cit.*, p. 14.
164 Tiré des lettres de 1908 de Le Corbusier à L'Eplattenier, cité par Beatriz Colomina. Beatriz Colomina, *La Publicité du privé*, *op. cit.*, p. 93.
165 Sur la question de la collection de cartes postales par Le Corbusier, et sur les liens entre celles-ci et les productions du peintre et architecte, voir : Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier : la passion des cartes*, Bruxelles (Belgique), ECIVA : Éditions Mardaga, 2013.

personnel, plus proche de son approche du dessin. En Octobre 1911, Jeanneret avait cessé de faire l'effort de prendre des photographies de bonne qualité et recourait désormais à l'appareil photographique pour prendre des notes visuelles[166] ». Beatriz Colomina souligne quant à elle qu'au « cours de son premier séjour en Italie et à Vienne en 1907-08, Le Corbusier prit conscience de la différence entre l'architecture et sa représentation photographique. Cette réflexion devint un sujet constant dans ses lettres[167] ».

Lorsque le jeune architecte voyage et découvre *de visu* des réalisations qu'il avait connues auparavant par la photographie, mais aussi et surtout qu'il s'emploie à prendre lui-même des photographies, il prend conscience des écarts entre les qualités de l'espace perçu, et celles de l'espace photographié. S'il constate son incapacité à prendre des photographies qui « rendent justice » à la qualité des espaces visités, il écrit également être profondément déçu par la visite d'architectures qui, représentées en photographies, paraissaient beaucoup plus riches et abouties :

> Voyez l'effet photographique des halls et des chambres à manger [sic] d'Hoffmann. Que ça a d'unité, que c'est sobre et simple et beau. Examinons de bien près et analysons : que sont ces chaises ? C'est laid, malcommode, barbant et gosse. Ces parois ? Du gypse tapoté comme il y en a sous les arcades de Padoue. Cette cheminée, un non-sens. Et ce dressoir et ces tables et tout ? Combien c'est froid, revêche et raide, et comment diable est-ce bâti[168] ?

Cette prise de conscience amène Le Corbusier à la fois à se méfier des images photographiques, de leur caractère illusoire, mais aussi à comprendre tout le potentiel qu'il peut tirer de l'image en jouant, justement, de cette illusion. Par la suite, il n'hésite pas à modifier, retoucher ou recadrer radicalement des photographies (les siennes ou celles d'autres) pour les publier. Sa pratique photographique personnelle évolue cependant avec le temps. Il semble qu'il n'ait pris que très peu de photographies entre les années 1910 et 1936, date à laquelle il acquiert une caméra 16mm qui a la particularité de pouvoir fonctionner image par image, et donc de pouvoir être employée comme un appareil photographique. Avec cette dernière, il prend quelques 5390 photographies et 120 courtes séquences de film[169], aux tons résolument poétiques et intimistes. Pour Benton, ces photographies « nous offrent un portrait psychologique de l'architecte dans un moment de crise de sa carrière, alors que sa réputation mondiale était menacée par un rejet presque universel de ses idées par les autorités, et au moment où son parfait amour avec Yvonne était en crise[170] ». S'il faut

166 Tim Benton, *LC Foto*, *op. cit.*, p. 9. Traduction personnelle. « *[…] Jeanneret made a serious effort to take professional architectural photographs in Germany and Prague (April-May 1911) but that he soon gave this up for a more personal style, one close to his approach to sketching. By October 1911, Jeanneret had abandonned the effort to take good-quality photographs and turned to the camera to take visual notes* ».

167 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé*, *op. cit.*, p. 93.

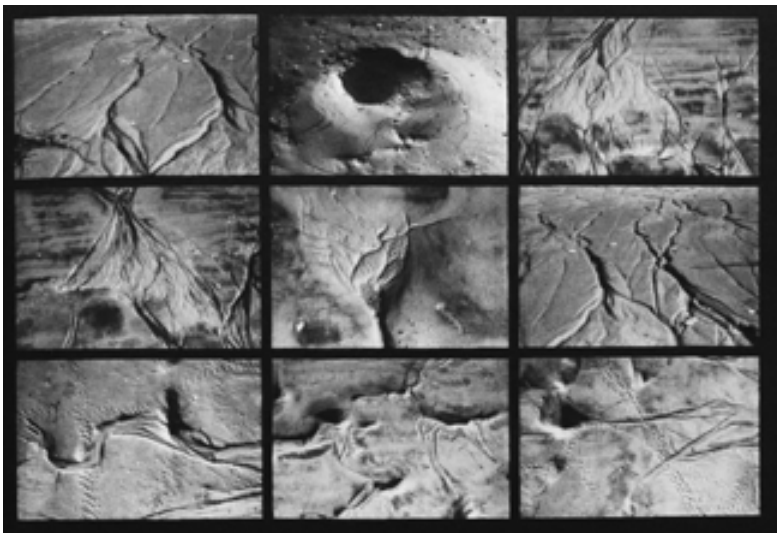
168 Tiré des lettres de 1908 de Le Corbusier à L'Eplattenier, cité par Beatriz Colomina. *Ibid.* Le Corbusier fait ici référence à Josef Haufmann (1870-1956), architecte autrichien, cofondateur du Wiener Werkstätte et figure majeure de la sécession Viennoise.

169 Tim Benton, *LC Foto*, *op. cit.*, p. 168.

170 *Ibid.*, p. 187. Traduction personnelle. « *These photographs offer us a psychological portrait*



Le Corbusier, *séquence 824*, sur le SS Conte Biancamano, août 1936
in Tim Benton, *LC Foto : Le Corbusier: secret photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013



Le Corbusier, sans titre,
in Tim Benton, *LC Foto : Le Corbusier: secret photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013

relativiser les conclusions psychologiques que l'on peut tirer d'un ensemble de photographies, on peut tout de même relever le caractère personnel et intime des photographies que Le Corbusier prend à cette période, loin des tentatives de représentation architecturale de ses premières années.

En plus des photographies de voyage, de famille, de vacances, on trouve un grand nombre d'images au caractère beaucoup plus graphique et pictural. On peut citer par exemples les longues séries de photographies de manches à air, d'ancres et de machines prises sur le pont du paquebot SS Conte Biancamano en août 1936 à son retour d'un séjour

of the architect at a moment of crisis in his career, when his worldwide reputation was countered by a near universal rejection of his ideas by authority, and when his easy relationship with his beloved Yvonne was coming under stress ».

au Brésil. La dimension graphique est omniprésente dans ces clichés, appuyée par les jeux d'ombres et de contrastes forts, permis par le fort soleil de l'océan. Ces photographies, comme beaucoup d'autres de Le Corbusier, sont prises en séries et accumulent les prises de vues d'un même objet ou d'objets similaires. Si la préoccupation picturale semble être fondatrice dans ces images, ces dernières font également écho à l'intérêt revendiqué par Le Corbusier dès 1920 dans *L'Esprit Nouveau* pour les objets techniques industriels, en premier lieu desquels les paquebots, avions et automobiles. Cet intérêt mêlé pour les objets industriels et pour leur dimension picturale évoque implicitement l'influence du courant de la Nouvelle Vision, que Le Corbusier connaissait. Willi Baumeister, peintre allemand et proche ami de l'architecte, a participé à la célèbre exposition *Film und Foto* qui consacre le mouvement, en 1929 à Stuttgart, de même que Florence Henri, élève de Fernand Léger, lui-même un ami intime de Le Corbusier. Il est fort probable que Le Corbusier ait eu l'occasion de lire l'ouvrage édité par Franz Roh à l'occasion de cette exposition, *Foto-Auge*[171], Tim Benton soulignant d'ailleurs les connexions entre les propos de Roh sur la photographie et les clichés réalisés par Le Corbusier. À la même époque, en vacances au Piquey à côté du bassin d'Arcachon, il prend des photographies de coquillages, de barques, de cordages, éléments qui figuraient déjà dans son travail de peinture mais qu'il revisite alors avec son appareil photographique. « Les photographies ne servent plus alors de "sources" pour les toiles et les dessins mais constituent plutôt une sorte de reproduction qui provoque un regard nouveau sur les motifs picturaux familiers[172] ». Ce sont les éléments qu'il nomme les « objets à réaction poétiques » dans ses peintures, et qu'il explore désormais *via* la photographie, sans toutefois accorder à ses clichés la publicité qu'il donne à ses tableaux et fresques.

On peut conclure que l'approche de la pratique photographique de Le Corbusier est polymorphe. Un temps attiré par la production de photographies d'architecture de qualité professionnelle, réalisées à l'aide d'un appareil photographique onéreux, en particulier lors de ses voyages de jeunesse en Allemagne et en Italie, son approche se tourne par la suite de façon plus exclusive vers une pratique amatrice, intimiste, et picturale, à l'aide d'appareils plus simples d'usages et plus aisés à transporter. « La plupart de ses photographies se rattachent à son approche du dessin : des aide-mémoire visant à capter une situation, des détails et des aspects significatifs[173] », ce qui explique également le peu de publicité qu'il a faite à ses images : elles demeuraient des outils ou des souvenirs personnels, comme le sont la plupart des photographies d'amateur. On peut s'étonner que Le Corbusier n'ait pas investi dans la photographie la même ambition de création artistique dévorante qu'il a développée dans ses textes, peintures et architectures, alors même que bon nombre de ses

171 Franz Roh, *Foto-Auge : 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart, F. Wedekind, 1929. Tim Benton souligne par ailleurs la proximité entre les propos de Franz Roh et l'approche photographique de Le Corbusier.

172 Tim Benton, « Le Corbusier, photographe secret », Fondation Le Corbusier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014, p. 46-69.

173 Tim Benton, *LC Foto*, *op. cit.*, p. 405. Traduction personnelle. « *Most of his photographs are closer in kind to his sketches : aides-mémoires intended to capture the setting, some detail and some significant features* ».

photographies présentent des qualités intéressantes. Mais comme le rappelle Tim Benton, « il est extrêmement improbable qu'il l'ait [la photographie] considérée comme un art, bien qu'il ait passé sa vie à perfectionner les moyens d'employer les photographies pour produire un maximum d'effet dans ses publications[174] ».

Architectes photographes : du quotidien à une pratique de recherche

Au-delà de l'exemple particulièrement documenté et parlant de Le Corbusier, d'autres architectes ont développé des pratiques photographiques diverses, qui vont d'une pratique amatrice et quotidienne à des démarches beaucoup plus intégrées à l'exercice professionnel de ces architectes (par exemple dans des démarches de recherche). Ainsi, de nombreux architectes prennent l'habitude, au long de leur carrière et de leur vie, de prendre des photographies de leur quotidien ou en guise d'aide-mémoire et d'enregistrement, notamment au cours de leurs voyages. C'est par exemple le cas d'Aldo Rossi qui à partir de 1970 a pris un certain nombre de photographies polaroids qui sont « [devenues] le journal visuel de cet architecte italien, tenu par celui-ci jusqu'à sa mort en 1997. Pour Rossi, ces instantanés résumaient « la photographie du temps qui fuit à jamais, l'amour d'un moment, la poursuite de la vie»[175] ». Ces images personnelles, intimes voire secrètes, ont été exposées au Centre Canadien d'Architecture[176] en 1996 par Paolo Costantini aux côtés de photographies de Luigi Ghirri montrant des constructions de Rossi. Le photographe italien manifestait d'ailleurs un « vif intérêt[177] » pour ces polaroids. Diogo Seixas Lopes croit également y trouver des références et des clins d'œil à certains projets réalisés par l'architecte, ou à certains passages de son *Autobiographie Scientifique* :

> Sans sortir des limites scientifiques de ce texte, je dois dire que la principale association entre l'image de l'hôtel et la couleur verte était représentée, comme par contraste, par une jeune fille du nom de Rosanna ou Rossana, et peut-être est-ce la raison pour laquelle un certain sens du verni et des couleurs contrastées ne s'est jamais bien éclairci en moi : entre le vert cru et ce rose « rosanna », entre la couleur de la chair et celle d'une fleur un peu rare… tout était enfermé dans l'image de l'hôtel Sirena[178].

174 *Ibid.* Traduction personnelle. « *It is extremly unlikely that he considered it an art, although he spent a lifetime practicing ways of using photographs to maximum effect in his publications* ».

175 D'après l'article de Diogo Seixas Lopes sur le site du Centre Canadien d'Architecture : Diogo Seixas Lopes et Centre canadien d'architecture, « Puzzles résolus avec le coeur : les clichés polaroids d'Aldo Rossi ». https://www.cca.qc.ca/fr/articles/issues/25/une-histoire-de-references/56620/puzzles-resolus-avec-le-coeur , consulté le 04.03.2022

176 Le Centre Canadien d'Architecture (CCA) est le dépositaire d'un important fond « Aldo Rossi ». Nomenclaturé « AP142 », il compte près de 10000 dessins, plans, pellicules ou maquettes, dont une centaine de photographie diapositives prises par l'architecte.

177 Ghirri Luigi, Aldo Rossi, Paolo Costantini, et Canadian Centre for Architecture (dir.), *Luigi Ghirri, Aldo Rossi : Things wich are only themselves*, Milano, Electa, 1996.

178 Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, [1981], Marseille, Parenthèses, 2010, p. 45. La citation est reprise dans Diogo Seixas Lopes et Centre canadien d'architecture,

Dans la plupart des cas, ces pratiques photographiques personnelles demeurent malheureusement peu connues et non documentées, en raison précisément de leur caractère intime. Pour Le Corbusier ou Aldo Rossi, ces photographies sont connues grâce au traitement des fonds d'archives des architectes, mais ce cas de figure reste minoritaire. Pourtant, la facilité croissante, au cours de l'histoire, avec laquelle il est devenu possible de prendre des photographies, en particulier avec les développements techniques des smartphones, fait que tout architecte ou presque a aujourd'hui une certaine pratique de la photographie, même personnelle, sans qu'elle ne soit forcément conceptualisée ou diffusée.

Certains architectes revendiquent en revanche explicitement une pratique de la photographie, qu'elle soit liée ou non à leur exercice professionnel. C'est notamment le cas de l'architecte anglais John Pawson, qui publie en 2017 un livre de photographies intitulé *Spectrum*[179]. Les images sont au format carré, et présentent des compositions très graphiques. Parfois qualifiables de minimalistes, voire d'abstraites, elles renvoient esthétiquement aux réalisations de l'architecte, bien que les sujets représentés soient plutôt tirés des voyages de Pawson : il ne s'agit pas de photographies de ses projets architecturaux, ni de sa pratique professionnelle quotidienne. Le livre propose un classement des photographies par teinte de couleur (d'où le titre, *Spectrum*) qui en augmente encore le caractère abstrait et graphique, et est présenté par l'architecte sur son site internet[180] comme une de ses productions à part entière, au même titre que ses réalisations architecturales ou que ses pièces de design.

Dans d'autres cas, la pratique photographique est assumée en tant qu'outil employé à des fins de recherche et de réflexion sur l'architecture et sa pratique. Dans les cas où cet usage est revendiqué, les photographies rejoignent plus largement les productions des architectes. Elles peuvent alors intégrer les publications de recherche, les manifestes et les monographies, ou bien les cours et conférences donnés par leurs auteurs. C'est par exemple le cas de Denise Scott Brown, selon qui « la photographie est cruciale pour les idées sur l'architecture et l'urbanisme, pour intriguer les étudiants et les convaincre. Et on peut faire tout ça avec des diapositives qui montrent ses idées[181] ». L'architecte sud-africaine commence à intégrer la photographie à sa réflexion en 1955, lors d'un voyage en Europe en compagnie de Robert Scott Brown, son premier mari. Dans ce contexte, la prise de vues relève principalement d'une volonté d'enregistrement et d'archivage. Dans un entretien de 2019 avec Peter Barberie, conservateur en photographie au *Museum of Art* de Philadelphie, Denise Scott Brown explique :

« Puzzles résolus avec le coeur », *op. cit.*

179 John Pawson et Alison Morris, *Spectrum*, London, Phaidon Press Limited, 2017

180 http://www.johnpawson.com/works/spectrum , consulté le 04.22.2022.

181 Peter Barberie et Denise Scott-Brown, « Denise Scott Brown on the Signs and Symbols for Living », *Aperture*, 10 mars 2020, n° 238, p. 123-136. Traduction personnelle. « *Photography is crucial for ideas about architecture and urbanism, to intrigue students and win them over. And you can do that by having slides that show your ideas* ».



Aldo Rossi, *Hotel Rosemary's Baby*, Ajaccio, juin 1980. Centre Canadien d'Architecture



Aldo Rossi, *Lago Maggiore vu de la côte,* septembre 1990 ou janvier 1991. Centre Canadien d'Architecture



Aldo Rossi, *Façade d'une boucherie,* France, années 1980-1990. Centre Canadien d'Architecture



Aldo Rossi, *Ice House,* Hancock Shaker Village, Massachusetts, États-Unis, années 1980-1990. Centre Canadien d'Architecture

> Nous voulions enregistrer. Tout le monde disait aux jeunes architectes, quelle que soit l'école, « vous ne pouvez pas vous contenter de regarder des images et des livres. Il faut aller voir les vraies choses ». On nous l'assénait. « Sortez et aller voir les choses ; sortez et allez les voir avant que vous ne puissiez plus, et prenez de bonnes photographies pour que vous puissiez en avoir une mémoire quand vous reviendrez ». Alors on est allés faire des photographies pour enregistrer[182].

Cette volonté d'enregistrement s'explique aussi par le contexte politique particulier de l'Afrique du Sud. La montée du nationalisme, entrainant la crainte de ne plus pouvoir voyager en Europe, représente pour la jeune architecte un motif supplémentaire d'avoir

182 *Ibid.* Traduction personnelle. « *We wanted a record. Everyone tells young architects, no matter which school, "You can't just look at pictures and books; you have to go and look at the real thing." We were strongly told that. "Get out and see these things; get out and see them before you can't, and then take good photographs so that you can have a memory of them when you come back." So we went out to do record shots* ».

recours à la photographie afin enregistrer et de tenter de fabriquer une mémoire qui puisse traverser la distance et le temps. Il s'agit ici d'un usage personnel de la photographie, destiné à construire sa propre archive de référence et son corpus de connaissance. Par la suite, installée aux États-Unis et poursuivant ses recherches avec Robert Venturi, Denise Scott Brown réalise des photographies de rues, d'enseignes publicitaires, notamment à Las Vegas. Parmi elles, un certain nombre de photographies prises depuis une voiture en déplacement. Ces photographies visent à documenter des objets et des situations urbaines, dans le cadre plus large de travaux de recherche et d'analyse. Elles sont notamment utilisées dans *L'Enseignement de Las Vegas*[183]. Il est intéressant de remarquer que ces mêmes photographies, issues donc d'une pratique d'abord personnelle et documentaire, sans prétention artistique mais dans une démarche d'enquête, ont, des décennies plus tard, fait l'objet d'expositions et de vente dans des galeries renommées[184]. À ces occasions, ces mêmes photographies sont alors considérées comme des œuvres d'art à part entière, dont l'importance et la mise en valeur est certainement liée pour partie à l'impact dans l'histoire de l'architecture de l'ouvrage dans lequel elles ont été diffusées en premier lieu. Cet exemple rappelle d'ailleurs pertinemment que la réception et le statut attribué à une photographie dépendent essentiellement du contexte dans lequel elle est présentée, et non d'une éventuelle qualité intrinsèque.

L'architecte lisboète Ricardo Carvalho développe également une pratique photographique personnelle, au cours de son quotidien et de ses voyages. Elle est pour lui une part de sa pratique d'architecte, puisque, comme il l'explique :

> Je ne suis pas un photographe, et donc ma relation à la photographie est une relation amatrice. Comme tout le monde, j'ai toujours aimé avoir différentes ressources, quand je voyage. Pendant longtemps je faisais des photographies soit au polaroid soit avec un appareil argentique, et donc, dans les voyages que je faisais pour voir de l'architecture, j'aimais faire quelques enregistrements personnels, mais je n'avais jamais imaginé qu'ils puissent être montrés en dehors de ce contexte, c'est-à-dire qu'ils n'avaient aucune forme de prétention [185].

Ces photographies à vocation d'enregistrement, de prise de note visuelle au même titre que la production de dessins et de croquis, montrent différents types de sujets. On y trouve des architectures marquantes de l'histoire de l'architecture, ou particulièrement célébrées, mais on y trouve également un certain nombre de situations s'apparentant au banal et quotidien. Pour Ricardo Carvalho, ces photographies sont le moyen de documenter et de garder, d'abord pour lui-même, une trace de l'architecture vernaculaire :

183 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, *op. cit.*

184 En particulier l'exposition « Denise Scott Brown : Photographs, 1956 – 1966 », tenue entre 2018 et 2019 à la galerie *Carriage Trade*, à New-York.

185 D'après un entretien réalisé à Lisbonne le 22 juin 2021. Traduction personnelle. « *Eu não sou fotografo, portanto, a minha relação com fotografia é uma relação amadora. Como tudo, sempre gostei de ter vários recursos quando viajei, durante muito tempo fotografava quer com polaroid, quer com uma máquina analógica, e portanto, nas viagens que fazia para ver arquitetura, gostava de fazer alguns registos pessoais, que eu nunca imagina que pudessem ser mostrados fora de este mesmo contexto, seja, não tinham qualquer pretensão* ».



Ricardo Carvalho, « Desejo », *Jornal dos Arquitectos*, 2008, n° 233, p. 92-93

> La plupart du temps je montre des architectures qui ne sont pas protagonistes et c'est volontaire. Parce que l'architecture de la ville est faite ainsi, elle se fait de grands édifices protagonistes, ceux qui traversent les siècles, mais elle se fait aussi des édifices qui ne sont pas protagonistes mais qui configurent notre quotidien et qui donnent beaucoup de sens à l'expérience du quotidien, à la vie des gens[186].

D'abord conservée et réservée à une mémoire personnelle, cette archive est par la suite montrée et diffusée par l'architecte sous différentes formes. D'abord en guise d'article, présentée sous la forme d'une grille de polaroids numérisés dans une revue d'architecture[187], puis partiellement intégrée à un livre d'artiste dans le cadre d'une exposition des travaux de l'architecte à Mexico, les photographies de Ricardo Carvalho sont ensuite utilisées pour structurer un cycle de conférence intitulé *Todos os Lugares,* (*tous les endroits*, en français) et présenté au centre d'art contemporain *Culturgest*[188], à Lisbonne, en 2015. À chaque occasion, l'architecte sélectionne et extrait quelques photographies tirées de son archive, à partir desquelles il construit un récit, et qui lui servent de support pour montrer certaines qualités de l'architecture, ou certains réflexions portées sur l'histoire et les enjeux

186 D'après un entretien réalisé à Lisbonne le 22 juin 2021. Traduction personnelle. « *Eu muitas vezes mostro arquiteturas que não são protagonistas, e isso é uma estratégia, porque arquitetura da cidade se faz disso, se faz das grandes protagonistas, aquelas que travessam os seculos, mas também se faz dos edifícios que não são estes protagonistas, mas que configuram o nosso quotidiano, e atribuíam muitos significados a experiencia do dia a dia, e a vida das pessoas* ».

187 Ricardo Carvalho, « Desejo », *Jornal dos Arquitectos*, 2008, n° 233, p. 92-95.

188 https://vimeo.com/116254225, consulté le 16.03.2022

de la discipline. En un sens, la présentation projetée de ces photographies de voyage, que l'architecte commente librement, s'apparente à la forme traditionnelle d'une séance de projection de diapositives dans un cadre familial ou intime. Ce lien entre photographie personnelle du quotidien ou des voyages et leur emploi dans des cours ou des conférences se retrouve également chez le paysagiste Gilles Clément, comme a pu le montrer Frédéric Pousin dans *Photopaysage*[189].

Modes d'usage contemporains

La photographie et la pratique du projet d'architecture ont tissé de nombreuses et diverses connexions, et ce dès l'apparition du medium en 1827. Les interactions et influences réciproques entre le domaine de l'architecture et celui de la photographie prennent des formes multiples et évolutives, incarnées par des collaborations entre architectes et photographes, par des pratiques conjointes de l'architecture et de l'image, et par des usages plus ou moins développées et plus ou moins conscientisés de la photographie dans les travaux, projets et recherches des architectes.

Dans la pratique contemporaine du projet d'architecture, les photographies sont omniprésentes, sous des formes extrêmement diverses. Les usages qui en sont fait se caractérisent également par une très grande diversité, mais aussi, dans de nombreux cas, par une forme d'impensé. En effet, l'emploi de photographies en tant qu'outils, instruments, notes ou représentations n'est pas neutre, et renvoie à des interrogations et débats nombreux au sujet du medium, de ses capacités et de ses limites. Pourtant, les usages des photographies dans la pratique de projet des architectes sont pour partie instinctifs, et s'appuient sur des valeurs attribuées aux images photographiques qui ont parfois été remises en cause dans l'histoire de la photographie.

Il s'avère complexe de définir un classement précis des modalités d'usage des photographies dans la pratique des architectes, parce que la diversité de ces modes, la très grande hétérogénéité des registres photographiques et des objets représentés, ainsi que les usages variés qui peuvent être faits d'une même photographie (ou d'un même ensemble de photographies) brouillent les pistes. Surtout, les photographies se caractérisent par le fait qu'elles peuvent être employées à divers moments et de diverses manières. Comme le souligne Georges Didi-Huberman :

> Les objets visuels, les objets investis d'une valeur de figurabilité, développent toute leur efficacité à jeter des ponts multiples entre des ordres de réalités pourtant positivement hétérogènes. Ils sont des opérateurs luxuriants de déplacements et de condensations, des organismes à produire du savoir autant que du non savoir. Leur fonctionnement est polydirectionnel, leur efficacité polymorphe[190].

189 Frédéruc Pousin (dir.), *Photopaysage : débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018.

190 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*,

De fait, proposer un classement des formes ou des types de photographies dans la pratique des architectes serait vain, puisqu'une même photographie peut être employée à des fins très diverses. Il s'agit ici au contraire de classer et de comprendre les usages qui sont faits des photographies, les motifs de leur fabrication, les moments de leur usage, leur mode de diffusion, en gardant en tête que les catégories qui en émergent sont poreuses, et se caractérisent par les très nombreuses passerelles qui existent entre elles, conséquences du fait qu'une « image photographique considérée en elle-même n'est pas un message[191] », et donc qu'elle ne peut devenir outil qu'en fonction du contexte d'énonciation dans laquelle elle est insérée. Nous retiendrons ici cinq principaux modes d'usage des images photographiques dans la pratique de projet des architectes. Le premier rassemble les photographies employées à des fins de stimulation de l'inspiration et d'apport de références. Le second concerne un usage de preuve et de prise de note visuelle par la photographie. Le troisième est celui de photographies collectées aux fins d'en tirer des informations tangibles, tandis que le quatrième est celui des photographies utilisées comme outils pour produire des représentations de projets d'architecture lors des phases de conception. Enfin, le cinquième principal mode d'usage est celui des photographies d'édifices bâtis, employées à des fins de publicité, de représentation et de diffusion de la production architecturale. Le tableau ci-dessous synthétise les principales caractéristiques de ces cinq modes d'usage, que nous détaillerons ensuite séparément.

Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 45.

191 Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 10.

Tableau synoptique

Usage	**Inspiration - référence**		**Procès-verbal, relevé**		**Collecte d'informations**
Modes de l'usage	Interne	Externe	Interne	Externe	Interne
	Archive, atlas, collée au mur	Publication, planche de concours	Relevé,	Échange avec les acteurs du projet	Source d'information autour du projet
Moment(s) de la fabrication	Antérieur au projet		Phases de conception, moment du chantier		Antérieur au projet
Moment(s) de l'usage	Phases de conception		Phases de conception, moment du chantier, application de garanties		Phases de conception
Auteur(s)	Collectée ou produite		Produite ou commandée		Collectée
Type(s) de photographie			Photographie de relevé		Vues aériennes, images d'archives, ...
Esthétique			Directe, transparente, épuisement photographique,		
Objet de la représentation			Contexte du projet ou chantier en cours		Site de projet, contexte (géographique, culturel, historique)

Outils de la représentation du projet		**Représentation des productions construites**	
Interne	Externe	Interne	Externe
Outil dans le processus de conception	Représentation du projet d'architecture	Archivage de la production architecturale	Fonction commerciale, publications, diffusion
Phases de conception		Pendant le chantier, à la livraison,	
Phases de conception, moment de la fabrication		Après la construction Moment de la diffusion	
Produite ou commandée		Commandée (à un photographe professionnel)	
Collages, perspectives numériques, photographies de maquettes, …		« photographie d'architecture »	
		Canon de la photographie d'architecture : percutante et séduisante	
Projet d'architecture		Réalisation architecturale construite ou en construction	

Parmi les images photographiques que l'on peut trouver dans la pratique des architectes, les images de référence sont probablement les plus hétérogènes. Il s'agit de photographies qui ne renvoient pas directement au projet d'architecture (qui n'en sont pas des représentations), et qui peuvent être soit produites par les architectes, soient, dans la majeure partie des cas, collectées (sur internet, dans des revues, des publications, des coupures de presse…). Elles sont par la suite archivées, sous forme numérique dans des dossiers de référence ou dans des archives, ou bien sous forme physique, compilées dans des dossiers telles des coupures de presse. Il est difficile de circonscrire précisément les limites de la photographie de référence, dans la mesure où la notion de référence relève de la valeur d'usage conférée à cette image, et que cette valeur n'est pas intrinsèque à l'image. En particulier dans le cas de la pratique des architectes. L'ouvrage d'André Tavares et Pedro Bandeira, portant sur les images de référence de l'architecte portugais Eduardo Souto de Moura[192], montre l'extrême diversité de ces images, qui comprennent des photographies tirées de journaux, de magazines, de livres de l'histoire de l'architecture, et qui représentent des objets et des sujets allant d'un paquet de cigarette au Parthénon d'Athènes, en passant par des photographies de footballeurs en action. Anne Frémy résume ainsi le mode d'existence des photographies (et plus largement des images) de référence chez l'architecte :

> Archivées systématiquement ou « trouvées » opportunément, ces images de toutes natures, en plus ou moins grand nombre, constellent les planches des rendus, les murs des agences et les pages des livres d'architecture. Elles balisent et orientent le regard et la pensée en agissant comme des points de repères. La rencontre par l'image de lieux, d'objets et de situations hétérogènes et transhistoriques réunies sur un même plan (table, mur, écran page), est une manifestation immédiate et concrète de l'imagination, définie par Georges Didi-Huberman comme « ce qui nous rend capable de jeter un pont entre les ordres de réalité les plus éloignés, les plus hétérogènes[193] » [194].

Ces photographies interviennent majoritairement dès les premières phases du projet architectural, celles de conception. Elles sont généralement destinées à un usage plutôt interne aux architectes (individuel, ou dans le cadre d'une équipe), placardées au mur pour les avoir en permanence sous les yeux, ou enregistrés informatiquement dans les dossiers du projet.

Il arrive qu'elles soient également montrées « à l'extérieur », comme références du projet, permettant de mieux en saisir le propos et les enjeux. C'est parfois le cas sur des planches de concours, ou dans des publications, comme le relève Anne Frémy. L'usage d'inspiration ou de référence peut lui-même s'appliquer à différents niveaux. Si certaines photographies

192 Tavares André et Pedro Bandeira (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012.

193 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, 2011, p. 22.

194 Anne Frémy, *L'image édifiante. Le rôle des images de référence en architecture*, thèse de doctorat en architecture, Paris Saclay, 2016, p. 9.

permettent de nourrir le regard et la pensée du projet, d'autres permettent d'apporter des références techniques, de matérialité, de texture ou de solution constructive.



Mario Botta



Adam Caruso & Peter St. John



Peter Eisenmann



Sou Fujimoto



Valerio Olgiati



Richard Rogers

Valerio Olgiati (dir.), *The images of architects: 44 collections by unique architects ; the visible origin of architecture*, 1. ed., Lucerne, Quart-Verlag, 2013. Non paginé.

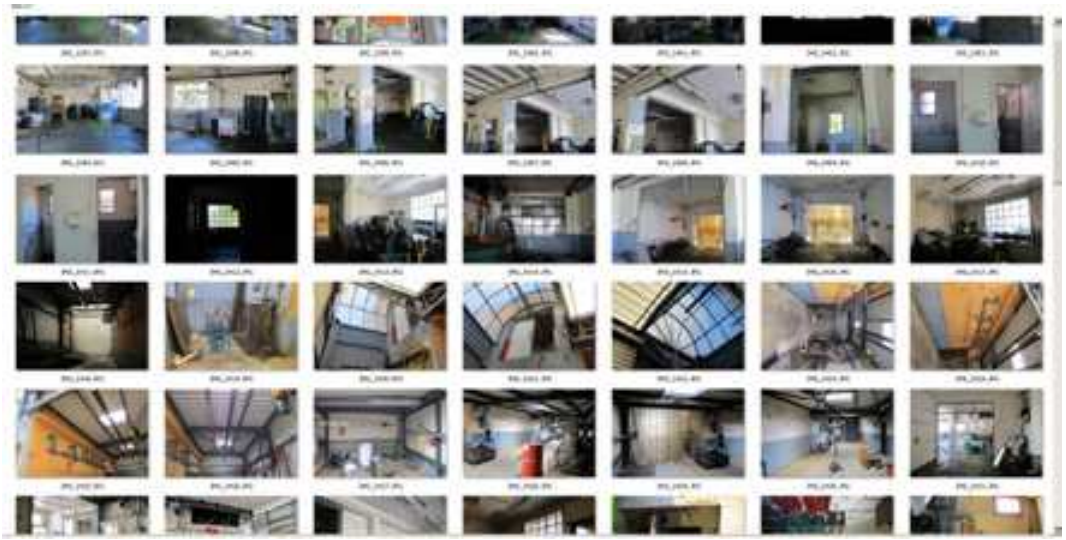
Déjà en 1854, pour Viollet-le-Duc, « la photographie présente cet avantage, de dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter […] on ne saurait donc trop user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même[195] ». Dans la pratique contemporaine, les photographies relevant de cet usage sont presque exclusivement réalisées par les architectes eux-mêmes, au cours de visites de site ou de chantier. De l'ordre de la prise de note visuelles, elles sont une tentative d'enregistrer le plus possible de caractéristiques d'un lieu ou un d'un espace, pour les avoir sous la main plus tard. Prises à la volée, à la chaîne, et bien souvent au téléphone portable, elles ne répondent à aucun volonté de reproduction d'un canon esthétique particulier. Elles relèvent plus fréquemment d'une tentative d'épuisement des lieux, et sont prises en séries, en rafales ou en panoramiques. L'usage qui en est attendu dépend en effet d'une forme de recherche d'exhaustivité, qui réclame l'accumulation de prises de vues. Elles se fondent sur deux principes couramment associés à la photographie. Le premier est l'idée selon laquelle la photographie peut fonctionner comme un indice d'un état de fait ou, pour le dire autrement, comme un procès-verbal du réel. Le second est le principe selon laquelle cet enregistrement photographique permet, *a posteriori*, de voir ce que l'on n'avait pas vu (ou ce à quoi on n'a pas prêté particulièrement attention) sur place, ce que relevait déjà, là encore, Viollet-le-Duc[196]. En ce sens, la production des photographies sert là encore de note pour plus tard, mais on en exploite en sus les propriétés de non-sélection : à l'inverse du texte ou du dessin, la photographie permet de représenter tout ce qui apparait dans le champ du vision du cadrage choisi (dans la limite des conditions de lumière).

Les photographies utilisées comme procès-verbaux du réel ou comme prise de note visuelle peuvent-être, dans le processus de projet, produites à différents moments. En premier lieu, au moment de la rencontre entre l'architecte et le lieu du projet, pour en enregistrer les caractéristiques. Particulièrement lorsqu'il s'agit d'intervenir sur un lieu déjà bâti, auquel cas elles font partie du processus de relevé, au côté des minutes, des plans de relevé, et des croquis. Elles interviennent également tout au long du processus de chantier, afin d'enregistrer les évolutions et état successifs. À cet égard, elles prennent parfois la fonction de preuve, étant utilisées pour témoigner de façon supposément irréfutable aux acteurs du chantier les erreurs dont ils auraient pu se rendre coupable. Elles conservent, lors de cette phase, la fonction d'enregistrement pour pouvoir les consulter plus tard, en dehors du chantier. Elles permettent également de montrer à d'autres collaborateurs (ingénieurs, autres architectes…) des points particuliers d'avancement, ou qui posent un problème. Généralement annexées aux compte-rendu de visites de chantier, il peut même arriver qu'elles atteignent une fonction juridique, lorsqu'un conflit oppose une entreprise

195 Eugène Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, *op. cit.*, p. 33 du tome 8.

196 *Ibid.*

à l'architecte, pour des motifs de pénalités de retard dans l'achèvement des travaux, par exemple, la photographie étant utilisé pour « prouver » la non-exécution d'un élément particulier à un moment précis. Ce cas de figure peut parfois intervenir plusieurs années après l'achèvement des travaux, à l'occasion d'un sinistre tel qu'un dégât des eaux, par exemple. Les photographies employées dans un usage de procès-verbal fonctionnent essentiellement en tant que signifiant, c'est-à-dire qu'elles sont utilisées pour leur capacité à convoquer l'objet, l'espace ou la situation qui y figure.



Pauline Gasqueton - PG Atelier, photographies de relevé, juillet 2020



Embaixada Arquitectura, photographies de relevé, *Monte de Mata Cães* juillet 2016

Dans certains cas, des photographies sont employées, dans le cadre du projet d'architecture, en tant que sources d'informations précises. C'est le cas notamment des photographies aériennes et des photographies satellitaires, collectées par exemple *via* les services de l'Institut Géographique National (IGN) ou par le biais de services privés (tels que Google Maps), qui sont utilisées de façon similaire à des cartes. Certaines photographies satellites sont d'ailleurs associées à des données cartographiques, et peuvent être intégrées comme fonds de carte dans les Systèmes d'Information Géographique (SIG)[197]. Il peut également s'agir de photographies d'archives, de cartes postales anciennes ou de toute autre photographie dont la réalisation est antérieure (parfois de beaucoup) au moment de la conception et qui permet, d'une façon ou d'une autre, de suggérer des informations pertinentes au regard du projet. La lecture et la comparaison de ces photographies avec la situation du moment du projet permet de situer des objets ou des édifices disparus depuis, de révéler des usages anciens des lieux, des évolutions dans les configurations urbaines. Le processus permettant de tirer des informations de ces photographies s'apparente à une forme de l'enquête, une « méthode à même de découvrir une vérité qui ne se donne pas dans la seule force du raisonnement mais doit être assortie de la collecte empirique de données, de faits ou de preuves[198] », croisant les informations provenant du site ou de diverses sources d'archives avec la connaissance des données du projet acquises par l'architecte au fur et à mesure du processus de conception.

197 À ce sujet, voir par exemple Jean Denègre et François Salgé, *Les Systèmes d'information géographique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

198 Aline Caillet, *L'Art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales*, Milan, Mimésis, 2019, p. 25.



Géoportail, photographie aérienne (Dunkerque), 24.12.1944


«Dunkerque, vue générale du Port, les Quais, la Chambre de Commerce», carte postale, non datée, collection privée


Google street view, captures d'écran, juillet 2008 & mars 2020

Certaines photographies sont utilisées comme des formes de représentation du projet d'architecture, ce qui peut paraître paradoxal lors de phases de conception au cours desquels l'objet architectural n'a encore aucune existence physique, et ne semble donc pas pouvoir être pris en photographie. Pourtant, les formes de l'image photographique sont multiples, et un certain nombre d'opérations permettent d'employer les photographies comme des supports afin de produire des représentations architecturales.

Parmi ces opérations qui font de la photographie un support ou un instrument graphique manipulable, on peut relever principalement la possibilité de dessiner sur des tirages photographiques, ou directement sur un support informatique[199], les pratiques du collage et les photographies de maquette. Ces pratiques ne sont pas nouvelles, Giovanni Fanelli relève ainsi dans son *Histoire de la photographie d'architecture* :

> Les architectes et les ingénieurs utilisent parfois la photographie comme support pour noter les mesures de certains relevés, ou comme base de dessin, réalisé directement sur l'épreuve ou par calque, ou encore comme base pour la création de photomontages (d'un ensemble pour en étudier le rapport à l'environnement ; d'éléments complémentaires pour des façades d'églises ou de palais anciens) ou même comme moyen d'approfondissement de projets grâce aux prises de vues de maquettes[200].

En un sens, ces constructions graphiques basées au moins en partie sur des photographies peuvent être comprises comme des représentations d'ordre deux[201], en ce que leur valeur de représentation fonctionne par une double opération : celle de la prise d'une photographie avec sa propre valeur de représentation, et celle de la transformation de cette photographie (par le collage, le dessin, l'ajout d'éléments, etc.) afin d'en faire une représentation du projet d'architecture. L'opération peut également fonctionner dans l'autre sens dans le cas des photographies de maquettes : la maquette est une première représentation du projet d'architecture, et la photographie de maquette est à la fois une représentation de la maquette, et en même temps, par elle, une représentation du projet d'architecture, au degré deux.

199 Lors du confinement du printemps 2020, certains architectes dessinaient directement via l'interface de visio-conférence sur des photographies lors de réunions réalisées à distance, de la même façon qu'ils pouvaient le faire auparavant sur des rouleaux de calques ou des impressions. D'après un entretien avec Paulo Albuquerque Goinhas et Nuno Griff, « Entretien avec EMBAIXADA Arquitetura, Lisbonne, le 24.06.2021 ».

200 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 386.

201 La notion de représentation d'ordre deux est inspirée de celle de photographie d'ordre deux, consistant en des photographies de photographies, explicitée notamment par André Rouillé. Voir : André Rouillé, *La Photographie*, *op. cit.*, p. 186.



Embaixada Arquitectura, maquette d'étude réalisée avec des photographies de relevé, *Fabrica Vilar,* mars 2020



Ludwig Mies Van Der Rohe, collage, *Cullinan Wing Addition, The Museum of Fine Arts, Houston,* 1954



Superstudio, dessin sur photographie, *Il Monumento continuo, piazza Navona,* 1970

Les photographies employées comme des représentations des productions architecturales sont l'héritage de ce qui est certainement le plus ancien des modes d'usage de la photographie en architecture. Il s'agit de photographies de réalisations architecturales réalisées sur commande par des photographes d'architecture pour les architectes et/ou pour les maîtres de l'ouvrage. Elles sont produites afin de servir de représentation de la construction, et parfois dans un objectif de valorisation du savoir-faire professionnel de l'architecte[202]. Elles sont donc principalement destinées à la diffusion publicitaire et commerciale, et adoptent un certain nombre de caractères relatifs à cette visée. Ce sont des images élaborées avec un grand soin, à l'aide de matériel particulier (emploi d'un trépied, objectifs à décentrement – ou à bascule, etc.). Elles répondent à un certain nombre de canons esthétiques et techniques : correction des perspectives verticales, grand-angle et focales courtes, grande profondeur de champ, teintes claires et douces, absence de zones « bouchées » (saturées en noir) ou « brûlées » (saturées en blanc). Ces photographies d'architecture visent à être séduisantes et percutantes, afin de servir leur usage de valorisation et de promotion. Dans leur dimension de représentation, elles sont également pensées pour leur capacité à devenir des icônes, et prétendent parfois pouvoir « résumer » l'ensemble d'une architecture en une seule image. Représentations d'une production architecturale, ces photographies sont également utilisées afin de promouvoir les compétences professionnelles des architectes. Elles sont alors mises en valeur sur les outils de communication des architectes (site internet, portfolio, réseaux sociaux, cartes de visites, cartes de vœux…).

S'il semble possible de classer les modes d'usages qui sont fait des photographies, il est difficile de classer les photographies elle-même, un même cliché pouvant se voir attribuer, au fil du temps, divers usages par différents acteurs. Certaines photographies qui peuvent être caractérisées par leurs moments et motifs de production, telles que les photographies que l'on qualifie ici de procès-verbaux visuels, ou les représentations des productions construites, que l'on appelle parfois aussi plus largement les « photographies d'architecture », si elles semblent donc destinées à des usages particuliers, peuvent également se voir attribuer d'autres usages par la suite.

Ainsi, les photographies de procès-verbal visuel (ou de prise de note visuelle) et les photographies de représentation des productions construites peuvent par la suite être utilisées comme images d'inspiration, comme sources d'informations ou comme matière première pour la production de collages. Les images-outils de la représentation du projet et les photographies utilisées comme des sources d'informations peuvent, à leur tour et dans d'autres contextes, être également utilisées comme des images de référence ou d'inspiration. Chacune de ces photographies pouvant par ailleurs être extraite de son contexte d'usage et employée à d'autres fins, comme la communication des architectes, par exemple sur les réseaux sociaux, ou dans le cadre de cours, de conférence ou de publications.

202 Voir Atlas, planche 20



Louis-Émile Durandelle, *Construction du Sacré-coeur (*Paul Abadie), 1882



Filip Dujardin, *shoptwiggy (*DVVT), 2012



Iwan Baan, *EPFL Rolex learning center (*SANAA), 2010

*
**

La photographie et l'architecture partagent une riche histoire commune qui remonte à l'apparition du médium, et même au-delà. Progressivement, les interactions entre photographie et architecture se multiplient et se complexifient. Tandis que l'architecture demeure un sujet privilégié des photographes, la photographie, son esthétique et ses modes de diffusions amènent à des révolutions concrètes dans la pratique des architectes. Et ce à de nombreux niveaux différents, qui continuent encore d'évoluer.

Les photographies ont pour partie remplacées d'autres formes de représentation en usage jusqu'alors dans le domaine de l'architecture. C'est par exemple le cas dans le cadre des relevés, dans le cadre de la représentation ou dans celui de la diffusion publicitaire des constructions. La communication autour du patrimoine, des constructions de l'architecture et du génie civil prend ainsi un essor nouveau à partir du moment où elle est diffusée par la photographie et l'ensemble des *mass medias* émergents, au début du XXe siècle. Ce remplacement n'a cependant pas été neutre, et l'esthétique singulière de l'image photographique, de même que son aura d'impartialité, ont transformé en profondeur le rapport à la représentation, à la vérité de l'image et à la communication des architectes et de l'ensemble de la société.

Dans d'autres cas, les photographies et, plus largement, les pratiques photographiques ont même fait émerger de nouvelles pratiques et de nouveaux usages chez les architectes. De Robert Venturi & Denise Scott Brown qui en explorent le potentiel à être un outil d'enquête culturelle et urbaine à Eugène Viollet-le-Duc qui réclame la production de « procès-verbaux irrécusables et [de] documents que l'on peut sans cesse consulter[203] », en passant par l'habillage de façades par des reproductions photographiques (pratiqué par exemple par Herzog & De Meuron), la photographie apparaît désormais comme omniprésente dans la pratique du projet d'architecture. Les formes, usages, registres et esthétiques des photographies qui gravitent dans le monde des architectes sont quasiment infinies, entrecroisées, parfois interchangeables.

Tantôt, les photographies apparaissent par le biais de collaborations de personnes, les architectes et les photographes travaillant selon des modalités d'échanges plus ou moins étroits ou intimes, avec des influences réciproques variables. Se côtoient par exemple des commandes d'enregistrements mécanique et automatique, des collaborations artistiques, des collecte de photographies aux auteurs et sources mystérieux. Parfois, les architectes sont eux-mêmes les auteurs des photographies, auquel cas les modalités, les intentions et les esthétiques sont là encore extrêmement variables, et vont d'un extrême à l'autre. La qualité des outils, la maitrise technique de la production de photographies peut aller d'une compétence photographique professionnelle à une pratique explicitement revendiquée

203 Eugène Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, op. cit.,* p. 33 du tome 8. C'est nous qui soulignons.

comme amatrice et personnelle. Certains architectes prennent des photographies qu'ils publient dans des livres d'art, qu'ils exposent dans des galeries. D'autres (et ce sont parfois les même) enregistrent sans y penser, à l'aide de leur smartphone, des objets ou des circonstances croisées dans leur quotidien professionnel ou personnel. Quand certaines photographies sont produites pour être diffusées, d'autres ne sont destinées qu'à un usage et un regard restreint, voire strictement personnel.

Et pourtant, si les démarches à l'origine de la réalisation de photographies peuvent être plus ou moins conscientisées, explicitées et pensées comme étant destinées à des emplois et à des modes de diffusion spécifiques, les usages qui peuvent en être fait par la suite sont toujours susceptibles de dépasser complètement ces intentions liminaires. En effet, les photographies n'ont pas, en elles-mêmes, d'usage intrinsèque prédéterminé et c'est bien le contexte d'énonciation ou la façon d'insérer ces photographies dans un discours et dans un récit particulier qui en détermine les usages. Le parcours des photographies, à la suite du moment de la prise de vue, demeure ainsi profondément indéterminé et sujet à l'imprévu. C'est l'une des propriétés singulières du médium photographique, et certainement aussi l'une de celles qui lui permettent de pouvoir devenir un outil singulier et particulièrement puissant pour le projet d'architecture. Telle est l'hypothèse qui émerge du présent chapitre.

Pourtant, cette omniprésence de la photographie dans la pratique des architectes, des publications sur les réseaux sociaux aux processus de conception, en passant par la diffusion publicitaire et les références d'inspiration, repose sur de nombreux impensés et sur une faible prise de conscience quant aux singularités, aux potentiels – mais aussi aux pièges – de la photographie. Viollet-le-Duc, comme plus tard Le Corbusier, à l'image de leurs époques, voient dans les photographies des « procès-verbaux irrécusables », des preuves et des témoignages. Employer des photographies pour réaliser des relevés procède de la même conception des propriétés du médium, celle d'une vérité de l'image, d'un « vrai photographique ». On croit alors la photographie détentrice d'une vérité, et capable de délivrer un message. Pourtant, les travaux de chercheurs comme Jean-Marie Schaeffer[204], Lorraine Daston & Peter Gallison[205] ou Vincent Lavoie[206], pour n'en citer que quelques-uns, remettent explicitement en cause la possibilité d'une quelconque preuve photographique, en dehors d'une éventuelle empreinte au niveau matériel[207]. L'illusion d'un « vrai photographique[208] » est ainsi une idée reçue, qui émaille l'histoire de la photographie depuis ses origines, comme l'illustre le titre du premier ouvrage de photographie de l'Histoire[209], partant du principe que par l'intermédiaire technique de la photographie, la nature se dessinait en fait d'elle-

204 Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, *op. cit.*
205 Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, [2007], Dijon, Les Presses du réel, 2012.
206 Lavoie Vincent (dir.), *La Preuve par l'image*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2017.
207 Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, *op. cit.*, p. 49.
208 André Rouillé, *La Photographie*, *op. cit.*, p. 72.
209 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, *op. cit.*

même. Cette « aura d'impartialité non sélective[210] » qui entoure la photographie empêche en fait – et ce n'est pas propre au domaine de l'architecture – de prendre du recul et de penser la photographie. Dans les ouvrages qui traitent de la représentation architecturale, la photographie est souvent traitée de façon lapidaire, ou explicitement réduite, comme chez Jean-Paul Jungmann, à « une simple technique d'enregistrement[211] ».

De façon plus large, les usages qui sont faits de la photographie dans la pratique des architectes sont en fait trop omniprésents, trop quotidiens et trop évidents pour que l'on y prête spécifiquement attention et pour qu'on songe à les questionner. Il s'agit donc pour nous de dépasser ces impensés et ces idées reçues et de comprendre de façon plus poussée les ressorts sur lesquels s'appuient les fonctionnements de la photographie, notamment en architecture.

210 Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 47.
211 Jean-Paul Jungmann, *L'Image en architecture : de la représentation et de son empreinte utopique*, Paris, Editions de la Villette, 1996, p. 36.

chapitre 3.
Du territoire à l'enquête photographique



Éric Tabuchi & Nelly Monnier, *Sembadel, Livradois, Hiver, Rail*, « Atlas des Régions Naturelles », 2020.

«Là où le monde réel se change en simples images,
les simples images deviennent des êtres réels,
et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique».

Guy Debord[001]

Pour dépasser les impensés qui entourent les usages de la photographie dans la pratique architecturale, il faut ouvrir la réflexion au champ plus vaste des études de la photographie. L'histoire relativement récente de ce medium (puisque les premiers balbutiements de la photographie ne datent que d'environ deux cents ans) tisse de nombreuses passerelles avec celle de l'architecture. Nous en avons exploré quelques-unes. Il faut maintenant se pencher sur quelques moments-clés de l'histoire de la photographie et sur des débats suscités au sein de la discipline pour comprendre plus précisément les enjeux, les possibilités mais aussi les limites de ce que des pratiques photographiques peuvent apporter au projet d'architecture.

Dans la pratique des architectes, la photographie est trop souvent réduite à un rôle d'enregistrement fidèle et passif d'objets que l'on cherche à représenter. Cette conception d'une photographie transparente, qui rejoint la notion de « vrai photographique[002] », traverse l'histoire du medium depuis son invention, alors même que des exemples précoces tels que l'*Autoportrait en noyé*, canular réalisé par Hippolyte Bayard en 1840, battent en brèche l'illusion d'une photographie qui serait transcription authentique du réel. Pourtant, le désir utopique d'enregistrer de façon objective le monde s'est incarné dans différentes démarches et à différentes échelles dans l'histoire de la photographie. Dès 1856, Baldus procède ainsi, à la demande du gouvernement français, à un recensement photographique supposément exhaustif des bâtiments du Louvre.

> [Cette collection] compte déjà 1,200 clichés, réduits au dixième des modèles originaux. Tout le nouveau Louvre y figure, depuis la feuille d'acanthe des chapiteaux, la guirlande suspendue aux frises, jusqu'aux grandes figures des frontons. Chaque détail de cette architecture féérique a été reproduit séparément ; des vues d'ensemble, qui donnent une idée exacte de l'aspect général du monument, complètent cette monographique gigantesque […][003].

001 Guy Debord, *La Société du spectacle*, [1967], Paris, Gallimard, 2008, p. 23.
002 André Rouillé, *La Photographie : Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 74 et suivantes.
003 Ernest Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l'exposition universelle et de la guerre d'Orient. Historique de la photographie. Développements. Applications. Biographie et portraits.*, Paris, Grassart et Gaudin, 1856, p. 210.

Comme le remarque André Rouillé, « [dès] les premiers temps, toutes ces procédures d'inventaire, d'archivage, et finalement de soumission symbolique, obéissent à une véritable compulsion d'exhaustivité, à une velléité d'enregistrement total du réel[004] » qui s'applique très rapidement au champ de l'architecture. Le rapport de la photographie au réel a beaucoup été questionné dans l'histoire de la photographie, et il est désormais acquis et évident que la photographie n'est pas un substitut du réel, ni un enregistrement automatique, passif ou authentique. Elle n'immortalise pas de fragment du réel, pas plus qu'elle n'est capable de figer le temps. Elle demeure tributaire de la légende qui lui est accolée. Elle peut appuyer un discours et participer à la construction d'un récit, mais la nature du propos n'est pas intrinsèque à l'image[005]. Il n'en demeure pas moins que « [sans] prétendre à une approche "objective", l'image est à même de retenir des informations, de les croiser et de les agencer visuellement de façon à les soumettre à un examen critique[006] ».

Cette capacité d'enregistrement du medium photographique lui confère une valeur de document[007] qui tire parti de sa ressemblance avec le réel. Abordée – et réalisée – pour sa valeur de document, la photographie est envisagée comme une forme de substitut du réel, qu'elle enregistre pour le rendre consultable ailleurs et dans une autre temporalité. Si l'enregistrement total et exhaustif du réel à l'aide de la photographie est une illusion, il n'en demeure pas moins que la photographie est en capacité de permettre ou de faciliter un rapport au monde et au réel d'une manière qui reste à définir. Les travaux de nombre de photographes contemporains se révèlent ainsi « capables de transcrire le monde dans ses multiples déterminations, de montrer l'espace tel qu'il se trouve investi par les hommes, de la sphère privée du domicile à une échelle plus vaste […][008] ». C'est précisément pour cette capacité singulière que la photographie semble pouvoir présenter un intérêt pour la pratique des architectes, pour sa capacité à comprendre un rapport au réel, le rapport des habitants à un espace donné, dans ses multiples déterminations. En particulier celles qui échappent aux autres modes de compréhension et de représentation à la disposition des architectes.

Pour mieux comprendre comment la photographie peut permettre de construire un rapport au réel conscient et performatif, et donc comment il est envisageable de s'en emparer dans la pratique du projet d'architecture aux côtés d'autres formes de représentations, il faut se pencher sur trois traits particuliers.

004 André Rouillé, *La Photographie*, *op. cit.*, p. 122.
005 « Le sens d'une photographie est relativement indéterminé […], la même image peut véhiculer une variété de messages dans des circonstances représentationnelles différentes ». Allan Sekula, *in* « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation, 1976-1978 », *Écrits sur la photographie: 1974-1986,* Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 148.
006 Danièle Méaux, *Géo-photographies: une approche renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes éditions, 2015, p. 12.
007 André Rouillé, *La Photographie*, *op. cit.*, p. 120 et suivantes.
008 Danièle Méaux, *Géo-photographies*, *op. cit.*, p. 11.



Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840

Le premier concerne le rapport de la photographie au territoire, qu'elle permet de comprendre en tant que paysage. Abordé par les exemples de missions photographiques historiques et d'observatoires photographiques contemporains, nous verrons que ce rapport fait également appel à la relation particulière qui lie le medium à la question du temps.

Le second est celui d'un rapport de la photographie à l'architecture du banal et du vernaculaire, ainsi qu'à l'inventaire de ces formes. À partir de travaux d'artistes conceptuels américains de la fin des années 1960, nous développerons l'évolution de la notion de photographie document (ou documentaire), de son rapport à la question de l'art, et des démarches d'enregistrement, de catalogues ou d'inventaires photographiques. Il n'est certainement pas anodin pour le sens de notre recherche que les moments décisifs de ces débats esthétiques aient porté sur des travaux photographiques interrogeant le monde construit, l'architecture et l'urbanisme.

Le troisième, enfin, est celui de la photographie employée dans une démarche d'enquête, par l'intermédiaire notamment de protocoles et par le recours à l'archive. Dans ces démarches, la photographie est plus qu'un outil d'enregistrement et s'affirme en tant que dispositif de lecture du réel. C'est le recours même à la démarche photographique – et son intégration dans un processus plus vaste – qui permet d'aborder de façon intelligible la complexité du monde.

3.1 – Du territoire au paysage

Après les travaux des tout premiers photographes tels que Nicéphore Nièpce ou Henry Fox Talbot, attachés à explorer les possibilités techniques de leurs inventions et à en découvrir les limites, la photographie est rapidement mise au service de l'enregistrement et de la collecte d'information. La Mission héliographique ouvre la voie dès 1851 à des relations fécondes entre photographie et inventaire architectural.

Le recours à la photographie dans le but de représenter l'espace vécu n'est pas anodin. Les représentations produites sont radicalement différentes des outils traditionnels de la représentation du territoire que sont les cartes. Loin de la vision abstraite, verticale et surplombante des plans et cartes, les photographies fabriquent des représentations ressemblantes et « vues du sol[009] » (ou peu s'en faut), plus proches de la perception et de l'expérience visuelle des humains qui occupent ou traversent ces te rritoires. En introduisant la question du point de vue, du champ de vision et du cadrage, ainsi que celle de l'expérience du déplacement, elles permettent d'aborder l'espace vécu non pas comme un territoire, c'est-à-dire une « étendue de terre, plus ou moins nettement délimitée, qui présente généralement une certaine unité, un caractère particulier[010] », mais plutôt dans sa qualité de paysage. Photographier le paysage, dans le cadre de commandes plus ou moins officielles, est donc une façon de renouveler le regard porté sur des espaces habités et pratiqués et, de ce fait, transformés et adaptés pour les besoins humains.

Les travaux photographiques qui nous intéressent ici dépassent largement le cadre du pittoresque, et visent à porter un regard critique sur les rapports de l'occupation humaine de milieux « hantés de culture[011] ». L'attention soutenue des photographes permet de saisir les transformations constantes de paysages dont la fixité n'est qu'apparente[012]. Certains protocoles comme la reconduction photographique sont particulièrement adaptés pour élaborer des outils qui révèlent et questionnent les transformations du paysage dans le temps. De façon générale, la simple opération de prise de vue ne suffit pas à produire des représentations du paysage. Les exemples que nous allons aborder ici révèlent l'importance du dispositif, depuis le format de la commande ou le choix des points de vue jusqu'aux objets permettant la diffusion et la monstration des photographies, qui dépasse largement le moment de la prise de vue.

009 Vincent Guigueno, « La France vue du sol. Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989) », *Études photographiques*, 1 mai 2006, n° 18, p. 96–119.
010 D'après l'entrée « territoire » du dictionnaire du Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi). https://www.cnrtl.fr/definition/territoire, consulté le 25.10.2022.
011 Jordi Ballesta et Danièle Méaux, « Le paysage-temps photographié : Éditorial », *Focales*, 1 juin 2021, n° 5.
012 *Ibid*.

Appréhender le monde

Dès le XIXe siècle, la photographie devient un mode privilégié de préhension et de compréhension collective qui permet, pour une société donnée, de concrétiser l'appropriation de ses territoires et de ses ressources. Elle revêt donc un enjeu politique et spatial en même temps que culturel, technique, et artistique.

> Les états qui aspirent à construire des territoires de grande envergure, à partir du XVIe siècle, ont éprouvé le besoin de se doter de représentations miniaturisées de ces mêmes territoires, ne serait-ce que pour en maîtriser l'étendue par la vue […]. À partir du XIXe siècle, la photographie est venue enrichir l'éventail des technologies disponibles pour atteindre ce type d'objectif[013].

La question de l'appropriation et de la maîtrise du territoire s'est posée de façon particulièrement prégnante et précoce aux États-Unis, donnant lieu à un certain nombre de missions et de *surveys* « commandées par l'État-fédéral étasunien pour procéder à une analyse des territoires de l'Ouest du continent, au moment où cet État se soucie d'optimiser sa maîtrise de l'étendue considérable qu'il a faite sienne[014] ». À cet égard, on peut notamment citer la mission *United States Geological Exploration of the Fortieth Parallel,* menée par le géologue Clarence King en 1867, accompagné entre autres du photographe Timothy O'Sullivan[015]. L'objet de cette mission est concret : il s'agit « d'arpenter un territoire récemment conquis pour l'étudier, en évaluer les ressources et définir les zones propices à l'agriculture, à l'industrie et au tracé des futures routes[016] ». Si les photographies réalisées par O'Sullivan visaient vraisemblablement à contribuer au travail scientifique d'arpentage et de relevé de la mission, Julie Meyer montre qu'elles construisent également une esthétique particulière faisant écho au sublime tel que défini en 1757 par Edmund Burke[017], en recourant à des choix de sujet ou à des manipulations techniques accentuant artificiellement le caractère grandiose, hostile et sauvage de ces territoires qu'il s'agit de conquérir, notamment par la photographie[018]. Au-delà de leur caractère de relevé, les photographies de O'Sullivan sont donc également le résultat d'une construction esthétique subjective, qui traduit en creux le regard que porte le photographe sur le territoire de l'ouest américain. La fonction

013 Bernard Debarbieux, « Territorialités étatiques et politiques d'enregistrement », C. Moyon et F. Muzard (dir.), *La Mission photographique de la DATAR : nouvelles perspectives critiques*, Paris, la Documentation française, 2014, p. 39–53.

014 *Ibid.*

015 Les photographies de O'Sullivan ont fait l'objet de l'édition de plusieurs portfolios au cours des années 1870. Voir notamment : Timothy H. O'Sullivan et Clarence King, *Geological Exploration Fortieth Parallel , 1*, Washington, D. C., War Department, 1872. .

016 Julie Meyer, « Prises de vue paysagère du territoire états-unien : du sublime burkien à l'esthétique de l'anthropocène », *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 3 juin 2022, n° 24.

017 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [1757], Paris, Vrin, 2009.

018 Julie Meyer, « Prises de vue paysagère du territoire états-unien », *op. cit.*



Timothy O'SUllivan, *Geological Exploration Fortieth Parallel*, 1872
planches n°14, «Western Nevada, Lime Tufas, Pyramid Lake» & n°45,
«Idaho Territory, Snake River, below Shoshone Falls»

scientifique et un imaginaire singulier sont ici indissociablement associés dans le même objet photographique :

> Le regard porté sur ce territoire par le dispositif photographique définit un cadre esthétique et politique pour penser la nature sauvage comme étant un espace à dominer, à transformer, et à assujettir. Car en plus de sa fonction probatoire, la photographie est convoquée pour produire l'imaginaire de la conquête sur un territoire sauvage à civiliser[019].

019 *Ibid.*

Les photographies, surtout lorsqu'elles constituent des séries, véhiculent un imaginaire et se font la traduction d'un regard qui, en dépit d'une visée de collecte documentaire, les conditionnent. Malgré leur « aura d'impartialité non sélective[020] », les photographies dénotent de façon plus ou moins explicite l'approche et l'attention au sujet. Pour Allan Sekula, l'illusion d'une photographie documentaire neutre ne fait que nier le fait que « tout outil d'inscription de l'histoire est simultanément un instrument de pouvoir[021] ». Dans le cadre de la commande, et en particulier de la commande passée par un organisme étatique, les photographies sont susceptibles de se faire le support d'une construction culturelle, allant parfois jusqu'à la propagande. À ce sujet, Bernard Debarbieux parle des séries photographiques comme « d'instrument de légitimation[022] ». Cette instrumentalisation peut agir en employant des photographies réalisées dans le cadre de missions d'inventaire, comme ce fut par exemple le cas avec les photographies de O'Sullivan, exposées et publiées dans les grandes villes des États-Unis en dehors de leur cadre original de *survey* géologique, ou bien comme le fit l'administration des eaux et forêts française, montrant en 1867 à l'Exposition Universelle de Paris des photographies « emblématiques de son activité dans les montagnes françaises ; elle comptait alors sur la présence des nombreux visiteurs français et de représentants des administrations des États voisins pour convaincre les uns et les autres de l'excellence de son travail[023] ». Dans d'autres cas, des commandes photographiques sont passées à des fins de légitimation. Debarbieux cite entre autres l'exemple de la commande passée à Fred Boissonnas dans les années 1910 par l'état grec et destinée à justifier l'identité culturelle grecque de territoires alors tout juste pris à l'Empire Ottoman. Enfin, l'auteur relève également que la promotion d'un attachement territorial peut parfois être réalisée non pas par la commande photographique, mais par le réemploi de séries photographiques existantes, et éventuellement issues de pratiques amatrices, mises en valeur par des expositions ou des publications. Là encore, le ressort principal de ces photographies instrumentalisées à des fins de légitimation est celui d'aura d'impartialité de la photographie, lui conférant une valeur de vérité qui en fait un argument supposément irréfutable.

> Tout comme les séries photographiques visant des objectifs d'inventaire ou d'état des lieux, celles qui participent de la propagande étatique constituent donc des œuvres qui prétendent, en jouant sur leur effet de vérité, rendre compte du paysage tel qu'il est. Mais ici le discours iconographique est plus manifestement orienté vers la construction d'un référentiel commun d'images, la promotion de formes d'attachement individuel à ce type d'images, et le façonnement de territorialités collectives[024].

020 Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, [2007], Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 47.
021 Marie Muracciole, *in* Allan Sekula et Marie Muracciole, *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 139.
022 Bernard Debarbieux, « Territorialités étatiques et politiques d'enregistrement », *op. cit.*
023 *Ibid.*
024 *Ibid.*



Walker Evans, *School with Separate Bell, Alabama,* 1936



Walker Evans, *Sharecropper's Family, Hale County, Alabama,* 1936



Dorothea Lange, *Toward Los Angeles, California*, 1937

Construction culturelle ou propagande, les commandes photographiques émanant d'états ou d'organismes dépendant d'états sont nombreuses et marquantes dans l'histoire du médium. Elles vont pour la plupart de pair avec des préoccupations de gestion, d'administration ou de contrôle du territoire. Postérieure aux premiers *surveys* étasuniens, l'une des missions parmi les plus célèbres de l'histoire de la photographie est certainement celle portée par la *Farm Security Administration* (FSA, auparavant *Resettlement Administration*) entre 1935 et 1943, dans « l'Amérique profonde[025] ». Là encore, la mission émane à l'origine d'un contrôle étatique et des « besoins archivaux et publicitaires d'une des nouvelles agences du gouvernement Roosevelt […] chargée de l'aide à l'agriculture sous forme de subventions aux petits paysans, mais aussi de programmes de planification culturale et de création de coopératives agricoles[026] ». Les photographies associées aujourd'hui au nom de la FSA sont liées à une demande de la division de l'agence chargée de l'information et de la communication. Cette dernière cherche à promouvoir les actions de la FSA, notamment en collectant et en diffusant « tous les documents possibles sur l'agence, pour l'information immédiate comme pour la postérité[027] ». Au début la place de la photographie dans le programme demeure imprécise, avant que l'influence du photographe Walker Evans « qui n'est d'ailleurs pas seulement convoqué comme exécutant mais jouit d'un statut de privilégié […] ayant virtuellement fonction de conseiller[028] » ne l'oriente à la fois quant à l'esthétique des photographies produites, quant aux sujets photographiés (qui dépassent rapidement le simple cadre des problématiques agricoles) et quant à la conception du projet[029]. Si Evans quitte précocement le programme en 1937 du fait de désaccords avec Roy E. Stryker, le responsable de la section de l'information de la FSA, son influence marque profondément et durablement les autres photographes du programme. Pour Olivier Lugon, les expositions et publications de la FSA et de ses photographes (parmi lesquels on peut citer Dorothea Lange ou Berenice Abbott) participent à l'émergence et à la popularisation d'une esthétique de la photographie documentaire[030].

Ainsi la photographie, dans sa capacité de représentation du territoire, peut également se faire instrument de domination, de légitimation et d'influence. Cette instrumentalisation peut s'opérer tant dans une commande passée à cette fin que dans la collecte de photographies réalisées pour des motivations tout autres, tant *via* des photographies d'amateurs que par l'œuvre de photographes reconnus. La représentation du territoire par la photographie soulève des questions esthétiques, mais aussi politiques. Elle amène notamment les photographes à questionner leur propre rapport à l'image et à ouvrir le débat sur la notion de photographie documentaire en même temps qu'elle construit des représentations de l'espace que le public est susceptible de s'approprier.

025 Olivier Lugon, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 118.
026 *Ibid.*, p. 119.
027 *Ibid.*
028 *Ibid.*, p. 120.
029 *Ibid.*, p. 122.
030 *Ibid.*, p. 125.

Photographier le paysage français, la mission de la DATAR (1984)

Les rapports entre photographie et territoire sont, en France particulièrement, marqués depuis les années 1980 par un certain nombre de commandes institutionnelles qui missionnent, financent et s'appuient sur des photographes professionnels ou des artistes. Comme l'exprime Raphaële Bertho, « [de] la fin des années 1970 aux années 1990, l'ensemble des sociétés occidentales semblent partager un besoin similaire de questionnement et de réappropriation des territoires, et pour ce faire s'en remettent au médium photographique[031] ». On peut en effet considérer que la société est alors en proie à une perte de repères, marquée notamment par l'apparition des friches de la désindustrialisation, par la perte de sens de la division ville-industrie-campagne-nature, et plus largement par la difficulté à comprendre et à appréhender des territoires complexes, en mutation, à la fin de décennies d'aménagement du territoire conséquent sous les trente glorieuses :

> Le territoire devient de plus en plus illisible, tant du point de vue conceptuel qu'administratif – c'est là une prérogative de la fin du XXe siècle […]. C'est alors qu'apparaît le terme de paysage, à nouveau un dispositif essentiellement visuel, qui intercepte le sentiment de perte définitive d'un lien avec la nature mais permet surtout une nouvelle perception synthétique et émotionnelle[032].

Si pour Ferrari le retour en grâce du paysage s'accompagne d'un fourre-tout sémantique général, qui amène à confondre les termes de territoire et de paysage, force est de constater que cette dernière notion renferme effectivement une dimension perceptive et visuelle majeure. Le paysage pose la question d'un regard et d'un point de vue, à la fois dominant *sur* le paysage et dans le même temps intégré *dans* le paysage. Alors que ce terme est d'abord apparu au XVIe siècle[033] pour définir (dans le monde occidental) « la partie d'un pays que la nature présente à un observateur[034] », puis la vue d'ensemble proposée par un tableau[035], la photographie prend désormais le relais, sa relation au visuel et au réel s'imposant comme une évidence. Petit à petit, les photographes se réapproprient pleinement le genre paysager.

> [un] véritable tropisme géographique se manifeste chez les photographes de la fin du

031 Raphaële Bertho, « L'Année 1994, Une décennie de missions photographiques au sein des institutions de l'aménagement du territoire », F. Pousin (dir.), *Photopaysage: débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018, p. 36-51.

032 Federico Ferrari, « Bâtir la postmodernité, entre discours et images », *La fabrique des images : l'architecture à l'ère postmoderne*, Gollion, Infolio, 2017, p. 7-21.

033 François Jullien, *Vivre de paysage*, Paris, Gallimard, 2014, p. 14.

034 François Jullien, *Vivre de paysage*, *op. cit.*

035 La 4e édition du dictionnaire de l'académie, datant de 1762, en donne la définition suivante :
« Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect. *Voilà un beau paysage. Un riche paysage. Agréable paysage. Paysage riant.* Il se dit aussi d'Un tableau qui représente un paysage. *Grand paysage. Petit paysage. C'est un paysage d'un tel Peintre. Il ne travaille qu'en paysage. Il fait des paysages* ». https://www.cnrtl.fr/definition/academie4/paysage, consulté le 1er juillet 2022.

> vingtième siècle et du début du vingt-et-unième siècle, en Europe comme aux États-Unis. Bon nombre de praticiens focalisent aujourd'hui leur attention sur la manière dont les hommes habitent et forgent l'espace. Les prises de vue travaillent à questionner les transformations significatives du territoire, les formes diverses « d'occupation des sols » ou encore les modes de vie tels qu'ils s'inscrivent dans le paysage[036].

Les institutions en charge du territoire développent un tropisme du visuel, tandis que les photographes développent un tropisme géographique. L'un n'est évidemment pas sans rapport avec l'autre, sans qu'il ne soit pour autant possible de définir un lien de causalité. Les deux univers se rejoignent en tout cas dans une approche et une notion : celle du paysage[037]. Plus globalement, la relation tend même à s'institutionnaliser, et la photographie est de plus en plus reconnue et soutenue par l'état français et par les institutions culturelles, ce dès la fin des années soixante-dix.

C'est dans le prolongement de cette évolution du regard porté sur la photographie, de ce contexte de perte de repères quant aux formes d'aménagement et d'affirmation d'un paradigme du visuel et du paysage qu'est lancée la mission photographique de la DATAR, en 1984, à l'initiative de François Hers et de Bernard Latarjet. Au sujet du contexte historique et géographique de la mission, Latarjet mentionne la fin de la première vague de l'exode rural, l'apparition des villes nouvelles, le début des grands flux populaires touristiques sur le littoral, la fin des grands bassins miniers ou encore l'émergence des nouvelles zones commerciales en périphérie des villes[038]. Ces bouleversements majeurs entraînent une reconfiguration profonde du territoire français difficile à saisir, y compris pour l'administration : la Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale (DATAR), à laquelle appartient alors Bernard Latarjet, fait le constat de sa difficulté à lire et à voir son objet de travail, et prend donc l'initiative de faire appel à des photographes pour « laver son regard[039] ». Comme le rappelle Latarjet, la DATAR n'attend pas des photographes un travail d'illustration ou une collecte objective :

> Nous sommes parfaitement conscients que le paysage n'est pas une réalité objective qu'on enregistre et dont l'analyse peut être dominée par des moyens scientifiques incontestables. Le paysage, c'est aussi la représentation qu'en offre une culture et si cette culture a disparu ou est devenue lacunaire en France à cette époque, c'est à des artistes qu'il faut s'adresser. On ne leur passe pas commande d'une illustration purement documentaire d'objets définis […], on leur demande une vision du territoire et de ses changements[040].

036 Danièle Méaux, *Géo-photographies*, *op. cit.*, p. 7.
037 Pour désigner le rôle grandissant du paysage dans les politiques étatiques, Bernard Debarbieux propose le terme d'empaysagement : Bernard Debarbieux, « Territorialités étatiques et politiques d'enregistrement », *op. cit.*
038 Danièle Méaux, « Entretien avec Bernard Latarjet », P. Antoine, D. Méaux et J.-P. Montier (dir.), *La France en albums (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 261-272.
039 *Ibid.*
040 *Ibid.*



Sophie Ristelhueber, *Ouvrage d'art et paysage, en montagne*, 1984-1986



Raymond Depardon, *La ferme du Garet, dans la plaine de Mâcon*, 1984

Ce parti-pris, faisant la part belle à la subjectivité et au regard d'artiste des photographes, explique la grande diversité des photographes retenus pour la mission et, partant, la grande variété des approches photographiques et des productions qui en découlent. La mission intègre des photographes reconnus, comme Lewis Baltz, Robert Doisneau, Raymond Depardon ou Josef Koudelka, aux côtés d'artistes alors encore débutants. La sélection des vingt-huit photographes s'est effectuée sur la base de projets proposés par ces derniers, à partir desquels des échanges ont eu lieu avec Hers et Latarjet. Selon les cas, ces orientations définissent tout à la fois le sujet, l'approche, le regard ou la méthode des photographes, qui font preuve d'une grande variété. Sophie Ristelhueber propose par exemple de représenter les paysages français (principalement de montagnes) vus du chemin de fer, ce qu'elle parvient à faire grâce au soutien de la DATAR et de la SNCF[041], tandis que Albert Giordan propose

041 *Ibid.*

des photomontages à partir de photographies réalisées dans des zones commerciales. Dans une approche beaucoup plus introspective, Raymond Depardon se saisit de l'opportunité – et du soutien financier – que représente la Mission pour réaliser son premier travail à la chambre photographique, sur le paysage autour de la ferme de sa famille à Villefranche-sur-Saône, *La Ferme du Garet*. Comme le précise Raphaële Bertho, « ce retour sur les lieux de son enfance s'apparente à une forme de voyage initiatique pour le photographe qui se détourne des sirènes de l'actualité et s'imprègne du silence de la campagne française, passe de l'évènement au quotidien[042] ». Ainsi, les sujets, les formats, les techniques de prise de vue et les regards sur le paysage français que portent les photographes missionnés par la DATAR sont-ils d'une grande diversité, que le commanditaire s'efforce de synthétiser :

> Latarjet et ses collègues divisent les « sujets » de l'enquête photographique en trois catégories : les archétypes du territoire, « reprenant bravement des sujets de politiques Datar (la métropole, le littoral, les réseaux de transport) », ses dégradations, dont « la liste dépasserait la page », et les facteurs d'innovation[043].

De façon générale, la posture revendiquée par François Hers et par Bernard Latarjet laisse le champ libre aux photographes, qui sont invités à développer leur propre regard avec une grande liberté laissant la part belle à la dimension artistique du projet, sans que la DATAR n'influence trop les productions. Jean-Louis Garnell, photographe missionné par la DATAR, souligne ainsi : « [Bernard Latarjet et François Hers] étaient attentifs à ce que chaque photographe développe son propre chemin ; dans le même temps, ils ne voulaient pas trop intervenir, car ils sentaient que chacun était en train de se chercher[044] ». La dimension esthétique, le respect de l'œuvre de l'auteur coïncident à cette occasion d'une façon relativement nouvelle – et avec une liberté inédite – avec les conditions de la commande institutionnelle et politique. La mission opère une forme de synthèse entre la dimension « documentaire de la photographie, liée en quelque sorte à sa technique engendrant un rapport spécifique au réel, et sa dimension créatrice, plastique[045] ». C'est également la première mission publique dans le cadre de laquelle les photographes demeurent, en quelque sorte, propriétaires de leurs photographies, là où, comme le rappelle Latarjet, « dans le cas de la FSA, les négatifs qui n'étaient pas appréciés étaient poinçonnés afin que l'on soit sûr qu'ils ne seraient jamais tirés et montrés[046] ». Plus qu'une nouveauté, la Mission de la DATAR doit être comprise comme précurseur au regard de l'influence et du rayonnement que son format, son approche du paysage et son rapport aux photographes lui ont conféré :

042 Raphaële Bertho, « Depardon, la DATAR et le paysage », *Image & narrative*, 2011, vol. 12, nº 4, p. 00.
043 Vincent Guigueno, « La France vue du sol. Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989) », *op. cit.*
044 Danièle Méaux, « Entretien avec Jean-Louis Garnell », P. Antoine, D. Méaux et J.-P. Montier (dir.), *La France en albums (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 273-272282.
045 Danièle Méaux, « Entretien avec Bernard Latarjet », *op. cit.*
046 *Ibid.*



Gabriele Basilico, *Bord de mer, littoral de la Manche et de la Mer du Nord, Le Tréport*, 1985

> La Mission de la DATAR est paradigmatique des différents projets qui voient le jour par la suite dans les années 1980 et 1990. Dans l'objectif d'instituer une nouvelle forme de relation entre les institutions et les photographes, elle est immédiatement conçue comme un modèle. Les acteurs de la mission travaillent tout autant à la diffusion des images réalisées qu'à la publicité des modalités mise en œuvre pour mener à bien la mission, d'un point de vue pratique, juridique et technique. À cette volonté de faire de la mission un exemple s'ajoute une concordance entre les attentes des institutions en quête de représentations de leurs territoires et celles des photographes cherchant entre autres à se dégager du modèle économique du photoreportage[047].

Bernard Latarjet souligne bien l'apport spécifique que peut représenter la photographie, en complément d'autres modes de compréhension, d'autres formes d'informations et d'autres outils de représentation. Selon lui, la DATAR « organise le territoire et tente d'en maîtriser les transformations : il faut donc le connaître, être capable de le représenter. Il était naturel qu'elle fasse appel, en complément de ses informations traditionnelles, au mode de représentation spécifique à l'espace qu'est la photographie[048] ». Il est par ailleurs saisissant de constater que le développement des politiques publiques en faveur de la photographie, au tournant des années 1980, coïncide avec une évolution notable du rapport au territoire. Au moment où le paradigme de l'urbanisme de zoning (opposant la ville moderne à ses centres anciens) s'atténue au profit d'une conception plus transversale et qui considère l'espace dans son identité, en tant qu'entité – et donc dans sa dimension de paysage – la photographie devient l'outil privilégié de lecture et de compréhension du monde. Le regard passe d'un point de vue vertical et surplombant, cartographique, centralisé et totalisant, à un regard ancré au sol dans un rapport au territoire ramené à l'échelle humaine, à l'individu, à sa

047 Raphaële Bertho, « Depardon, la DATAR et le paysage », *op. cit.*
048 Danièle Méaux, « Entretien avec Bernard Latarjet », *op. cit.*

perception sensible. L'intime corrélation entre l'évolution du regard que porte la société sur son cadre de vie et le recours croissant à des démarches de photographes pour ouvrir les yeux « sur le territoire et ses changements[049] » n'est pas une coïncidence : la photographie (et la façon dont elle est sollicitée et employée) est un témoin significatif des évolutions et imaginaires de son époque. Au-delà, on peut également retenir que la photographie est un potentiel instrument de lecture et d'analyse particulièrement puissant lorsqu'il s'agit de poser un regard sensible et non surplombant sur un espace, notamment en complément de modes de pensée et de représentation radicalement différents tels que les cartes et plans.

Rephotographier le paysage

La capacité de la photographie à documenter le paysage, dans une optique d'enregistrement et de valorisation, a largement été exploitée dans l'histoire du medium. Depuis les années 1980 et la mission photographique de la DATAR, les institutions publiques en charge de l'aménagement du territoire, de la gestion du paysage ou de l'environnement ont pris l'habitude de lancer des commandes photographiques, « combinant à leurs intentions d'illustration et de valorisation culturelle et politique la volonté d'analyser les évolutions territoriales[050] ». Pour Frédérique Mocquet, cette habitude de commande de travaux à des artistes photographes repose sur « l'hypothèse que l'artiste, reconnu comme détenteur d'une expertise et d'une sensibilité visuelle et spatiale, produit un travail qui aide à voir, à comprendre et à préfigurer[051] ». Au-delà des possibles offerts par le médium photographique, ce sont les compétences propres du photographe qui sont reconnues et valorisées. La sensibilité à l'espace, au paysage, mais aussi la capacité à transmettre cette sensibilité *via* une maîtrise technique des outils photographiques sont ainsi les compétences recherchées lors de l'attribution de ces commandes photographiques.

Pour Frédérique Mocquet, c'est la prise de conscience de l'intérêt et de la spécificité de la photographie, encouragée par l'exemple de la Mission de la DATAR, qui est à l'origine de la fondation, en 1989, de l'Observatoire Photographique National du Paysage (OPNP) sous l'égide du ministère de l'Environnement de l'époque. L'OPNP marque simultanément, pour les institutions françaises, une prise de conscience des questions écologiques, une réflexion renouvelée sur la question du paysage (qui aboutira quelques années plus tard

049 *Ibid.*
050 Frédérique Mocquet, « Photographier les paysages : un moyen de renouveler le projet de territoire ? », *Représenter: objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 2020, p. 83.
051 *Ibid.*







Quai d'Ivry ou Quai Marcel Boyer, Observatoire n°18, «La Banlieue de Paris».
De haut en bas :
Carte postale de 1910
Rephotographie de 1971, Alain Blondel & Laurent Sully-Jaulmes
Rephotographie de 2000, Alain Blondel & Laurent Sully-Jaulmes

à la loi dite « paysage[052] »), et « un mouvement de reconnaissance de la photographie, qui marque le milieu culturel des années 1980[053] ». L'OPNP est aussi, pour l'état, un « instrument d'appréciation des politiques publiques [qui] esquisse la possibilité d'une autocritique[054] ». Ces prises de conscience tant géographiques qu'esthétiques sont la conséquence directe de l'influence de la mission photographique de la DATAR :

> D'abord, les travaux de la DATAR mettent en images les conséquences de la politique d'aménagement menée depuis l'après-guerre et des mutations de l'agriculture ; ensuite, ce corpus réactualise une culture du paysage par la photographie et provoque à l'échelle individuelle et collective, une « révélation esthétique »[055].

L'OPNP ne s'appuie pas seulement sur des commandes photographiques. Le programme est aussi nourri par un travail de recherche d'images d'archive, de cartes postales et d'autres travaux photographiques antérieurs, mené par des archivistes, et croisé avec les commandes de photographies :

> Le travail de repérage est conséquent et en 1999, près de trois mille séries rétrospectives datant principalement du début du XXe siècle sont identifiées, ayant pour thèmes la ville, la banlieue, les bourgs et villages, la montagne, etc. En sont extraits les principes qui présideront à la méthodologie de l'Observatoire : l'usage d'archives (fonds photographique, cartes postales anciennes dont la production est très active au début du XXe siècle), la nécessité de produire un ensemble visuel cohérent sur un territoire, l'enjeu d'en montrer les évolutions en respectant les règles de la re-photographie, nommée reconduction[056].

Le mode de fonctionnement des Observatoires lie intimement les questions de temps et d'espace. En effet, les points de vue adoptés sont répartis le long de parcours[057] qui s'étirent dans l'espace public (rendant *de facto* le parcours accessible à tous en permanence). Les photographies qui doivent faire l'objet de reconduction peuvent être de deux provenances différentes. Soit il s'agit d'images prises par le photographe mandaté, et amenées à être reproduites à l'avenir. Soit il s'agit d'images rétrospectives, c'est-à-dire des photographies plus anciennes, prises à l'origine pour un tout autre motif que celui de l'Observatoire, rassemblées, sélectionnées et situées par un patient travail d'archive. Ce sont par exemple des cartes postales, qui « fournissent un réservoir d'images appréciables, d'autant que certains points de vue remarquables ont fait l'objet de nombreuses représentations qui constituent de facto des ensembles[058] ». Dans ce cadre, l'observatoire ne prépare pas seulement le terrain

052 Il s'agit de la Loi n° 93-24 du 8 janvier 1993. Voir : Frédérique Mocquet, « L'Observatoire photographique national du paysage : archive rétrospective et prospective des territoires », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 14 juillet 2016, n° 31, p. 51-64.
053 *Ibid*.
054 *Ibid*.
055 *Ibid*.
056 *Ibid*.
057 Les parcours et les photographies associées sont mis en ligne sur la médiathèque Terra, qui émane du Ministère de la Transition Écologique : *Photothèque OPNP*, https://terra.developpement-durable.gouv.fr/observatoire-photo-paysage/categories, consulté le 30 juin 2022.
058 Danièle Méaux, *Géo-photographies*, *op. cit.*, p. 88.







Ambert - D 906., Observatoire n°12, «Livradois-Forez».
De haut en bas :
Photographie de mars 1998, Anne-Marie Filaire
Rephotographie d'avril 2003, Anne-Marie Filaire
Rephotographie d'avril 2020, Anne-Marie Filaire

pour renseigner les évolutions futures d'un paysage : il permet aussi un regard en arrière sur ces évolutions qui met en perspective la situation présente et le devenir des territoires au sein d'un récit unique dont la photographie tisse ici la trame. Comme dans le cas de la Mission de la DATAR, les OPP s'inscrivent dans le cadre de commandes institutionnelles portées par des structures publiques de gestion ou d'administration du territoire :

> [les Observatoires Photographiques du Paysages] ont été établis principalement au sein des Parcs naturels, des Parcs naturels régionaux (PNR), ou encore des Conseils d'architecture, d'urbanisme et d'environnement (CAUE), et ils font partie intégrante des obligations du label Grands Sites de France. Ce développement a donné lieu à nombre d'adaptations locales au fil des années. Le recensement le plus récent (Chavin et Chevallier, 2015) fait état d'une soixantaine d'observatoires dits « locaux » aux côtés des vingt observatoires « nationaux », la différence entre les deux portant sur le respect systématique ou non de la méthodologie nationale[059].

Dans le cadre des OPP institutionnels, il semblerait qu'au fil du temps la valeur accordée au regard spécifique du photographe dans les Observatoires et, plus largement, à la dimension créative et artistique du procédé, se soit étiolée au profit d'une approche plus méthodologique et formelle. En somme, que le projet administratif institutionnel de l'OPNP supplante la dimension créative de la photographie[060]. Dans le même temps, la forme de production des photographies étant collective, prolongée et encadrée par des règles précises, elle génère malgré elle sa propre esthétique. Ainsi, le format de l'expérience « produit et diffuse une forme idéale et idéologique : non seulement du sujet représenté, mais aussi de la forme de représentation et de la forme archivistique[061] ».

> Les images rephotographiées peuvent rendre visibles les processus de changement et de rupture, les forces et les motivations qui leur sont sous-jacentes, qu'elles soient d'ordre économique, culturel, social ou individuel. Elles permettent ainsi une recherche approfondie sur les couches enfouies de la mémoire et de l'inconscient collectif, des mythes, angoisses et traditions dont les images montrent les « symptômes ». Une telle approche nécessite d'aller au-delà de l'analyse phénoménologique de ce que l'on perçoit pour fouiller dans les rationalités et les imaginaires sous-jacents aux actions qui ont formé le paysage, le « *taskscape* » pour reprendre le concept proposé par l'anthropologue Tim Ingold, qui fait de l'environnement la résultante d'innombrables actions liées entre elles[062].

Le format des observatoires pilotés par l'OPNP est singulier, et a conduit à l'établissement d'un protocole particulier, appliqué à chaque cas, avec ses spécificités, « chacun étant le fruit d'une rencontre entre l'administration centrale du ministère chargé de l'environnement [c'est-à-dire l'OPNP], le projet de territoire porté par un partenaire

059 Raphaële Bertho et Frédéric Pousin, « L'Observatoire photographique du paysage du PNR des Vosges du Nord : de l'œuvre à l'action », *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, 31 décembre 2016, nº 15.

060 Frédérique Mocquet, « L'Observatoire photographique national du paysage », *op. cit.*

061 *Ibid.*

062 Pieter Uyttenhove, « Recollecting Landscapes, 1904-2014 : regards et mémoires de la photographie », *Focales*, , nº 5.










Fred Boucher, Observatoire n°17, «Picardie Maritime»

De haut en bas et de gauche à droite :
FORT MAHON - Centre ville vu des bords de dune nord, août 2001
FORT MAHON - Centre ville, terre plein entre les deux parkings, août 2001
FORT MAHON - Centre ville rue de la Paix, août 2001
FORT MAHON - Bord de mer nord vu depuis les dunes, août 2001
FORT MAHON / PONT A CAILLOUX - Vue vers l'est, bords de l'Authie, août 2001
BAIE D'AUTHIE - Vue vers l'est bords de l'Authie, mars 2003
ROUTE BLANCHE - Vue sur la dune, mars 2003
MERS LES BAINS - Vue du belvédère sur les hauteurs du Tréport, juillet 2001

local, et le regard singulier d'un photographe[063] ». Cependant, le modèle de l'Observatoire n'appartient pas exclusivement à l'administration centrale, et a pu être réinterprété, copié ou parodié par des artistes et photographes en dehors de toute commande institutionnelle.

C'est notamment le cas des photographes Geoffroy Mathieu et Bertrand Stofleth dans le cadre d'*OPP GR2013*. Ils fondent en 2012 leur propre Observatoire Photographique du Paysage, en s'appuyant sur un parcours existant, celui du GR2013. Ce chemin de Grande Randonnée a été établi à l'occasion de Marseille Provence 2013, nom donné au projet de Marseille Capitale de la culture 2013. Si les chemins de grande randonnée (GR) empruntent pour la plupart des parcours ruraux ou de montagne, le GR2013 est au contraire un parcours largement urbain et péri-urbain, dont la création procède autant de questions géographiques que politiques. En effet, les 365km de parcours du GR traversent l'ensemble des communes et intercommunalités qui s'apprêtaient alors à fusionner pour donner l'entité administrative de la Métropole d'Aix-Marseille-Provence :

> *Paysages usagés* pourrait ainsi être lu comme le versant visuel et artistique de deux projets qui n'ont manifestement pas été antinomiques : la création administrative d'une métropole englobant l'ensemble du complexe urbain marseillo-provençal et celle d'un sentier de grande randonnée axé sur les questions urbaines et écologiques contemporaines[064].

À l'instar des protocoles des OPP, les deux photographes réalisent un ensemble de prises de vues, destinées à être reconduites « une fois par an pendant 10 ans[065] ». Mais leur projet est particulier à bien des égards. D'abord, le choix du binôme induit un mode opératoire particulier : « procéder de la sorte, c'est d'emblée faire de la photographie un exercice de patience et de réflexion ; le déclenchement "à la sauvette" n'est tout simplement plus possible[066] ». Ensuite, les photographes proposent à des volontaires de rejoindre le projet et de prendre en charge la reconduction régulière d'une photographie en particulier. Là où les OPP « classiques » s'en remettaient au regard particulier d'un photographe unique, le duo Mathieu – Stofleth complète son protocole par une dimension collective et participative. On peut voir dans cette démarche une volonté d'ouvrir le projet et d'inclure les habitants de la région à la mission, mais aussi une forme de critique à l'égard de la position unique conférée au photographe dans le cadre des observatoires de l'OPNP. Ici, la reconduction est en quelque sorte désacralisée et rapprochée d'une expérience collective du paysage.

Enfin, si leur démarche s'inspire explicitement des protocoles de l'OPNP, elle est aussi et surtout une démarche créative, dont la mise en place et la restitution évoquent plus ou

063 D'après le site du Ministère de la Transition écologique et de la Cohésion des territoires, *L'Observatoire Photographique National du Paysage a 30 ans*, https://www.ecologie.gouv.fr/lobservatoire-photographique-national-du-paysage-30-ans, consulté le 30 juin 2022.

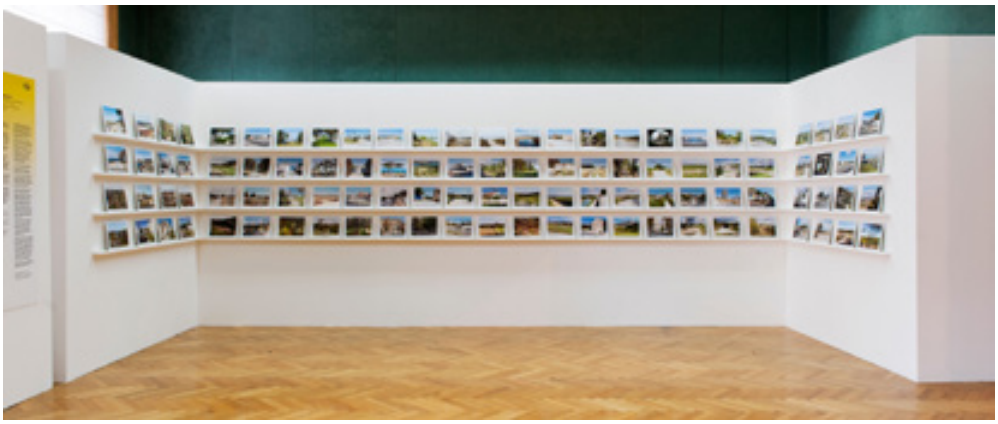
064 Jordi Ballesta, « Paysages usagés, ouvrage photographique et cartes postales d'une métropole ordinaire », P. Antoine, D. Méaux et J.-P. Montier (dir.), *La France en albums (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 307-320.

065 *Ibid*.

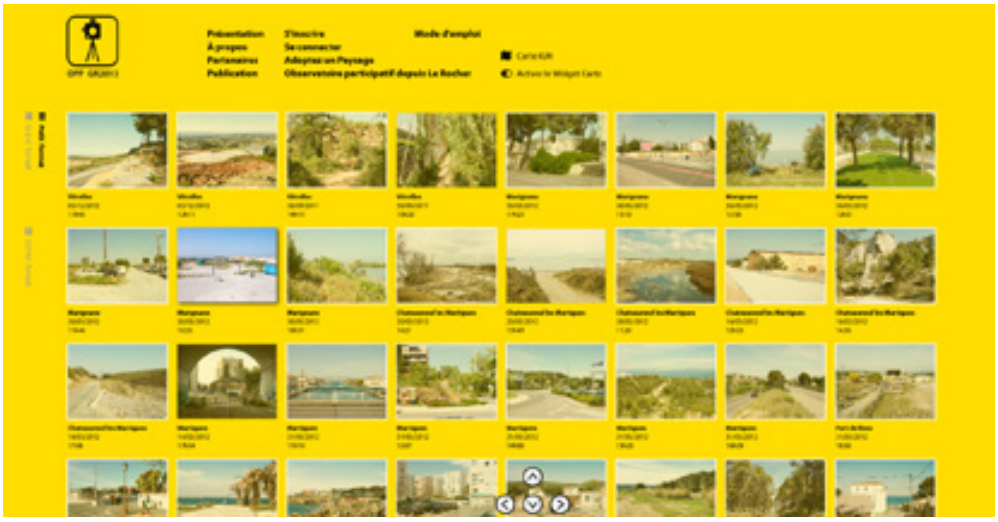
066 Danièle Méaux, *Enquêtes : nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019, p. 128.



Geoffroy Mathieu & Bertrand Stofleth, *Paysages Usagés,*
dispositif de restitution, Éditions Wild Project, 2013



Geoffroy Mathieu & Bertrand Stofleth,
Vue de l'exposition *Le Palais et le Sentier*, Palais de la Bourse, Marseille, 2013



Geoffroy Mathieu & Bertrand Stofleth, *OPP GR2013,*
Capture d'écran du site https://opp-gr2013.com/, février 2023

moins directement un certain nombre de références assumées[067] : la tradition des artistes marcheurs, tels Hamish Fulton ou Richard Long, les pratiques de marche à la périphérie des villes du collectif STALKER, ou bien le clin d'œil du titre donné à la restitution, « Paysages usagés », qui renvoie directement à l'exposition « *New Topographics* » de 1975 et à ses « *Man-altered landscapes* ». La dimension participative du projet s'appuie quant à elle sur un site internet[068] (marqué graphiquement par une teinte de jaune historiquement associée à la marque Kodak) qui permet une exploration interactive des photographies réalisées : il est possible de les situer sur des extraits de carte IGN, de suivre le parcours de la première série réalisée par les auteurs, d'associer les prises de vue à leur reconduction, ou de participer activement en « adoptant un paysage[069] ». La partie éditoriale de la restitution prend pour sa part la forme d'un coffret, qui semble là encore emprunter largement aux codes graphiques vintage de Kodak, et qui contient « une carte géographique imprimée sur papier dépliable au format A2, cent cartes postales au format A6 et un contenant cartonné[070] ». Ce format singulier et non relié fait de cette restitution un objet hybride, un dispositif qui permet au lecteur de reconfigurer l'ensemble des photographies dans des formes, des ordres ou des ensembles aux variations pratiquement infinies : « son hétéronomie, ses carences et l'absence de reliure, en font un objet modifiable à souhait, sans que son sens ne soit outre mesure altéré[071] ». Le format retenu, jouant sur les codes des coffrets de cartes postales, est précisément à même de susciter l'intervention du lecteur et d'inviter à la fabrication de nouveaux récits, de nouveaux prismes de lecture à partir de cette même série de carte, qui fonctionne de fait comme un ouvroir de regards potentiels sur un paysage donné. Surtout, la mise en place du dispositif particulier de l'ensemble du projet (associant le parcours, les photographies du « temps zéro de l'observatoire[072] », les photographies de reconduction, sa dimension participative, le site internet et le coffret) ne peut pas être correctement appréhendée sans être comprise au regard de ce qu'elle montre : l'unité et la diversité saisissante d'un territoire entre urbanité, périurbanité et ruralité, en pleine mutation. Les clins d'œil et références mobilisés par les auteurs, tels que la tradition associant carte postale et parcours de marche[073] sont pleinement mis au service du regard porté sur le territoire, et nous rappellent qu'un projet de photographie ne peut pas être compris comme un simple ensemble d'images et de points de vue, mais que le dispositif dans lequel s'insère ces photographies est tout aussi important que les représentations elles-mêmes.

067 Jordi Ballesta, « Paysages usagés », *op. cit.*
068 www.opp-gr2013.com , consulté le 3 juillet 2022.
069 Selon l'expression mentionnée sur le site.
070 Jordi Ballesta, « Paysages usagés », *op. cit.*
071 *Ibid.*
072 *Ibid.*
073 *Ibid.*

Dépasser les rephotographies

Si le procédé de la reconduction photographique est une des caractéristiques des observatoires du paysage, qu'ils soient missionnés par des institutions ou lancés plus spontanément par des photographes, son emploi ne se limite pas à ce seul cadre, ni d'ailleurs au seul médium photographique. Il arrive également que des photographes tentent de reconduire le point de vue de peintures, de dessins ou de gravure. C'est notamment le cas du photographe Gabriele Basilico qui réalise en 2010 une série de reconduction des *vedute* romaines de Piranèse, célèbre graveur italien du XVIIIe siècle. Le projet émerge d'une proposition de la fondation vénitienne Giorgio Cini, propriétaire d'un fond de gravures de Piranèse qu'elle exposait alors, et qu'elle souhaitait valoriser et enrichir. Fasciné notamment par la lecture du texte de Marguerite Yourcenar consacré à Piranèse[074], Basilico se prête au jeu et réalise environ trois cents photographies, reprenant les points de vue et les cadrages des gravures. Trente-deux seront exposées au siège vénitien de la fondation, sur l'île de *San Giorgio Maggiore*, aux côtés des *vedute* de Piranèse en 2020 à l'occasion du trois-centième anniversaire de la naissance du graveur[075], sept ans après le décès du photographe. Simultanément, un ouvrage enrichi de soixante-sept diptyques photographie / gravure est édité par la fondation Cini[076].

Réalisées à la chambre photographique (qui implique un mode de prise de vue lent et patient, rapprochant en quelque sorte l'exercice photographique de celui de la gravure), les vues de Basilico tentent de reproduire au plus près les points de vue des gravures. Ces dernières ont principalement pour sujet les monuments et ruines antiques de Rome. Plus de 250 ans séparent les gravures de la reconduction photographique (les « Vues de Rome » de Piranèse datent approximativement de la fin des années 1740), et celle-ci est certainement rendue possible par le contexte particulier de Rome et son rapport de conservation aux ruines antiques. De fait, dans la plupart des cas, peu de choses semblent avoir changé d'une vue à l'autre, si ce n'est la nature du médium. D'ailleurs, les photographies de Basilico ont aussi cet effet surprenant, en creux, de faire percevoir au regardant les libres arrangements avec les règles de la perspective que le graveur s'est autorisé. De même, les photographies semblent donner par comparaison une nouvelle épaisseur aux gravures, nous renseignant sur des teintes, textures et autres éléments absents – par nature – des gravures, et que l'on s'autorise à transposer d'une vue à l'autre, du fait de l'apparent immobilisme entre le dessin et sa reconduction, malgré l'intervalle de plus de deux siècles.

L'exercice de la reconduction avec un intervalle de temps aussi conséquent semble

074 *Le Cerveau noir de Piranèse*, écrit à partir de 1959 et édité pour la première fois en 1962 au sein du recueil d'essais *Sous bénéfice d'inventaire* : Marguerite Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, [1962], Nouv. éd., Paris, Gallimard, 1989.

075 *Piranesi Roma Basilico – Fondazione Giorgio Cini Onlus*, https://www.cini.it/eventi/piranesi-roma-basilico, consulté le 24 août 2022.

076 Giovanni Battista Piranesi et Gabriele Basilico, *Piranesi, Roma, Basilico*, Roma : [Venice], Contrasto ; Fondazione Giorgio Cini onlus, 2019.

n'être rendu ici possible que du fait de deux aspects particuliers. D'abord, la relative stabilité de la situation urbaine, topographique et architectonique de la ville de Rome, la faible présence végétale sur les vues d'origine, et la préservation des monuments et ruines, dont la disparition complète aurait évidemment limité l'intérêt de la reconduction. Ensuite, les choix et qualités des représentations de Piranèse, attaché à produire des vues cohérentes d'un point de vue de la construction de la perspective, ce qui les rend plus aisément reproductibles par la photographie. Dans tout autre contexte, en l'absence de ces particularités, la reconduction systématique de gravure ou de dessins encore plus anciens semblerait beaucoup plus difficile à entreprendre.

On peut cependant citer ici un autre exemple notable de reconduction de paysage passant de gravure de 1861 à la photographie, en 2010. À l'origine, la publication d'un ouvrage, *Nice et Savoie, sites pittoresques, monuments, description et histoire des départements de la Savoie, de la Haute-Savoie et des Alpes-Maritimes (ancienne province de Nice) réunis à la France en 1860*[077], destiné à célébrer le rattachement du Comté de Savoie et du Duché de Nice au territoire français. La publication émane d'une commande de Napoléon III, elle s'inscrit pleinement dans le cadre de la production d'un instrument de légitimation, d'une illustration, destinée au récit national. En effet l'ouvrage contient quatre-vingt-douze planches de gravures (réalisées par Joseph Dessaix à partir de dessins de Félix Benoist), principalement des paysages de ces nouveaux territoires français. À l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de cet évènement historique, en 2010, un autre pouvoir politique (en l'occurrence celui des conseils généraux de Savoie et de Haute-Savoie) charge le photographe François Deladerrière de reproduire le plus exactement possible les points de vue des gravures de l'ouvrage de 1864. L'ensemble donne lieu à une exposition, puis à la publication d'un ouvrage, *Nice et Savoie : un regard contemporain*[078], dans lequel photographies et estampes se font face, comme c'est d'ailleurs le cas dans l'ouvrage réunissant Piranèse et Basilico. La disposition en vis-à-vis des gravures et des vues reconduites par la photographie est une mise en lecture fondamentale dans ce type de travail, puisque, comme le souligne Danièle Méaux, « la filiation des gravures du XIXe siècle et des vues du XXIe siècle fait sens. Il y a pour ainsi dire "annexion" au sein du travail des gravures, sans lesquelles les clichés contemporains perdraient leur intérêt[079] ». Le face à face entre estampes et photographies permet au lecteur de saisir directement le lien, d'opérer des va-et-vient entre les deux représentations et, à travers elles, dans l'évolution du paysage.

Car ici encore, la reconduction des vues se fait un instrument puissant de lecture de l'évolution de paysages et d'un territoire marqué avant tout par son relief : extension

077 Xavier Eyma, Joseph Dessaix et Félix Benoist, *Nice et Savoie, sites pittoresques, monuments, description et histoire des départements de la Savoie, de la Haute-Savoie et des Alpes-Maritimes (ancienne province de Nice) réunis à la France en 1860*, Paris, Henri Charpentier, 1864.

078 François Deladerrière, *Nice et Savoie : un regard contemporain*, Arles ; Chambéry, Actes sud ; Fondation FACIM : Assemblée des pays de Savoie, 2010.

079 Danièle Méaux, *Géo-photographies*, *op. cit.*, p. 83.







Giovanni Battista Piranesi et Gabriele Basilico, *Piranesi, Roma, Basilico*, Roma : [Venice], Contrasto ; Fondazione Giorgio Cini onlus, 2019.
p.36-37 - V*eduta del Romano Campidoglio con Scalinata che va alla Chiese d'Aracelli*
p.74-75 - *Veduta della Facciata della Basilica di S. Croce in Gerusalemme*
p.98-99 - *Veduta della Piazza di Monte Cavallo*

urbaine, végétation, sont extrêmement différents, encadrés par des montagnes qui jouent aussi dans l'image le rôle d'un repère un peu plus fixe et immuable, comme le permettait la relative immobilité des ruines Romaines dans le projet de Gabriele Basilico. Le dispositif du livre (comme avant lui celui de l'exposition) « invite à décrypter les modifications constatées comme autant de symptômes de l'évolution des modes de vie[080] », le lecteur étant invité à se plonger dans l'image, à relier les évolutions visibles dans le paysage à celles de la société, survenues au cours de l'intervalle de cent-cinquante ans. Ce dispositif permettant de matérialiser concrètement le lien entre passé et présent amène aussi à s'interroger sur le devenir des paysages, sur les évolutions encore en cours, sur les processus anthropiques qui construisent et aménagent le territoire.

Il faut également noter que le temps qui sépare les deux époques, en plus d'être celui de la transformation des paysages, est aussi celui de l'évolution des modes de représentations, des paradigmes visuels qui les régissent et de leurs canons esthétiques :

> Les dessins de Félix Benoist répondent aux normes du pittoresque ; ils manifestent un goût marqué par les ruines, mangées par la verdure ou trouées par l'usure ; l'incomplétude déclenche chez le spectateur le plaisir de la reconstitution mentale comme peuvent le faire les lacunes d'une esquisse[081].

Les photographies de Deladerrière s'inscrivent pour leur part dans l'héritage visuel de nombreux travaux de photographies de paysage de ces dernières décennies : « recherche de lisibilité, de précision et d'exhaustivité ; elles manifestent un relatif retrait de la subjectivité[082] ». Cette dimension est notamment permise par le recours à une chambre photographique, qui favorise des cadrages soigneusement établis, une très grande profondeur de champ (et donc une parfaite netteté de l'entièreté de l'image) qui renforce le niveau des détails. Autre différence notable entre les deux médiums, il faut noter que le dessin (et après lui la gravure) permet très facilement de modifier un point de vue, de ne pas représenter – et donc d'ôter de l'image – des éléments jugés indésirables ou qui masqueraient la vue, voire de combiner différents points de vue en un seul. À l'inverse, pour la photographie, « l'opérateur est astreint à occuper une position physique au sein de l'espace réel et à diriger son objectif en une direction[083] », de même qu'il est contraint par les masques visuels que peuvent représenter des constructions, la végétation, ou les conditions météorologiques. Estampes et photographies prennent ainsi chacune place dans leur propre héritage visuel, avec les canons et les moyens techniques propre à chacun et à chaque époque.

Enfin, l'utilisation faite ici de la photographie comme outil de représentation du paysage permet de souligner quelques caractéristiques particulières du médium :

080 *Ibid.,* p. 91.
081 *Ibid.*
082 *Ibid.,* p. 92.
083 *Ibid.*



François Deladerrière, *Nice et Savoie, Un regard contemporain*, 2010

> La photographie – même si elle cultive une forme d'exactitude – n'est pas « reproduction » des apparences, mais « production » d'une représentation inédite qui se fait – pour le spectateur – réévaluation de sites. Ce sont des manifestations visibles jusque-là inaperçues que l'épreuve photographique propose en tranchant dans le continuum spatio-temporel[084].

Malgré son aura de ressemblance, la photographie propose un autre « voir » que l'expérience quotidienne, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, les propriétés optiques de l'appareil photographique, quel qu'il soit, diffèrent de celles de l'œil humain : longueur de focale, profondeur de champ, cadrage, sensibilité de capteur (ou de pellicule) et temps de pose sont propres à l'appareil, et n'ont pas de réel équivalent dans le système oculaire humain. D'autre part, à la surface de la photographie, des éléments distincts et distants du territoire se retrouvent juxtaposés et mis conjointement en regard (d'autant plus ici du fait de la grande profondeur de champ et de la grande netteté des photographies de François Deladerrière). L'image, considérée dans sa totalité ou dans ses détails, demeure un ensemble

084 *Ibid.*

fixe et global, là où comme le souligne Rudolf Arnheim, la vue est sélective et plus portée sur le mouvement : « La sélectivité active est une caractéristique fondamentale de la vision […]. L'organisme, sur les exigences duquel se règle la vision, s'intéresse naturellement aux changements plus qu'à l'immobilité[085] ». La représentation proposée par la photographie diffère également de l'expérience humaine en ce qu'elle en abstrait l'ensemble des sens au profit de la seule vision. En ce sens, on peut souligner que les photographies ne proposent pas des perceptions, qu'elles n'ont rien de transparentes, ne sont pas des substituts à l'expérience humaine depuis un point de vue particulier mais qu'elles sont au contraire des formes de représentations et d'abstractions, qui nourrissent la réflexion justement parce qu'elles proposent de voir autrement, dans une relation qui joue à la fois de sa ressemblance avec le champ visuel humain, et de sa singularité. En somme :

> L'image métamorphose les apparences selon des modalités de figuration spécifiques au médium, selon également des manières propres à leurs auteurs. Elle combine ancrage dans la réalité des choses et puissance de transformation ; et c'est de ce cocktail singulier que naît l'aptitude de la photographie à proposer au spectateur une nouvelle expérience sensible d'organisations spatiales qu'il croyait connaître, mais dont la figuration inédite le fait réfléchir[086].

Citons enfin un dernier exemple d'Observatoire Photographique des Paysages intéressant en ce qu'il ouvre des pistes permettant à l'outil de dépasser le cadre du constat pour atteindre une fonction projective. Il s'agit de l'Observatoire lancé en 1997 dans le Parc Naturel Régional (PNR) des Vosges du Nord, confié dès l'origine au photographe Thierry Girard. Dans ce cas précis, l'Observatoire fait partie du programme des OPNP, et est donc localement piloté par le PNR. Comme le précise Frédérique Moquet :

> Un PNR est un mode de collectivité destiné aux territoires ruraux. Il s'organise autour d'un projet fondé sur la protection et la valorisation d'un patrimoine naturel et culturel jugé remarquable, dans une optique de développement territorial. […] Un PNR est une création administrative qui doit prendre corps, se montrer comme un ensemble cohérent au-delà des individualités des communes qu'elle rassemble et se construire une légitimité non seulement institutionnelle, mais aussi culturelle[087].

Le développement des Observatoires Photographiques du Paysage, fréquemment associés à des PNR, n'est pas anodin. La nécessité pour les Parcs Naturels Régionaux de saisir et de définir l'identité de leur emprise est pertinemment assurée par le dispositif d'un OPP, qui permet d'intégrer une dimension visuelle à d'autres outils de documentation, tandis que le protocole des reconductions semble parfaitement adapté à la documentation des évolutions d'un paysage dans le temps long. Enfin, la force visuelle des photographies

085 Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, [1969], Paris, Flammarion, 1997, p. 28. Pour Arnheim, cela s'explique par le fait que les capacités de perception des humains – et des êtres vivants en général – sont avant tout des instruments de détection des éléments du milieu nécessaires à la survie, ou représentants un danger. Détecter avant tout le mouvement permet de repérer, et donc de fuir, un prédateur par exemple.

086 Danièle Méaux, *Géo-photographies*, *op. cit.*, p. 95.

087 Frédérique Mocquet, « Photographier les paysages », *op. cit.*







Thierry Girard, «Ingwiller, Bas-Rhin / Point de vue 64»,
Paysage Temps, OPP du PNR des Vosges du Nord
de haut en bas : 1997, 2013 & 2016 env.

est également capable de donner une visibilité puissante et aisément diffusable aux PNR, par le biais d'expositions ou de publications. Dans le cadre du PNR des Vosges du Nord, l'OPP semble à même de produire des visions non caricaturales de la ruralité, en même temps que de rendre visible et compréhensible la déprise des villages et les mécanismes de repeuplement des campagnes[088]. L'observatoire est ainsi considéré « comme un outil destiné principalement à la sensibilisation des élus et des habitants aux qualités paysagères du territoire du PNR et aux dynamiques de transformation à l'œuvre, à moyen et long terme[089] ».

La dimension projective, c'est-à-dire la capacité des OPP à dépasser l'état du constat pour devenir des leviers de l'action sur l'aménagement du territoire, est une des ambitions assumées des programmes de l'OPNP. Raphäele Bertho et Frédéric Pousin rappellent cependant que cette dimension projective, « si elle est affirmée, n'est pas précisée par le ministère lors de la mise en place des OPP. La longévité souhaitée pour le dispositif reste implicite et ne donne lieu à aucune directive claire[090] ». De fait, la possible opérativité des collections d'images produites par les observatoires n'est pas toujours évidente, et rarement exploitée. C'est en ce sens que l'OPP des Vosges du nord se distingue, par la façon dont un dispositif d'action intégrant pleinement la photographie a pu être mis en place, accomplissant une synergie entre ambition documentaire et ambition esthétique[091] rarement esquissée.

En l'occurrence, c'est par un dispositif de médiation et par une volonté de mettre en valeur la participation que le fond photographique de l'Observatoire a acquis une plus forte dimension projective. Comme dans le cadre de l'OPP du GR2013, la question du dispositif de mise en regard et en discours des photographies est primordiale :

> [il] n'est plus envisageable de se cantonner à contempler les photographies, comme des œuvres sur les cimaises d'une exposition ou en tant que documents sur l'écran d'un ordinateur. Il faut rendre matériellement possible la manipulation des images de ce fonds. Dans ces conditions, les photographies peuvent servir de support à des débats sur le paysage au service du projet, elles sont vues comme un outil de gestion en commun du territoire[092].

C'est une paysagiste, Romy Baghdadi, et un architecte, Pascal Demoulin, formant le collectif PNR[093], qui mettent en place un protocole permettant l'élaboration future de fiches pédagogiques destinées aux élus locaux porteurs de projets, en proposant de s'appuyer sur les photographies de Thierry Girard. L'ambition revendiquée par le collectif que forment Baghdadi et Demoulin est d'explorer « d'autres modes de co-construction de scénarios

088 Raphaële Bertho et Frédéric Pousin, « L'Observatoire photographique du paysage du PNR des Vosges du Nord », *op. cit.*
089 *Ibid.*
090 *Ibid.*
091 *Ibid.*
092 *Ibid.*
093 Voir Thierry Girard, *Paysage temps : 20 ans d'observation d'une ruralité française*, Paris, Éditions Loco, 2018.





PNR des Vosges du Nord, Direction Régionale de l'Environnement,
de l'Aménagement et du Logement (DREAL) Grand Est,
Prospective - Paysages, fiche tématique B, «Revitaliser le centre-bourg», p. 2-3

https://www.parc-vosges-nord.fr/article/prendre-en-compte-les-paysages-au-quotidien-des-fiches-thematiques-daide-a-la-decision

d'avenir à partir de supports plus palpables et évocateurs pour les acteurs du territoire[094] » que les outils traditionnels et verticaux de la planification que sont les schémas, plans et cartes.

Au-delà de la capacité informative de chaque photographie prise séparément, les fiches tirent parti des reconductions photographiques pour cibler des éléments marquants, des éléments constants et des évolutions ou disparitions. Les photographies sont accompagnées de croquis schématiques légendés, qui soulignent et permettent de situer sur les photographies ces différents points d'intérêt. Dans ce cadre « les photographies sont moins considérées comme représentant tel ou tel lieu que comme révélatrices d'un ensemble de problématiques : il s'agit de choisir comme support des vues montrant des configurations spatiales représentatives d'une dynamique présente en différents endroits du territoire[095] ». Ici, les photographies permettent une forme de montée en généralité des problématiques identifiées, devenant de fait des représentations qui dépassent le simple espace visible sur l'image.

Par la suite, les mêmes photographies sont utilisées pour produire, en concertation avec les élus, des fiches prospectives dans lesquelles les photographies de Thierry Girard font l'objet de collages, de retouches et de photomontages. Ce dispositif permettant de modéliser « une attitude face à un état existant et [qui] accompagne la stratégie d'aménagement de principes et d'objectifs avec lesquels l'élu peut se familiariser […] [096] ». Les photographies issues de l'observatoire mené par Thierry Girard sont ici réexploitées par d'autres acteurs, au sein de dispositifs d'analyse et de monstration qui sont conçus et utilisés comme des outils de médiation, supports de débats et d'échanges autour de l'évolution et du devenir des territoires du PNR.

Pour Frédérique Mocquet, le développement des Observatoires Photographique du Paysage appuie « le postulat selon lequel la photographie entendue comme pratique esthétique peut devenir modalité et vecteur de compréhension du monde[097] ». L'exemple de l'exploitation des photographies dans le cadre de l'OPP du PNR des Vosges du Nord permet d'aller plus loin, en faisant des photographies le support d'une réflexion prospective, à la condition qu'elles soient intégrées dans un dispositif adapté croisant les mediums et associant photographies, reconductions, croquis et textes. Il s'agit en somme de mettre les photographies en discours et en intelligence, ce qui permet de passer « d'une logique de l'œuvre, sacralisant le travail du photographe, à celle de l'action, considérant les images comme une matière à exploiter[098] ». L'intégration des photographies à un dispositif intermédial semble ici primordiale.

094 Collectif PNR, « La Fabrique du paysage, les successions photographiques », *Paysage temps : 20 ans d'observation d'une ruralité française*, Paris, Éditions Loco, 2018, p. 147-151.
095 Frédérique Mocquet, « Photographier les paysages », *op. cit.*
096 *Ibid.*
097 Frédérique Mocquet, « Les Espaces de l'art dans les observatoires du paysage », *Focales*, n° 2.
098 Frédérique Mocquet, « Photographier les paysages », *op. cit.*, p. 89.

*

Les photographies, dans le cadre des observatoires, sont à la fois utilisées pour ce qu'elles montrent du présent, pour ce qu'elles révèlent du passé, et pour ce qu'elles attendent du futur. La dimension artistique des vues de paysage et la dimension informative et institutionnelle qui documente les caractéristiques et les évolutions des paysages y sont indissociables. Dans le cadre des commandes et missions, les travaux des photographes permettent de produire et de rendre intelligible une connaissance particulière du territoire. En l'occurrence, une connaissance à hauteur d'œil et depuis le sol, qui aborde le territoire dans sa dimension des pratiques, de ses aménagements mais aussi dans la complexité des systèmes et objets qui s'y croisent. Loin de la vision englobante offerte par les représentations cartographiques et autres vues d'en haut[099], la photographie apporte au contraire une entrée à échelle humaine dans le territoire, construite par le visuel, par l'expérience et par l'image. Elle ramène en somme la question du paysage – et celle du paysage culturel – au centre des préoccupations, et ce d'autant plus que la conception européenne du paysage est essentiellement construite sur un parti pris visuel qui, malgré ses limites[100], fait par définition de la photographie un de ses outils de compréhension privilégié. La concomitance historique en France, au tournant des années 1980, entre le retour de la pensée du paysage et le lancement des missions photographiques comme celle de la DATAR est tout sauf un hasard.

Dans ce contexte historique, la mission initiée par la DATAR en 1983 crée un précédent qui établit et valide le recours à la commande photographique par les instances en charge du territoire. S'y ancre la légitimité de la photographie à produire des représentations du territoire aux côtés d'autres formes de figuration du monde. L'influence historique de cette mission teinte encore aujourd'hui les protocoles de commande émanant de parcs naturels régionaux, de métropoles ou d'états, ou encore les initiatives plus autonomes. Outil de la représentation, la photographie s'y fait également instrument de maitrise, et donc de contrôle et de domination culturelle du territoire.

La rephotographie, ou reconduction photographique, est un protocole qui permet de pousser plus loin encore la relation entre paysage et photographie, en replaçant la question temporelle au cœur de la question paysagère. Cette approche va notamment dans le sens de considérer le paysage comme un milieu, comme un espace habité et transformé par des processus de plus ou moins grande échelle et de plus ou moins longue durée. La photographie se fait alors outil de la compréhension de la façon dont nous habitons les lieux.

099 Angela Lampe et Centre Pompidou-Metz (dir.), *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou, 2013.

100 On peut, à l'instar de François Jullien ou d'Augustin Berque, remettre en question le modèle établi du paysage centré exclusivement sur le visuel, au détriment des autres sens et d'une approche mésologique du paysage. Voir François Jullien, *Vivre de paysage*, *op. cit.*, p. 24. & Augustin Berque, *Poétique de la Terre: histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Paris, Belin, 2014.

Cependant, il faut noter que malgré une volonté revendiquée de faire des travaux photographiques un outil de l'action et du projet (en tout cas dans le cadre des missions de l'OPNP), cette opérativité de la photographie de paysage demeure timide et marginale ; elle se limite dans la plupart des cas à utiliser les photographies produites dans des dispositifs destinés à favoriser la prise de conscience d'élus et les échanges de parole, selon un format qui n'est pas sans rappeler celui de la *photo elicitation interview* dans laquelle « la photographie n'est pas employée pour elle-même, mais comme moyen d'expression associé à un entretien[101] ».

On peut également relever que le cadre particulier de la commande, par la relation qu'il implique avec différentes instances en charge de la gestion du territoire, porte en lui-même une limite à la capacité critique des corpus photographiques. Au sujet des OPP, Frédérique Mocquet montre bien dans sa thèse[102] comment l'ensemble de la procédure qui encadre la photographie dans ce type de commande, avec ses conditions de rigueur et son objectif de représentation documentaire « produit une homogénéité générale qui rassemble des milliers d'images, au-delà des variétés des territoires et des identités artistiques diverses des photographes, ainsi que de la qualité des différents travaux[103] ». Par-delà l'intérêt de ces photographies, leur potentielle opérativité ou la fascination qu'elles peuvent susciter, la commande induit un cadre qui limite le potentiel critique et exploratoire des démarches. Comme le relève Jordi Ballesta, « les contraintes, sous-estimées, conduisent à la valorisation, voire à la labellisation, et bien plus rarement au questionnement et à l'enquête[104] ».

Cependant, les approches photographiques susceptibles de construire un propos plus critique, documentaire et d'enquête sur l'espace vécu et architecturé sont nombreuses, et méritent que nous portions maintenant plus précisément notre attention sur elles.

101 Eva Bigando, « De l'usage de la *photo elicitation interview* pour appréhender les paysages du quotidien : retour sur une méthode productrice d'une réflexivité habitante », *Cybergeo: European Journal of Geography*, 17 mai 2013.

102 Frédérique Mocquet, «La représentation du territoire en projet, une histoire de l'observatoire photographique du paysage», Thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Jacques Fol, Université Paris-Est, ENSAPM, 2020.

103 *Ibid.*, p. 305.

104 Jordi Ballesta, « La Commande au risque de l'illustration », *Études photographiques,* 20 mars 2014, nº 31.

3.2 – Documenter l'ordinaire

Le terme de « document photographique » apparaît dès le XIXe siècle. Il désigne alors le medium dans son ensemble et évoque sa capacité à apporter des informations, ce en quoi il est présenté comme opposé à la notion « d'art[105] ». Pour ce dernier motif, le terme documentaire sera largement répudié par la « tradition de la légitimation de la photographie comme art », qui cherche, « pour éloigner d'elle le soupçon d'enregistrement purement mécanique, à séparer de façon étanche l'usage créatif du médium – transcender la réalité, savoir sélectionner – se soumettre à la réalité et, dans l'idéal, tout prendre[106] ». Jusqu'aux années 1920, à l'opposé de la dimension artistique et créative de la photographie, la notion de document est donc plutôt associée à la dimension mécanique, exhaustive et neutre de la photographie, considérée comme la négation de tout genre esthétique. On lui associe alors exclusivement des photographies techniques, d'identité, de machines, commerciales, d'archivage, etc.

Au début des années 1930, les termes jusque-là opposés d'art et de document se retrouvent associés, comme le note en 1938 Beaumont Newhall[107], faisant le lien entre les pratiques de jeunes photographes des années 30 tels que Berenice Abott (1899-1991), Walker Evans (1903-1975), Ralph Steiner (1899-1986), Arthur Rothstein (1915-1985) ou Ansel Adams (1902-1984), et des photographes de la fin du XIXe siècle tels que Henri Le Secq (1818-1882), Charles Marville (1813-1879), Lewis Hine (1874-1940) ou Eugène Atget (1857-1927). Pour Newhall, les jeunes photographes « ont vu dans cette approche matérialiste les bases d'une esthétique de la photographie[108] ». Des travaux qui n'étaient jusque-là pas abordés pour leur dimension artistique deviennent alors des références et des inspirations pour l'avant-garde, et les documents jusqu'ici mis de côté inspirent l'art :

> Non seulement les deux termes ne s'excluent plus mais ils sont rapidement perçus comme indissociables : ce n'est que s'il accepte humblement la spécificité documentaire de son médium, s'il s'éloigne de tout effet d'art pour se rapprocher de la vision mécanique de son appareil que le photographe a une chance d'accéder au grand art. Ce qui était un parfait oxymore, l'idée d'un « art documentaire », se charge désormais d'une connotation éminemment positive […] et jouit d'un prestige inouï[109].

Ce changement de paradigme est concomitant au rejet progressif du genre du pictorialisme, qui prônait une esthétique inspirée de la peinture, recourant à de nombreux

105 Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 25.
106 *Ibid.*
107 Beaumont Newhall, « Documentary Approach to Photography », *Parnassus*, 1938, vol. 10, n° 3, p. 3-6.
108 *Ibid.* Cité et traduit par Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 26.
109 Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 26.

effets graphiques tels que des imitations de flou impressionnistes. À la fin des années 1920, les canons esthétiques du pictorialisme sont même considérés par « tout le monde » comme « anti-photographiques et impurs », et on leur préfère « un art photographique spécifique [plutôt que copié de la peinture], rapporté à l'exploitation des propriétés intrinsèques au médium[110] ». Pour le dire autrement, il s'agit pour la photographie de trouver sa légitimité artistique dans les spécificités propres du médium, plutôt que de copier les effets picturaux de la peinture.

La considération dont jouit le terme de « photographie documentaire » dans les années 1930 s'explique aussi en partie par la grande imprécision de sa définition. À travers les nombreuses formes sous lesquelles le terme apparait, une idée générale peut cependant émerger : celle d'une exigence première de « photographier "les choses comme elles sont" , selon une expression qui court dans de nombreux écrits de l'époque, d'August Sander à Walker Evans, d'Albert Renger-Patzsch à Dorothea Lange […] ; le documentaire prétend se confronter de nouveau avec la réalité la plus brute[111] ». La définition demeure large. De fait, elle recoupe des esthétiques et des pratiques variées.

En 1927, lorsque décède Eugène Atget, Berenice Abott acquiert le fonds du photographe français, et notamment ses photographies de Paris, qu'elle ramène à New-York en 1929 et qu'elle « s'empresse de montrer autour d'elle[112] ». Le fond de photographies parisiennes d'Atget est extensif, du fait de son ambition de documenter et décrire toute la capitale.

> À l'époque des plaques humides, le grand prédécesseur d'Atget, Charles Marville, photographiait les rues du Vieux Paris, rue par rue. Dans ces vieilles rues qui existaient encore une génération plus tard, Atget a répété le travail immeuble par immeuble, parfois porte par porte, parfois heurtoir par heurtoir. Il a retravaillé le minerai avec un crible plus fin, et a tamisé un nouveau métal précieux[113].

Cette attention photographique documentaire portée sur les rues du quotidien et sur l'architecture anonyme des rues, plutôt que sur les édifices et monuments de marque (comme le Louvre photographié par Baldus par exemple) est d'une certaine influence sur des photographes américains parmi lesquels Berenice Abott et Walker Evans[114].

110 *Ibid.*, p. 58.
111 *Ibid.*, p. 27.
112 *Ibid.*, p. 105.
113 John Szarkowski et Eugène Atget, *Atget*, New York, Museum of Modern Art : Calloway, 2000, p. 14. Traduction personnelle. « *In the wet-plate days, Atget's great predecessor Charles Marville photographed the streets of Old Paris, street by street. In those old streets that still existed a generation later, Atget repeated the work building by building, sometimes door by door, sometimes door knocker by door knocker. He reworked the ore with a finer screen, and sifted out a different precious metal* ».
114 Berenice Abott revendique elle-même cette influence marquante (voir Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 105.), tandis que John Szarkowksi fait de Evans l'héritier spirituel d'Atget (voir : John Szarkowski et Eugène Atget, *Atget*, *op. cit.*, p. 17.)



Walker Evans, *Frame Houses in Virginia*, 1936

> La documentation architecturale, genre a priori limité mais auquel Atget a conféré, pour toute cette génération, un prestige immense, joue un rôle essentiel dans la mise en place du « style documentaire ». […] Mais surtout, elle leur fait découvrir par la pratique les riches possibilités esthétiques offertes par ce cadre documentaire d'apparence si stricte[115].

Ces travaux, reconnus par la critique[116], explorent à la fois les enjeux documentaires de la photographie et les rues New-Yorkaise ou les lotissements de maisons de bois de Virginie. Quelques décennies plus tard, une nouvelle génération de photographes américains s'empare à son tour du sujet de la capacité documentaire de la photographie en l'appliquant à la question de l'architecture sans architectes, aux transformations de la ville et du paysage urbain ou périurbain[117].

Les questions qui s'y posent sur la dimension documentaire de la photographie, sur sa relation à l'inventaire et sur ses modalités de rapport au réel sont extrêmement riches pour les réflexions qui nous occupent ici. La reconsidération d'architectures banales (c'est-à-dire communes, accessibles à tous) portée par ces travaux trouve un écho saisissant dans l'histoire de l'architecture du XXe siècle et ouvre des pistes fécondes pour questionner le rapport contemporain du projet d'architecture au déjà-là.

115 Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 109.
116 L'exposition *Photographs of Nineteenth-Century American Houses* by Walker Evans est la première exposition de photographie de l'histoire du MoMA. Elle a lieu en novembre 1933. Voir *Ibid.*
117 Voir Atlas, planche 16

Photographier l'architecture ordinaire : New-York & Los Angeles, 1966

Dans un cadre institutionnel radicalement différent des commandes étatiques, certains artistes américains des années 1960 ont employé la photographie afin de construire un regard et un rapport nouveaux sur l'architecture du banal et sur des espaces interstitiels. En effet, les années 1960 ont vu apparaitre aux États-Unis un certain nombre de démarches d'artistes développant un regard nouveau sur le paysage, l'architecture et leur environnement du quotidien[118]. Selon l'historien de l'art Joshua Shannon[119], les plus significatifs sont des artistes New-Yorkais tels Sol LeWitt, Donald Judd, Dan Graham ou encore Robert Smithson, confrontés au renouvellement urbain rapide de Manhattan, causé à la fois par un boom financier favorisant la construction de nombreux gratte-ciels et par la volonté municipale de déplacer les industries en périphérie de la ville – et donc en dehors de Manhattan. Ce contexte particulier favorise d'une part l'appropriation par les artistes de lieux délaissés par l'industrie, des friches à proximité du centre urbain, et d'autre part incite ces artistes à s'interroger sur ces transformations et sur la nature de l'espace urbain.

> Alors que les industries partaient, les artistes ont investi les lofts déserts et se sont réapproprié les restes de la ville industrielle, établissant alors une corrélation directe entre la démolition de leur environnement bâti et leur obsession avec les matérialités obsolètes de ces quartiers dans lesquels ils habitèrent pendant cette période de transition[120].

Sol LeWitt, *Ziggurats* (1966)

Ce nouveau regard porté sur un univers urbain et périurbain en transition s'incarne par exemple dans un article de Sol LeWitt accompagné de photographies de l'artiste, publié en 1966 et intitulé *Ziggurats*[121]. Dans cet article, LeWitt décrit une typologie de gratte-ciels New-Yorkais construits pendant les années 1950, qu'il nomme des Ziggurats, nom qu'il emprunte à une typologie architecturale d'édifices à degrés mésopotamiens du IIe siècle av. J-C environ. Pour LeWitt, la forme à degrés de ces édifices bon marché construits en série

118 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday: photography, architecture, and the problem of realism.*, Zurich, PARK Book, 2020, p. 171.

119 Cité par *Ibid.*, p. 172. Voir : « A loft without labor », in Joshua Shannon, *The disappearance of objects: New York art and the rise of the postmodern city*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 149–187.

120 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 172. Traduction personnelle. « *As industries left, artists moved into the empty lofts and reclaimed the remains of the industrial city, thus establishing a direct correlation between the erasure of the built environnment around them and their fixation with the obsolete materiality of the neighborhoods that they inhabited during this transitional period* ».

121 Publié initialement dans : « Ziggurats », *Arts Magazine*, novembre 1966, n° 40, p. 24–25. Disponible en fac-similé dans : Sol LeWitt et Alicia Legg, *Sol Lewitt: the Museum of Modern Art, New York*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 172–173.











Sol LeWitt et Alicia Legg, *Sol Lewitt: the Museum of Modern Art, New York*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, « Ziggurats », p. 172−173.

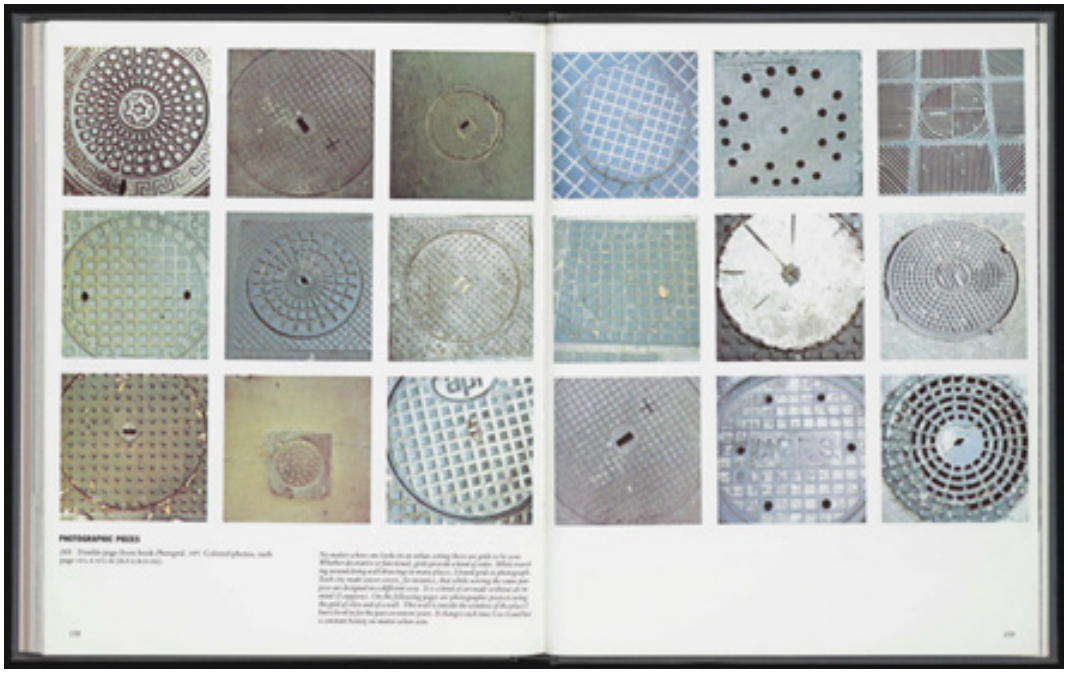
dans l'après-guerre est une conséquence directe imposée aux architectes par le règlement d'urbanisme qui régit alors Manhattan. Ce dernier définit en effet la hauteur maximale d'un immeuble en fonction de la distance de la façade à la rue. Construire avec des étages en degrés, ou en retrait, permet donc de construire plus haut et d'obtenir plus de surface de plancher pour une même surface au sol. Rem Koolhaas montre dans *New-York délire* que cette forme à degré – ou en redents – est en effet une conséquence du plan de zonage de Manhattan de 1916 ; les formes architecturales qui en résultent ont été représentées par le dessinateur d'architecture Hugh Feriss – le « pilote automatique du Manhattanisme[122] » – dans les années 1920. Lewitt note que cette forme de degrés n'est pas aimée par les architectes : elle s'oppose aux théories du style international ayant alors le vent en poupe, portées notamment par Ludwig Mies Van der Rohe, et qui préconisent de dessiner des façades parfaitement verticales, unies, lisses et dénuées d'ornementations et de corniches sur toute la hauteur des immeubles. L'artiste, constatant que les ziggurats new-yorkaises sont décriées, prophétise à regret que la récente abolition du plan de zonage de 1916 va entraîner la fin de leur développement. Pour Sol LeWitt, ces immeubles au volume conditionné par un règlement urbain présentent pourtant un intérêt pour l'art conceptuel, précisément parce qu'ils sont une forme qui matérialise géométriquement une règle préétablie[123]. À ce titre, les ziggurats mériteraient donc d'être réexaminées avec un regard dépassant le mépris dû à leur qualité d'immeubles bas de gamme et à leur usage peu noble de bureaux. Pour défendre ce postulat, l'artiste appuie son propos sur des photographies. Réalisées depuis la rue et cadrant systématiquement l'angle des *buildings* au centre de l'image, elles sont marquées par des ombres tranchantes (dans chaque cas, une façade est éclairée et l'autre laissée dans l'ombre). Ces partis pris renforcent la monumentalité sculpturale et plastique des ziggurats photographiées par l'artiste. Le sol est absent des images, qui semblent être prises à hauteur de l'œil du piéton en forte contre-plongée. En ce sens, les photographies fonctionnent comme des restitutions du point de vue que le passant new-yorkais peut avoir de ces ziggurats : la photographie se substitue au regard du promeneur. Mais les points de vue et la composition des images sont soigneusement sélectionnés pour appuyer le propos de l'artiste et mettre en valeur une certaine plastique des volumes de ces buildings new-yorkais.

Malgré l'omniprésence de la photographie dans le travail de Sol LeWitt, et ce tout au long de sa carrière, l'artiste ne se revendique pas comme photographe. Ses photographies sont d'ailleurs bien souvent « des images plates et neutres, des instantanés sans qualités aux cadrages souvent approximatifs comme si la photographie devait se tenir à distance de toute performance technique et ne reproduire que des surfaces sur des surface[124] ». Les

122 Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, [1978], Marseille, Ed. Parenthèses, 2011, p. 112 et suivantes.

123 Au sujet de la façon dont Sol LeWitt définit l'art conceptuel, voir son article « *Paragraphs on conceptual art* », disponible notamment dans Sol LeWitt et Alicia Legg, *Sol Lewitt*, *op. cit.*, p. 166–167.

124 Laurence Corbel, « Suites, séries et séquences. Les inventaires photographiques de Sol LeWitt », D. Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne,



Sol LeWitt et Alicia Legg, *Sol Lewitt: the Museum of Modern Art, New York*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, « photographic pieces », p. 158–159.

sujets de ses photographies sont extrêmement divers, et forment un ensemble foisonnant qui contraste d'autant plus avec la grande rigueur et le minimalisme de ses autres œuvres, peintures murales, sculptures ou performances. Pour l'artiste, la photographie est un moyen d'expression artistique à part, dans lequel il n'instaure ni la même rigueur ni la même attention au processus que dans son usage des autres mediums. Il emploie en revanche la photographie pour décortiquer, recenser et enregistrer :

> Les travaux photographiques de LeWitt dressent des inventaires, établissent des répertoires de formes, constituent des collections, recensent les moments d'une action, d'un mouvement ou d'un déplacement […] Il y a chez LeWitt une véritable passion taxinomique qui s'exprime dans l'investigation méthodique de figures géométriques, dans les dépouillements systématiques d'un lieu (son espace de travail), d'un quartier (le Lower East Side de New York) ou de villes (celles où il se rend pour son travail)[125].

Les photographies trouvent néanmoins leur place dans l'œuvre de l'artiste, et pas seulement comme prises de note ou comme enregistrement, par la façon dont elles sont rassemblées et montrées. Le montage systématique des ensembles photographiques en grilles ordonnées et rigoureuses, au-delà de renvoyer aux fresques murales géométriques de LeWitt, permet également de conférer une seconde dimension aux séries photographiques, invitant « à des lectures polyphoniques selon que le lecteur parcourt les grilles d'un coup d'œil ou les pages par un feuilletage rapide, selon qu'il se laisse perdre dans le labyrinthe d'images en s'attachant à regarder chacune dans le détail[126] ».

Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 101–114.

125 *Ibid.*, p. 105.

126 *Ibid.*, p. 108.

Dan Graham, *Homes for America* (1966)

Dans son œuvre-article *Homes for America* de 1966, Dan Graham s'intéresse également à une forme d'architecture banale et économique, en l'occurrence les maisons individuelles construites en série aux Etats-Unis par des promoteurs immobiliers. Cinq ans avant que Robert Venturi et Denise Scott Brown ne proposent à leurs étudiants de Yale d'étudier la ville pavillonnaire tentaculaire de Levittown (que Graham mentionne d'ailleurs parmi les noms des cités qu'il observe) comme ils l'avaient fait avec Las Vegas, Graham détaille le mode de productions de ces *Large-scale tract housing developments*. Conçues dans une visée économique et de rentabilité extrême, elles sont construites en série de façon identique, avec un choix limité de déclinaisons de modèles, de combinaisons d'éléments à choisir sur catalogue, et de couleurs. Comme dans de nombreuses autres de ses œuvres, l'artiste analyse et recense les combinaisons possibles de ces facteurs :

> Comme les couleurs varient généralement de façon indépendante du modèle de la série, un bloc de huit maisons utilisant huit modèles différents et quatre couleurs aurait quarante-huit fois quarante-huit, soit 2304 combinaisons possibles[127].

Après avoir analysé ces modes de combinaisons et les séries qui pourraient en découler, l'artiste conclut son article par une réflexion sur la nature de cette architecture. Détachée de tout rapport particulier à son environnement bâti ainsi que de toute dépendance aux besoins singuliers des habitants individuels, l'architecture uniforme de ces *Homes for America* qui « constituent la ville nouvelle » et « sont partout » est autonome, et provient exclusivement des contingences technologiques et économiques de la production.

L'article de Graham a été édité à plusieurs reprises, et il en coexiste plusieurs versions qui comportent quelques légères différences. La nuance la plus notable concerne les illustrations. Dans la première apparition de l'article papier, dans le n°41 d'*Arts Magazine* (soit le numéro suivant celui qui contenait *Ziggurats*), une seule photographie accompagne le texte, et elle n'est pas de Graham : il s'agit d'une photographie de Walker Evans que les éditeurs de la revue ont préférée à celle initialement prévue[128]. Les apparitions suivantes de l'article (notamment dans le folio de l'artiste *For Publication*[129] paru en 1975, dans les catalogues d'exposition comme celui du Van Abbemuseum d'Eindhoven en 1978, ou dans les collections du MoMa) sont toutes illustrées *a minima* par six photographies de l'artiste. Plus que des illustrations des maisons et lotissements pavillonnaires sur lesquels se

127 Traduction personnelle. « *As the color series usually varies independtly of the model series, a block of eight houses utilizing four models and four colors might have forty-eight times forty-eight or 2,304 possible arrangements* ».

128 Il s'agit en l'occurrence d'une photographie de maisons en bois de Boston prise en 1930, et tirée de *American Photographs*. Cette photographie est d'ailleurs celle choisie pour illustrer la réédition de 1962 de l'ouvrage, dont l'édition originale est de 1938. Voir : Walker Evans et Lincoln Kerstein, *Walker Evans American Photographs*, [1938], New York, Museum of Modern Art, 1962.

129 Dan Graham, *For Publication*, Los Angeles, Otis Art Institute, 1975.



Dan Graham, *Homes for America*, 1966-1967
Collection du MoMa, notamment exposée au sein de *Idea Art*, MoMa, 2019-2021



Walker Evans, *Wooden Houses, Boston*, 1930

penche Graham, elles sont en fait à l'origine même de l'œuvre. Nathalie Boulouch montre en effet que Graham découvre ces lotissements extensifs à la fin de l'année 1965 lors de trajets en train entre New York et le New Jersey[130]. À la fois intrigué par l'architecture pavillonnaire et à la recherche de sujets à photographier, Graham réalise des séries de photographies à l'aide d'un appareil Kodak Instamatic, c'est-à-dire un appareil bas de gamme, à mise au point et focale fixes qui prend des photographies développées au format diapositive. En effet, l'œuvre qu'est *Homes of America* a d'abord été présentée sous la forme d'une projection de diapositives « dans le cadre de soirées organisées dans le loft new-yorkais de Robert Smithson et Nany Holt[131] ». Le format particulier du diaporama de diapositives associe un mode linéaire et discursif de présentation d'une série de photographies, une esthétique de la simplicité et de l'économie liée à la basse qualité de l'appareil photographique et à celle de l'appareil de projection, ainsi qu'un rapport direct à la pratique sociale, amatrice et familiale de la séance de projection de diapositives[132]. Surtout, cela montre la primauté, ou à tout le moins l'importance fondamentale de la photographie dans ce projet. Dans ce cadre, la photographie est à la fois l'élément déclencheur de la réflexion sur l'architecture (Graham cherchait quelque chose à photographier[133] et découvre ainsi ces maisons), le moyen de représenter l'objet de la réflexion (c'est à dire de le « capturer » pour le montrer ailleurs), et le support direct de sa restitution : d'abord sous forme directe de projection de diapositives (que l'on peut imaginer complétée d'un propos oralisé) puis sous la forme d'un article combinant texte et images. Comme Walter Gropius en 1911, Graham projette des diapositives d'architecture banales et sans grande qualité architecturale : des silos industriels chez l'architecte allemand, des maisons produites en série et à l'économie chez l'artiste étasunien.

130 Nathalie Boulouch, « La projection de diapositives, le dispositif et le protocole. A propos d'Homes for America de Dan Graham. », D. Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 287-298.

131 Nathalie Boulouch, « Photographie illégitime, cinéma du pauvre : le destin impossible de la diapositive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2014, n° 24-25.

132 Ariadna Lorenzo Sunyer, « Homes for America et Hotel Palenque : diapositive, oralité et circulation des images chez Dan Graham et Robert Smithson », A. Gunthert, T. Kirchner et M.-M. Ozdoba (dir.), *Nouveaux médias : mythes et expérimentations dans les arts*, Paris, Naima Editions, 2021, p. 179–196.

133 « J'allais avec mon Instamatic dans le New Jersey, prenant le chemin de fer jusque chez mes parents où j'habitais, à Westfield. J'observais beaucoup de choses du train. Souvent, je marchais le long de la voie ferrée, cherchant des choses à photographier ». Dan Graham, cité par : Nathalie Boulouch, « Photographie illégitime, cinéma du pauvre », *op. cit.*

En cette même année 1966, Edward Ruscha réalise à Los Angeles une œuvre qui, là encore, pose un regard photographique nouveau sur des architectures du banal et du quotidien. *Every Building on the Sunset Strip* est un livre d'artiste auto-édité par Ruscha. Sous la forme d'un *leporello* de 53 pans (déplié, le livre fait environ 8m de longueur[134]), il reproduit quelques centaines de photographies frontales, assemblées en deux bandes, prises sur une portion d'environ deux kilomètres et demi du *Sunset Boulevard* de Los Angeles, entre Beverly Hills et Laurel Canyon. Les deux bandes de photographies forment ainsi deux longues vues en élévation, dos à dos, comme des vues en façade du *Strip* ou comme un travelling photographique qui se déplie (littéralement) sous les yeux du lecteur. Les numéros des adresses ainsi que les noms des rues croisées aux carrefours sont rigoureusement annotés sous les photographies. Pour les réaliser, Ruscha fixe un appareil photographique 35 mm à entraînement automatique sur le plateau arrière d'un pick-up, chargé avec une pellicule de cinéma en noir & blanc[135], et il prend des photographies tout en roulant lentement dans un sens puis dans l'autre le long du boulevard. Le protocole est mis en place un jour de temps couvert, les façades comportent donc peu d'ombres, ce qui a pour effet de diminuer la sensation de profondeur et d'aplatir d'autant plus la vue en élévation des photographies. Pour l'artiste, les rues de Los Angeles sont précisément caractérisées par cette question de façade et de platitude, à l'instar des décors de cinémas. L'artiste énonce dans un entretien :

> C'est comme une maquette, c'est comme une surface, et je m'intéresse à toutes ces petites surfaces le long du chemin. Et c'est pourquoi je suis curieux des rues de L.A., parce que quelque part, tout cela revient dans mon art, l'idée des rues de L.A. Pour moi, Los Angeles est comme une série de façades de magasins qui sont tous verticaux depuis la rue, et il n'y a presque rien derrière les façades. Il n'y a que des façades ici - c'est ce qui m'intrigue dans toute la ville de Los Angeles - le caractère de façade de l'ensemble. [...] Les rues sont comme des rubans. Elles sont comme des rubans et elles sont parsemées de faits[136].

L'œuvre de Ruscha joue notamment avec les codes de l'inventaire, en prétendant recenser « tous les bâtiments du *Sunset Strip* » (ou *a minima* la surface de leurs façades), comme il l'avait fait dans le livre qu'il avait publié trois ans plus tôt, *Twenty-six Gasoline*

134 Olivier Belon, « Déambuler dans les ruines. Le protocole mis à l'épreuve », D. Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 165-176.

135 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 124-125.

136 Ed Ruscha, interview tirée du film *L.A. Suggested by the art of Edward Ruscha*, Mystic Fire Video, 1981. Paroles retranscrites dans Edward Ruscha et Alexandra Schwartz, *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 223-224. Traduction personnelle. «*It's like a model, it's like a surface, and I'm interested in all these little surfaces along the way. And that's why I'm curious about streets in L.A., because somewhere it all comes back into my art, the idea of streets in L.A. Los Angeles to me is like a series of storefront planes that are all vertical from the street, and there's almost like nothing behind the façades. It's all façades here – that's what intrigues me about the whole city of Los Angeles – the façade-ness of the whole thing. [...] Streets are like ribbons. They're like ribbons and they're dotted with facts* ».

Stations. Ce livre de photographie est le premier du jeune artiste, alors âgé de vingt-six ans, et arrivé en Californie sept ans plus tôt pour étudier l'art au *Chouinard Art Institute*[137]. Originaire d'Oklahoma City, Ruscha réalise des photographies de stations-service le long de la route à l'occasion d'un trajet en voiture de deux mille kilomètres pour retourner dans l'Oklahoma. À rebours du parcours des migrants décrit par Steinbeck dans *Les Raisins de la Colère* à peine trente ans auparavant, et sujet des photographies de Walker Evans ou de Dorothea Lange pour la FSA, l'œuvre de Ruscha s'inscrit elle aussi dans une longue tradition étasunienne autour de l'imaginaire de la route. De nombreux critiques ont de fait associé les photographies des vingt-six station-service de Ruscha aux travaux de Walker Evans, en s'appuyant sur le fait que des sujets communs s'y retrouve (l'architecture vernaculaire, de bord de route, de stations-services) et sur une apparente similitude entre les photographies de *Twenty-six Gasoline Stations* et le style documentaire de Evans.

Vassallo montre cependant que contrairement à son aîné, Ruscha réalise des photographies à la mise au point et à l'alignement horizontal parfois approximatifs. De même, l'étude des planche-contacts lui révèle que dans bien des cas, Ruscha s'est contenté d'une seule photographie par sujet, « [un] mode de fonctionnement automatique qui traite l'appareil comme un dispositif permettant de prendre des échantillons d'une situation, plutôt que comme un dispositif permettant de construire des compositions visuelles[138] ». Ruscha lui-même, interrogé en 1981 sur la proximité de son travail avec celui de Walker Evans, déclare connaître, évidemment, les photographies de son aîné. Mais il ajoute qu'elles « n'ont aucun rapport avec ce livre[139] », exprimant ainsi son détachement d'une approche documentaire. Pour Ruscha, les photographies sont plutôt un moyen d'enregistrer des figures architecturales et des formes qui le questionne pour leurs capacités plastiques, visuelles et symboliques. L'appareil photographique est intégré au sein d'un dispositif qui va du déplacement de l'artiste à l'autoédition des livres, en passant par la prise de vue (cette dernière étant parfois associée directement au déplacement, dans le cas des photographies réalisées en fixant l'appareil sur une voiture). Le rapport de Ruscha à la photographie semble, en tout cas dans ses premiers livres de la fin des années 1960, loin des questionnements de Evans autour du style documentaire, des interrogations sur la posture du photographe documentaire. Comme d'autres artistes de l'art conceptuel, Ruscha remet en question le statut de l'art et la place qu'y tient la photographie, en s'appuyant sur le fait que « [le] caractère ordinaire de la photographie – "art moyen" par excellence – en fait un objet apte à s'opposer alors aux conceptions dominantes du milieu de l'art moderne[140] ». Il ne s'agit

137 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 118.

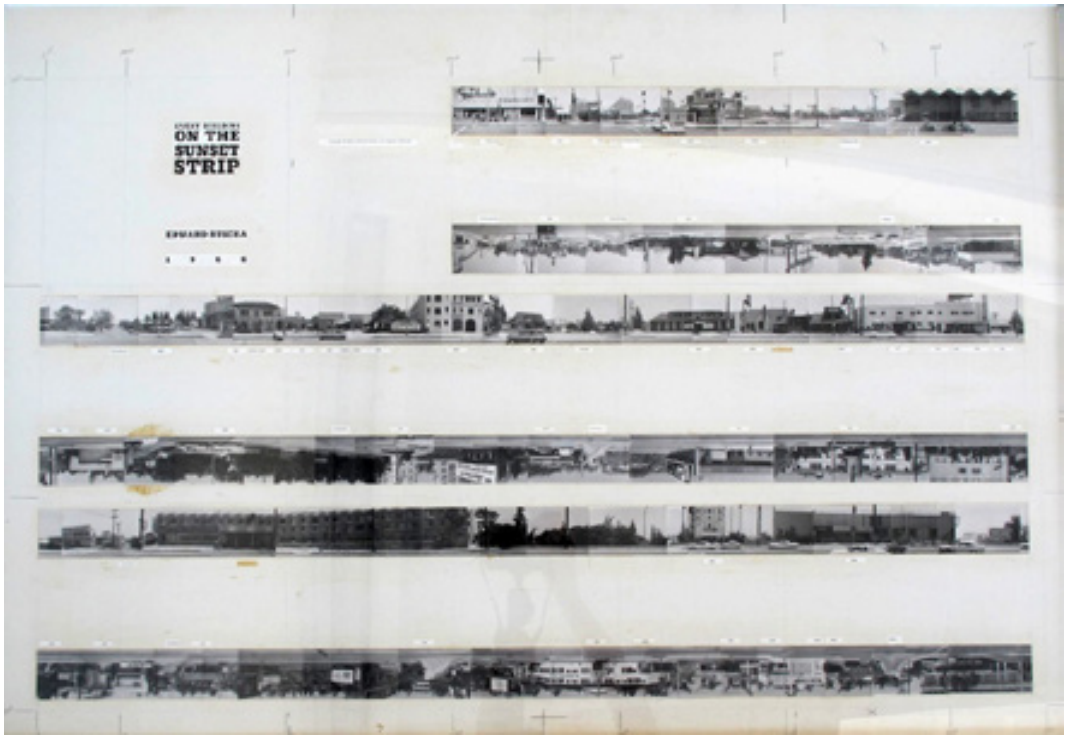
138 *Ibid.*, p. 119. Traduction personnelle. «*An automatic mode of operation that treated the camera as a device to take samples of a situation, rather than an apparatus for the construction of visual compositions* ».

139 Interview de Ed Ruscha par Henri Man Barendse, in Edward Ruscha et Alexandra Schwartz, *Leave any information at the signal*, *op. cit.*, p. 214.

140 Danièle Méaux, *Géo-photographies*, *op. cit.*, p. 16. La citation dans le texte renvoie à : Bourdieu Pierre (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, [1965], Paris, Les Éditions de minuit, 2003.



Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip,* leporello, 1966



Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip,* maquette, 1966





Edward Ruscha, *Danny Kwan, Ed Ruscha and Bryan Heath in Ruscha's Datsun pickup truck,* 1966, & schéma pour *Every Building on the Sunset Strip,* non daté « Streets of Los Angeles Archive», The Getty Research Institute

pas pour Ruscha de s'interroger sur le statut d'œuvre d'art de la photographie, encore moins sur l'opposition supposée entre art et document. Il s'agit au contraire de s'approprier la photographie en tant qu'outil disponible et adéquat pour saisir le monde, à la façon d'un ready-made visuel :

> C'est l'extension du ready-made sous forme photographique. Au lieu d'appeler une station-service de l'art, j'appelle sa photographie de l'art. Mais la photographie n'est pas l'œuvre - la station-service pourrait l'être. La photographie n'est qu'un succédané de la station-service. La photographie en elle-même ne signifie rien pour moi, c'est la station-service qui est importante[141].

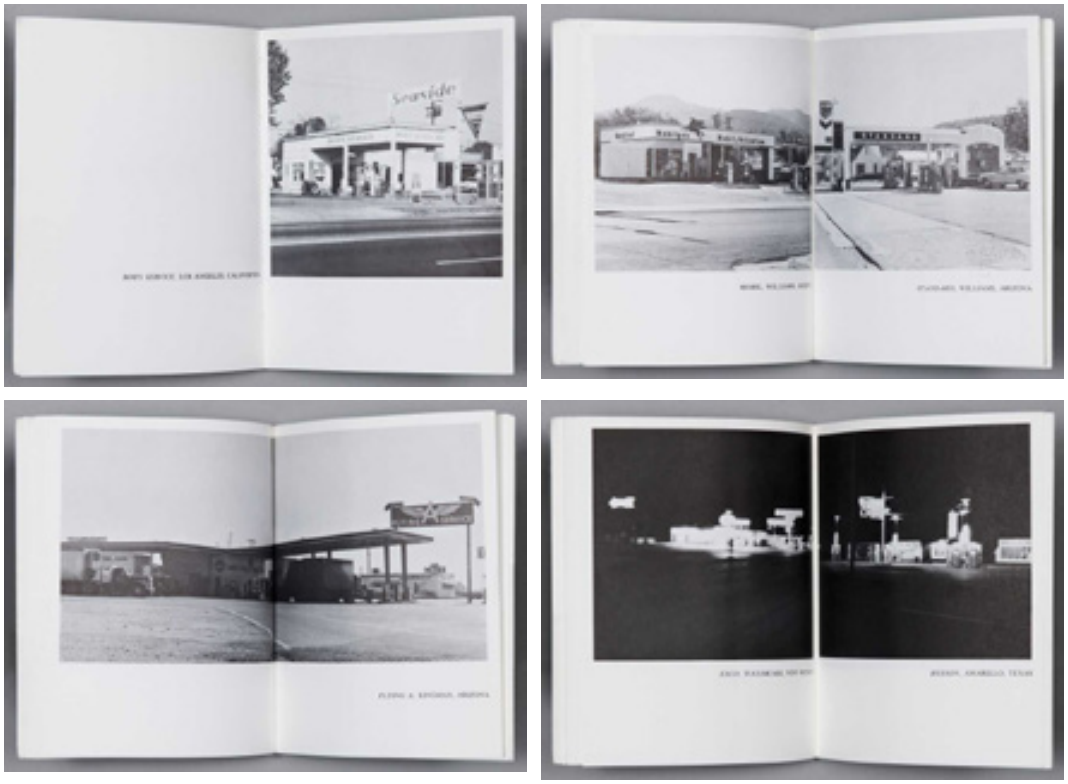
Chez Ruscha, l'inventaire est un prétexte, motivé par une forme d'humour décalé et par la volonté de produire une réflexion sur ce qu'est l'art. Son esthétique directe fait du réel une forme de ready-made que la photographie permet de transformer en art. Cette idée est du reste cohérente avec l'analyse qu'en fait le photographe Frank Gohlke. Selon lui, les photographies de Ruscha parviennent à exprimer une forme de neutralité objective, notamment grâce à la gestion du cadrage, parfois imprécis. Pour Gohlke, les photographies de Ruscha ne donnent pas l'impression d'avoir été créées par le cadrage, mais donnent plutôt le sentiment que la scène était déjà là, et que le cadrage a simplement été posé sur l'existant[142]. La photographie est employée par Ruscha principalement pour sa capacité à enregistrer, et c'est la mise en forme des photographies ainsi produites, par un travail d'édition soigneusement réfléchi, qui permet de lui conférer une aura de neutralité objective. L'œuvre de l'artiste, c'est sa démarche, dans laquelle la photographie est un élément parmi d'autres, et non pas une photographie tableau, œuvre en soi.

Il est remarquable que l'année 1966 ait vu simultanément les pionniers de l'art conceptuel américain employer la photographie, dans un registre esthétique direct, pour documenter et questionner à la fois le statut de l'art (et la place de la photographie dans le monde de l'art) et les transformations urbaines et architecturales fulgurantes que connaissaient alors les États-Unis. Ces connexions ne sont certainement pas un hasard, et on peut considérer qu'elles marquent un point de convergence historique entre photographie documentaire et architecture :

> On peut avancer que [ces coïncidences entre ces œuvres] font plus que situer un moment séminal de fusion dans lequel l'architecture et la photographie documentaire se confondaient, tandis qu'elles posaient les fondations du mythe de l'art conceptuel. Elles témoignent également d'une préoccupation et d'une fascination simultanées pour

141 Interview de Ed Ruscha par Henri Man Barendse, *in* Edward Ruscha et Alexandra Schwartz, *Leave any information at the signal*, *op. cit.*, p. 215. Traduction personnelle. « *It's an extension of a readymade in photographic form. Instead of going out and calling a gas station "art," I'm calling its photograph art. But the photograph isn't the art – the gas station might be. The photograph is just a surrogate gas station. The photograph by itself doesn't mean anything to me; it's the gas station that's the important thing* ».

142 Cette réflexion de Frank Gohlke est paraphrasée par William Jenkins dans : Jenkins William (dir.), *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975, p. 5.



Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1963, non paginé

> un environnement bâti qui était écrasant à la fois par la violence avec laquelle il se transformait et par l'opacité généralisée de sa signification[143].

Ainsi l'avant-garde de l'art conceptuel américain des années 1960, confrontée à un contexte urbain complexe, en pleine transformation et dont la signification était de prime abord opaque, interroge et explore les conséquences et les enjeux de ces transformations par la photographie. Comme ce sera plus tard le cas pour la Mission Photographique de la DATAR, la photographie est employée par ces artistes comme un instrument de compréhension et de représentation d'un territoire imprécis, changeant et difficile à cerner. Sol LeWitt, Dan Graham et Ed Ruscha montrent par leurs travaux que la photographie est, parmi les nombreux mediums à disposition, celui le plus à même d'être employé comme un outil de compréhension d'un monde en plein changement. Dans le cas de *Zigurrats*, comme dans celui de *Homes for America*, de *Twenty-six Gasoline Stations* ou de *Every Building on the Sunset Strip*, c'est la publication (livre ou article de magazine) qui fait œuvre, et non pas les photographies elles-mêmes.

143 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 179. Traduction personnelle. « *Arguably, then, they do more than locate a seminal moment of conflation in which architecture and documentary photography became confounded as they were brought to bear on the foundation myth of conceptual art. They also signal towards a simultaneous preoccupation and fascination with a built environment that was overwhelming both in the violence with which it was transforming and in its generalized opacity of meaning* ».

On peut noter au passage que c'est également à cette période, précisément en 1964, que Bernard Rudofsky, un architecte américain d'origine autrichienne, publie *Architecture without Architects*[144]. L'ouvrage fait date dans la considération grandissante que les architectes portent aux constructions vernaculaires, à l'architecture sans architectes et à la prise en compte des caractères locaux, endogènes, des lieux dans lesquels ils interviennent. Il faut certainement voir plus qu'une coïncidence dans cette proximité chronologique de démarches se penchant sur l'architecture du banal et du vernaculaire. Précisons tout de même que l'attention de Rudofsky est davantage portée sur une architecture que l'on peut qualifier de traditionnelle et artisanale que sur l'architecture du banal photographiée par Dan Graham. L'ouvrage de Rudofsky, abondamment illustré recourt d'ailleurs presque exclusivement à des photographies, à l'exception de deux gravures du XVIe siècle et d'une axonométrie tirée d'un ouvrage du XVIIIe siècle contenues dans l'introduction de l'ouvrage, ainsi que de quelques croquis, diagrammes, schémas et plans urbains dans le développement. Sur les 156 illustrations que contient l'ouvrage, 147 sont des photographies. Mais l'usage qu'en fait Rudofsky est évidemment loin de l'approche photographique de Dan Graham[145].

Est également notable l'influence des travaux photographiques des artistes du mouvement de l'art conceptuel sur le travail mené par Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steve Izenour à Las Vegas[146] entre 1968 et 1972, qui a là encore recours à la photographie pour tirer des leçons de l'architecture anonyme du Strip de Las Vegas. L'influence de Ruscha sur Denise Scott Brown est d'ailleurs documentée : on sait qu'elle découvre dès 1965 ses livres photographiques dans une petite librairie de Santa Monica[147], tandis qu'on trouve dans les pages de *L'Enseignement de Las Vegas* une « coupe du strip à la manière d'Eward Ruscha[148] ».

144 Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, [1964], Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987.

145 Sur l'approche photographique de Rudofsky, voir notamment : Iñaki Bergera, « Miradas modernas. The Architect as a Photographer », *Arquitectura Viva*, 27 juin 2013, n° 153, p. 16-21.

146 Voir Chapitre 2, section 2 – *Manifestes d'architecture*.

147 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 129.

148 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, [1972], Wavre, Mardaga, 2017, p. 46. La légende mentionne « Un détail d'une coupe du Strip à la manière d'Edward Ruscha. On fait des cartes touristiques du Grand Canal et du Rhin montrant la route bordée de leurs palais. Ruscha en a fait une du Sunset Strip. Nous avons imité la sienne pour le Las Vegas Strip ».



Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, vues de l'exposition au MoMa, New-York, 1964-1965

Document, Inventaire, architecture et style documentaire

Les travaux photographiques des artistes conceptuels étasuniens des années 1960 peuvent être compris comme des tentatives de saisir et de comprendre les bouleversements architecturaux et urbains de l'époque, de représenter, de questionner et de rendre intelligible des phénomènes complexes et déroutants. L'attention des artistes, en même temps que celle des architectes, se porte sur l'architecture vernaculaire, sur le banal. Ce regard se construit par la photographie, se matérialise par une esthétique de photographie directe et automatique, se diffuse par la publication. La photographie y est abordée comme un outil permettant de confronter directement le corps et le regard de l'artiste (et plus largement de l'individu) à un monde en plein changement. Elle institue un rapport au monde. Elle est également interrogée dans sa forme de diffusion, le livre d'artiste, le *leporello* ou l'article de magazine étant des formes particulières et spécifiques de mise en récit des photographies, dans lesquelles l'ensemble de photographies prend un sens et soutient un discours qui transcende largement celui de chacune des images prises séparément. Il s'agit aussi, dans ces œuvres, d'enregistrer et de capter des lieux et des situations en mutation, et donc en train de disparaître : la capacité de la photographie à produire des images permettant de garder trace d'objets voués à disparaître y est largement convoquée.

New topographics: photographs of a man-altered landscape (1975)

Depuis les années 1960, d'autres photographes inspirés de façon plus ou moins directe et consciente par les travaux de Graham, LeWitt, Ruscha ou Smithson, se sont emparés des questions d'inventaire, d'architecture du banal et de transformation du monde, par une approche interrogeant la notion de photographie documentaire.

Dans cette histoire du medium, le tournant le plus notable est certainement celui engendré par l'exposition montée par William Jenkins en 1975 à la *Georges Eastman House* de Rochester, aux États-Unis (l'un des plus anciens musées consacrés à la photographie), et intitulée *New Topographics, Photographs of a Man-altered Landscape*. Jenkins, chargé d'expositions à la *Georges Eastman House*, fait le constat d'un renouveau des questionnements autour de la photographie documentaire, qu'on peut lier à l'influence grandissante de Walker Evans, devenu directeur de la photographie au *Museum of Modern Art* de New-York en 1962.

> Les écrits de Szarkowki [n.d.t. : conservateur en photographie au MoMA de 1962 à 1991] et les déclarations d'Evans lui-même dans des interviews et des conférences au cours de la décennie précédant l'exposition *New Topographics* ont effectivement resitué son travail pour la *Farm Security Administration,* minimisant l'impulsion sociale et la valeur utilitaire de la commande originale ainsi que son alignement réel sur le programme de l'institution, et positionnant son propre travail plutôt comme une enquête sur le langage de la photographie.
> C'est en fait au cours de cette période qu'Evans en est venu à présenter explicitement



William Jenkins, *New topographics: photographs of a man-altered landscape*,
vues de l'exposition à la George Eastman House, Rochester, 1975

> son travail comme opérant dans un « style documentaire », plutôt que littéralement « documentaire », soulignant ainsi la distinction entre la construction d'un langage objectif et la valeur d'usage réelle - ou son absence - des images[149].

Dans ce contexte, Jenkins invite huit jeunes photographes américains, Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel Jr., ainsi que le couple de photographes allemands Bernd & Hilla Becher, à présenter leurs travaux.

Jenkins revendique dans le catalogue d'exposition le fait qu'elle porte un postulat sur la photographie documentaire[150]. En ce sens, l'exposition est une contribution au débat de l'époque, porté notamment par Evans. Étonnamment, le nom et le travail de ce dernier ne sont pas cités dans ce texte d'introduction. En revanche, Jenkins et les photographes de l'exposition abordent abondamment les similitudes – et surtout les différences – entre l'exposition et les photographies d'Edward Ruscha, par rapport auxquelles ils se positionnent :

149 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 182. Traduction personnelle. « *Szarkowki's writings and Evan's own declarations in interview and lectures in the decade preceding the New Topographics show effectively reframed his work for the Farm Security Administration, downplaying the social impetus and utilitarian value of the original commission as well as his actual alignment of the program of the institution, and positioning the work instead as an investigation on the language of the photography. It was actually during this period that Evans came to explicitly posit his work as operating within a "documentary style" , as opposed to being truly "documentary", thereby emphasizing distinction between a constructed language of objectivity and the actual use value – or lack thereof – of the images* ».

150 Jenkins William (dir.), *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, *op. cit.*, p. 7.

> [Il] demeure une différence essentielle et significative entre les *Twentysix Gasoline Stations* de Ruscha et, à titre d'exemple, le nombre incalculable de motels le long de la Route 66 photographiés par John Schott [et présentés dans l'exposition]. La nature de cette différence se trouve dans la compréhension de la différence entre *ce que représente* une image, et ce *à propos de quoi* elle est. Les photographies de stations-service de Ruscha ne portent pas sur des stations-service mais sur un ensemble de questions esthétiques[151].

C'est-à-dire que, selon Jenkins, là où Ruscha utilisait le prétexte de l'inventaire et des stations-services pour porter un message sur l'art (celui de l'art conceptuel en l'occurrence), les photographes de *New Topographics* poursuivent pour leur part une réflexion sur la dimension documentaire de la photographie. On peut même, à l'instar de la théorie avancée par Greg Foster-Rice dans le texte « System Everywhere, New Topographics and Art of the 1970s[152] » publié en 2010, considérer que le projet des *New Topographics* vise – et parvient – à résoudre un complexe historique, celui de l'opposition entre photographie d'art et photographie documentaire. En effet, la production des missions de la FSA était, depuis l'immédiat après-guerre, largement discréditée, coincée dans un apparent paradoxe entre document et œuvre d'art :

> Et c'est précisément parce que plus rien ne distingue, aux yeux des contemporains, des œuvres en apparence si modestes d'une pure duplication du réel que l'on va réclamer, comme cinquante ans plus tôt, les signes indiscutables d'un « art » photographique : habileté de la prise, manière singulière et contenus « profonds[153] ».

Dans un contexte de redécouverte et de recontextualisation théorique des photographies de la FSA en particulier et du style documentaire en général, l'exposition des *New Topographics : Man Altered Landscapes* vise explicitement à réconcilier les notions de photographie d'art et de document.

Cette ambition photographique s'applique en l'occurrence à des sujets proches de ceux explorés par Graham, Ruscha et LeWitt : les architectures et paysages du quotidien, alors en pleine transformation, des paysages modelés par l'activité humaine. On y retrouve une abondance de photographies montrant des lotissements pavillonnaires (Joe Deal, Robert Adams), des *Mobiles Homes* et des *Tract Houses* (Robert Adams), des zones commerciales et industrielles en construction (Lewis Baltz), des équipements miniers et industriels (Bernd & Hilla Becher), etc… Jenkins justifie l'emploi du terme de topographie dans le titre de l'exposition par la définition première de la notion, celle d'une « description précise et correcte[154] », habituellement dévolue à la carte, au plan et au relevé de géomètre,

151 *Ibid.*, p. 5. Traduction personnelle. « *Yet there remains an essential and significant difference between Ruscha's Twentysix Gasoline Stations and, as an example, John Schott's undetermined number of motels along Route 66. The nature of this difference is found in an understanding of the difference between what a picture is of and what it is about. Ruscha's picture of gasoline stations are not about gasoline stations but about a set of aesthetic issues* ».

152 Greg Foster-Rice, « System Everywhere, New Topographics and Art of the 1970s », *Reframing the New Topographics*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 45–69.

153 Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 407.

154 Jenkins William (dir.), *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, *op. cit.*, p. 6.



Joe Deal, *Untitled view (Albuquerque)*, 1973

et réalisée ici par la photographie. La capacité de la photographie à décrire, longuement questionnée par Jenkins et par les photographes de *New Topographics*, interroge la valeur de document de la photographie, ainsi que le soin des photographes à développer une approche présentée comme neutre. Pour Jenkins, la capacité de la photographie à prendre une valeur documentaire dépend de la capacité du photographe à transmettre au spectateur le sentiment d'une relation de cohérence et de véracité entre l'objet photographié et les images qui sont montrées. Chacun des participants à l'exposition se pose, à sa façon, la question de cette relation de véracité et ses implications.

Pour Joe Deal, cela passe par des choix concrets et techniques dans la façon de photographier : il adopte des points de vue lointains, qui cadrent l'objet visé dans son ensemble et dans son contexte, relativisant de fait la domination d'un élément particulier de l'image sur les autres. La distance fait aussi qu'« il devient difficile de modifier de manière significative l'angle de vue ou l'organisation de l'image d'un pas ou deux dans quelque direction que ce soit[155] ». Une tentative de limiter l'impact d'un cadrage arbitraire, le photographe tentant ainsi de se protéger de lui-même et de sa propre subjectivité. Enfin, en

155 Joe Deal, cité par *Ibid.* Traduction personnelle. « *Being at a greater distance from my subject matter it became difficult to significantly alter the angle of view or organization of the image by a step or two in any direction* ».

systématisant les vues en légère plongée, le photographe place l'horizon en dehors du cadre de l'image : le ciel n'apparait pas sur les photographies de Joe Deal, afin notamment, selon ce dernier, de « remplir le cadre et créer un espace autonome et indifférencié[156] » privé de repères d'échelle et d'orientation : seul le sujet compte. Il est en tout cas notable que le point de vue surélevé et en plongée permet une vue du sol et du paysage plus claire et incluant plus de distance dans l'image que ne l'aurait fait une vue à hauteur d'œil. Les maisons visibles dans les photographies de Joe Deal n'apparaissent pas comme des objets isolés, mais bien comme des éléments intégrés dans un paysage.

Lewis Baltz, quant à lui, s'interroge sur le paradoxe entre art et document, sur le rapport à la réalité des images et sur le contrat d'objectivité que les photographies doivent remplir :

> Il y a quelque chose de paradoxal dans la manière dont les photographies documentaires interagissent avec notre notion de la réalité. Pour fonctionner comme des documents, elles doivent d'abord nous persuader qu'elles décrivent leur sujet avec précision et objectivité ; en fait, leur première tâche est de convaincre leur public qu'elles sont vraiment des documents, que le photographe a pleinement exercé ses pouvoirs d'observation et de description et qu'il a mis de côté son imagination et ses préjugés. Le document photographique idéal semble être sans auteur ni art. Et pourtant, les photographies, malgré leur vraisemblance, sont des abstractions ; leurs informations sont sélectives et incomplètes[157].

Selon l'analyse qu'en propose Jesús Vassallo, les photographes de l'exposition *New Topographics, Photographs of a Man-altered Landscape* peuvent être classés le long d'un « spectre de contamination par les questions de l'abstraction, de la sérialité ou de l'automatisme[158] », contamination à laquelle s'oppose une approche de la photographie plus influencée par la tradition de la photographie américaine de paysage, par Walker Evans et par la photographie de voyage. Proche de ce dernier courant, on peut situer Robert Adams et Stephen Shore, tandis qu'à l'opposé, les travaux de Lewis Baltz et de Bernd & Hilla Becher semblent les plus proches des influences de l'art conceptuel et de ses pratiques de la série et du protocole strict. C'est à ces derniers artistes que nous allons plus longuement nous intéresser ici.

Lewis Baltz, *New Industrial Parks* (1974)

Né en 1945, Lewis Baltz étudie l'art dans la Californie de la fin des années soixante. Il est marqué par les courants artistiques de l'époque, en particulier par le mouvement conceptuel

156 Joe Deal, cité par *Ibid.*, p. 7. Traduction personnelle. « *[fill] the frame and create a self-contained, undifferentiated space […]* ».

157 Lewis Baltz, cité par *Ibid.*, p. 6.

158 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 185. Traduction personnelle. « […] *can then be characterized as differently positioned along a spectrum of contamination with issues of abstraction, seriality, or automatism*. »



William Jenkins (dir.), *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975
p.10-11 - Robert Adams
p.14-15 - Lewis Baltz
p26-27 - Frank Gohlke

qui « lui a apporté une attirance pour le document, le désir de libérer la photographie de la «volonté d'expression»[159] ». Il revendique ainsi l'influence du travail d'Ed Ruscha, dont il découvre les *Twenty-six Gasoline Stations* en 1968[160]. Dans un entretien avec Jeff Rian, il explique :

> Je faisais partie de ces gens qui croyaient en la photographie droite [n.d.t .« *straight photography* »], et ce que Ruscha faisait était simplement plus droit, le degré zéro de la photographie, quand la photographie devenait de plus en plus transparente[161].

On peut noter également que ses premiers travaux « rejoignent, à certains égards, les préoccupations de Dan Graham quand il réalise la série *Homes for America*[162] ». En effet Baltz, comme Graham, se penche sur la construction de logements pavillonnaires en série dans sa série des *Tract Houses* (1969-1971) - littéralement des *maisons en bande*. L'influence des artistes de l'art conceptuel est donc notable, chez Baltz. Dans le cadre de l'exposition des *New Topographics*, il expose ses *Tract Houses* ainsi que *New Industrial Parks*, une série réalisée en 1974 et focalisée sur des zones commerciales et industrielles en construction à proximité d'Irvine, en Californie, sur le parcours des trajets quotidiens de l'artiste entre son lieu de résidence et l'établissement où il enseigne alors. Témoin régulier et privilégié, Baltz voit se transformer extrêmement rapidement Irvine où, jusqu'alors « il n'y a avait rien[163] ».

À l'instar d'Ed Ruscha pour qui la photographie fonctionne comme un appareil à transformer le réel en ready-made, Lewis Baltz produit des images qui font écho aux travaux plastiques minimalistes tels que ceux de Donald Judd (une autre référence revendiquée) en explorant des chantiers d'architecture industrielle ou de lotissements en série, et les paysages en transition qui en découlent :

> Avec son remarquable degré de précision formelle et sa capacité accrue d'abstraction visuelle, Baltz trouve ses sculptures dans l'environnement construit, puis les extrait et les réifie avec son appareil photographique, contournant ainsi, en quelque sorte, la production d'une œuvre tridimensionnelle[164].

159 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 21.
160 Anne Bertrand, « Lewis Baltz, terre vaine », *Vacarme*, 2009, vol. 47, nº 2, p. 66‑69.
161 Jeff Rian, « Last interview of Lewis Baltz with Jeff Rian », *L'œil de la photographie (en ligne)*, 25 novembre 2014. Traduction personnelle. «*I was one of those guys who believed in straight photography, and what Ruscha was doing was simply straighter, photography degree zero, when photography became more and more transparent* ».
162 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 21.
163 Jeff Rian, « Last interview of Lewis Baltz with Jeff Rian », *op. cit.* Traduction personnelle. « *They were from the area I drove through to go from where I lived in Laguna Beach to Claremont College where I taught. There was nothing in Irvine when I grew up, but things were going up fast, including a university* ».
164 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 191. Traduction personnelle. «*With his remarkable degree of formal precision and his enhanced capacity for visual abstraction, Baltz finds his sculptures in the built environment, then extracts and reifies them with his camera, thus bypassing, as it were, the production of three-dimension work* ».



Lewis Baltz, *The New Industrial Parks*, 1974
« South Wall, Semicoa, 333 McCormick, Costa Mesa »,
« South Wall, Hand K Industries, 1611 S. Boyd Street, Santa Ana »,
« South Corner, Parking Area, 23831 El Toro Road, El Toro »,
Vue d'expostion, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Bien que Baltz se soit – de façon délibérément provocante – défendu d'être un photographe[165], il met en place un protocole de prise de vue savamment réfléchi qui témoigne d'une certaine connaissance technique de la photographie. Il emploie un appareil télémétrique 35mm (en l'occurrence un Leica M) avec un trépied et photographie avec une pellicule noir et blanc à très faible sensibilité (ne dépassant pas les 7 ASA), ce qui nécessite un long temps de pose mais permet d'obtenir une grande plage de netteté et une grande quantité de détails[166]. Les processus de développement de la pellicule et d'agrandissement pour obtenir les tirages papier sont ensuite adaptés d'abord pour obtenir une uniformité de tons, puis pour donner à nouveau du contraste, sélectivement, sur des éléments choisis de l'image, au moment de l'agrandissement[167]. C'est un processus lent et laborieux, minutieux, mais qui permet à Baltz de contrôler précisément les teintes de ses tirages. De même, c'est par ce processus qu'il est possible de produire des séries de photographies extrêmement cohérentes dans leurs aspects et dans leurs nuances de teintes.

Les photographies des *New Industrial Parks* se distinguent par leur grande quantité de détails, par leur netteté absolue, et surtout par l'extrême gradation des valeurs de gris. On y voit des façades de hangars et de locaux commerciaux prises frontalement, encadrées par un peu de ciel (uniformément gris clair) et par un peu du sol asphalté des parkings, ou bien des vues plus lointaines d'architectures de boîtes aveugles et anonymes, qui ne sont pas sans rappeler ce que Venturi désigne comme les « hangars décorés[168] », soit des architectures anonymes et interchangeables auxquels l'enseigne seule (ou un décor de façade) permet de donner une fonction. Marquées par la frontalité, les photographies de ces architectures industrielles ne présentent que peu de lignes de fuites ou de grandes perspectives. Elles invitent plutôt à la contemplation attentive des façades, de leurs textures et de leurs éléments techniques (caméras de surveillance, tuyaux, portails, gouttières…). Rien sur les photographies ne permet de deviner l'usage ou la fonction de ces architectures austères et anonymes. On ne sait pas ce qui se passe à l'intérieur. Seule la légende de chaque image, précise et froide, renseigne, en donnant l'adresse précise de l'édifice et le nom de l'entreprise : « *South Wall, Hand K Industries, 1611 S. Boyd Street, Santa Ana* », par exemple, ou encore « *East Wall, Western Carpet Mills, 1231 Warner, Tustin* ». Le recours systématique à la série plutôt qu'à l'image unique a également son importance pour Lewis Baltz, qui revendique le fait qu'une « image seule ne peut parvenir à dépeindre la réalité, tandis qu'une suite de photographies est capable de s'en approcher, par le biais des récurrences et des analogies[169] ». Les cinquante et un tirages de *New Industrial Parks* sont présentés exposés en grille serrée, chaque photographie encadrée séparément avec un large passe-partout. Dans un entretien, Baltz justifie le nombre d'images de la série par le fait qu'il correspond

165 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 21-22.
166 Lewis Baltz et David Campany, « Lewis Baltz in conversation with David Campany », *AA Files*, 2014, nº 69, p. 48-62.
167 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 190.
168 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, *op. cit.*, p. 99.
169 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 24.

à trois rangées de dix-sept photographies, bien qu'il reconnaisse qu'elles soient souvent exposées en quatre rangées de dix et une de onze[170]. Il explique par la même occasion que les photographies ne sont pas présentées selon un ordre chronologique de prise de vue, ou de localisation géographique du sujet, mais plutôt de façon à rendre la série abstraite, « la moins narrative possible[171] », pour qu'elle fonctionne comme un ensemble plutôt que comme un parcours.

L'ensemble du dispositif mis en place par Lewis Baltz (cadrage des photographies, traitement des images, format des légendes, format de présentation) produit de fait un effet de grande neutralité, délibérément cherché par l'artiste[172], qui « s'assortit de distanciation et invite à réflexivité[173] ». Cette distanciation et cette neutralité sont de fait les éléments primordiaux, aux yeux de Baltz, de la photographie documentaire, et construisent dans le même temps un langage plastique puissant, fait d'abstraction et de construction géométrique précise, que Vassallo propose d'interpréter comme une radicalisation de l'approche des artistes minimalistes de la décennie précédente[174].

Bernd & Hilla Becher, inventaires & typologies

Parmi les photographes invités par William Jenkins à participer à l'exposition des *New Topographics*, Bernd & Hilla Becher sont indéniablement à part, ne serait-ce que du fait que ce sont les seuls à ne pas être américains. Nés en Allemagne respectivement en 1931 et 1934, Bernd Becher et Hilla Becher (née Wobeser) se rencontrent en 1957 à l'école d'art de Düsseldorf. Leurs parcours respectifs les ont amenés à s'intéresser à l'architecture industrielle et, surtout, à la photographier. Venant de la région minière du Siegerland, dont le dernier puits de mine ferme en 1965, Bernd Becher est personnellement confronté au démantèlement progressif de cette industrie qui touche directement sa famille[175]. Étudiant en art, et « pressé par cette urgence, il se met à documenter les installations en voie de suppression, d'abord par le dessin, puis par le collage et la photographie, afin de tenter de préserver une réalité en cours de disparition[176] ». Comme Eugène Atget à Paris ou Berenice Abott à New-York, Bernd Becher se tourne vers la photographie afin de « sauvegarder

170 Lewis Baltz et David Campany, « Lewis Baltz in conversation with David Campany », *op. cit.*

171 *Ibid.* Traduction personnelle. « *They were not put together chronologically. They were assembled in an attempt to make the series as non-narrative as possible* ».

172 Jenkins William (dir.), *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, *op. cit.*, p. 6-7.

173 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 24.

174 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 191.

175 *Ibid.*, p. 192.

176 *Ibid.* Traduction personnelle. « *Rushed by this urgency, he set himself to document the disappearing facilities, first through drawing and then through collage and photography, in an attempt to preserve a vanishing reality* ».

pour le futur[177] » des paysages en pleine mutation. Pour sa part, Hilla Becher étudie d'abord la photographie à Potsdam où elle travaille comme apprentie chez un photographe d'architecture, puis passe quelques années à Hambourg où elle commence à photographier les équipements industriels du port, qui la fascine[178]. En quête de références, elle s'inspire notamment des images d'Eugène Atget, Walker Evans, Albert Renger-Patzsch ou encore August Sander, et perfectionne sa maîtrise technique de la photographie. Elle participe notamment à la création d'un laboratoire au sein de l'école d'art de Düsseldorf, et donc à l'entrée de la photographie dans cette école[179].

Dès 1959, Bernd et Hilla Becher conjuguent leurs expériences personnelles et commencent à documenter ensemble les formes architecturales liées à l'industrie. Un de leurs premiers travaux se penche sur les *Fachwerkhäuser,* des maisons à colombage du *Siegenland*, région natale de Bernd Becher. Ce mode constructif localement développé au XVIIe et au XVIIIe siècle (en exploitant la production locale de bois de construction destiné à étayer les mines) était l'habitat traditionnel des mineurs de la région[180]. Après quelques tentatives, les Becher développent un langage singulier, appuyé sur des critères précis, qui se maintiendra rigoureusement tout au long de leur carrière.

Frontales, centrées sur les objets représentés, leurs photographies sont réalisées à la chambre, en l'occurrence une chambre Plaubel au format 13x18[181]. Ce type d'appareil photographique, lourd à déplacer, lent à régler, et nécessitant systématiquement le recours à un trépied, est adapté à des prises de vue au cadrage soigneusement défini, à l'opposé d'une photographie prise sur le vif. De plus, il permet d'obtenir une grande netteté des images et une haute qualité de détails. Enfin, les chambres permettent de réaliser un décentrement de l'objectif, c'est-à-dire qu'il est possible de contrôler le degré d'inclinaison du dispositif optique par rapport au plan vertical du film. Ce décentrement permet une manipulation optique afin de compenser la perspective, employée en général, comme c'est le cas chez Bernd et Hilla Becher, pour compenser la distorsion verticale. De fait, leurs photographies sont marquées par des lignes verticales parfaitement droites et non déformées. Pour obtenir un point de vue frontal sur les objets qu'ils photographient, les Becher cherchent des points de vue élevés, tels des collines, à proximité ; ils ont également recours à des structures d'échafaudages, à des escabeaux et à des échelles qu'ils transportent avec eux dans leur combi Volkswagen[182]. Enfin, ils réalisent leurs photographies exclusivement par temps couvert, ce qui permet d'une part d'obtenir un ciel gris, et d'autre part de limiter les contrastes et les ombres grâce à une lumière diffuse et uniforme.

177 Voir à ce sujet la section « Le souci de la préservation », in Olivier Lugon, *Le style documentaire*, *op. cit.*, p. 367–376.
178 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 193.
179 Hilla Becher et Thomas Weaver, « Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver », *AA Files*, juin 2013, n° 66, p. 16-36.
180 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 194.
181 Hilla Becher et Thomas Weaver, « Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver », *op. cit.*
182 *Ibid.*



Bernd & Hilla Becher, *Framework Houses*, 1959-73

Bernd et Hilla Becher photographient des constructions industrielles, objets techniques de grandes dimensions construits sans architectes et amenés à disparaître, avec l'arrivée d'une désindustrialisation que la région du Siegen, aux dires de Hilla Becher, est la première à connaître en Allemagne[183]. Les cadrages sont resserrés sur les édifices, et n'incluent que peu de contexte, ce qui en renforce la dimension d'objet et n'est pas sans rappeler la série de portraits d'outils que Walker Evans publie en 1955 dans la revue *Fortune*[184].

La volonté des deux photographes est de représenter la forme et des particularités de ces objets, à la manière des études illustrées de sciences naturelles, dont ils s'inspirent[185]. Dans un entretien de 2013 avec Thomas Weaver, Hilla Becher explique que pour Bernd « ce n'était absolument pas de la photographie documentaire, parce qu'il n'aurait pas photographié un chevalement de mine avec un arbre devant. Parfois il essayait, mais il finissait toujours par dire "Non. Ça ne marche pas"[186] ». Presque anatomiques[187], scientifiques, les photographies des Becher sont cadrées de façon chirurgicales, frontales et avec des perspectives totalement contrôlées. Minutieuses dans leur réalisation, nettes et riches de détails, elles invitent naturellement à une longue et attentive contemplation des objets techniques qu'elles semblent extraire de leur contexte direct, mais dont elles expriment également les qualités esthétiques.

183 D'après les propos d'un entretien extrait de la vidéo du San Francisco Museum of Modern Arts, *Hilla and Bernd Becher invented a new genre of photography*, 2018. 3min46. https://www.youtube.com/watch?v=v-1O0NxIWDc

184 Walker Evans, « Beauties of the Common Tool, A portfolio », *Fortune*, juillet 1955, p. 103–107.

185 Hilla Becher et Thomas Weaver, « Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver », *op. cit.*

186 *Ibid.* Traduction personnelle. « *For him, this absolutely wasn't documentary photography, because he wouldn't photograph a pithead with a tree right in front of it. Sometimes he'd try, but would always then say, 'Nope. Doesn't work.'* ».

187 Voir Atlas, planche 17

D'abord motivés par le fait d'enregistrer la présence et la forme de constructions industrielles amenées à disparaître, le travail des Becher est porté par une certaine nostalgie, couplée à une méticulosité scientifique cohérente avec la volonté de faire, d'une façon ou d'une autre, perdurer ces édifices. Ils réalisent parfois des séries de huit photographies qu'ils appellent des « développements[188] », centrées sur un même édifice, prises à 45° les unes des autres, en faisant le tour de l'objet. Deux de ces développements sont d'ailleurs présentés à l'exposition des *New Topographics* : une maison et un bâtiment de broyeurs à charbons situés en Pennsylvanie[189]. Rapidement, et au fur et à mesure qu'ils accumulent les photographies, les Becher prennent conscience de ce qui se révèle entre leurs images :

> Nous avons juste voyagé, photographiant ceci et cela. Et au bout d'un moment, lorsque vous avez beaucoup d'images, vous devez les trier. Au début, nous étions simplement surpris par toutes ces images, et nous nous demandions sans cesse ce qu'elles avaient à voir les unes avec les autres, mais des modèles ont commencé à émerger lorsque nous les avons mises côte à côte. C'est comme ces premières classifications d'animaux et d'insectes. [...] C'est exactement la même chose pour nous. Nous ne cherchons pas les différences et les types. Nous les trouvons après coup[190].

La constance dans la réalisation des photographies permet la mise en place *a posteriori* de séries thématiques d'une grande cohérence visuelle. Ces séries, qu'ils nomment rapidement des « typologies », rassemblent les photographies par type d'édifice et permettent au spectateur de se prêter au jeu des similitudes, des différences et des nuances entre des édifices parfois photographiés à des dizaines d'années d'intervalle et dans des pays différents. Pour mettre en valeur ces séries typologiques, Bernd et Hilla Becher recourent à un mode de monstration spécifique, selon un format de grille regroupant généralement neuf, douze ou quinze (parfois jusqu'à trente) images à la composition et aux sujets similaires. Les objets photographiés se trouvent rapprochés par l'uniformité visuelle permise par le protocole photographique particulier des Becher. La constance des teintes, des cadrages et des formats ramène tous les édifices à une échelle égale et comparable. Comme André Malraux le souligne dans *Le Musée Imaginaire*, « la photographie en noir "rapproche" les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés[191] ». Les assemblages des Becher sont légendés de façon neutre et laconique, indiquant le type d'édifice, les pays et la plage de temps sur laquelle les photographies ont été réalisées. La disposition des photographies dans la grille ne tient compte ni de la chronologie, ni de la localisation des édifices, mais dépend plutôt de

188 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 197.

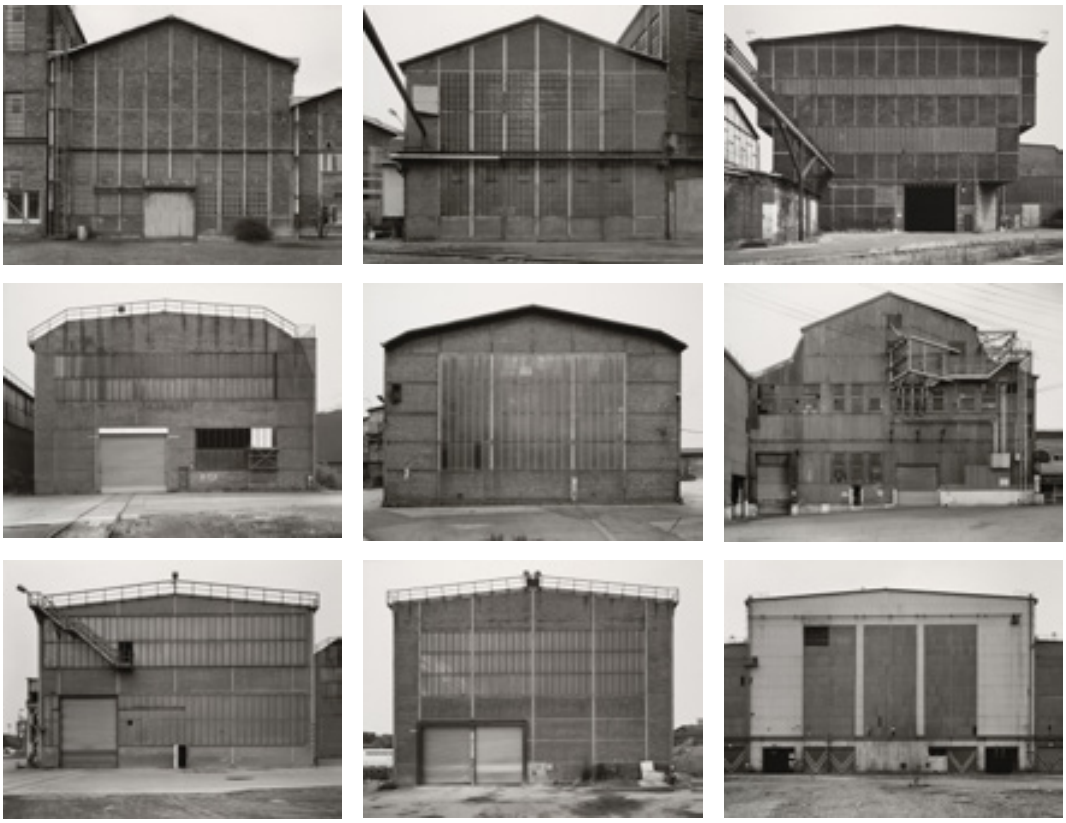
189 Jenkins William (dir.), *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, *op. cit.*, p. 17–18.

190 Hilla Becher et Thomas Weaver, « Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver », *op. cit.* Traduction personnelle. « *We just travelled around, photographing this and that. And after a while, when you have a lot of images, you have to sort them out. In the beginning we were just surprised by them all, and kept asking ourselves what one had to do with the other, but then patterns started to emerge as we put them side by side. It's just like those first classifications of animals and insects. […] It's exactly the same with us. We don't go looking for differences and types. We find them afterwards* ».

191 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, [1947], Paris, Gallimard, 1997, p. 96.



Bernd & Hilla Becher, *Coal Tipple, Goodspring, Pennsylvania,* 1975



Bernd & Hilla Becher, *Industrial Façades,* 1978-1992

l'intuition visuelle des photographes[192]. Hilla Becher ajoute d'ailleurs à ce sujet : « Comme une biologiste, j'aimais découvrir l'ordre de ces choses, les groupements et les familles des éléments, mais j'aimais aussi simplement leur apparence[193] ». Ces assemblages proposent donc une construction esthétique particulière, basée sur la sérialité et l'apparente neutralité du regard, permise par la répétition rigoureuse d'un même langage photographique. Dans le même temps, ils constituent des dispositifs qui jouent sur une ambiguïté entre similitudes et différences, propre à susciter une curiosité quasi-naturaliste.

La rigueur et la constance du protocole confèrent aux travaux de Bernd et Hilla Becher une aura scientifique et objective derrière laquelle les photographes sembleraient presque s'effacer, comme l'imagine Lewis Baltz dans l'introduction du catalogue des *New Topographics* : « Le document photographique idéal apparaîtrait comme étant sans auteur ni art. Pourtant, les photographies, malgré leur vraisemblance, sont des abstractions ; leurs informations sont sélectives et incomplètes[194] ». De fait, la réception des travaux de Bernd et Hilla Becher a évolué au cours du temps, et remet pertinemment en cause la supposée dichotomie entre art et document. Cependant, ce débat demeure secondaire pour les deux photographes allemands : « La question de savoir si c'est une œuvre d'art ou non n'est pas très intéressante pour nous. Cela se situe probablement entre les catégories établies. Cela dit, le public qui s'intéresse à l'art serait certainement le plus ouvert d'esprit et le plus disposé à y réfléchir[195] ».

Avant d'être reconnues par le monde de l'art, les typologies de Bernd et Hilla Becher ont surtout été exposées et diffusées dans des ouvrages spécialisés d'histoire et d'archéologie, contribuant à la prise de conscience naissante de l'existence, de la richesse et de l'importance patrimoniale des édifices industriels. Motivé d'abord par le fait d'enregistrer et d'archiver le monde industriel du *Siegenland* et de la Ruhr en train de disparaître, le travail des Becher captive également les architectes, comme en témoigne la publication précoce de leurs photographies dans des revues telles que *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en 1967[196].

Les architectes y trouvent une source de réflexion et d'inspiration qui renouvelle, quarante ans plus tard, l'inspiration Corbuséenne des silos américains. À ce sujet, Thierry

192 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 201.

193 Hilla Becher et Thomas Weaver, « Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver », *op. cit.* Traduction personnelle. « *Like a biologist, I loved discovering the order of these things, the groupings and families of parts, but I also loved simply the way they looked* ».

194 Jenkins William (dir.), *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, *op. cit.*, p. 6. Traduction personnelle. « *The ideal photographic document would appear to be without authro or art. Yet of course photographs, despite their verisimilitude, are abstractions ; their information is selective and incomplete* ».

195 Hilla Becher, citée par Carl Andre, « A Note on Bernhard and Hilla Becher », *Artforum*, décembre 1972, vol. 11, nº 4, p. 59–61. Traduction personnelle. « *The question if this is a work of art or not is not very interesting for us. Probably it is situated in between the established categories. Anyway the audience which is interested in art would be the most open-minded and willing to think about it* ».

196 François Hebert-Stevens, « 1820-1920 Constructions du premier âge industriel », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, septembre 1967, nº 133, p. 2–9.



Bernd & Hilla Becher, *Water Towers (Germany, France, Belgium, United States and Great Britain),* 1963-1980



Bernd & Hilla Becher, *Blast Furnaces (United States, Germany, Luxembourg, France, and Belgium)* , 1968-1993

De Duve note non sans ironie que « [si] pour Corbu ou Gropius en 1920 il était trop tôt pour qu'un silo à blé ou un château d'eau méritent d'être appelés architecture, pour les Becher il est trop tard[197] ». Ce numéro de *L'Architecture d'Aujourd'hui* consacré à l' « industrie » et résolument orienté vers les progrès technologiques de l'époque cherche à promouvoir l'architecture industrielle à la pointe du progrès. L'article illustré par les photographies du couple allemand est consacré à un regard décrit comme archéologique sur des objets et édifices industriels « du premier âge ». Les auteurs sont intéressés par les photographies des Becher dans la mesure où elles leur semblent pouvoir révéler, à la façon de documents d'archéologues, les qualités de l'architecture industrielle passée :

> Les photographes Bernd et Hilla Becher ont trouvé un mode de vision neutre, qui ne souligne pas les aspects pittoresques, monumental et graphique. Leurs photos ne comportent aucun trait anecdotique ou émotionnel et évitent aussi tout aspect dramatique ou pathétique que l'industrie reflète parfois. Les photographes ont réussi à voir le rôle de ces installations d'un point de vue purement documentaire[198].

197 Thierry De Duve, « Bernd et Hilla Becher ou la photographie monumentaire », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1992, nº 39, p. 118–129.

198 Klaus-Jurgen Sembach, in François Hebert-Stevens, « Constructions du premier âge industriel », *op. cit.*, p. 2-9.

L'absence de pathos ou de nostalgie romantique va dans le sens du discours de la revue d'architecture, tournée vers une dimension progressiste et valorisant la qualité d'architectures industrielles à la pointe de la technique et de la performance. La capacité d'un travail photographique à demeurer un « point de vue purement documentaire » évoquée dans l'article est toutefois à relativiser.

La considération des Becher par le monde de l'art, et donc leur reconnaissance en tant qu'artistes, ne débute véritablement qu'avec une exposition tenue à Düsseldorf en 1969 et intitulée *Anonyme Skulpturen, Formvergleiche industrielle Bauten*[199], soit « Sculptures anonymes, comparaisons formelles d'édifices industriels ». L'exposition est présentée comme une étude documentaire et typologique de l'architecture industrielle, dans laquelle les photographies sont là encore considérées plus comme un instrument de connaissance et de représentation scientifiques que comme l'expression d'une construction plastique et esthétique. Les deux dimensions sont toutefois indissociables, particulièrement chez Bernd et Hilla Becher, tant il est difficile de séparer la dimension artistique et scientifique dans les codes rigoureux qu'ils ont établis. Le catalogue de l'exposition présente la plupart des photographies en diptyque, proposant un face à face de deux objets incitant à la comparaison formelle. Il insiste d'ailleurs sur le rôle des photographies comme instrument visuel révélateur des propriétés esthétiques et formelles des objets industriels qu'elles représentent :

> Dans ce livre, nous présentons des objets dont le caractère instrumental est prédominant, dont les formes sont le résultat de calculs et dont les processus de développement sont optiquement évidents. Il s'agit généralement de bâtiments où l'anonymat est accepté comme style. Leurs singularités naissent non pas en dépit, mais à cause de l'absence de conception[200].

Concomitamment, la *Kunsthalle* de Düsseldorf expose *Sculptures Anonymes* et une exposition itinérante intitulée *U.S : Minimal Art*, qui comprend des travaux d'artistes tels que Donald Judd, Carl Andre, Robert Smithson ou Sol LeWitt[201]. Le voisinage de ces deux expositions modifie la réception du travail des Becher, et fait soudainement prendre conscience de la qualité plastique, sculpturale et minimaliste de leur travail. L'association des deux photographes allemands à l'art conceptuel est rapidement opérée par les critiques et artistes américains[202], menant aux premiers séjours des Becher aux États-Unis en 1971, à leur participation à une exposition au MoMa en 1972 intitulée *Information,* puis aux *New Topographics* en 1975. Cette assimilation au courant des artistes conceptuels est facilitée

199 L'exposition donne lieu à la publication d'un catalogue éponyme : Bernd Becher, Hilla Becher, Thomas Grochowiak et Karl Ruhrberg, *Anonyme Skulpturen, Formvergleiche industrielle Bauten*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1969.

200 Cité par Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 198. Traduction personnelle. « *In this book we show objects predominanltley instrumental in character, whose shapes are the results of calculation and whose processses of development are optically evident. They are generally buildings where anonymity is accepted to be the style. Their peculiarities originate not in spite of, but because of the lack of design* ».

201 *Ibid.*, p. 200.

202 Le plus significatif historiquement est certainement celui publié par Carl Andre en 1972 : Carl Andre, « A Note on Bernhard and Hilla Becher », *op. cit.*



Non attribué, *Bernd and Hilla Becher at the Ensdorf Mine, Saarland, Germany,* 1979

par la qualité plastique des photographies des Becher, mais aussi et surtout par le choix de leurs sujets : des architectures anonymes, dont la forme est conditionnée par un ensemble de règles et de contraintes prédéterminées (en l'occurrence par des contraintes techniques industrielles). Elle montre bien, en tout cas, la capacité d'un même corpus photographique à naviguer entre trois modes de réception : celui de la production archéologique d'une trace mémorielle anticipant la destruction à venir d'architectures industrielles d'abord, celui de typologies formelles analytiques à la façon d'une histoire naturelle industrielle ensuite, celui d'une réception par le monde de l'art, par les galeries et musées, sous l'étiquette de l'art conceptuel et de la photographie documentaire enfin. La méticulosité de l'approche des deux photographes s'exprime aussi, au-delà des expositions, par les livres produits par les Becher et édités à Munich par Schirmer et Mosel. La formation de Bernd Becher à la typographie et à l'édition, d'abord exploitée en marge de ses travaux photographiques comme gagne-pain, est devenue par la suite partie intégrante de l'œuvre qu'il produit avec Hilla Becher. Cette dernière se chargeant elle-même des développements et tirages[203], le couple maitrise de fait l'entièreté de la chaîne de création, de développement et de diffusion de son travail. Cette maîtrise participe largement à la cohérence mais aussi à la qualité documentaire de l'ensemble de leur œuvre : le discours est maîtrisé et cohérent de bout en bout.

En 1976, Bernd Becher revient à *la Staatlichen Kunstakademie*, l'école d'art, de

203 Hilla Becher et Thomas Weaver, « Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver », *op. cit.*

Düsseldorf, en tant que titulaire de la chaire de photographie nouvellement crée, la première d'Allemagne. En compagnie d'Hilla, il y enseigne jusqu'en 1997, croisant au passage des professeurs comme Josef Beuys ou Gerhard Richter. Pour les Becher, l'enjeu dépasse la volonté de transmettre un savoir aux étudiants. Il s'agit surtout d'affirmer la photographie comme une pratique propre, comme un art en soi plutôt que comme un médium employé comme outil par des artistes d'autres disciplines[204]. Pour les artistes conceptuels, la photographie était en effet un outil parmi d'autres, en témoigne par exemple le fait que ni Ruscha ni Sol LeWitt n'aient souhaité se revendiquer comme photographes. La difficulté rencontrée par les Becher pour faire admettre leur travail comme une pratique d'art, et pas seulement comme un enregistrement archéologique explique également leur détermination. En refusant d'entrer dans le débat qui distingue photographie documentaire et photographie d'art, tout en affirmant la place de la photographie comme une discipline à part entière, les Becher ouvrent la voie à de nouvelles explorations pour les photographes de la génération suivante, dont ceux qu'ils forment à Düsseldorf. Parmi ceux-ci, on peut citer Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky ou Elger Esser. Ces photographes sont parfois rassemblés par la critique sous le nom d'« école des Becher », terme abusif du fait de la diversité des approches de ces photographes, et appellation que récuse Hilla Becher elle-même[205]. Il n'en reste pas moins que les Becher, par leurs photographies, leurs publications, leurs expositions mais également par leur enseignement, ont ouvert une voie alternative entre l'art et le document, celle de la photographie, tout simplement.

Les photographies de Bernd et Hilla Becher ont une influence remarquable tant dans le milieu de l'art que dans celui de l'architecture. Plurivoque, leur œuvre est saisissante à la fois pour ce qu'elle révèle de l'architecture, et pour la façon dont elle le fait. Une partie de leur notoriété provient probablement de la grande rigueur de leur œuvre. Ce sont les qualités d'apparente neutralité et de constance entre les images qu'ils produisent qui permettent à leurs typologies d'apparaître comme objectives et documentaires. Pourtant, les photographies du couple n'ont rien de neutre ; elles sont le produit de règles strictes fixées au préalable, qui conditionnent la prise de vue et réclament un effort particulier pour réaliser chacune des photographies. Enfin, l'origine archéologique, la dimension documentaire et l'intérêt esthétique de leur œuvre, malgré leur complémentarité, semble avoir complexifié la réception qui en a été faite, en dépit des efforts constants des Becher pour tracer une voie qui leur soit propre, alors nouvelle, refusant de cantonner un travail aux multiples portes d'entrées à une seule de ces facettes.

204 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 216.
205 Hilla Becher et Thomas Weaver, « Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver », *op. cit.*

*

Attachés à essayer de comprendre un contexte urbain en pleine mutation, les artistes étasuniens des débuts de l'art conceptuel ont largement recours à la photographie pour capter, décrire et tenter d'appréhender des formes et des transformations profondes susceptibles de les dépasser. La démarche photographique se fait alors le soutien d'un regard posé sur le monde, sur le quotidien, qu'elle participe à renseigner et à rendre intelligible. Il s'agit notamment de se doter du recul permettant de penser des formes trop génériques et quotidiennes pour surprendre, et pourtant porteuses d'intérêts et d'enjeux de grande échelle dans cette généricité même. Dans le même temps, ces œuvres et réflexions photographiques autour de l'architecture du banal questionnent l'outil photographique lui-même, sa dimension documentaire et son rapport au réel.

À leur suite, un certain nombre de photographes explorent les capacités et limites documentaires du médium. Là encore, le regard porte sur l'architecture et l'urbanité du quotidien et du banal, certainement parce que là encore, la photographie semble la plus à même de permettre la construction d'un recul et d'un regard critique sur les objets du quotidien. Certains d'entre eux, rassemblés par Jenkins dans l'exposition *New Topographics : photographs of a man-altered landscape*, contribuent à l'émergence d'un tournant topographique, un regard renouvelé à la fois sur l'architecture du banal et sur le champ d'action de la photographie. Les travaux de Bernd et Hilla Becher contribuent par exemple à faire émerger la richesse des formes architecturales de l'industrie, en même temps qu'elles font prendre conscience de l'existence d'un patrimoine en cours de destruction.

Malgré une apparente banalité, par exemple dans les photographies de LeWitt ou de Graham, la façon dont les photographies représentent n'est jamais neutre. Les photographies que Sol LeWitt réalise pour parler des immeubles à degré de Manhattan renvoient directement à une expérience du piéton en même temps qu'elles mettent en valeur la qualité plastique et la géométrie des formes. Elles ne montrent que des fragments des immeubles (leurs sommets), loin des photographies anatomiques de Bernd et Hilla Becher. Chez ces derniers, les photographies louées dans des revues pour leurs qualités de neutralité documentaire sont pourtant le fruit d'un protocole de prise de vue complexe, exigeant à mettre en place du fait des moyens techniques investis (échafaudages et escabeau à déplacer, lourdeur et lenteur de la prise de vue à la chambre), qui ne laisse pas grand-chose au hasard. Paradoxalement, « l'effacement du sujet agissant, règle canonique du «style documentaire»[206] » ne semble pouvoir s'opérer que grâce à un investissement total et maîtrisé des photographes.

Qu'est-ce donc que cette neutralité documentaire ? Pour Allan Sekula « la force rhétorique du documentaire est supposée résider dans le caractère univoque et probatoire

206 Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 167.

de l'appareil photo, dans un réalisme essentiel[207] ». Selon lui, ce mythe d'une photographie documentaire neutre et transparente est pourtant une illusion qui nie le fait que les photographies soient des artefacts culturels dont la signification nécessite d'être comprise comme contingente plutôt que comme universelle et immuable. Les photographies doivent être comprises comme porteuses de significations qui tiennent au contexte de leur production, de leur monstration, et aux discours dans lesquels elles sont insérées. Pour Sekula, l'illusion de la neutralité de la photographie documentaire ne fait donc que nier le fait que « tout outil d'inscription de l'histoire est simultanément un instrument de pouvoir[208] », elle est une « idéologie illusoire de la neutralité[209] ». Dans ce manifeste de 1976 qu'est « Défaire le modernisme », le photographe américain critique « une forme de documentaire complice de l'ordre social instauré par le capitalisme[210] », soit une approche de la photographie naturaliste et validée par les « bons sentiments » de l'auteur. Pour Sekula, la neutralité n'est qu'apparente, elle ne sert pas une fonction documentaire, mais cache en réalité une préoccupation purement esthétique. Il parle à ce sujet d'un « maniérisme autoréférentiel et cynique[211] », tandis qu'Olivier Lugon souligne également ce paradoxe, en évoquant le style documentaire poursuivi par Walker Evans :

> Le but final du photographe documentaire est-il de créer des documents, des sources d'informations utiles, sans souci de la valeur esthétique, possible mais accessoire, des images ? Ou est-il au contraire d'endosser une *forme* documentaire qu'il élèverait au rang d'art […] ? Autrement dit, l'art documentaire a-t-il réellement pour mission de documenter[212] ?

Ainsi, il s'agirait, notamment chez Evans, « davantage de cultiver un style que de rechercher une efficacité en matière d'investigation[213] ». Cette relation entre un style photographique documentaire revendiqué comme objectif et l'artialisation de la photographie est notamment prégnante dans les productions des photographes de l'École de Düssledorf, élèves des Becher, en partie du fait de leur recours à des tirages de grand format monumentaux, rendus possible par le développement de la technologie du Diasec[214] qui produit des objets « semi-autonomes qui sont généralement exposés sans encadrement[215] », ou bien par « le recours à des techniques de manipulation numérique afin

207 Allan Sekula, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire », *op. cit.*, p. 147.
208 Marie Muracciole, *in* Allan Sekula et Marie Muracciole, *Écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 139.
209 Allan Sekula, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire », *op. cit.*
210 Marie Muracciole, *in* Allan Sekula et Marie Muracciole, *Écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 139.
211 Allan Sekula, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire », *op. cit.*
212 Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 28. C'est l'auteur qui souligne.
213 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 10–11. Sur ce sujet, voir Olivier Lugon, *Le style documentaire*, *op. cit.*, p. 145 et suivantes.
214 Développé à partir de la fin des années 60, le procédé sous licence commerciale Diasec consiste à plaquer des tirages de grand format sur des plaques d'acrylique transparentes. Il permet d'exposer des tirages de très grand format en conservant une haute qualité d'image et de durabilité du support.
215 Jesús Vassallo, *Epics in the everyday*, *op. cit.*, p. 217. Traduction personnelle. « *a system*

d'affaiblir l'indexicalité et de situer davantage la photographie dans un espace ambigu entre la documentation et la création d'images[216] ».

Pour se défaire de cette tentation du style documentaire – et pour rejeter les codes d'un monde économique de l'art autocentré – Sekula suggère de considérer les photographies non comme des « objets privilégiés[217] » mais bien comme des artefacts culturels qu'il ne s'agit pas d'aborder comme des marchandises. Il ne s'agit pas d'envisager les photographies comme des éléments susceptibles de faire d'eux-mêmes émerger un sens autonome qui leur soit propre, mais plutôt de les considérer au sein d'une structure narrative plus large, de leur associer un appareil critique et réflexif. En somme, Sekula suggère de briser le mythe de la « vraie » photographie, véridique, authentique et porteuse d'un sens intrinsèque, pour considérer plutôt la photographie comme un artefact chargé de significations culturelles, qu'il s'agit d'insérer dans un contexte discursif pour pouvoir éventuellement en tirer quelque signification. Dans cette approche, il s'agit d'aborder la photographie au sein d'un processus, d'un cheminement qu'elle intègre aux côtés d'autres formes d'expression et de représentation et qui cherche à produire du sens. La photographie n'est alors plus une fin en soi, mais un outil mis au service d'un questionnement plus vaste, d'une problématisation du réel que la démarche de l'artiste interroge. En somme, il s'agit d'aller vers des pratiques dans lesquelles la « démarche artistique consiste […] en la mise en place d'un processus d'enquête qui permet peu à peu d'approcher une réalité[218] ».

by which a large-format enlargment is mounted on the surface of an acrylic slab, resulting in a semi-autonomous object which is usually exhibited without framing ».

216 *Ibid.* Traduction personnelle. « *The adoption of digital manipulation techniques so as to weaken indexicality and further situate photography in an ambigous space between documentation and image-making* ».

217 Allan Sekula, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire », *op. cit.*, p. 152.

218 Danièle Méaux, « L'Artiste enquêteur », D. Méaux (dir.), *Les formes de l'enquête*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2019, p. 7–13.

3.3 – Enquêter sur le monde

Le rapport au réel entretenu par la photographie et par les photographes ne semble pouvoir que difficilement se défaire d'éternels doutes, paradoxes et ambiguïtés. Opposition, d'abord, entre document et esthétique, qui a historiquement amené à d'épineux débats, et qui est pourtant contenue dans chaque photographie, comme le résume Thierry De Duve dans un article au sujet des photographies de Bernd et Hilla Becher :

> C'est [le] tourniquet qui précipite le regardeur d'un usage transitif à un usage réflexif de l'image et réciproquement. S'il considère la photo comme transparente et vise à travers elle le témoignage du réel, on dira qu'il la regarde pour sa valeur documentaire ; mais cette valeur, il ne la reçoit que du document qu'il tient en main et dont le réel documenté s'est absenté. Et s'il considère la photo comme opaque et la contemple pour elle-même, on dira qu'il la regarde pour sa valeur esthétique ; mais cette valeur n'est celle de la photo, en tant que photo, que pour autant qu'elle atteste sa dépendance vis-à-vis du réel[219].

Ces deux niveaux de lectures se croisent sans cesse, mais privent les photographies d'une lecture claire et d'un rapport légitime au réel. De fait, les photographies montrent le réel dans sa *représentation*, dans son *paraître*, et non pas dans son *être*. C'est pour cette raison que la photographie permet de renouveler le regard sur le monde, mais aussi qu'elle ne saurait être détentrice d'une quelconque vérité. Dès lors que la photographie est envisagée pour elle-même, sa capacité à devenir un outil d'intellection du monde semble s'en trouver fragilisée. En revanche, lorsqu'intégrées à des démarches qui les précèdent, les dépassent et les transcendent, les pratiques photographiques peuvent se mettre au service de recherches dans lesquelles les dichotomies entre photographie transparente et opaque, ainsi que celle entre art et document, deviennent inopérantes. Les questions de styles photographiques, tels que la recherche du « style documentaire » poursuivie par Walker Evans, deviennent également secondaire : la construction de l'image, les choix techniques opérés compris au regard des idées qu'ils peuvent contribuer à transmettre sont plus importants et significatifs que la singularité et le développement d'un éventuel style auctorial. Dans le cadre d'une démarche d'enquête, photographier ne sert pas à faire des photographies pour elles-mêmes, mais à comprendre le monde. D'ailleurs, comme le relève Aline Caillet, « la figure de l'artiste-enquêteur, qu'elle soit assumée ou non, excède […] celle de l'artiste documentaire » en ce qu'elle « pose des questions de méthode quand la seconde pose, elle, des questions de forme[220] ».

L'hypothèse d'une pratique photographique au service de l'enquête semble donc être à même de dépasser les clivages entre art et document et la primauté de la question du style. Restent alors des usages de la photographie conscients de ses possibles mais aussi

219 Thierry De Duve, « La Photographie monumentaire », *op. cit.*
220 Aline Caillet, *L'art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales*, Milan, Mimésis, 2019, p. 15.

de ses limites. L'exemple des travaux cités en références par Sekula, en particulier celui de *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975) de Martha Rosler, montre que la mise en scène dans l'œuvre elle-même (notamment dans son titre) d'une « relation constamment méta-critique au genre documentaire[221] » est une des conditions qui permet d'établir la légitimité du propos : l'œuvre exprime avec une forme d'honnêteté les limites des mediums convoqués. Pour Laurence Corbel, l'enquête est aussi mise en scène d'elle-même :

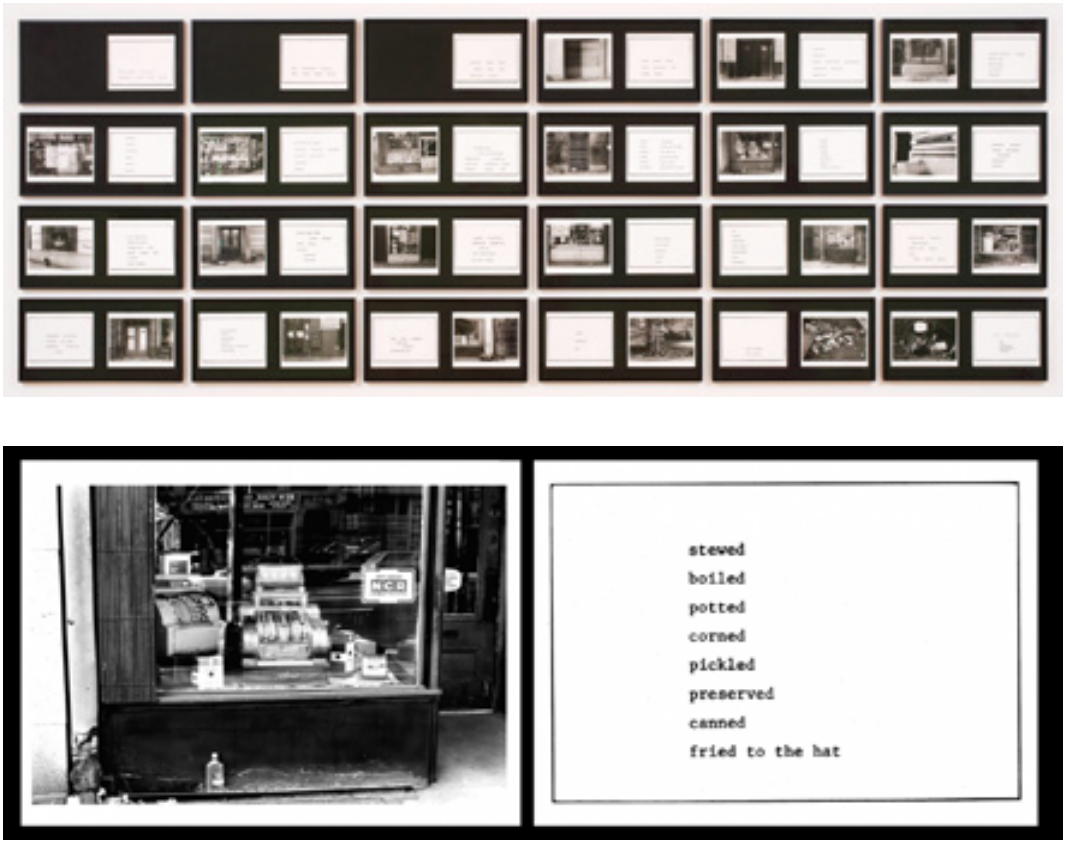
> Si toute activité artistique comprend, peu ou prou, une recherche, une phase exploratoire, elle n'est pas pour autant visible dans l'œuvre et souvent reléguée dans ses marges. Les enquêtes […] ne sont pas une activité liminaire ou auxiliaire, mais elles fonctionnent comme une forme, une matrice, un modèle méthodologique qui se prolonge dans l'œuvre[222].

Enfin, Danièle Méaux relève que dans de nombreux travaux de photographes associés à des démarches d'enquête, il y a « quelque chose qui est de l'ordre de «l'effet d'enquête», et ce dernier est à même de provoquer agrément et adhésion du récepteur[223] ». L'intermédialité des productions, la relation méta-critique aux mediums employés ainsi que l'énonciation, dans l'œuvre elle-même, des protocoles et conditions de sa réalisation, semblent fonder les démarches d'artiste-enquêteurs en même temps qu'elles permettent d'établir une forme de pacte, de contrat moral entre l'auteur et le récepteur, qui renouvelle – et légitime – l'apport documentaire de l'œuvre tout en le transcendant.

Enquête de terrain & protocoles

Historiquement liée à sa dimension policière et criminologue, l'enquête en tant que démarche artistique d'intellection du monde se caractérise elle aussi par une traque de preuves et d'indices. Dans son article fondateur « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice[224] », Carlo Ginzburg met en lumière dans des démarches d'origines disciplinaires radicalement différentes (médecine, psychologie, histoire de l'art, graphie…) des similitudes de démarche : pour enquêter, il faut établir un protocole et parcourir le terrain armé d'intuitions de niveaux divers pour trouver des indices. Un certain nombre d'artistes et photographes contemporains, attachés à réfléchir le monde et les paysages vécus, développent des pratiques que l'on peut assimiler à des démarches d'enquêtes. Dans celles-ci, la traque d'indices sur le terrain fait suite à un long travail de préparation en amont. C'est notamment le cas de Éric Tabuchi et Nelly Monnier.

221 Allan Sekula, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire », *op. cit.*, p. 153.
222 Laurence Corbel, « Portraits de l'artiste en enquêteur », *Focales*, 1 juin 2018, n° 2.
223 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 16.
224 Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980, vol. 6, n° 6, p. 3‑44.



Martha Rossler, *The Bowery in Two inadequate descriptive systems*, ensemble et détail, 1975

Éric Tabuchi & Nelly Monnier, *Atlas des Régions Naturelles* (2017- …)

Atlas des Régions Naturelles (ARN) est un vaste projet initié en 2017 par Éric Tabuchi, rapidement rejoint par l'artiste plasticienne Nelly Monnier. Il se base sur le découpage de l'ensemble du territoire français métropolitain en régions naturelles, notion que Tabuchi et Monnier décrivent ainsi :

> Le terme « région naturelle » ou « pays » désigne des territoires de petites tailles dont les limites renvoyant à leurs caractéristiques naturelles sont - par opposition aux départements administratifs issus de la Révolution - difficiles à tracer. S'il est impossible d'en définir exactement les formes, leurs frontières d'abord physiques et géologiques mais aussi historiques et culturelles persistent à dessiner, dans une sorte de tradition orale, les contours d'une géographie dont la vivacité demeure bien réelle. […] Leur nombre varie suivant que l'on regroupe ou non certaines sous-entités, pour notre part nous en avons défini 450 […][225].

Ce découpage, façon d'appréhender les territoires ordinaires, revêt le double avantage de laisser une part à l'imprécision et d'échapper au découpage administratif officiel. Il s'ancre dans une tradition historique et dans la construction d'identités locales déterminées par

225 D'après le site internet du projet, *Atlas Des Régions Naturelles*, https://www.archive-arn.fr, consulté le 18 octobre 2022.

des pratiques, des conditions naturelles (topographie, lithographie, climat, hydrographie…) et des récits locaux. Il comporte également une dimension surannée et ironique qui n'est pas pour déplaire aux deux artistes. De fait, *ARN* revendique une volonté subversive et décalée d'interroger les représentations collectives, les images et clichés de l'ordinaire et du commun, en questionnant les idées reçues et, surtout, les jugements de valeur esthétiques portés sur les architectures et infrastructures de l'ordinaire.

> La vraie vocation de l'Atlas, c'est de parler de ce qu'est la représentation du territoire — perçue comme étant positive ou négative — dans une volonté d'équité de traitement iconographique du bâti comme du territoire, sans hiérarchie de valeur, ni hiérarchie établie par le fait que des endroits sont plus visités que d'autres. Il y a aussi le sentiment que le territoire est mal représenté dans son ensemble, sur-représenté par endroits et totalement oublié à d'autres endroits. Notre travail remet à plat la perception qu'on a de la laideur de certains lieux et la beauté de certains autres, selon des critères qui relèvent du cliché, de la *carte postale* — généralement dictés par des intérêts d'attraction touristique. C'est un principe extrêmement excluant que nous tentons, par ce projet, de contourner[226].

Cette attention décomplexée et dénuée d'*a priori* portée sur l'architecture de l'ordinaire n'est pas sans rappeler les travaux de Ed Ruscha, que Éric Tabuchi cite volontiers comme source d'inspiration. En témoignent ses séries *Twenty-six Abandonned Gasoline Stations* (2008), *Twenty-six recycled gasoline stations* (2010) ou encore *Another Twenty-Six Abandonned Gasoline Stations* (2016), hommages et clins d'œil à l'artiste américain. Il a également en commun avec Ed Ruscha le fait d'avoir, dans son travail, une relation particulière à la voiture et au déplacement automobile. *Atlas des Régions Naturelles* est, pour ses auteurs, intimement lié à une pratique extensive de la voiture en tant que mode d'exploration des territoires, relation d'ailleurs parfois mise en scène dans des photographies. Cette dimension du déplacement est particulièrement prégnante dans ce projet qui vise à terme à retenir « cinquante photos par région, en multipliant ça par 500, ça fait 25 000 images à l'arrivée[227] ». Éric Tabuchi et Nelly Monnier ont également calculé qu'en passant trois ou quatre jours sur place par région, un accomplissement complet d'*ARN* prendrait *a minima* sept ans. On retrouve là encore une « forme d'aspiration borgésienne à l'embrassement exhaustif et équitable du territoire, […] quête infinie susceptible d'épuiser son auteur en un *work in progress* sans achèvement possible[228] ». Évoquant les missions photographiques historiques, notamment celle de la DATAR, Raphaële Bertho note que le « projet d'Éric Tabuchi est clairement l'héritier, entre autres, de cette revendication d'une expérience du territoire dans le temps long[229] », bien qu'il s'agisse ici d'une auto-mission, sans autre commanditaire que les artistes eux-mêmes. On peut également relever une

226 Antoine Séguin, Éric Tabuchi et Nelly Monnier, « Entretien avec Éric Tabuchi et Nelly Monnier », *Exercice*, 2018, n° 0, Miscellanées. C'est l'auteur qui souligne.
227 *Ibid.*
228 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 138.
229 Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 10 septembre 2019, n° 5.



Éric Tabuchi & Nelly Monnier,
photographies tirées de la région naturelle «bocage bourbonnais», *Atlas des Régions Naturelles*,
Montluçon (2023), Bourbon-l'Archambault (2020), Néré-les-bains (2023) , Commentry (2022).

filiation avec le projet de *La France de Raymond Depardon* (2010), notamment dans la « profusion des clichés, l'attention portée aux territoires du quotidien, l'adoption d'un «style documentaire»[230] ».

Les photographies d'*ARN*, en couleur, sont dans leur grande majorité centrées sur des objets du paysage, qu'elles isolent au centre de l'image. Les objets sont photographiés de trois-quarts face, ou frontalement (notamment lorsque les objets concernés sont intégrés dans un alignement de rue, et donc qu'une seule façade est accessible). Les cadrages sont systématiquement horizontaux, les photographies se caractérisent par une parfaite netteté de la mise au point, des plans les plus proches aux plus lointains, tandis que les teintes sont douces et claires. Les jours et heures de réalisation des photographies sont en effet choisis pour privilégier des lumières douces, peu contrastées.

> Idéalement, on tente de favoriser un temps plutôt neutre, légèrement voilé, mais c'est très rare. Quand il a fait beau et qu'il va faire mauvais et qu'il y a une journée entre les deux. Si en plus c'est un dimanche c'est carrément génial, il n'y a pas de trafic et il y a la bonne lumière, ça arrive trois dimanches par an[231].

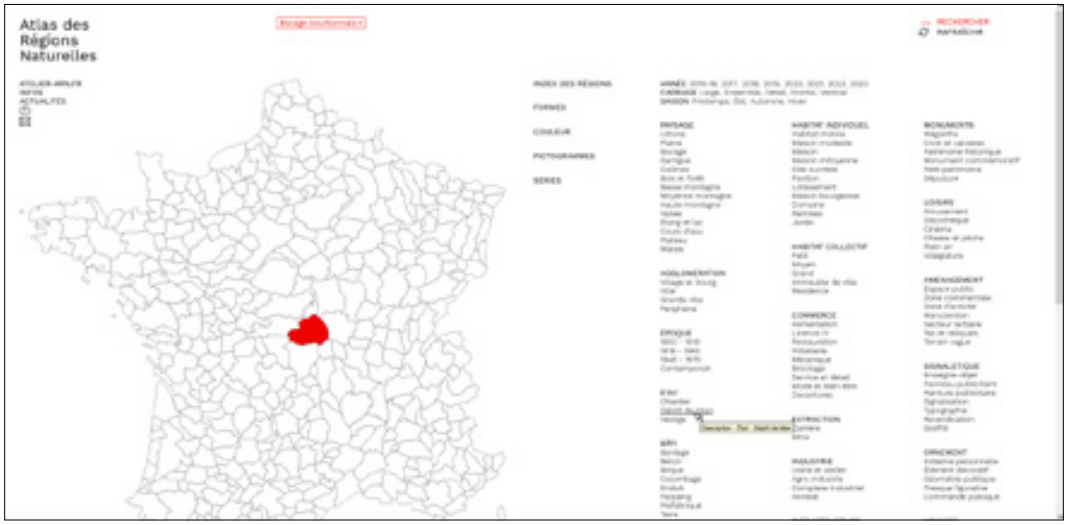
230 *Ibid.*
231 Antoine Séguin, Éric Tabuchi et Nelly Monnier, « Entretien avec Éric Tabuchi et Nelly Monnier », *op. cit.*

La présence humaine est rare et anecdotique dans les photographies d'*ARN*. Il faut toutefois noter qu'Éric Tabuchi et Nelly Monnier se mettent parfois eux-mêmes en scène dans leurs images. C'est notamment le cas dans la série qui rassemble les images sous le terme d'« amers », dans lesquelles Nelly Monnier apparaît presque systématiquement au pied des objets photographiés. Cette présence, façon d'inclure les auteurs dans leur propre travail, souligne la dimension de performance d'*ARN*, et l'implication corporelle des photographes qui parcourent inlassablement le territoire métropolitain. Elle est aussi une façon de mettre en scène le mode de l'enquête dans les images, qui résultent avant tout de l'exploration.

Atlas des Régions Naturelles est un projet particulier également du fait de ses modes de restitutions. Multiples, il se décline en différents mediums, volumes et approches. Depuis novembre 2020, *ARN* est consultable sur le site www.archive-arn.fr[232], première livraison et cœur du projet. Le site internet tire parti de l'interactivité rendue possible par ce format, en proposant de multiples entrées pour accéder aux photographies. Il est ainsi possible de sélectionner simultanément un nombre libre de critères, répartis dans des catégories aussi diverses que des types de paysage (littoral, plaine, marais…), des types de commerces (alimentation, licence IV, bricolage…), des éléments de construction (béton, parpaing, crépi…) ou même des plages de temps correspondant aux voyages de Éric Tabuchi et Nelly Monnier. Ces critères peuvent également être croisés avec le choix d'une région naturelle, sélectionnée sur une carte de la France métropolitaine. La fonction « rechercher » permet ensuite à l'utilisateur de consulter l'ensemble des photographies correspondant au jeu de critères sélectionnés. Il est ainsi possible d'entrer dans la base de photographies (l'archive) d'*ARN* par de multiples approches, par de multiples critères, et de constituer des atlas d'images en nombre pratiquement infini à partir des archives mises à disposition. Le site internet est mis à jour et complété par l'addition de nouvelles photographies au fil du temps, de la réalisation des photographies et des voyages des auteurs. Elles sont systématiquement référencées par un ensemble de mots-clés les classant dans les catégories auxquelles elles sont susceptibles de renvoyer selon l'exploration virtuelle des visiteurs du site. Danièle Méaux note à ce sujet que « lorsqu'ils parviennent sur [ce site], les internautes se trouvent peu ou prou placés en postures d'enquêteurs. Actifs, ils comparent, relient, opposent ou identifient ; ils pratiquent des sélections, des analyses et des déductions[233] ». *ARN*, dans sa diffusion en tant que site internet, prend la forme d'un dispositif de mise en commun de connaissances, d'images et d'imaginaires propre à la libre appropriation. Cette dimension de liberté et de mise à disposition est d'ailleurs fondamentale pour Éric Tabuchi. Ainsi, les photographies sont-elles librement téléchargeables, ce que l'auteur justifie en ces termes :

> J'estime que le fondement de la photographie est basé sur l'idée de multiplication, pas sur celle de la limitation. C'est une manière de retourner à ce fondement supposé et de le maximiser *via* une totale liberté d'accès. Le monde ne nous appartient pas ; est-

232 « Atlas Des Régions Naturelles », *op. cit.*
233 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 139.



Capture d'écran du site internet https://www.archive-arn.fr/, consulté le 07.03.2023
Éric Tabuchi & Nelly Monnier, *Atlas des Régions Naturelles*



Capture d'écran du site internet https://www.archive-arn.fr/liste, consulté le 07.03.2023
Éric Tabuchi & Nelly Monnier, *Atlas des Régions Naturelles*

ce qu'il nous appartient davantage à partir du moment où on le prend en photo ? La gratuité des images découle de cette idée : si l'on veut que les gens se ré-approprient une représentation positive, cela passe obligatoirement par un objet qui est à disposition, par une base de données extrêmement exhaustive et classée avec minutie. S'il y a un parti pris d'exhaustivité — d'équité entre les choses — logiquement, il faut qu'elles soient accessibles à tout le monde[234].

234 Antoine Séguin, Éric Tabuchi et Nelly Monnier, « Entretien avec Éric Tabuchi et Nelly Monnier », *op. cit.*

Depuis 2021, *ARN* est également diffusé sous la forme d'un ensemble de livres, dont les volumes sont progressivement publiés. Le volume 1[235] est paru en décembre 2021, le volume 2[236] en mai 2022 et le volume 3 en octobre 2022. Chacun d'entre eux regroupe 16 chapitres, 16 ensembles de photographies de catégories variables (12 régions et 4 séries thématiques par volume), composés à partir de l'archive complète et qui suivent une numérotation continue d'un tome à l'autre. Le tome 2 s'ouvre ainsi sur le chapitre 17, consacré à la région naturelle du Cambrésis. On y trouve également le chapitre 26 consacré au Pays d'Othe, ou encore des chapitres thématiques, tels que le chapitre 20 consacré aux « buffets à volonté », ou le chapitre 28, sobrement intitulé « Non », et qui rassemble des photographies (prises dans toute la France) d'écriteaux, graffitis ou banderoles en opposition à des sujets divers. Comme sur le site internet, les entrées dans les photographies d'*ARN* sont multiples, et de natures variées. Parfois géographiques, parfois formelles, parfois thématiques voire décalées, elles sont susceptibles de se croiser. Une des photographies présentées dans le chapitre consacré au Cambrésis[237] pourrait par exemple apparaître également dans le chapitre « Non ». Cette cohabitation d'entrées de natures différentes brouille sciemment la piste documentaire d'*ARN* : malgré son ampleur (à raison de 12 régions par volume, il faudrait près de 40 volumes pour compléter l'atlas) il ne s'agit pas d'un travail de relevé exhaustif ou prétendant à une objectivité neutre complète vis-à-vis des territoires décrits. La part d'exploration et de collection ludique, telle qu'elle existe également dans les livres photographiques de Ruscha, demeure un élément récurent d'*ARN*, comme de l'ensemble du travail plus ancien d'Éric Tabuchi. Les dispositifs de restitution que sont les ouvrages et, surtout, le site internet, permettent également au public de jouer avec le dispositif proposé par Nelly Monnier et Éric Tabuchi.

Atlas des Régions Naturelles se décline aussi sous des formes plus diverses, comme des écussons brodés conçus par Nelly Monnier, emblématisant chacune des régions naturelles. On trouve également différentes éditions de cartes (« carte de l'ARN », « Carte lithologique[238] », « Carte des paysages[239] ») ou encore des œuvres originales de Nelly Monnier telles que des huiles sur toile inspirées de motifs croisés sur les routes, ou des peintures à la gouache sur des photographies de l'Atlas.

Dans *Atlas des Régions Naturelles*, l'enquête prend la forme d'une exploration des architectures du quotidien, pas aussi banales qu'on pourrait le croire. *ARN* ne vise pas à documenter exhaustivement les régions naturelles françaises, mais plutôt à porter sur elles

235 Éric Tabuchi et Nelly Monnier, *Atlas des régions naturelles. vol.1*, Arles, poursuite éditions, 2021.
236 Éric Tabuchi et Nelly Monnier, *Atlas des régions naturelles. vol.2*, Arles, poursuite éditions, 2022.
237 *Ibid.*, p. 22.
238 Éric Tabuchi et Nelly Monnier, *Atlas des régions naturelles : Carte lithologique*, Arles, Poursuite, 2021.
239 Éric Tabuchi et Nelly Monnier, *Atlas des régions naturelles : Carte des paysages*, Arles, Poursuite, 2022.



Éric Tabuchi et Nelly Monnier, *Atlas des régions naturelles. vol.1*, Arles, poursuite éditions, 2021.
Photographie : librairie delpire & co, Paris.

un regard curieux, décomplexé et dénué de jugement. En somme, il s'agit à la fois d'une enquête sur notre relation à l'imaginaire du quotidien et d'une exploration des similitudes et des nuances entre des territoires français divers qui « évite toute approche pittoresque au profit d'une lecture conceptuelle, et se dégage du carcan du mythe national pour valoriser une réflexion sur l'aménagement contemporain du territoire[240] ». La malléabilité du matériau photographique et la relation au terrain singulière du médium (pour photographier, il faut se déplacer et arpenter le terrain) sont au cœur du dispositif qu'elles seules rendent possibles.

Atlas des Régions Naturelles est un projet enquête, en ce qu'il se développe à partir d'un parti pris (celui de porter un regard dénué de jugement), d'une méthode d'approche (le déplacement automobile) et d'un protocole photographique technique et

240 Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *op. cit.*

esthétique apparenté à une collecte d'indices (choix des sujets, mode de cadrage, esthétique documentaire) qui permettent aux enquêteurs d'entrer dans un terrain (en l'occurrence l'ensemble du territoire métropolitain français), d'en comprendre les subtilités et d'en extraire des informations. Dans un second temps, les protocoles de restitution, partie intégrante de l'enquête, permettent de mettre les éléments prélevés sur le terrain (les photographies, donc) en lecture au sein de dispositifs d'intellection qui permettent de manipuler cette matière pour produire des regards transversaux et des sens multiples. Le mode de production des photographies est mis en scène dans l'atlas lui-même. Interactif et mis à disposition du plus grand nombre, le site internet d'*ARN* permet d'étendre le dispositif et autorise l'élaboration d'un nombre virtuellement illimité de logiques de lecture de l'enquête.

La cohésion de l'ensemble du projet de Éric Tabuchi et Nelly Monnier passe à la fois par la méticulosité du protocole (définition des régions naturelles, nombre de photographies par région, classement rigoureux par mots-clés) et par la rigoureuse cohérence des photographies entre-elles (tant esthétique que dans le choix des sujets). Cette dernière implique nécessairement une maîtrise technique des outils mis à contribution pour l'enquête, mais également un instinct singulier des enquêteurs. Éric Tabuchi déclare d'ailleurs : « J'ai l'impression d'être un peu comme un pisteur indien : j'ai une sorte d'instinct, je sens les trucs, je sais où il faut aller[241] », puisant ainsi lui-même dans le champ lexical de l'enquête et de la traque.

Cette cohésion confère au projet sa légitimité et sa capacité à devenir une source de réflexion et d'information, plutôt qu'un simple rassemblement de photographies prises aux quatre coins de la France. L'approche par l'enquête est ici à la fois un protocole permettant d'entrer dans un terrain qui autrement eut été inembrassable (en particulier dans ce cas précis par l'ampleur du territoire envisagé : la France entière), et un moyen de construire la légitimité d'un propos et d'un regard qui dépassent de fait l'anecdotique et le pittoresque pour devenir un système et une réflexion conceptuelle profonde, ayant la photographie comme outil d'arpentage et de restitution.

Là où Éric Tabuchi et Nelly Monnier font le pari titanesque d'une exploration de l'ensemble du territoire français par le prisme des régions naturelles, d'autres photographes construisent également des démarches d'enquête sur des terrains à des échelles plus resserrées. C'est notamment le cas de John Davies ou de Betrand Stofleth, dont les enquêtes suivent le tracé de cours d'eau, éléments singuliers et structurants des territoires qu'ils traversent[242].

241 Antoine Séguin, Éric Tabuchi et Nelly Monnier, « Entretien avec Éric Tabuchi et Nelly Monnier », *op. cit.*

242 La place des cours d'eau dans la pensée du paysage est particulièrement singulière et riche. Voir à ce sujet Matthieu Duperrex, « Le paysage-fleuve, une chorographie environnementale », *Focales*, 1 juin 2021, nº 5.



Éric Tabuchi & Nelly Monnier,
photographies tirées de la série «amers», *Atlas des Régions Naturelles*,
Plouha (2020), Huchet (2021), Porspoder (2020) , Saint-Samson : La Pierre Double (ou Crapaud) (2020).

John Davies, *Hidden River* (2012)

Avec *Hidden River*, le photographe britannique John Davies (invité par la ville de Clermont-Ferrand en 2012) cherche à interroger la place d'une rivière, la Tiretaine, dans l'agglomération clermontoise. D'une importance historique, notamment du fait de son utilisation par les usines Michelin dès la fin du XIXe siècle[243], la Tiretaine traverse Clermont-Ferrand depuis le sud-ouest vers le nord-est. Le rapport entre la ville et le cours d'eau demeure toutefois paradoxal. En effet, « sur de larges portions, la Tiretaine est aujourd'hui dissimulée, dans une ville qu'elle a alimentée tout au long de son histoire, conditionnant l'expansion d'une vie collective et d'activités économiques[244] ». Recouverte par endroits du fait des risques de crue et, surtout, d'une pollution marquée, la rivière est à la fois structurante de la ville, et cachée, comme le suggère le titre du projet de Davies, *Hidden River*, présenté sous la forme d'un livre[245].

Avant de réaliser les photographies, Davies a dû se consacrer à un travail de recherche

243 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 43.
244 *Ibid.*
245 John Davies, *Hidden river*, Paris, Loco, 2013.

complexe, retraçant le parcours complet de la rivière, son inscription dans le système hydrographique local (affluents, confluents, bassins versants…), « recherche d'indices concrets de la présence cachée de l'eau[246] ». À la suite de ce travail préparatoire, Davies a ensuite suivi le parcours de la Tiretaine, en photographiant tantôt sa présence évidente parce que directement visible, tantôt la présence de la rivière cachée par le biais d'indices tels que des infrastructures liées à la gestion de l'eau, des tracés singuliers de rues ou d'éléments urbain marquants, en creux, le tracé du cours d'eau. Comme le souligne Armelle Canitrot, l'enjeu est complexe pour le photographe, qui doit représenter l'absence et le non visible[247]. Dans l'ouvrage, les photographies se succèdent selon un ordre logique, celui de l'écoulement de la Tiretaine. Lorsque la rivière est directement visible, les photographies sont en couleur. Lorsqu'elle est dissimulée, elles sont en noir et blanc. Ce dispositif informe directement le lecteur, invité à parcourir le livre comme un jeu de piste : les photographies extrêmement nettes et détaillées de Davies incitent en effet à chercher dans l'image la rivière, ou ses traces. Placées dans un contexte autre, les photographies en noir et blanc sur lesquelles la Tiretaine n'apparaît pas directement, perdrait leur sens. Grâce à la succession des photographies dans le livre et à la connaissance que le lecteur a du projet et du travail préparatoire de John Davies, l'ensemble prend du sens, et renseigne les photographies. De ce fait, le dispositif mis en place par le photographe pousse à interroger la place de la rivière cachée dans la ville, et cachée dans les images. Son absence éclaire paradoxalement les éléments bien visibles sur les photographies : l'implantation de bâtiments industriels ou thermaux devient logique, et l'impact structurant – mais souterrain – de la rivière se fait visible. En somme, les photographies réalisées à la surface parviennent à parler du sous-sol, ou pour le dire autrement, le visible ramène le non-visible dans l'image.

Bertrand Stofleth, *Rhodanie* (2007-2014)

Comme John Davies, Bertrand Stofleth part sur les traces d'un cours d'eau dans *Rhodanie*, bien qu'il s'agisse cette fois d'un fleuve, de bien plus grande ampleur. Comme la Tiretaine, le Rhône est un facteur historiquement structurant des territoires qu'il traverse. Du fait de ses 814 kilomètres de longueur, le Rhône parcourt des paysages d'une grande diversité depuis le Lac Léman et les contreforts des Alpes jusqu'à son delta. L'altitude, les climats et le relief sont de fait extrêmement différents tout au long du cours du fleuve. Bertrand Stofleth, lorsqu'il décide de suivre le Rhône, s'inscrit dans une certaine tradition, d'autres photographes ayant avant lui élu le même parti pris[248]. Le choix de ce protocole « place d'emblée l'opérateur dans une posture de questionnement de ce que le fleuve ou la rivière font au paysage et aux modes de vie qu'il donne à lire[249] ». De fait, les photographies de

246 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 43.
247 Armelle Canitrot, in John Davies, *Hidden river*, *op. cit.*
248 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 38.
249 *Ibid.*



John Davies, *Hidden River*, 2012

Rhodanie montrent des relations au fleuve en tant qu'élément aménagé par de nombreuses infrastructures (chemins de halage, ponts, barrages, digues…), mais aussi comme lieu de travail et de loisirs où se côtoient les pratiques. Cohabitent ainsi dans une même photographie une barque de pêcheur et le monumental viaduc du TGV vers Avignon[250] ; dans une autre, des cavaliers se partagent la rive avec une voiture équipée d'une remorque à moitié immergée dont les occupants observent avec attention un jet-ski, au centre de la composition, tandis que les cheminées de béton de la centrale nucléaire de Cruas (dessinée par l'architecte Jean Willerval et par le « collège du nucléaire » rassemblé sous la houlette de Claude Parent[251]) barrent l'horizon.

Selon Michel Poivert, dont le texte complète le premier ouvrage de *Rhodanie*[252] *:*

> [le] travail photographique de Bertrand Stofleth semble s'être particulièrement attaché à révéler l'identité de la rive, en suivant avec méthode la course du Rhône à ses alentours. Il construit le dialogue entre le paysage fluvial et l'espace frontière qui le borde. Il en souligne les formes d'occupations, de transformations hétéroclites, d'aménagements provisoires, de sorte que le fleuve qui n'y perd rien en majesté se voit au contraire affublé de petits riens qui le détournent des errements du sublime[253].

Ancrées dans une culture visuelle de l'image de paysage, les photographies de

250 Bertrand Stofleth, *Rhodanie*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 100.

251 Yves Bouvier et Claude Parent, « Architecture et paysage du nucléaire : La centrale crée le site », *Annales historiques de l'électricité*, 2005, vol. 3, n° 1, p. 7–17.

252 Une version restreinte du projet, centrée sur le « tronçon méridional », est d'abord publiée en 2013 tandis qu'une édition plus complète paraît en 2015.

253 Michel Poivert, in Bertrand Stofleth, Michel Poivert, Mireille Lippmann-Provansal et Bernard Picon, *Rhodanie: paysages déclassés [Portfolio de reproductions]*, Villeurbanne, éditions Deux-Cent-Cinq, 2013.

Bertrand Stofleth sont cependant (dans leur large majorité) occupées au premier plan par des présences humaines parfois sur l'eau, sur la rive ou sur la terre ferme. Cette présence et les activités qu'elle déroule ou suggère construisent autant la composition des images que celle du propos de *Rhodanie*, c'est-à-dire celui d'une enquête sur les rapports des habitants au fleuve, tout au long de ce dernier. Cette place des activités humaines dans les images n'est pas dû au hasard, elle découle d'un long travail de documentation de la part de l'artiste, de choix techniques particuliers pour la prise de vue, et de collaborations de circonstance avec les habitants de cette *Rhodanie*.

Bertrand Stofleth réalise ces photographies au moyen d'une chambre photographique, lourde, lente à mettre en place, inadaptée à un mode de prise de vue spontané « sur le vif ». Au contraire, l'artiste construit patiemment ses cadrages, à l'aide d'une nacelle élévatrice montée sur un camion, qui permet « la réalisation d'images en surplomb et en déport. Cette vision plongeante permet d'englober une large portion de terrain, d'échelonner les éléments dans la profondeur de champ en donnant à chacun d'entre eux plus de lisibilité[254] », et offre à la fois le point de vue « du topographe et celui du dessinateur, du peintre ou du photographe[255] ». On retrouve ici le parti pris d'un point de vue surélevé, stratégie également adoptée par Joe Deal pour les photographies qu'il expose avec les *New Topographics*, ou par Bernd et Hilla Becher qui se déplaçaient avec des escabeaux et échafaudages portatifs. Les photographies sont prises en légère contre-plongée, mais la déformation perspective est rattrapée par le décentrement permis par la chambre photographique. Stofleth sollicite les figurants de ses images pour qu'ils participent à la composition, rejouent pour la photographie leurs activités, acceptent la pose et contribuent à la composition d'images à la construction méticuleuse. Il joue avec les codes des *vedute* et donc avec ceux de la vue de paysage, suivant le Rhône avec son camion à nacelle comme Canaletto les canaux de Venise avec sa *camera obscura* [256], l'un comme l'autre déployant de lents instruments de vision dans le paysage.

Peu spontané, ce protocole n'est pas celui d'un enregistrement documentaire sur le vif, ou conforme à la perception visuelle à hauteur d'œil des passants et promeneurs. À l'inverse, il permet de « faire advenir au regard ce qui auparavant ne lui était pas perceptible[257] » et de construire un regard visuellement cohérent sur l'ensemble du fleuve. Détectables à l'observation des photographies, le décentrement et l'élévation du point de vue artificialisent le point de vue au profit d'un regard construit, « parti-pris du chercheur qui ausculte un terrain en lui appliquant une méthode afin de progresser dans une enquête, par-delà ce qui est immédiatement donné[258] ». Comme pour une recherche scientifique, le photographe opère aux croisements d'un terrain choisi après mûre réflexion et abondamment documenté, d'une méthodologie au protocole rigoureusement établi (appareil photographique, élévation

254 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 39.
255 Michel Poivert, in Bertrand Stofleth, Michel Poivert, Mireille Lippmann-Provansal et Bernard Picon, *Rhodanie*, *op. cit.*
256 Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, [1990], Bellevaux, Editions Dehors, 2016, p. 94.
257 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 42.
258 *Ibid.*



Bertrand Stofleth, *Rhodanie*, 2007-2014

du point de vue, composition des images) et d'une problématique, en l'occurrence celle de l'appropriation et de l'occupation plus ou moins formelle des rives d'un fleuve. Dans l'enquête, le médium photographique a l'avantage d'être à la fois l'outil d'une méthodologie qu'il est possible de définir précisément par avance, et la représentation, vecteur d'images, qui permet la diffusion, l'intellection et la restitution de l'enquête. Si la photographie n'est que très rarement transparente (et c'est loin d'être le cas dans Rhodanie[259]), elle est en tout cas un médium qui permet une rare cohérence du propos entre sa réalisation et sa diffusion, même si le processus est toujours plus complexe que cette immédiateté de la suggestion visuelle ne pourrait le faire croire.

Gabriele Basilico & Stefano Boeri, *Sezioni del paessagio Italiano* (1996)

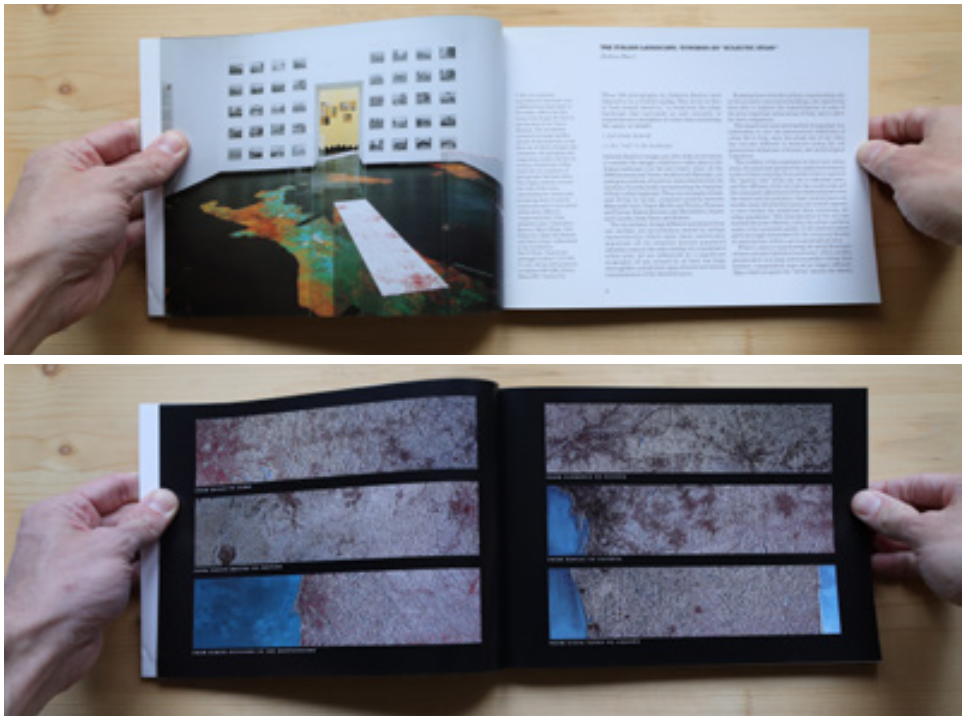
Dans *Sezioni del paessagio Italiano*[260], le protocole d'enquête permet également de combiner terrain, méthode et problématique, bien que dans ce cas-ci, le mode d'élection des espaces à photographier emprunte à la géographie la figure du transect, ou de l'échantillon. Le projet est le fruit d'une collaboration entre le photographe Gabriele Basilico et l'architecte et urbaniste Stefano Boeri. S'appropriant une commande qui lui avait été faite par Marino Folin[261] en vue de l'exposition du pavillon italien à la Biennale d'Architecture de Venise de 1996, Basilico invite Boeri à le rejoindre pour travailler sur des territoires aux marges urbaines, en l'occurrence des « zones situées autour d'axes routiers joignant les banlieues de grandes cités à des villes moyennes situées à proximité[262] ». Comme le nom du projet l'indique, la méthode procède par l'établissement de coupes dans le paysage, des bandes de 50km de long et 12 de largeur, comme autant d'échantillons du territoire suburbain. Les zones ainsi délimitées portent sur des « nouveaux territoires urbains » aux « typologies strictement contemporaines[263] », caractéristiques d'un paysage de grande banlieue, et sont chacune structurée par un axe de circulation majeur. Boeri et Basilico cherchent à comprendre et à documenter une forme de l'urbanité alors relativement nouvelle, et qui s'apparente à ce que Rem Koolhaas décrit en 1995 dans *La Ville Générique* :

> La Ville Générique est la ville libérée de l'emprise du centre, du carcan de l'identité. La

259 *Ibid.*
260 Le nom est à la fois celui de l'exposition à la Biennale de Venise de 1996 et celui de la publication qui en est issue un an plus tard.
261 Pour plus de précisions sur le contexte du projet et sur les livres qui en sont issus, voir : Jordi Ballesta, « Détailler Sezioni del paesaggio italiano », *Focales*, 1 juin 2019, nº 3.
262 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 65.
263 Cité par Jordi Ballesta, « Détailler Sezioni del paesaggio italiano », *op. cit.*



Vue de l'exposition, Gabriele Basilico & Stefano Boeri, *Italia. Sezioni del paesaggio italiano*, 6eme Biennale d'architecture de Venise, 1996



Vue de l'édition en anglais, Gabriele Basilico & Stefano Boeri, *Italy: Cross sections of a country*, Zurich, Scalo, 1998, p.8-9 & p.10-11

> Ville Générique rompt avec ce cycle destructeur de la dépendance : elle n'est rien d'autre qu'un reflet des besoins actuels et des moyens actuels. Elle est la ville sans histoire. Elle est assez grande pour tout le monde. Elle est commode. Elle n'a pas besoin d'entretien. Si elle devient trop petite, elle s'étend simplement. Si elle devient vieille, elle s'autodétruit et se renouvelle, simplement. Elle est partout aussi attirante – ou sans attrait[264].

264 Rem Koolhaas, « La Ville Générique [1995] », *Junkspace: repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 49, axiome 1.6.

Les six bandes ainsi sélectionnées sont toutes représentatives de cette urbanité générique et paradoxale. Elles sont situées dans différentes régions d'Italie (à proximité de Milan, Rimini, Venise, Florence, Naples, ou encore en Calabre), ce qui rend l'ensemble, paradoxalement, à la fois représentatif de cette ville générique et de ses particularités locales en Italie.

Lors de la Mission photographique de la DATAR, Gabriele Basilico s'était attaché à suivre le littoral du nord de la France, comme un fil rouge et un parcours. Pour *Sezioni del paessagio Italiano*, il explore librement les aires délimitées par le cadrage, avec une grande forme de liberté et d'autonomie, sans s'attacher à un parcours particulier ou à une méthodologie explicite autre que celle des transects prédéterminés. Consacrant une étude minutieuse aux photographies de Basilico, Jordi Ballesta relève que ses photographies montrent en majorité des voies de circulation de nature et d'échelle diverses (rues, autoroutes, carrefours…) :

> Ce n'est pas tant une ville de l'habitation diffuse qui est photographiée – les immeubles de plus de deux étages sont d'ailleurs plus nombreux que les constructions basses – qu'un complexe urbain façonné pour les véhicules motorisés, leurs circulations intensives et leurs besoins de stationnement[265].

L'auteur souligne également que les photographies de Basilico ont été réalisées à proximité les unes des autres, et donc que l'exploration de ces 6 bandes de 600km² chacune ne répondait pas à un désir de représentation exhaustive du territoire. L'étude de l'ensemble des photographies *de Sezioni del paessaggio Italiano*, et pas seulement du corpus finalement exposé, révèle les critères de sélection de Basilico, et un point de vue orienté :

> [écarter] les vues dont la dimension hodologique est faible ou nulle, privilégier les lieux de forte urbanité, différencier morphologiquement les sections, laisser place épisodiquement à des bâtiments singuliers. Les sentiers, chemins et pistes non goudronnées ont quasiment tous disparus, de même que les plages, les vallons peu construits et les parcelles agricoles[266].

La répartition des lieux de prise de vue, de même que la sélection des photographies finalement présentées, vont à l'encontre de la rigueur méthodique scientifique vers laquelle le processus initial d'échantillonnage semblait devoir tendre. Les conditions de réalisation du projet (dans un temps très court) et ses contraintes matérielles explique en partie ces choix. Comme le note Danièle Méaux :

> La dimension épistémologique du travail est donc affichée : à l'expérience se voit assignée une valeur paradigmatique.
> Ce travail se présente aux confins de la production artistique et de la recherche en sciences sociales. Il tire le projet photographique vers la transitivité de l'enquête urbanistique, quand la réflexion en ce domaine se trouve nourrie des apports d'une expérience sensible qui permet de fonder et de complexifier certains questionnements[267].

265 Jordi Ballesta, « Détailler Sezioni del paesaggio italiano », *op. cit.*
266 *Ibid.*
267 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 79.



Vue de l'édition en anglais, Gabriele Basilico & Stefano Boeri, *Italy: Cross sections of a country*, Zurich, Scalo, 1998, non paginé

Au-delà de l'intérêt des photographies de Gabriele Basilico, la richesse des apports de *Sezioni del paesaggio Italiano* provient en grande partie du protocole mis en place et de la complémentarité des médiums qui y est mise en place. Le texte rédigé par Stefano Boeri et l'ensemble de photographies réalisé par Gabriele Basilico se complètent l'un l'autre au sein d'un dispositif associant la carte – ou plutôt ici la vue satellite – sur laquelle ont été bornés les échantillons, le texte élaboré comme une réflexion sur la ville diffuse, et les photographies qui font office de prélèvement sur place. À ce titre, c'est une enquête pluridisciplinaire qui permet d'associer à un travail d'urbaniste l'expérience sensible du terrain, que la photographie est à la fois capable de susciter (pour Basilico) et de transmettre (pour les visiteurs de l'exposition et les lecteurs de l'ouvrage).

D'autres projets liant photographie et réflexion sur l'identité et les enjeux de lieux ou de territoires ont émergés dans les dernières décennies, dans un contexte général de prise en considération croissante des problématiques de transformation des paysages, de désindustrialisation et d'enjeux écologiques. On pourrait citer le projet *Walking The High Line*[268] de Joel Sternfeld, qui enquête sur la voie ferrée suspendue alors en déshérence qui traverse Manhattan ou bien *Nantes-Pornic* d'Emmanuel Pinard, réalisé entre 2012 et 2013 (avec le partenariat de deux laboratoires d'écoles d'architecture françaises[269]) qui suit un trajet ferroviaire métropolitain utilisé comme fil conducteur d'une enquête sur des « lieux qui nous sont familiers mais que l'on a perdu l'habitude d'observer[270] ». Les démarches photographiques d'enquête se révèlent être des approches extrêmement pertinentes des questions de paysage, mais aussi de transformation des marges des villes ou des « paysages transitoires[271] ». L'enquête par la photographie semble donc pouvoir être un levier de compréhension du réel et un outil de lecture de terrain susceptible de se porter sur des échelles et des problématiques variées.

268 Joel Sternfeld, Adam Gopnik et John R. Stilgoe, *Walking the High Line*, 3. ed., Göttingen, Steidl, 2012.

269 Le projet photographique d'Emmanuel Pinard prend place dans le cadre du projet de recherche « Péri- : ville invisible ? » porté par les laboratoires LAUA et LACTH, respectivement associés aux ENSA de Nantes et de Lille. Voir : Laurent Devisme et Emmanuel Pinard, *Péri-: ville invisible ? Enjeux et outils d'un urbanisme descriptif, Rapport final*, Ensa Nantes, ENSAP Lille, 2014.

270 Emmanuel Pinard, *Emmanuel Pinard - Nantes-Pornic 2012 – 2013*, http://www.emmanuelpinard.com/nantes-pornic-2012-2013/, consulté le 30 octobre 2022.

271 Danièle Méaux, *Géo-photographies*, *op. cit.*, p. 114.

D'autres formes d'enquête se construisent non pas à partir de la réalisation sur le terrain d'un ensemble photographique, mais à partir de la recherche de photographies ou d'images pré-existantes, collectées depuis des sources diverses et réemployées à des fins différentes de celles ayant présidé à leur création. Ces enquêtes au sein des archives impliquent *de facto* un réemploi des images, collectées et mises en intelligence par des acteurs différents de ceux qui étaient à leur origine, pour un usage nouveau dans un contexte autre. Ces images collectées deviennent alors, pas le fait de cette collecte, les indices de l'enquête. Elles soulignent bien l'indétermination latente des photographies, et leur capacité à se faire le support de différent discours et de différentes évocations en fonction des contextes qui les exploitent. Loin d'être une faiblesse, cette indétermination est ce qui rend justement possible l'enquête dans l'archive, et la mise au jour de nouveaux sens à partir d'images préexistantes.

Éric Tabuchi, *Atlas of Forms (*2017)

Dans *Atlas des Régions Naturelles*, Éric Tabuchi exploite largement la capacité des photographies à intégrer simultanément différents ensembles et différents classements, au sein d'une forme d'organisation multiple ou mouvante. Dans un projet plus ancien, intitulé *Atlas of Forms*, le photographe pousse plus loin encore le réemploi des images, puisqu'elles y sont collectées sur internet depuis des sources multiples, obscures et peu ou pas dévoilées.

On retrouve dans *Atlas of Forms* des photographies que l'on devine ou sait être prises par Tabuchi lui-même, comme des photographies intégrées depuis à *Atlas des Régions Naturelles*. Par exemple, celle d'un tobogan à eau, montrée aux côtés d'autres objets semblables dans l'édition papier de *Atlas of Forms*[272], et indexée dans A.R.N dans la région « Camargue » avec les étiquettes « frontal », « automne » et « amusement[273]. On peut également y trouver une photographie[274] tirée de *Twentysix abandonned gasoline stations*, série de Tabuchi en clin d'œil à Ruscha. La photographie de Denise Scott Brown fréquemment utilisée[275] par Robert Venturi pour illustrer « l'architecture canard » apparaît également. On y croise encore le bâtiment des Étoiles, de Jean Renaudie, le siège de la CCTV chinoise à Pékin, de Rem Koolhaas, parmi d'autres architectures remarquables ou anonymes, grandioses, loufoques, en construction, parfois même en cours de dynamitage. Certaines

272 Éric Tabuchi, *Atlas of forms*, Paris, Poursuite Editions, 2017, p. 48.
273 D'après le site archive-arn.fr, « Atlas Des Régions Naturelles », *op. cit.* consulté le 18.10.2022
274 Éric Tabuchi, *Atlas of forms*, *op. cit.*, p. 175.
275 On la retrouve notamment dans : Hilar Stadler et Martino Stierli, *Las Vegas Studio : images des archives de Robert Venturi et Denise Scott Brown*, Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2015, p. 59., et donc dans Éric Tabuchi, *Atlas of forms*, *op. cit.*, p. 216.

photographies sont en noir et blanc, d'autres en couleur. La résolution des images est variable, laissant apparaître de temps à autre des photographies de très médiocre qualité aux pixels bien visibles, ou bien un horodatage dans le coin du cadre, témoin d'une provenance amateure. Sur d'autres, le floutage caractéristique indique vraisemblablement une capture d'écran depuis google street-view. Certaines photographies semblent tirées de manuels de construction, d'autres de revues d'architectures. D'autres encore de cartes postales, ou de quelconque autre source parmi la quantité innombrable d'images qui circulent sur Internet. La diversité des objets représentés et des sources des images est extrêmement large. Aucune légende, citation ou source n'accompagne les documents.

Un sentiment d'unité visuelle ressort tout de même de l'ensemble, dû à un certain nombre de critères partagés. Les architectures, infrastructures et objets représentés apparaissent en entier, se détachant sur le ciel en arrière-plan. La quasi-totalité est prise avec un angle de vue horizontale, sans plongée ni-contre plongée ou peu s'en faut. Les verticales sont toutes redressées, du fait de retouches d'Éric Tabuchi lorsque nécessaire. De même, des photographies comme celle montrant l'*Istanbul Dünya Ticaret Merkezi*[276], en plus d'être redressées, sont légèrement retouchées pour éclaircir et uniformiser un ciel trop sombre. Du fait du recadrage opéré par l'artiste, « les vues ressemblent aux vignettes d'un catalogue qui proposerait par correspondance la vente de ces édifices, tout à la fois triviaux et étonnants[277] ». Éric Tabuchi revendique d'ailleurs explicitement l'influence qu'ont exercé sur lui les photographies anonymes de la publicité, citant notamment celles du catalogue Manufrance[278].

Atlas of Forms se présente sous de nombreux formats de restitution différents. Un site internet[279] permet d'explorer librement la base d'images collectées par Éric Tabuchi à l'aide d'une combinaison de mots-clés à choisir dans la liste de seize proposés. Le visiteur du site peut donc, à loisir, former ses propres ensembles de formes, selon une modalité exploratoire et ludique que l'on retrouve dans le site d'*Atlas des Régions Naturelles.* Le projet a également fait l'objet d'expositions sous des formes variées.

Une édition papier, parue en 2017[280], présente 256 planches de photographies de l'Atlas, sans informations sur leur provenance. Les photographies s'y succèdent et se présentent assemblées en grilles (sur la base d'une trame de 2x4 ou de 2x3 images dans la plupart des cas), selon un ordre logique mais non édicté. Outre la cohérence des planches, qui assemblent des images dont la proximité est sémantique ou formelle, leur succession déroule un long fil, sautant de proche en proche, à l'instar d'un cadavre exquis. L'ouvrage commence avec des photographies d'édifices et d'objets sphériques en cours de construction. Viennent ensuite

276 Éric Tabuchi, *Atlas of forms*, *op. cit.*, p. 178.
277 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 133.
278 *Rencontre avec le photographe Éric Tabuchi*, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne, 2018 à partir de 13min16sec .
279 *Atlas of Forms*, http://atlas-of-forms.net/, consulté le 21 novembre 2019. Le site internet est cependant indisponible depuis la mise hors service définitive du logiciel Flash Player d'Adobe, en 2020.
280 Éric Tabuchi, *Atlas of forms*, *op. cit.*



Éric Tabuchi, *Atlas of forms*, Paris, Poursuite Editions, 2017, p.2-3 & p.18-19

des photographies d'architectures sphériques achevées, puis d'architecture en demi-sphère, puis d'édifices ellipsoïdaux, etc. Après de nombreuses autres formes, l'Atlas s'achève par des photographies d'édifices en ruine : la succession des planches photographiques prend fin avec la photographie pleine page d'un bunker informe, retourné à la suite de l'érosion du sol, dressé comme un vestige de sculpture ou tel un mystérieux menhir hérité d'une civilisation ancienne.

Dans les travaux de Éric Tabuchi, les images et les architectures « prennent presque l'allure de signes qui auraient valeur diacritique et se montreraient ainsi disponibles à une articulation proche du verbe[281] ». Collectées opportunément dans ses propres archives ou sur internet, les images sont employées par l'artiste comme des syllabes ou des mots, susceptibles d'être réutilisés à l'infini selon des combinaisons variables, phrases sans cesse récrites, réagencées au sein d'un atlas, ou même d'un projet à l'autre, pour former de nouveaux sens. *Atlas of Forms* comme *Atlas des Régions Naturelles* se présentent comme des dispositifs qui jouent avec les codes documentaires pour proposer des assemblages multiples, comme autant de regards nouveaux et curieux à poser sur des objets architecturaux ou architectoniques quotidiens, surprenants, banals ou fantasques. Les atlas d'Éric Tabuchi montrent bien comment les images, capables de nombreux sens potentiels, peuvent être rendues opérantes et parlantes par des constructions syntaxiques. Ces ensembles de photographies témoignent de l'importance du dispositif de monstration et de diffusion des images dans la construction d'un sens qui dépasse la simple addition de photographies. Par la cohérence et la rigueur de dispositifs associés à des archives d'images, le multiple se fait matériau d'enquête et source de sens inédits en permanence renouvelés.

La pratique consistant à explorer et à réemployer des fonds d'images d'archives n'est pas nouvelle, comme le souligne Anne Immelé : « [même] si ces pratiques existaient déjà avant le Web, le phénomène de création post-prise de vue, mettant l'accent sur la sélection et l'agencement combinatoire des images, s'est accentué avec l'accessibilité accrue à des fonds photographiques diversifiés sur le Web[282] ». L'auteur relève qu'il « est désormais courant de s'approprier des images connues ou anonymes pour en modifier la signification[283] » , comme le fait Éric Tabuchi dans *Atlas of Forms*. Ces pratiques questionnent le rapport des photographies aux discours, de même qu'elles démontrent l'absence de détermination intrinsèque d'une image. Réemployée, mise au service de nouveaux discours ou dans de nouvelles perspectives, les images collectées dans des archives se font le support de récits – ou d'œuvres – qui croisent les modes de discours et les disciplines. Par leur modalité et leurs sujets d'enquête, certains travaux d'artistes et de photographes qui exploitent les images d'archives vont encore plus loin dans la connexion de leur pratique avec des disciplines telles que l'archéologie et l'architecture. Mêlant des mediums et des objets d'étude susceptibles

281 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 136.
282 Anne Immelé, « Archives et constellations », *Focales*, 1 juin 2018, n° 2.
283 *Ibid.*



Éric Tabuchi, *Atlas of forms*, Paris, Poursuite Editions, 2017, p.178-179 & p.256-257

d'être également questionnés par des archéologues, des historiens ou des architectes, ces artistes proposent des installations qui brouillent les pistes et dont seules les légendes, l'hypertexte – et le contexte de monstration ou d'exposition – permettent de clarifier un ancrage disciplinaire finalement sans grande importance.

En 2016, Stéphanie Solinas expose à Arles *La Méthode des lieux*, une œuvre produite à l'occasion d'une résidence aux Rencontres Internationales de la photographie. Le titre de l'œuvre fait référence à la méthode de l'*ars memorativa*[284], un art de la mémoire dont les origines remontent à la Grèce antique, et qui consiste à s'appuyer sur le souvenir d'un espace, d'un lieu ou d'une architecture pour mémoriser le développement d'une pensée philosophique. Les différents moments de la séquence de déplacement dans l'espace, facilement mémorisable par l'expérience du corps, sont associés aux différents éléments du discours, facilitant leur restitution *a posteriori*, à une époque où ni le livre ni l'imprimerie ne peuvent efficacement se faire le support de la pensée. Le titre de l'œuvre de Stéphanie Solinas est une référence à ce procédé mnémotechnique qui s'appuie sur l'architecture, tandis que son enquête cherche paradoxalement des indices sur la mémoire d'un édifice à partir de traces, discours et archives.

Il s'agit en l'occurrence d'une halle métallique « conçue pour constituer le vaisseau principal du Grand Palais édifié à Marseille, à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1906[285] ». Dessinée par Édouard Allar et réalisé par des ateliers anciennement connus sous le nom de « Compagnie des Établissements Eiffel », cette structure emblématique de la construction métallique de la fin du XIXe siècle connait une existence complexe[286]. D'abord installée à Marseille (au sein du parc Chanot) pour l'exposition, réemployée pour diverses occasions, utilisée par les forces militaires lors de la seconde guerre mondiale, site d'exposition pour la foire internationale de Marseille en 1948, elle est ensuite démontée et reconstruite à Arles. Exploitée par l'entreprise agro-alimentaire Lustucru (ce dont elle tire le nom qui lui est fréquemment accolé de « Halle Lustucru[287] »), ce sont alors « 500 travailleurs forcés indochinois » qui y sont « chargés d'apprendre aux Camarguais les rudiments de la riziculture[288] ». Une inondation force l'interruption des activités, avant que Panzani ne reprenne brièvement l'exploitation après le rachat d'une partie du groupe Lustucru. Panzani lui-même racheté par la multinationale Ebro Puelva en 2005 redistribue son activité, délocalise certaines branches et clôt définitivement le site de Arles la même année, après 21 mois de lutte des salariés, qui tentent sans succès de s'organiser en coopérative pour faire perdurer par eux-mêmes l'exploitation. Laissée en friche, vouée à la destruction (le site doit être transformé pour accueillir un nouveau centre commercial), la Halle Lustucru fait l'objet

284 Sur ce sujet, voir Sébastien Marot, *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, La Villette, 2010, p. 18–35. ou plus largement Frances A. Yates, *L' art de la mémoire*, [1975], Paris, Gallimard, 1994.

285 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 91.

286 Éléonore Marantz, « La Halle métallique de la friche Lustucru, un patrimoine à révéler », *Bulletin des amis du vieil Arles*, mars 2013, no 155, p. 9-24.

287 Éléonore Marantz-Jaen, Frédérique Bertrand, Arlette Hérat, et DRAC PACA, *Inventaire de la production architecturale et urbaine de la période 1900-1980 sur les communes d'Arles et de Tarascon*, 2010.

288 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 91.







Exposition coloniale de Marseille, 1906
La halle en cours de démontage, Arles, 2018 ou 2019
La halle démontée et stockée sur un ancien stie industriel, Arles, 2020

de recherches portées par des historiens de l'art[289] et par la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC). En 2018, la ministre de la culture alors en poste, Françoise Nyssen, souhaite « sauver la halle Lustucru[290] », et confie à la DRAC et à la municipalité le soin de démonter la structure métallique, de l'entreposer et de proposer un plan de réutilisation. En 2020, la halle est toujours stockée à l'air libre à l'état de pièces détachées, lentement gagnée par la corrosion qui devrait la rendre, à terme, impossible à remonter[291].

Monumentale, exposée dans une foire internationale à Marseille, employée comme hangar agricole, « sauvée » par le ministère de la culture puis oubliée dans un terrain vague de la périphérie d'Arles, vouée à laisser place à un centre commercial, la Halle Lustucru a connu une histoire mouvementée, traversée par des enjeux patrimoniaux, politiques et de lutte sociale auxquels s'ajoutent les questions coloniales (de son utilisation originale à l'exploitation de travailleurs forcés indochinois). Lorsque Stéphanie Solinas s'empare de la question en 2016, la halle est encore debout, à l'état de friche dans une zone d'activité d'Arles, et le ministère ne s'est pas encore prononcé sur le sujet. Elle est alors dans l'état de ce que l'on peut qualifier de « lieu en suspens[292] », sans usage officiel attribué et dans l'attente d'un avenir encore incertain, entre ruine, destruction ou réutilisation.

En résidence en Arles, l'artiste déploie un ensemble de dispositifs, de médiums et de moyens pour remonter sur les traces de la Halle, comprendre son histoire et la documenter. Il s'agit là d'une méthodologie chère à l'artiste, dont Hélène Giannecchini relève que :

> [pour] chacune de ses expositions, [elle] déploie plusieurs années de recherches, organise dans l'espace du musée ou de la galerie un système sensible et spéculatif où chaque œuvre est éclairée par les relations subtiles qu'elle entretient avec celles qui l'entourent[293].

Cette méthode d'enquête, largement inspirée des pratiques en vigueur dans les sciences sociales, passe entre autres par un long temps d'immersion sur place (la Halle étant, à l'époque, encore en place et à l'état de friche), par un parcours sur les traces du déplacement de la Halle entre Marseille et Arles, et par des recherches dans des fonds d'archive. Notamment, elle consulte le fond Detaille qui rassemble des photographies de la construction de la structure[294] et elle se documente *via* des études historiques, des entretiens avec des spécialistes de champs variés (historiens, spécialistes du patrimoine, botanistes,

289 Éléonore Marantz-Jaen, Frédérique Bertrand, Arlette Hérat, et DRAC PACA, *Inventaire de la production architecturale et urbaine de la période 1900-1980 sur les communes d'Arles et de Tarascon*, *op. cit.*

290 « Françoise Nyssen sauve la halle Lustucru, communiqué de presse », *communiqué de presse, Ministère de la culture*, 10 janvier 2018.

291 Didier Rykner, « Retour sur la halle Eiffel "sauvée" par Françoise Nyssen [en ligne] », *La Tribune de l'Art*, 4 janvier 2020.

292 Oscar Barnay, *Les Lieux en suspens, matière à projet*, Mémoire mention recherche, ENSA Saint-Etienne, 2015.

293 Hélène Giannecchini, « Stéphanie Solinas, photographe spéculative », *Artpress*, juillet 2018, nº 457, p. 40-44.

294 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 93.





Vues de l'exposition, Stéphanie Solinas, *La Méthode des lieux*, Rencontres d'Arles, 2016

politiques, ancien salarié…). Stéphanie Solinas collecte donc des documents, des indices et des paroles de nature et de sources diverses. Elle réalise également des photographies (le long du parcours entre Marseille et Arles). Ces outils de l'enquête sont ensuite restitués par l'artiste par le biais de l'exposition, intitulée *La Méthode des lieux,* et présentée aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles à l'été 2016.

L'exposition se déploie dans deux espaces, en deux installations. La première est la restitution vidéo d'un entretien sous forme de table ronde mené par l'artiste avec différents acteurs ou spécialistes de l'histoire de la Halle Lustucru, dont les échanges permettent aux spectateurs de s'emparer d'informations sur la Halle, comme « autant d'indices, de détails minuscules qui permettent de ressusciter dans son esprit tout une évolution[295] » et le passé de l'édifice. Dans le deuxième espace, Stéphanie Solinas déploie une installation

295 *Ibid.,* p. 94.

qu'elle nomme *Le Palais de l'esprit*[296], et qui agence des photographies de l'artiste, des photographies d'archive, des cartes, des plans, des articles de presse et des objets divers correspondant à différents moments de l'histoire de l'édifice. Le tout savamment agencé sur des supports créés pour l'occasion. Comme le nom de l'installation le suggère, Stéphanie Solinas y « explore la mémoire comme un palais, où sont rangés les pensées, les images, les souvenirs, dont certains parfois demeurent cachés ou difficiles à retrouver[297] », poursuivant la référence à l'art de la mémoire qu'est la méthode des lieux. Les visiteurs de l'exposition sont en quelque sorte invités à déambuler dans la mémoire de la Halle Lustucru, parmi un ensemble d'images, de sons et d'informations.

L'exposition mise en place par Stéphanie Solinas dans les salles du cloître Saint-Trophime d'Arles construit une double mise en regard. Celle de l'histoire de la Halle à proprement parler, c'est-à-dire le sujet de l'enquête, d'une part. Celle de la mise en scène du processus d'enquête lui-même d'autre part. Ainsi pour Hélène Giannecchini, Stéphanie Solinas « construit des ensembles qui révèlent la complexité de la seule opération de voir[298] ». Le processus de l'enquête est ici indissociable de l'œuvre. Cette dernière n'est pas une restitution d'une enquête préalable, ou une production permise par une enquête préalable (comme c'est le cas par exemple de John Davies dans *Hidden River*), mais l'œuvre est bel et bien l'enquête elle-même, en même temps que les conclusions et informations que celle-ci a permis de constituer et de réunir. Pour le dire autrement, « l'installation est […] espace de redistribution d'informations et de significations[299] », et met en scène ses propres conditions d'émergence. Dans ces circonstances, la notion d'enquête s'affirme en tant que processus de fabrication, d'intellection et de transmission de l'histoire singulière d'un édifice. Dans un cadre artistique, mais pas exclusivement, l'enquête est un paradigme de recherche qui permet de faire dialoguer des indices de natures diverses ainsi que d'associer travail de collecte d'archives (et de documents divers, affiches, coupures de presse, cartes) et travail de terrain (photographies réalisées sur place, entretiens avec des acteurs).

La Méthode des lieux, comme *Atlas of Forms*, sont des formes d'enquête en ce que les deux œuvres sont des dispositifs qui permettent à la fois de rassembler des informations et de les restituer dans un format qui permet d'en faire émerger des significations nouvelles. Le fond et la forme y sont, en somme, absolument indissociables, et liés par le processus de réflexion, de conception et de monstration qui les englobe.

296 Voir le site internet de Stéphanie Solinas, *La Méthode des lieux*, https://www.stephaniesolinas.com/la-methode, consulté le 19 octobre 2022.

297 D'après le cartel de l'œuvre. Voir Les Rencontres d'Arles, Stéphanie Solinas et Paula Aisemberg, *Stéphanie Solinas, la méthode des lieux*, http://www.rencontres-arles.com//fr/expositions/view/97/stephanie-solinas, consulté le 24 octobre 2022.

298 Hélène Giannecchini, « Stéphanie Solinas, photographe spéculative », *op. cit.*

299 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 95.

*

Dépassant la question d'une forme documentaire de la photographie, de nombreux artistes contemporains mettent en place un questionnement du monde qui s'apparente à une pratique de l'enquête, associant pour ce faire la réalisation de photographies à une démarche plus large et à des mediums multiples. De fait, la photographie semble être particulièrement adaptée aux processus de l'enquête : elle produit une forme de représentation particulière en ce qu'elle est pensée en même temps qu'elle est réalisée, et en ce qu'elle impose un rapport direct aux choses : pour photographier, il faut être là. En ce sens, un projet photographique associe une connaissance préalable, disciplinaire et anticipée à un savoir empirique découvert et fabriqué sur le terrain. Ou pour le dire autrement, « un savoir empirique produit par le bas et un savoir théorique produit par le haut[300] ». La pratique du photographe s'apparente aux « pratiques et procédures qui consistent à investir un terrain, arpenter un territoire, effectuer des prélèvements, collecter et exploiter des archives, recueillir des témoignages ou encore produire des documents[301] ». La pratique photographique peut donc être, en fonction des circonstances, comprise comme ce que Aline Caillet définit comme un art de l'enquête.

> L'enquête est une *praxis* enclenchée à partir de présupposés, mais s'interrogeant aussi sur elle-même au contact du réel : elle tend ainsi à constituer un cheminement vers une compréhension des phénomènes. Le terme d'« enquête » désigne communément, tout à la fois, le long exercice de prise de connaissance de la réalité et la restitution de ce dernier au travers d'une « mise en intrigue » […][302].

L'enquête opère dans un ensemble temporel qui dépasse largement le moment de la prise de vue. Inspirée en cela de démarches scientifiques, elle part d'un constat, de problématiques et d'hypothèses. Elle nécessite d'établir un cadre ou un sujet précis qui peuvent être, pour, les géo-photographes[303], des objets et marqueurs localisés du paysages, tels que des cours d'eau, ou plus transversaux, comme des formes de développement urbain particulières. De fait, un travail de recherche est requis de la part de l'artiste-enquêteur. Il s'agit alors de se documenter sur l'objet envisagé et sur les éléments du terrain, ou bien sur un champ épistémologique, théorique ou historique. Ces recherches ne sont pas effectuées avant l'enquête, elles en sont pleinement partie prenante. « Pour le dire autrement, l'objet [du travail de ces artistes], s'il concerne bien le «réel», ne se tient pas en amont du processus de création, mais bien en aval de ce dernier : il en est le produit[304] ».

Le second temps de l'enquête est celui d'une confrontation avec le réel. Cette rencontre est avant tout celle de l'artiste-enquêteur avec le monde : elle implique un déplacement sur le terrain et donc une expérience du corps. Guidé par les connaissances acquises lors

300 Aline Caillet, *L'Art de l'enquête*, *op. cit.*, p. 30.
301 *Ibid.*, p. 15.
302 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 13.
303 Danièle Méaux, *Géo-photographies*, *op. cit.*
304 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 12.

des recherches, il s'agit alors pour l'enquêteur de croiser le savoir acquis avec les données trouvées sur place. C'est une étape d'arpentage ou d'errance partiellement contrôlée, qui laisse place à l'heuristique de découvertes heureuses guidées par un instinct entraîné et documenté. La réalisation de photographies est à la fois le prétexte et la finalité de l'enquête sur le terrain. Les prises de vues interrogent, parfois valident ou infirment les hypothèses et postulats de départ autant qu'elles ont fait naître de nouveaux. Dans certains cas, le terrain d'enquête est celui, imaginaire, des images d'archives. Si le rapport au corps de l'enquêteur peut y être radicalement différent (parce que parfois entièrement virtuel et numérique), l'opération d'exploration et de collecte d'images s'y accomplit également. C'est le choix de la collecte de telle image d'archive plutôt que de tel autre qui en fait un indice au service de l'enquête.

Le troisième temps de l'enquête « est celui de l'élaboration d'organisations syntaxiques variables à partir des éléments collectés[305] », dans lequel l'enquêteur prend du recul sur la production du terrain et configure différentes formes d'intellections à partir de cette matière. Lors de cette phase, « la relation au monde existe toujours, mais elle est pour ainsi dire médiatisée par des dispositifs aux aptitudes productives[306] ». Ces différentes phases de l'enquête se distingue par des temps différents, mais qui ne sont pas forcément organisés de façon linéaire et chronologique. Au contraire, ces temps sont « établis en continuité et se répondant l'un à l'autre[307] », bien souvent dans des allers-retours constants.

Du fait de cette organisation, les travaux apparentés à l'enquête suscitent naturellement des formes d'organisation des éléments que l'on peut apparenter à la constellation[308], apte à rassembler en un ensemble cohérent des images disparates pouvant provenir de sources diverses. De façon générale, l'enquête semble également à même de produire un ensemble interactif, propre à se faire le sujet d'appropriations et de déterminations de nouveaux sens toujours renouvelés.

Penser la photographie à travers une démarche de l'enquête permet de passer d'une relation binaire entre le réel et la photographie à une relation de tiercéité, telle que la définit Charles S. Peirce, en constituant un dispositif de synthèse, de médiation, et de continuité[309]. Elle crée un intermédiaire qui confère une légitimité à la démarche, dont la cohérence dépend des paramètres de départ et de l'application à leur mise en œuvre, à la rencontre du terrain, plutôt que d'une supposée et conflictuelle relation directe entre le réel et la photographie. Penser la photographie dans une démarche d'enquête permet d'attester de la mise en place d'une observation minutieuse et documentée de la part de l'enquêteur/photographe.

305 *Ibid.*, p. 222.
306 *Ibid.*
307 *Ibid.*
308 Anne Immelé, « Archives et constellations », *op. cit.*
309 David Savan, « La Séméiotique de Charles S. Peirce », *Langages*, 1980, vol. 14, nº 58, p. 9–23.

*
**

L'histoire de la photographie est marquée par les relations qui lient le médium à la lecture du territoire, à son contrôle, mais aussi et surtout à sa préhension en tant que paysage. En effet, la représentation de l'espace par la photographie s'opère à hauteur d'œil, ou peu s'en faut. Il construit donc une attention au réel marquée par la question du visible, du point de vue, et d'un regard intégré aux lieux plutôt que surplombant. En réinvestissant une traduction picturale du paysage, la photographie se fait aussi alternative aux représentations cartographiques surplombantes qui voient d'abord l'espace comme un territoire délimité par des frontières abstraites, constitué d'éléments quantifiables que les codes graphiques de la carte ramènent à des symboles. Puisque l'appareil photographique est manipulé par un opérateur humain, les images produites sont aussi le fruit de l'approche singulière de l'individu photographiant. La photographie peut se faire, comme ça a été le cas pour la DATAR, instrument d'un renouvellement du regard sur le territoire-paysage.

Outil de compréhension de paysage, le recours à la photographie peut également passer par un certain nombre de protocoles, de dispositifs tels que la rephotographie systématique ou la reconduction d'autres modes de représentation du paysage. Cela montre au passage que les usages qui sont fait de ces photographies par la suite sont susceptibles de dépasser l'intention et le cadre qui présidaient à leur réalisations. Ainsi les démarches d'appropriation de territoires procèdent parfois à des collectes d'images dans le but de construire ou de sanctuariser une identité culturelle par le visuel.

La question de la capacité de la photographie à se faire instrument de transcription ou de compréhension du réel se cristallise dans sa qualité documentaire supposée. D'abord pris comme une évidence, du fait de la ressemblance visuelle que les photographies entretiennent avec le réel et du fait du relatif automatisme du procédé de prise de vue, la qualité objective ou authentique de la photographie est par la suite largement remise en question. Le XXe siècle est ainsi traversé par différents paradigmes de la photographie, et différentes définitions de la *photographie documentaire*. Des photographes américains, tels que Walker Evans, se réclament ainsi d'un style documentaire dont ils situent les racines dans les travaux de précurseurs comme Eugène Atget. Mais cette revendication documentaire semble peiner à se détacher d'une préoccupation d'abord stylistique. L'équilibre entre démarche d'interrogation du monde et approche esthétique demeure précaire. Le style documentaire est avant tout une esthétique, et il s'agit « davantage de cultiver un style que de rechercher une efficacité en matière d'investigation[310] ».

Au tournant des années 1960, de nombreux artistes renouvellent le rapport au réel de la pratique photographique, en employant le médium de façon décomplexée, au

310 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 10–11. Sur ce sujet, voir Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 145 et suivantes.

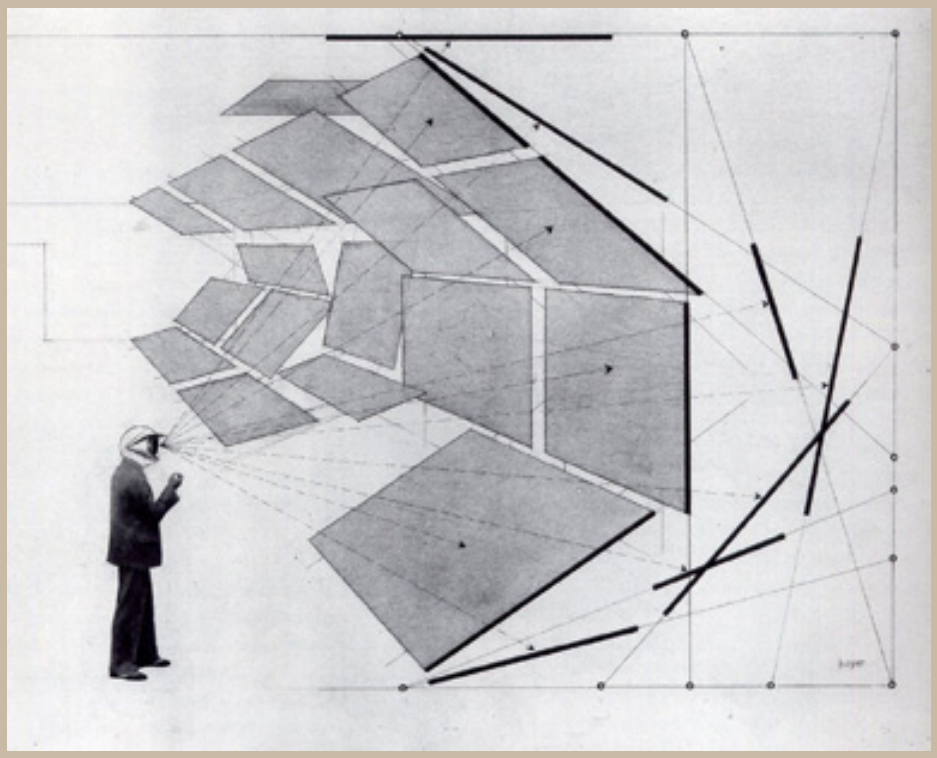
services de démarches plus larges. Dan Graham, Ed Ruscha ou Sol LeWitt exploitent la photographie pour tenter de saisir et de décrypter les conditions d'un monde en cours de transformation rapide et violente. Leurs usages de la photographies s'éloignent des canons des beaux-arts, notamment en les publiant dans des revues au service d'articles, plutôt que comme des œuvres en soi. On aurait également pu évoquer à cet égard Robert Smithson, qui met la photographie au service de son exploration de l'entropie de Passaic. Les travaux de ces artistes sont pour la plupart associés au mouvement de l'art conceptuel. Ils nous montrent que la photographie est particulièrement capable de se faire instrument de lecture et du compréhension du réel et de dépasser la préoccupation stylistique, à la condition d'être associée à une démarche plus large, à d'autres outils de représentation et d'analyse, ou bien en étant exploitée au sein de protocoles rigoureux et prédéfinis qui en cadre la réalisation et la diffusion. L'exemple d'Ed Ruscha est peut-être le plus parlant à cet égard[311].

La photographie semble ainsi révéler le plus largement son potentiel lorsque mise au service de démarches d'enquêtes. La prise de vue peut alors devenir exploration, traque et production d'indices. Mais l'enquête peut aussi s'opérer au sein des archives, en exploitant d'autres images, produites par autrui, et remployées au service de la démarche d'investigation.

Il y a là une piste importante, pour comprendre les possibles usages de la photographie au sein du projet d'architecture. Dans le cadre de la pratique des architectes, la photographie ne doit pas être entendue comme une fin en soi, mais bien comme un outil d'enquête, performatif à la condition d'être abordé comme tel. Il apparaît également que la photographie doit se penser en tant que pratiques, et pas en tant qu'objet figé, déterminé dans ses usages et ses significations. Nous faisons ici l'hypothèse que ces pratiques peuvent être répartis selon trois temps de la photographie, trois pans des usages et approches du médium. Le temps de la prise de vue, tout d'abord. Celui des images et de la préhension des photographies, ensuite. Celui de la fiction, et du montage au sein des photographies, enfin.

311 Sur la question de la relation entre protocole et photographie, voir plus largement : Méaux Danièle (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

atlas



Herbert Bayer, *Diagramme de la vision étendue*, 1930

Atlas

01 Représenter le monde (à plat)
02 Représenter le monde comme globe
03 Cartographier le cosmos : du ciel aux constellations
04 Photographier le cosmos
05 Photographier le monde comme globe
06 Ἄτλας / Átlas : « le porteur »
07 Atlas : un genre littéraire contemporain ?
08 De l'optique à la perspective, de l'œil à l'espace
09 sans titre
10 Contrôle & photographie
11 L'acte représentatif chez l'architecte (et sa mise en scène)
12 L'acte photographique
13 L'Homme & la machine (photographique)
14 Corps dans l'espace & point de vue photographique
15 Photographie & déplacement
16 Photographes & architecture du banal
17 Taxinomies photographiques
18 Hyperimages
19 Constellations d'images dans les ateliers d'architectes
20 Photographie & publicité architecturale
21 Inquiéter le réel (ou «ceci n'est pas *vraiment* une photographie»)



1.



2.



3.

01 Représenter le monde (à plat)

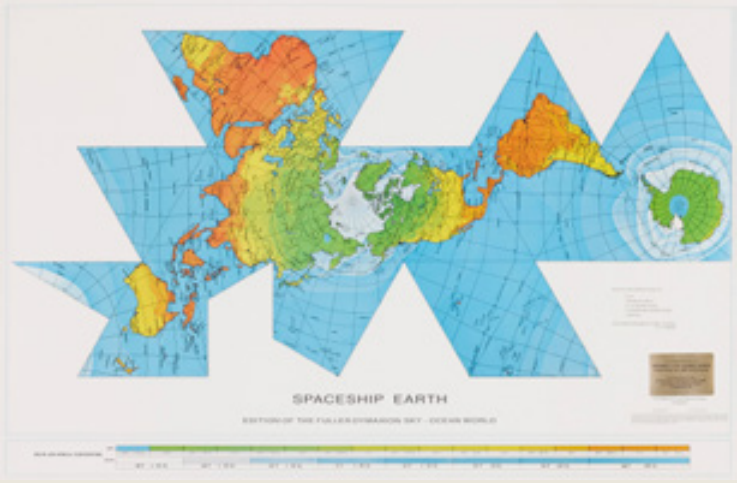
1. Pierre d'Ailly, *Imago Mundi, fig.1*, 1410
2. Guntherus Ziner, *Carte en T & O*, 1472 env.
3. Gérard Mercator, *Orbis Terrae compendiosa descriptio*, *in* «Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura», 1595



4.



5.



6.

4. Denis de Rotis, *Portulan de l'océan Atlantique nord*, 1674
5. Gérard Mercator, *Planisphère selon la projection dite «de mercator»*, 1569
6. Richard Buckminster Fuller & Shoji Sadao, *Spaceship Earth, Edition of the Fuller Dymaxion Sky - Ocean World.*, 1982



1.



2.



3.

02 Représenter le monde comme globe

1. Martin Behaim, *Erdapfel*, 1492
2. Johannes Vermeer, *L'astronome*, 1668
3. Charlie Chaplin, photogramme extrait de *Le Dictateur*, 1940



4.



5.



6.

4. Madelon Vriesendorp & Rem Koolhaas, *La ville du globe captif*, 1972
5. Salvador Dalí, *Galatea des sphères*, 1932
6. AFP, *Conférence de presse de Thomas Pesquet depuis l'ISS*, 30 avril 2021



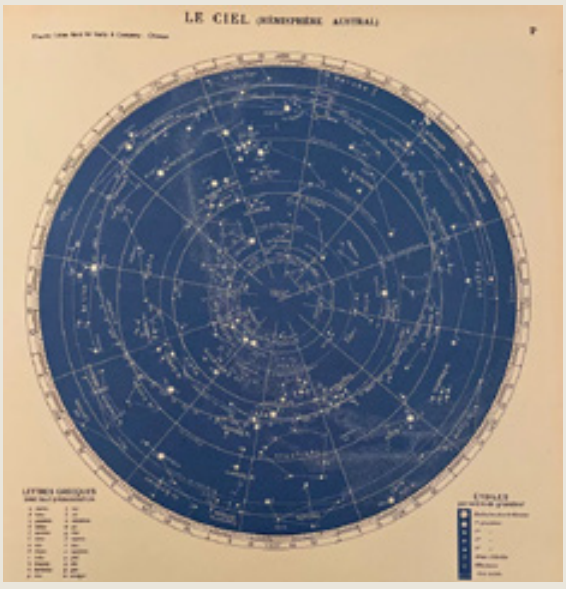
1.



2.



3.



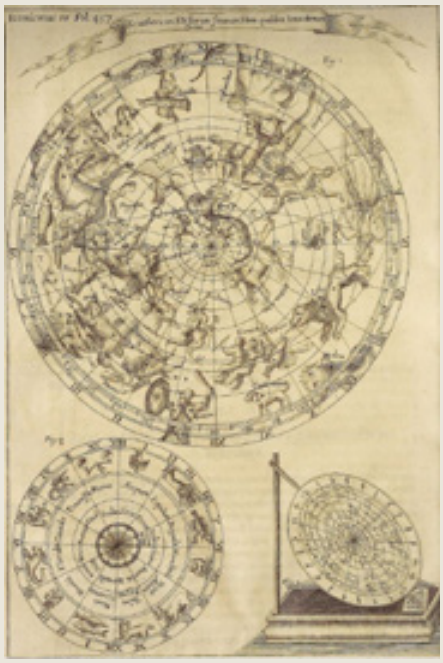
4.

03 Cartographier le cosmos : du ciel aux constellations

1. Atlas de Dunhuang, 649-684 env.
2. Andreas Cellarius, *Les constellations de l'hémisphère sud sur le plan scénographique du globe terrestre, Harmonia Macrocosmica*, 1661
3. Johannes Hevelius, *Constellation d'Hercule, Prodromus Astronomiae*, 1690
4. *Le ciel, Hémisphère Austral, d'après l'Atlas Rend M Nelly & Company, Chicago,* 1951



5.



6.



7.

5. Albrecht Dürer, *Carte céleste*, 1515 env.
6. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646, p.457
7. *Constellations du globe de l'Atlas Farnese*, gravure du XVIIIe siècle



1.



2.



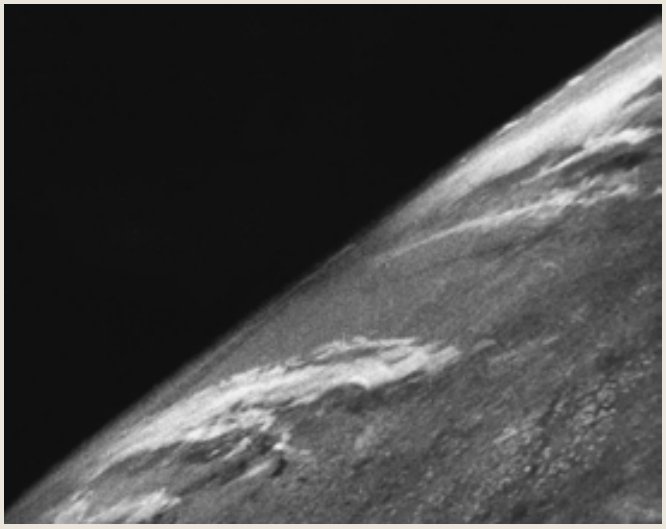
3.



4.

04 Photographier le cosmos

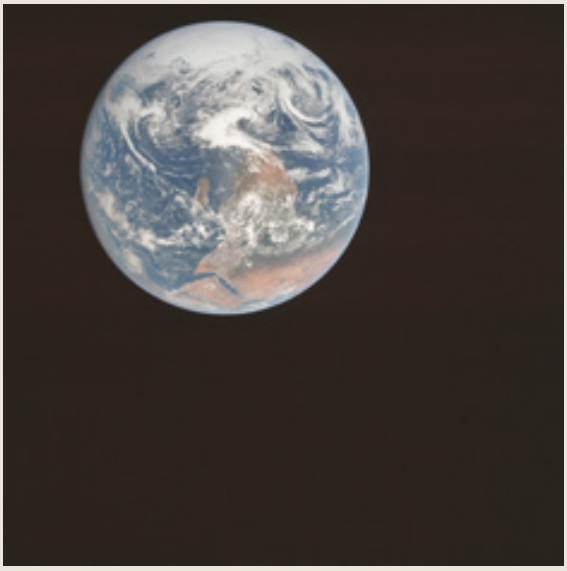
1. William Henry Fox Talbot, *The Half Moon*, 1864
2. NASA, première photographie prise par le téléscope Hubble, *(STScI-1990-04a)*, 1990
3. NASA/ESA, *Luca Parmitano on camera*, 17.07.2013
4. Charles Le Morvant, *Carte photographique de la Lune*, planche 1, 1899-1909 env.



1.



2.



3.

05 Photographier le monde comme globe

1. US Army, P*remière photo de la Terre vue de l'espace à 105 kilomètres d'altitude. Prise depuis un missile V-2 avec un appareil photo Devry 35mm sur film photographique*, 24.10.1946
2. NASA-Apollo 8, William Anders, *Earthrise (AS8-14-2383HR)*, 24.12.1968
3. NASA-Apollo 17, T*he Blue Marble (AS17-148-22727)*, 7.12.1972



1.



2.



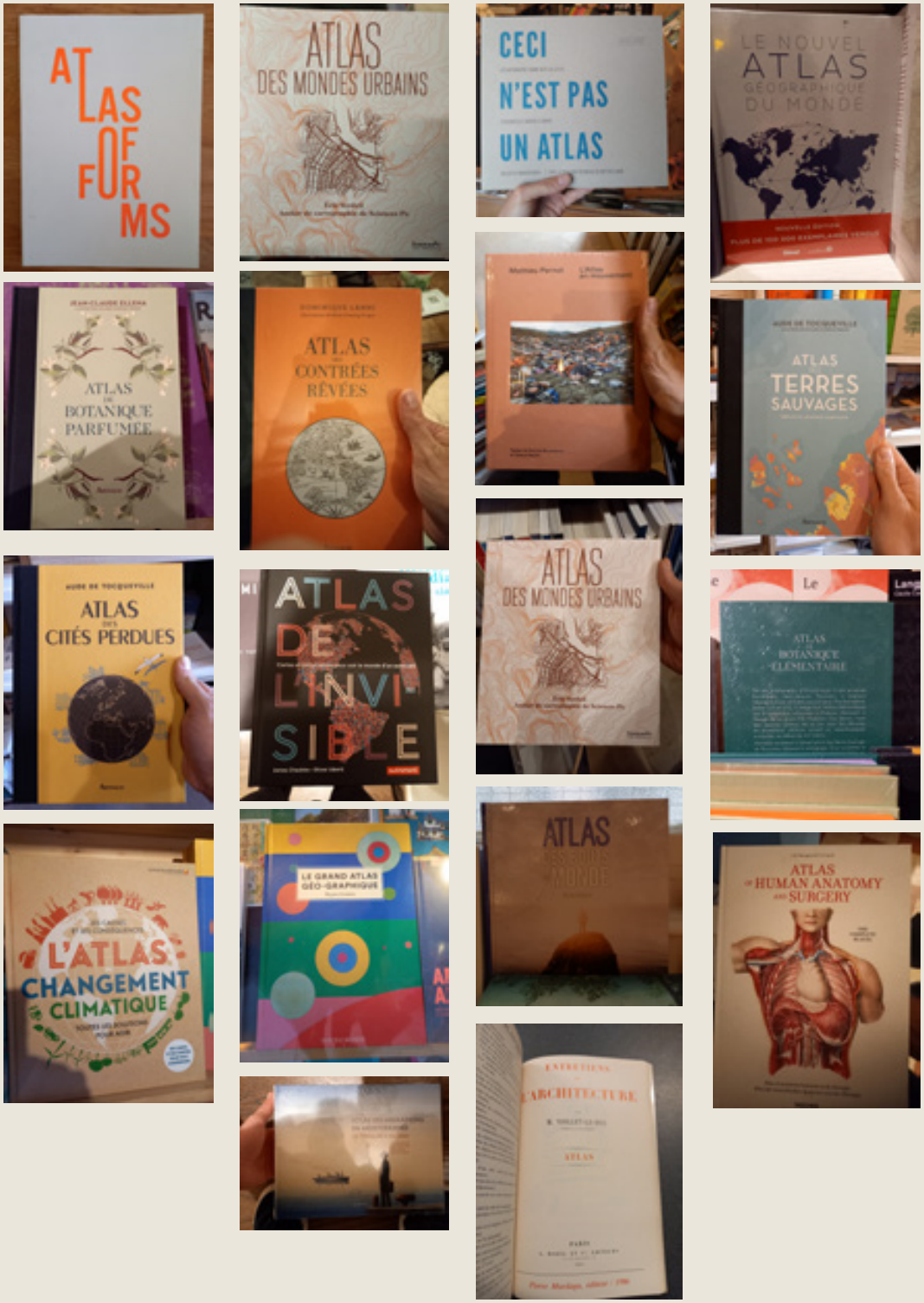
3.



4.

06 Ἄτλας / Átlas : « le porteur »

1. Atlas Farnèse, IIe siècle env.
2. Heinrich Aldegrever, *Hercule aide Atlas à soutenir le Ciel*, 1550
3. Constellations du globe de l'Atlas Farnese, gravure du XVIIIe siècle
4. Pedro Calderón de la Barca, *Atlas & les douze signes du zodiaque*, 1653

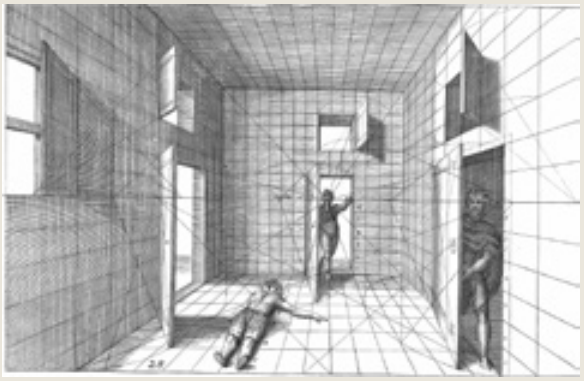


07 Atlas : un genre littéraire contemporain ?

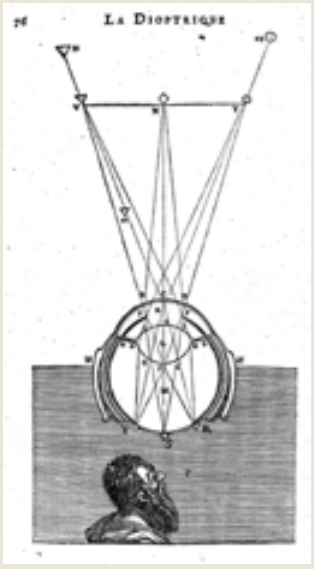
Collecte photographique non exhaustive d'ouvrages présentés comme des «atlas» et croisés par l'auteur entre septembre 2021 et juin 2023



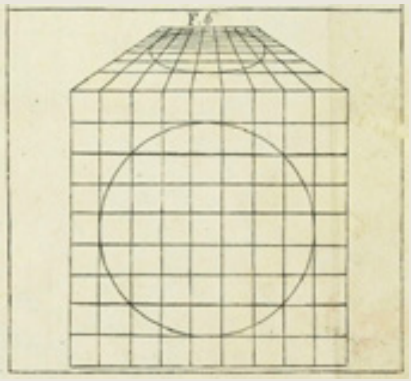
1.



2.



3.



4.



5.

08 De l'optique à la perspective, de l'œil à l'espace

1. René Descartes, *Les mouvements des membres et leurs idées peuvent être causés l'un par l'autre après le passage dans la glande H , in* «L'Homme», édition de 1664
2. Hans Vredeman de Vries, *Complex quadratura constructions*, 1604
3. René Descartes, R*éfraction des rayons à l'intérieur de l'œil humain*, *in* «La Dioptrique», 1637
4. Leon Battista Alberti, *schéma montrant la transformation en perspective d'un cercle vers une ellipse*, «Della Pittura», ed. de 1804
5. Albrecht Dürer, *Dessinateur représentant une femme couchée*, 1525 env.



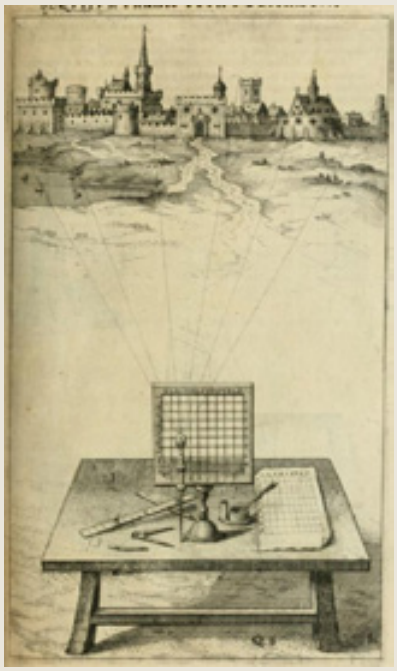
6.



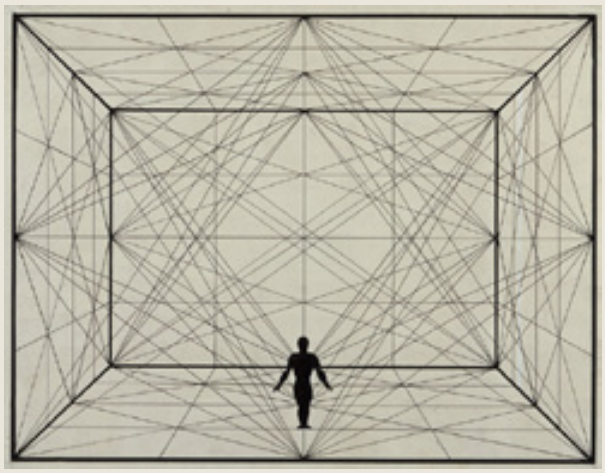
7.



8.



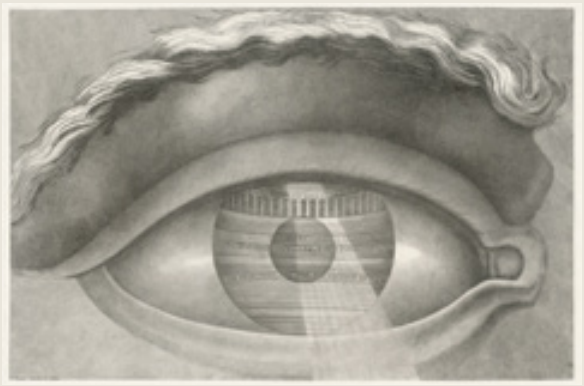
9.



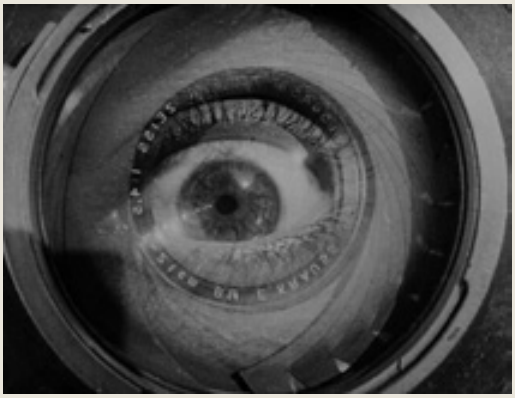
10.

---

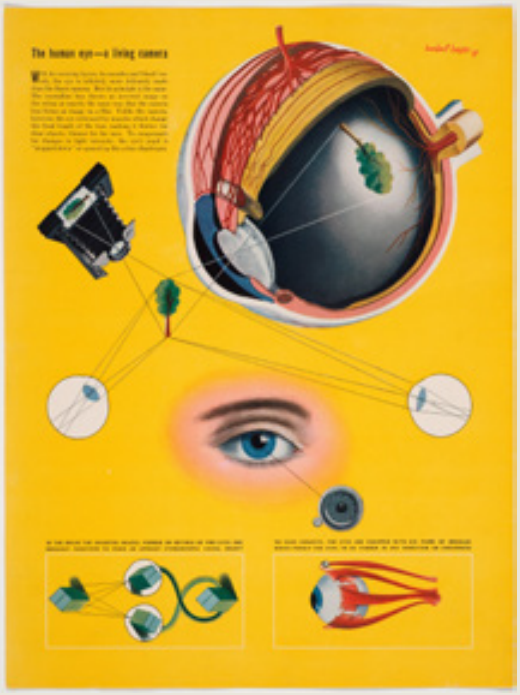
6. Albrecht Dürer, *Procédé du portillon de Dürer. Report précis de côtés à l'aide d'un portillon qui se rabat. Ces points constitueront une vue perspective de l'objet depuis un point de vue*, non daté
7. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646
8. Hans Vredeman de Vries, *Perspective, c'est a dire, le tres renomme art du poinct oculaire d'une veue dedans ou travers regardante, estant sur une muraille unie, sur un tableau, ou sur de la toile, en laquelle il y ayt quelques edifices, soyt d'eglises, temples, palais, sales, chambres, galeries, places, allees, jardins, marches & rües…*, 1604-1605 env.
9. Robert Fluud, U*triusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia: in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa*, 1617
10. Oskar Schlemmer, *Figure et réseau de lignes dans l'espace*, 1929



1.



2.



3.



4.

09 sans titre

1. Claude-Nicolas Ledoux, *Œil reflétant l'intérieur du Théâtre de Besançon*, 1804 env.
2. Dziga Vertov, photogramme extrait du film *L'Homme à la camér*a, 1929
3. Herbert Bayer, *The Human Eye-A Living Camera*, 1939
4. Herbert Bayer, *Things to come*, 1938



1.



2.



3.



4.



5.



6.

10 Contrôle & photographie

1. *Instruments de mesure, préfecture de police de Paris*, non daté
2. Alphonse Bertillon, *fiche anthropométrique d'Alphonse Bertillon*, 1891
3. *Mugshot de David Bowie*, 25.03.1976
4. Préfecture de police de Paris, *Cours de portrait parlé*, non daté
5. Raymond Roig/AFP, *La brigade aéronautique de la Police aux frontières patrouille à l'aide d'un drone*, 2020
6. Google Street-view, *autoportrait fortuit*, non daté



1.



2.



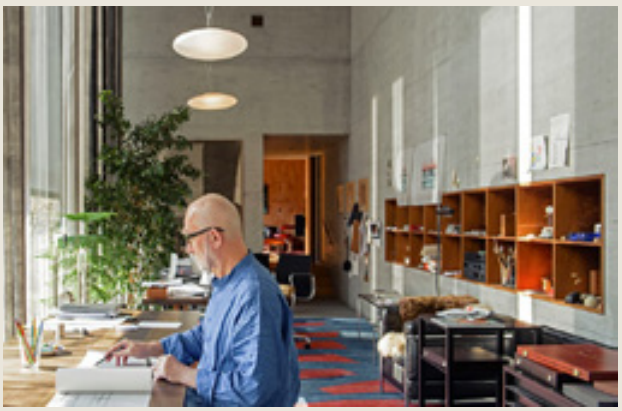
3.



4.



6.



5.

11 L'acte représentatif chez l'architecte

et sa mise en scène

1. *John Lautner*, non daté
2. *Alvar Aalto*, 1945 env.
3. *Le Corbusier,* non daté
4. Fernando Guerra, *Alvaro Siza*, 2011
5. Marc Latzel, *Peter Zumthor in his studio in Haldenstein*, 2014
6. Pedro E. Guerrero, F*rank Lloyd Wright*, Taliesin, 1947



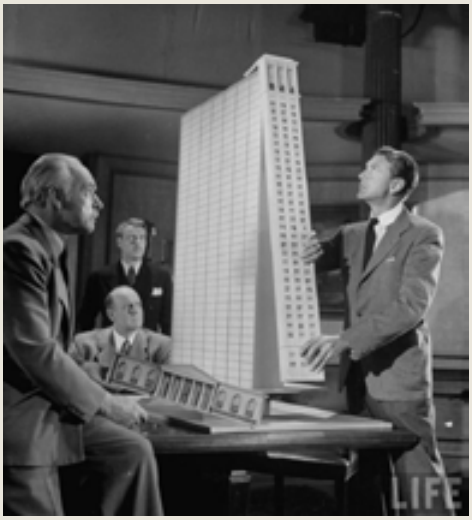
7.



8.



9.



10.



11.

7. *Cinq des assistants de Peter Behrens : (de gauche à droite) Mies van der Rohe, Meyer, Hertwig, Weyrather (derrière), Krämer, Gropius (avec des plans)*, 1908
8. *Ludwig Mies van der Rohe working on Haus Esters*, 1927 env.
9. *Aldo Rossi working on a lithography*, 1986
10. *Gary Cooper as the architect Howard Roark on The Fountainhead*, 1949
11. *Le système Digigraphics opéré par la Control Data Corporation*, 1963 env.



1.



2.



3.



4.

12 L’acte photographique

1. Jonathan Reff, *Joel Sternfeld*, non daté
2. Nora Raggio, *Gabriele Basilico*, San Francisco, 2007
3. *Bernd, Hilla & Max Becher*, Meppel, NL, 1968
4. Aino Aalto, *László Moholy-Nagy*, 1931



5.



6.



7.

5. Michelangelo Antonioni, photogrammes extrait de *Blow-Up*, 1966
6. Brassaï, *Autoportrait*, 1932
7. Gabriele Basilico, *Autoportrait*, 2011



1.



2.



3.



4.

13 L'Homme & la machine (photographique)

1. Frederick Boissonnas, *Autoportrait*, 1900 env.
2. *Raymond Depardon*, Issy-les-Moulineaux, 2018
3. Germaine Krull, *Autoportrait à l'Icarette*, 1925 env.
4. Ezra Stoller, *Autoportrait*, 1965 env.



5.



6.



7.



8.

5. Denise Scott Brown, *Autoportrait*, non daté
6. *Frei Otto*, non daté
7. Affiche de l'exposition *Film und Foto*, Stuttgart, 1929
8. *Pedro E. Guerrero*, 1939



1.



2.



3.



4.

14 Corps dans l'espace & point de vue photographique

1. Hilla Becher, *Bernd Becher*, non daté
2. *Frei Otto photographiant la maquette de la tribune du stade olympique de Munich*, non daté
3. Bernard Birsinger, *Lewis Baltz*, Zürich, 1981
4. *Georges Raymond Lawrence et l'appareil photographique «Mamut»*, 1900 env.



5.



6.



7.

5. *Frei Otto*, non daté
6. Dan Hirsch, *Thomas Struth*, Tel Aviv, non daté
7. *Frederick Boissonnas*, Athènes, 1907



1.



2.



3.



4.



5.

15 Photographie & déplacement

1. William Wyler, *tournage de Vacances Romaines*, 1953
2. Ed Ruscha, *Danny Kwan, Ed Ruscha and Bryan Heath in Ruscha Datsun's pickup truck*, 1966
3. *Raymond Depardon pendant la réalisation de La France (paru en 2010)*, non daté
4. Louis-Emile Durandelle, *La voiture laboratoire de Durandelle devant une scierie*, 1875-1890 env.
5. *Raymond Depardon pendant son reportage consacré à la vie quotidienne de l'escorteur « Le Picard »*, Toulon, 1962 env.



6.



7.



8.



9.

---

6. Giampero d'Angeli, photogramme extrait du film documentaire *Gabriele Basilico*, 2009
7. *Éric Tabuchi & Nelly Monnier*, 2020 env.
8. Max Becher, photogramme extrait du film documentaire *The Bechers in Ohio*, 1987
9. Timothy O'Sullivan, S*and dunes, Carson desert*, Geological Exploration Fortieth Parallel. 1., planche 23, 1872 env.



1.



2.



3.



4.



5.

16 Photographes & architecture du banal

1. Robert Adams, *Newly Completed Tract House, Colorado Springs*, 1968
2. Lewis Baltz, Tract House #15, 1969-1971 env.
3. Lewis Baltz, *South Corner, Parking Area 23831 El Toro Road*, «New Industrial Parks», 1974 env.
4. Bernd & Hilla Becher, tiré de la série «Fachwerk», 1959-1973 env.
5. Lewis Baltz, *Lemmon Vally, Looking North*, «Nevada», 1977 env.



6.



7.



8.



9.

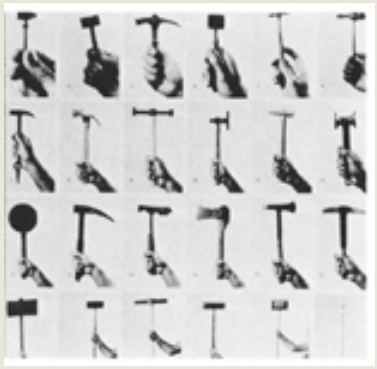


10.

6. Walker Evans, *Mississippi Land*, 1936
7. Walker Evans, *Post Office, Sprott, Alabama*, 1936
8. Thierry Girard, *Reichshoffen, Bas-Rhin*, OPP du PNR des Vosges du Nord, point de vue n°187, 2017
9. Walker Evans, *Country Store and Gas Station, Alabama*, 1936
10. Éric Tabuchi & Nelly Monnier, *Estivareilles, Forez*, «Atlas des Régions Naturelles», 2019



1.



2.



3.



4.



5.

17 Taxinomies photographiques

1. Walker Evans, *Beauties of the Common Tool*, 1955
2. Hans Hollein, *MAN transFORMS*, 1976
3. Bernd & Hilla Becher, *Winding Towers*, 1966-1997 / *Water Towers*, 1972-2009 / *Gas Tanks*, 1965-2009
4. Batia Suter, *Flava - Flawa - Solo Annaquato*, Rome, 2017
5. Éric Tabuchi, *Alphabet Truck*, 2008



6.



7.



8.



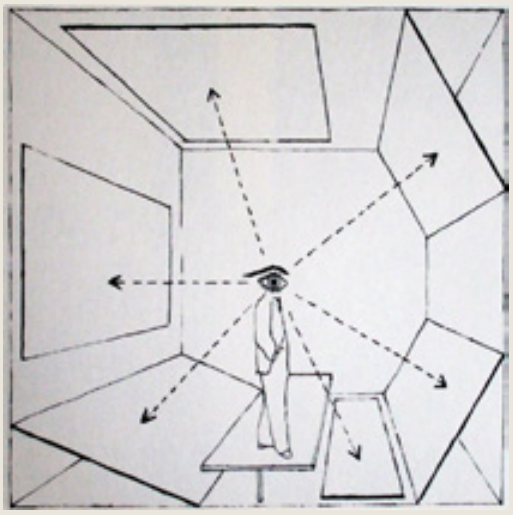
9.

---

6. Jean-Christophe Norman, *Le fleuve sans rives*, FRAC PACA, 2019-2021
7. Alphonse Bertillon, *Classification des formes d'oreilles (Oreille droite, bordure)*, 1883 env.
8. Lewis Baltz, *Tract Houses*, SFMOMA, 1969
9. Lewis Baltz, *Park City*, MOCA, 1979



1.



2.



3.



4.

18 Hyperimages

1. Aby Warburg, *Bilderatlas*, 1926-1929
2. Herbert Bayer, *Diagram of Extended Vision*, 1935 env.
3. David Teniers le Jeune, *Archduke Leopold Wilhelm in his Gallery in Brussels*, 1650 env.
4. Batia Suter, *Surface Series (Table Selection)*, 2010-2011



5.



6.



7.



8.

---

5. Josef Albers, *photocollage sans titre*, non daté
6. Thomas Ruff, *Zeitungsfotos*, 1981-1991
7. Maurice Jarnoux, *André Malraux & Le Musée Imaginaire*, 1950 env.
8. Herzog & De Meuron et Thomas Ruff, *105 Eberswalde Technical School Library*, 1994-1999



1.



2.



3.



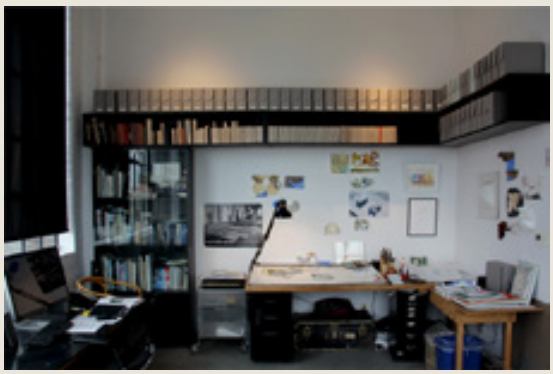
4.

20 Constellations d'images dans les ateliers d'architectes

1. *Aldo Rossi*, non daté
2. Sharon Johnston & Mark Lee, *sans titre*, non daté
3. *Ghotmeh Lina*, Paris, non daté
4. Paul Clemence, *Renzo Piano*, New York, 2014



5.



6.



7.



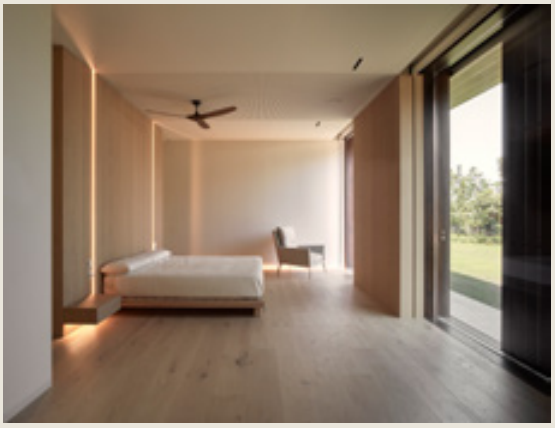
8.

---

5. Joseph Michael Gandy, *vue de la maison-musée de Sir John Soane*, 1830 env.
6. Andrea Chin, *Steven Holl's personal office where he produces his famous water color drawings*, New-York, 2013
7. Ute Zscharnt, *David Chipperfield Architects*, Berlin, 2018
8. Philip Stevens, *Torafu Architects*, Tokyo, 2020



1.



2.



3.



4.



5.

21 Photographie & publicité architecturale

1. Mariela Apollonio, *Casa Betera*, Quadrat architectes, 2020
2. Mariela Apollonio, *Casa Madrigal*, Ramón Esteve Studio architecte, 2020
3. Iwan Baan, *Rolex Learning Center*, SANAA architectes, 2007-2010
4. Iwan Baan, *Rolex Learning Center*, SANAA architectes, 2007-2010
5. Fernando Guerra, *CAA, Águeda arts centre*, AND-RÉ architectes, 2017-2018



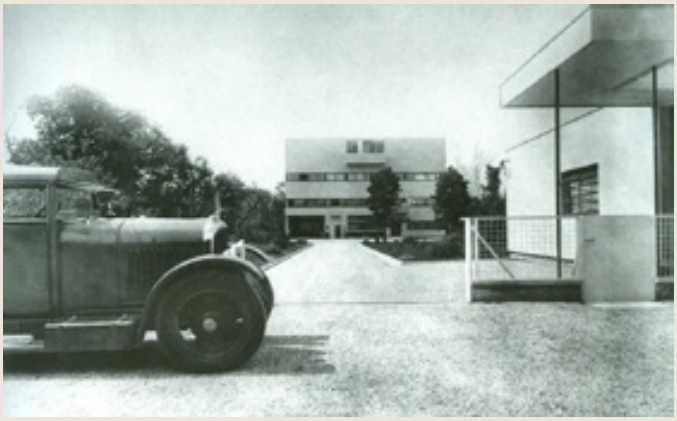
6.



7.



8.



9.

6. Iwan Baan, *L'arbre Blanc, Sou Fujimoto*, architecte, 2019
7. Iwan Baan, *L'arbre Blanc, Sou Fujimoto*, architecte, 2019
8. Fernando Guerra, *Porsche Panamera no Museu Nacional dos Coches,* Paolo Mendes da Rocha architecte, 2017
9. *Villa Stein de Monzie*, Le Corbusier architecte, automobile Avions Voisin, 1929 env.



1.



2.



3.



4.



5.

22 Inquiéter le réel (ou «ceci n'est pas *vraiment* une photographie»)

1. Artefactory, *UNIL*, GNWA - Gonzalo Neri & Weck Architekten, 2020
2. NU.MA (Nuno Silva), Torres Vedras Public Library, Embaixada Arquitectura, 2016
3. Filip Dujardin, *Fictions*, non daté
4. FMVB, Filipe Borramho Vieira, *Masseria Pistola*, Thurstan Design architecte, 2022
5. FMVB, Filipe Borramho Vieira, *Monte Estoril*, Barbosa Mateus Arquitectura, 2019



6.



7.



8.

6. Artefactory, *ESSEC*, TVK architectes, 2018
7. FMVB, Filipe Borramho Vieira, *Vila Cabral Pinto*, José Adrião architecte, 2018
8. De Alzua+ & Flint, *FRAC Grand-Large*, 2009

chapitre 4.

Le temps de la prise de vue

Indices, terrain & expérience



Pauline Gasqueton, Cluses, 2020.

Quand on n'a rien signé, pas laissé de photo
Quand on n'y était pas et qu'on n'a rien dit
Comment pourrait-on vous prendre ?

Berthold Brecht, *Efface tes traces*[001]

Le temps de la prise de vue implique une pratique qui ne se limite pas seulement à l'acte de photographier en lui-même. Du fait de la nécessité d'être à proximité du photographié, le temps de la prise de vue implique le déplacement de l'opérateur, et celui de son dispositif photographique. Il s'agit par le déplacement de définir le point de vue de la photographie. Si la photographie ainsi produite matérialise ce point précis, elle demeure pour l'opérateur intimement liée à ce temps de mise en place, d'exploration, ayant mené au choix de réaliser précisément cette photographie. Elle est le produit d'une expérience qui s'étend avant et après l'acte de la prise de vue. Le médium photographique se caractérise par cette capacité de synthèse visuelle, qui ne lui fait conserver que la perspective issue d'un seul point précis de l'espace et d'un seul cadrage, séparant le monde en deux entités distinctes : le champ et le hors-champ. Mais pour le photographe, la photographie est le produit d'un instant particulier au cœur d'une expérience plus vaste ; plus vaste dans le temps, puisque la photographie ne correspond qu'à un instant. Plus vaste spatialement, puisque l'expérience entourant l'acte de la prise de vue dépasse le cadre visible de la photographie, incluant non seulement le hors-champ, mais aussi tout le parcours avant et après la prise de vue. Plus vaste, enfin, sensiblement, en ce que la photographie demeure pratiquement limitée au sens de la vision, là où l'expérience du photographe mobilise l'ensemble des sens.

Dans le projet d'architecture, l'expérience corporelle du réel et la récolte d'informations ne sont mises à contribution nulle part aussi directement que dans les opérations du relevé, qui consistent en la production de notes permettant de construire une connaissance du réel par la représentation. La photographie y est mise à contribution comme un outil de prise de note visuelle et d'enregistrement, qui fait appel aux propriétés indicielles du médium. L'importance du rapport du corps à l'espace est pourtant souvent oubliée et sous-estimée dans ces démarches d'enregistrement et de fabrication d'abstractions du réel.

Nous allons dans ce chapitre aborder la question de la prise de vue comme outil d'enregistrement du réel, d'abstraction et d'enquête, à partir de trois approches du médium : la photographie comme enregistrement quasi-automatique, la photographie comme outil d'analyse du réel, et la photographie comme représentation d'un lieu.

001 Bertolt Brecht, *Manuel pour habitants des villes : poèmes*, Paris, l'Arche, 2007.

Dans la phase de relevé, l'une des premières du projet d'architecture, la photographie participe d'une démarche de préhension du monde, de représentation et de mise en abstraction du réel qui doit permettre de créer les conditions propices aux phases de conception à proprement parler. Dans cette phase liminaire du projet au cours de laquelle il s'agit de documenter et de comprendre ce qui constitue la matière du projet, l'architecte peut être assimilé à un enquêteur, traquant et produisant les traces et indices nécessaires à sa mission. Dans cette approche, la photographie a tendance à être pensée comme un enregistrement automatique, probatoire et transparent du réel ; mais cette relation est évidemment plus complexe. Pour ce faire, nous partirons de l'exemple d'un relevé architectural et photographique réalisé à Cluses par l'architecte Pauline Gasqueton, en 2020.

Dans certains cas, la prise de vue et l'exploitation des photographies par les architectes dépasse le cadre du relevé et de l'enregistrement, pour devenir un outil d'analyse et de compréhension du réel à part entière. Dans ce cadre, la capacité de la photographie à se faire outil de lecture et de représentation de l'espace dans sa dimension de paysage vécu, habité, et dans la dimension sensible de son expérience peut y être plus spécifiquement exploitée. Cette mise en outil du matériau photographique s'accompagne alors nécessairement de la mise en place d'un dispositif plus vaste, l'associant à d'autres formes de représentation, ou reconfigurant sa forme et ses modes de monstration.

Produits de l'expérience de l'opérateur, les photographies deviennent alors des images et des représentations du réel. En dépit de la persistance d'une aura d'objectivité du médium photographique (pourtant largement infondée), cette mise en image n'est pas neutre. Les photographies participent de la construction d'un imaginaire, d'une définition singulière d'un lieu et des enjeux qui l'animent. Pour comprendre comment elles peuvent transformer le regard sur un lieu et les projets d'architecture qui questionnent la transformation de ce même lieu, il faut prendre un peu plus de recul : il faut étudier un exemple dans lequel le photographe est un autre que l'architecte, pour comprendre l'effet de ces images sur le concepteur d'espace. Il faut donc comprendre la relation d'abord entre l'expérience du photographe et les prises de vue qu'il réalise, puis la relation entre ces images d'un paysage et le projet d'architecture porté sur ce même paysage. C'est par exemple le cas dans le projet de transformation de la *High Line* de New-York, étroitement lié aux photographies réalisées sur la *High Line* alors en friche par le photographe américain Joel Sternfeld entre 2000 et 2001.

4.1 – Du relevé à l'enquête

L'un des moments liminaires du processus de projet d'architecture est celui de la rencontre entre l'architecte et le lieu du projet. C'est un moment de préhension du réel. Pour l'architecte, cette phase s'accompagne d'une nécessité de comprendre le lieu, d'en *prendre la mesure*. Presque inévitablement, elle s'accompagne de la prise de photographies. Dans les cas où le projet architectural concerne la transformation, la rénovation ou l'adaptation d'un édifice existant pour de nouveaux usages, la nécessité de prendre la mesure des lieux, de les documenter, est encore plus flagrante, et le recours à la photographie devient alors l'un des instruments privilégiés du relevé, aux côtés des outils du dessin et de la mesure. Jean-Pierre Durand note ainsi les éléments nécessaires à la visualisation des « données initiales du projet[002] » :

> Le relief naturel ou construit implique un RELEVÉ de l'ensemble des points remarquables, ce qui permet de les situer les uns par rapport aux autres sur un plan horizontal et de préciser leurs altitudes respectives par rapport à un point de référence. […] Il est […] possible avec des moyens rudimentaires d'enregistrer de manière précise l'ensemble des mesures d'un contexte bâti. Puis d'en établir les projections géométrales sans lesquelles il n'y a pas de démarche de transformation possible[003].

Pour l'architecte, comme le souligne Jean-Pierre Durand, « il est indispensable de connaître la mesure de chaque chose », puisque « ce qui n'a pas été mesuré ne peut pas être représenté avec précision[004] ». Dans ce contexte où l'architecte s'efforce de saisir la réalité à l'aide de ses outils de représentation, il est fondamental d'interroger la place de la photographie aux côtés des relevés métriques. Pour ce faire, nous allons nous intéresser à un exemple d'emploi de la photographie dans un relevé d'architecture, effectué par l'architecte Pauline Gasqueton dans le cadre d'un projet de transformation d'un édifice industriel en déshérence à Cluses.

Relevé à Cluses, Pauline Gasqueton (2020)

L'architecte est missionnée par des promoteurs privés, qui envisagent de racheter un bâtiment industriel vacant afin de le transformer en logements locatifs ou destinés à la vente. La mission qui lui est confiée se décline en deux temps. Il s'agit d'abord de réaliser une

002 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, Paris, Villette, 2003, p. 74.
003 *Ibid.*, p. 74-75. C'est Jean-Pierre Durand qui souligne.
004 *Ibid.*, p. 74-77.

étude de faisabilité, qui permette d'estimer le nombre, la surface et le types de logements – des lofts – qu'il est possible de réaliser, en tenant compte de nombreuses variables telles que l'état du bâti, sa distribution, les règlements d'urbanismes applicables et le coût des travaux. Pratique courante dans la promotion immobilière, l'étude de faisabilité vise à permettre aux investisseurs de mesurer la potentielle plus-value d'une opération, avant de décider de lancer ou non la procédure d'acquisition du bien ou de la parcelle.

La seconde mission de l'architecte est la constitution du dossier de *permis de construire* (PC) et l'obtention de celui-ci. La validation du permis de construire par les services d'urbanisme est un préalable à l'investissement pour les promoteurs. Son obtention leur garantit le droit d'effectuer les travaux qui doivent leur permettre de tirer un bénéfice de l'ensemble de l'opération.

Pour l'architecte, l'étude de faisabilité est – chronologiquement parlant – une des premières missions de la phase d'esquisse. Après validation, elle peut ensuite mener à une phase dite « d'avant-projet sommaire », puis « d'avant-projet définitif », débouchant enfin, si le client souhaite poursuivre, sur l'élaboration du dossier de demande de permis de construire. L'engagement contractuel de l'architecte est donc segmenté par ces missions successives. Ce découpage des phases est contractuel et compartimenté par la loi[005]. Dans l'exemple qui nous occupe, le projet a finalement été abandonné par les clients avant le dépôt du dossier de demande de permis de construire. L'étude de faisabilité ayant permis de déterminer que le nombre de logements maximal qu'il était possible de réaliser (contraint par des aspects réglementaires notamment liés aux surfaces de stationnement) n'était pas suffisant pour valoriser leur investissement, les promoteurs ont retiré leur offre d'achat de l'usine abandonnée et mis fin à la mission de l'architecte.

L'étude de faisabilité portait sur la transformation d'un ancien atelier de décolletage, une activité d'usinage de pièces métalliques largement développée dans la vallée de l'Arve et à Cluses. La ville abrite notamment le centre technique de l'industrie du décolletage (intégré depuis 2019 au Centre technique des industries mécaniques, CETIM) et le siège du Syndicat National du Décolletage (SNDEC). Industrielle, l'activité de décolletage a cependant la propriété de pouvoir être pratiquée à petite échelle, dans des ateliers de dimensions relativement modestes. Dans la vallée de l'Arve, on trouve ainsi de nombreux ateliers de décolletage à proximité immédiate ou au cœur de zones résidentielles et pavillonnaires ; c'est le cas de celui concerné par l'étude de faisabilité de Pauline Gasqueton. À proximité du lit de l'Arve, le site est jouxté par des logements pavillonnaires individuels, par un immeuble de logement collectif et par des box de garages attenants à cet immeuble. Sur le plan de zonage réglementaire du Plan Local d'Urbanisme (PLU) de 2020[006], la parcelle est située

005 En France, c'est la loi dite « MOP » de 1985 qui définit les conditions de la pratique de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre. Voir : https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000693683/2023-04-18/ , consulté le 18.04.2023. Les composantes de la loi MOP ont depuis été intégrées dans le Code la commande publique. Voir : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000037701019/, consulté le 18.04.2023.

006 Le Plan Local d'Urbanisme de la ville de Cluses est disponible sur le site de la

dans une zone dite « de centralité élargie », qui regroupe à la fois des logements, des activités industrielles, commerciales et tertiaires. La parcelle jouxte cependant la zone dite « secteur à dominante d'habitat pavillonnaire », dans laquelle l'implantation d'activités industrielles est prohibée. Triangulaire, la parcelle est occupée par un ensemble hétéroclite de constructions, qui abritaient l'activité de décolletage, des bureaux, des espaces de stockage, de manutention, un logement et divers locaux techniques. Le site était exploité par la société RMG Industrie, qui l'a quitté en 2018 pour s'installer cinq kilomètres plus loin dans une zone d'activité nouvellement créée.

Pauline Gasqueton[007] a effectué deux visites de site, au cours desquelles elle a réalisé des photographies. La première, le 10 juillet 2020, avait pour objectif de découvrir les lieux (en compagnie du promoteur) et de proposer un devis à ce qui n'était alors qu'un potentiel client. La seconde, le 27 juillet 2020, réalisée seule, fait suite à la signature du contrat et visait à produire un relevé précis des lieux. L'ensemble des photographies sont prises à l'aide d'un appareil photographique numérique compact doté d'un objectif zoom (équivalent à un 28-140 mm à plein-format). Les réglages du temps d'exposition, de l'ouverture de la focale et de la sensibilité ISO sont confiés au mode automatique de l'appareil. Dans les faits, la quasi-totalité des photographies sont réalisées avec le champ oculaire le plus large permis par l'appareil, soit un équivalent d'environ 28 mm. Toutes les photographies sont prises en couleur, et un flash est parfois employé dans les pièces sombres.

Lors de la première visite, une série de soixante-et-une photographies sont prises en extérieur, autour des bâtiments. Soixante-treize autres sont ensuite réalisées à l'intérieur, au cours d'une visite des locaux effectuée en compagnie du promoteur. Réalisées à la volée, ces photographies sont le produit d'intentions multiples et croisées. Il s'agit d'abord de produire des photographies de documentation des éléments significatifs de l'existant : les volumes des édifices, la nature et l'emplacement des ouvertures, bardages et divers éléments de façade. Interrogée sur les motivations de la réalisation des photographies, l'architecte relève :

> J'ai pris des photos chaque fois que je voyais un défaut ou un truc à changer par exemple, la façade il y a une espèce de bardage métallique, je me suis dit tout de suite « ça faudrait l'enlever donc je vais le prendre en photo ». […] je me suis dit « les fenêtres elles sont belles, je les prends en photo ». […] La première visite c'était plutôt « qu'est ce qu'il y a à garder, qu'est ce qu'il y a à supprimer », ce qui attirait mon attention en bien ou en mal […][008].

commune : https://www.cluses.fr/vie-pratique/urbanisme/plan-local-durbanisme-plu/ consulté le 24.01.2022.

007 Dans le cadre de cette recherche, nous avons effectué un entretien semi-directif avec l'architecte le 26.10.2020, dans son atelier, après la complétion de la phase de relevé ; le projet était alors en phase d'élaboration du PC. Nous avons eu accès à l'intégralité des photographies réalisées sur place par Pauline Gasqueton lors de ses différentes visites. Nous ne sommes intervenus directement à aucun moment du projet, et ne nous sommes pas rendus à Cluses. Des échanges informels réguliers nous ont par la suite permis de suivre l'évolution – et donc l'arrêt – du projet.

008 D'après un entretien réalisé avec Pauline Gasqueton le 26.10.2020.

Les photographies sont également prises pour aider l'architecte, dans un second temps, à établir un devis. Il s'agit donc de prendre des notes visuelles qui doivent permettre d'évaluer le potentiel spatial et l'ampleur des travaux nécessaires. Ces photographies ne se substituent pas aux observations faites *de visu* par l'architecte au cours de la visite, mais elles prennent une fonction d'aide-mémoire.

La réalisation de ces prises de vue est également motivée par une intention d'anticipation. Dans l'hypothèse d'une mission de réalisation d'un dossier de demande de permis de construire, l'architecte doit réglementairement produire « une photographie permettant de situer le terrain dans l'environnement proche [Art. R. 431-10 d) du code de l'urbanisme] », « une photographie permettant de situer le terrain dans le paysage lointain [Art. R. 431-10 d) du code de l'urbanisme] » ainsi qu'un « document graphique permettant d'apprécier l'insertion du projet de construction dans son environnement [Art. R. 431-10 c) du code de l'urbanisme] [009]». Certaines des prises de vues effectuées à l'extérieur et autour du bâtiment sont donc motivées par ces critères. Enfin, dans l'anticipation d'une éventuelle concrétisation du projet et d'une transformation de l'existant, la reconduction de certaines de ces photographies est envisagée, pour produire un ensemble de diptyques « avant-après ».

Sans prédétermination précise de leurs usages futurs, les photographies de cette première visite sont réalisées dans un but d'enregistrement, de documentation et, surtout, de production d'une matière visuelle, d'instruments destinés à faciliter la suite du processus de projet pour l'architecte. Notamment en anticipant des nécessités qui ne seront rencontrées que dans des phases de développement ultérieures. À l'exception des quelques photographies éventuellement destinées à être diffusées auprès des services d'instruction des demandes de PC, les prises de vue sont initialement destinées à un usage rigoureusement personnel.

Formellement, les photographies produites présentent une grande diversité. Les formats horizontaux et verticaux alternent en fonction des sujets, afin de pouvoir faire tenir au mieux ces derniers dans le cadre. La plupart des points de vue sont pris à hauteur d'œil, mais on trouve également un certain nombre de vues en contre-plongée, et quelques-unes en plongée. Les cadrages sont tantôt larges, montrant l'édifice dans son contexte ou le volume d'un atelier dans son ensemble, tantôt resserrés sur des éléments particuliers (fenêtres, portes, escaliers…), des détails ou des textures de matériaux. Les cadrages et d'occasionnels flous de bougé traduisent l'intention à l'origine de la réalisation des photographies ; il s'agit moins ici de composer soigneusement des photographies que de documenter des situations spatiales : « ces photos que j'ai faites, je savais qu'elles étaient moches, c'était pas pour les publier ou quoi, c'était vraiment pour me souvenir[010] ».

009 Ces descriptions correspondent aux pièces règlementaires PC6, PC7 et PC8 mentionnées sur le formulaire CERFA 13409-11 de demande de permis de construire, disponible notamment ici :
https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/R20835,
consulté le 19.01.2023.

010 D'après un entretien réalisé avec Pauline Gasqueton le 26.10.2020.



Pauline Gasqueton, relevé à Cluses,
première visite : 10.07.2020

Quelques semaines plus tard, la deuxième visite (qui correspond à la prise de cent-quarante-neuf nouvelles photographies) est motivée par un objectif précis. Il s'agit pour l'architecte d'effectuer un état des lieux, c'est-à-dire de récolter toutes les informations nécessaires à la réalisation de plans, coupes et façades de l'existant. Dans ce cas, comme dans de nombreux autres, le temps sur place est compté, et l'architecte se doit de collecter toutes les informations nécessaires à la poursuite du projet pour éviter d'avoir à revenir sur place. À ce titre, le recours à la photographie est notamment utilisé pour son caractère non sélectif : la consultation des images *a posteriori* peut permettre de noter des détails ou de répondre à des questions qui se poseront ultérieurement. Le relevé photographique complète donc le relevé métrique. Il est opéré avec un souci d'exhaustivité : « j'ai essayé de prendre des photos de tout, […] ça accompagnait les plans que je dessinais à la main, et pour […] voir si j'avais oublié de dessiner un truc ou de prendre une cote, pour accompagner[011] ».

Le relevé métrique est un exercice fastidieux et méthodique, parfois confié à des géomètres-experts, selon l'ampleur des projets ou les budgets disponibles. Dans une phase de faisabilité ou d'esquisse, il est courant que les architectes le prennent eux-mêmes en charge. Réalisé « à la main », comme c'est ici le cas (c'est-à-dire sans le recours à des instruments spécifiques mais onéreux, tels que des tachéomètres ou des scanners 3d), il nécessite de prendre sur place l'ensemble des mesures et informations nécessaires à la réalisation des plans. Lors de la phase dite de *redessin*, qui consiste à mettre au propre les mesures et esquisses de plans effectués sur place, la consultation des photographies prises au cours du relevé sert de substitut à l'observation et permet de récolter d'autres informations :

> Pour dessiner une façade, par exemple une fenêtre, je ne sais pas, la hauteur de la plinthe, je vais prendre la photo bien en face, mais en tout cas c'est tout le temps une prise de note, pour pouvoir redessiner après coup […].
> Pendant le relevé je m'en suis servi […] je pense que j'ai passé une journée entière à redessiner les plans et les cotes que j'avais prises, et du coup toute la journée j'ai recherché les photos, les éléments qui manquaient. […] par exemple je n'avais pas pris forcément beaucoup de notes à l'écrit donc c'était beaucoup aller voir sur les photos, l'alignement des fenêtres […], le sens d'ouverture des fenêtres, le sens d'ouverture des portes, etc[012].

Pour être utilisées comme substitut à l'observation, les photographies doivent être, comme les relevés métriques, réalisées avec une certaine rigueur. Pauline Gasqueton explique par exemple : « quand tu rentres dans une pièce tu prends d'un côté, ensuite tu te mets de l'autre côté de la pièce et tu prends la photo inverse. Pour avoir tous les côtés[013] ». Le systématisme de la prise de vue, la multiplication des photographies et l'emploi d'un grand-angle visent un même but, celui d'atteindre une forme d'épuisement photographique des lieux, de collecter l'intégralité des indices disponibles, pour plus tard. Il faut pouvoir, au cours des phases qui suivent, trouver à l'aide des photographies les informations manquantes, pour avoir le moins possible besoin de revenir sur place.

011 *Ibid.*
012 *Ibid.*
013 *Ibid.*



Pauline Gasqueton, relevé à Cluses,
seconde visite : 27.07.2020

La nécessité d'épuisement et d'exhaustivité de la captation photographique incite l'architecte à multiplier les prises de vue, parfois à les répéter. Il est préférable de réaliser des photographies redondantes plutôt que d'en omettre. On trouve ainsi des photographies quasiment identiques, aux cadrages relativement similaires, d'une visite à l'autre. On peut faire l'hypothèse que les mêmes éléments notables ont à nouveau attiré l'attention de l'architecte. De fait, la répétition des photographies, le peu de temps accordé à chaque prise de vue et le grand nombre de photographies prises en peu de temps[014] font qu'il est difficile de se rappeler précisément, sur place, ce qui a déjà été photographié le jour même ou lors de visites précédentes. Le mode de prise de vue comme celui du stockage et d'utilisation des images réalisées pousse à l'accumulation. En effet, le recours à un appareil photographique numérique permet de multiplier les prises de vues sans contrepartie financière.

Là encore, les cadrages et orientations des photographies sont divers, et relativement similaires à ceux des photographies réalisées lors de la première visite. En plus des vues systématiques de chaque espace (parfois cadrées d'un peu trop près, lorsque la dimension de la pièce ne permet pas le recul nécessaire), on trouve un certain nombre de photographies de détails, de sols. Certaines photographies mettent en scène l'acte de la prise de vue et du relevé lui-même, de façon plus ou moins volontaire. Les instruments de relevé apparaissent ainsi sur certaines images, tandis que des miroirs révèlent, parfois, la présence de l'architecte en train de photographier. Ces autoportraits ne sont que partiellement fortuits, et révèlent également un certain jeu dans la prise de vue. De même, la réalisation de certaines photographies semble motivée autant par la nécessité de produire une documentation des espaces que par celle, plus ludique, de photographier des éléments désuets ou surprenants, tel un abattant de WC orné d'une photographie de chat ou diverses traces de l'activité industrielle passée.

Opérées au fil d'une procédure automatique, répétitive et dense, les prises de vue ponctuent le parcours d'exploration et d'observation des lieux de l'architecte. La lecture des photographies renvoie à la chronologie de son expérience. On voit ainsi revenir certains espaces à différents moments. Surtout, cette dimension automatique incite la photographe à multiplier les prises de vue, sans nécessairement conscientiser les motivations à l'origine de chacune d'elles. La plupart des photographies sont ainsi réalisées sans être pensées en tant que photographie, mais avec l'intention pratique et automatique de saisir dans le cadre une situation spatiale, un objet ou un indice à enregistrer. Ce mode de prise de vue conduit notamment à des « incidents » dans les images : présence de la photographe dans des reflets de miroir, présence des instruments du relevé, contre-jours dus à l'exposition automatique, etc. Les reflets, qualités de lumière et de transparence ou cadrages visuels créés par l'édifice existant, ses volumes et ses ouvertures, sont visibles sur les photographies sans que l'architecte, occupée par le relevé et le protocole photographique, en ai forcément eu

014 Lors de la première visite, les 134 photographies ont été réalisées dans un intervalle d'une heure. Lors de la seconde, les 149 prises de vues s'étalent sur environ 3h30.



Pauline Gasqueton, relevé à Cluses,
seconde visite : 27.07.2020 (recadrées)

conscience sur le moment. La photographie permet donc, plus tard, à la consultation des images, de revenir sur l'expérience des lieux.

Comme le relève François Laplantine, « il n'y a pas d'image sans regard », et donc « il ne saurait exister un rapport naturel à la photographie et au cinéma. Ces derniers n'existent que dans une rencontre et une histoire[015] ». Pour le dire autrement, les photographies produites ne sont jamais neutres, et traduisent le regard du photographe. On peut donc faire l'hypothèse que le mode de prise de vue spontané de l'architecte soit à même de révéler, en creux, son ressenti ou son expérience lors de l'exploration des lieux, sans pour autant qu'elle en ait eu conscience. Une fois examinées, elles peuvent amener à une conscientisation des qualités et de l'atmosphère des lieux.

L'intention photographique est ici celle d'un instrument de captation, d'enregistrement et de documentation, bien que les images ainsi produites débordent parfois de cette rigueur, sans pour autant que cela ne réduise leur qualité d'usage. Les photographies sont produites comme instruments *pour plus tard*, en tirant pleinement parti du fait que l'observation des images permet d'y déceler des indices que l'on n'avait pas vus au moment de les réaliser. Cette forme d'usage des photographies tire parti de la ressemblance des images avec le réel, et peut-être aussi du fait que « nous avons envie de croire à la réalité de l'image, alors qu'elle n'est qu'une image de la réalité[016] ». Enfin, il faut noter que les photographies ainsi produites ne parlent pas d'elles-mêmes :

> L'image photographique, rigoureusement muette ne « dit » pas quelque chose. Elle ne « dit » strictement rien. Elle montre (et dissimule), mais elle ne « dit » pas. Elle est irréductible au *logos*. Sa raison d'être est de ne pouvoir recevoir aucune autre forme sans devenir autre chose qu'elle-même[017].

015 François Laplantine, « Penser en images », *Ethnologie francaise*, 3 octobre 2007, Vol. 37, n° 1, p. 48.
016 *Ibid.*, p. 50.
017 *Ibid.*, p. 51.

Leur valeur d'usage, instrumentale, nécessite un travail d'interprétation qui ne peut être accompli que par une attention prolongée portée à la fois aux images et aux plans, documents de relevés et informations collectés et produits par l'architecte. Cette attention nécessite une expérience et des connaissances que l'architecte photographe est la seule à posséder. En elles-mêmes, les photographies ne suffisent pas à *dire*, et pour l'observateur extérieur, elles demeurent une simple accumulation de vues aux qualités variables, alors qu'elles sont pour l'architecte qui les a réalisées un outil de travail aussi fondamental qu'indispensable.

Faire projet, faire enquête

La pratique de la photographie de relevé chez les architectes peut procéder, comme nous venons de le voir, d'une collecte d'indices opérée dans un temps d'exploration, associée à une mise en intelligence de ces images effectuée *a posteriori*, en croisant des médiums de natures différentes. Ce processus n'est pas sans rappeler celui de l'enquête, dont nous avons déjà eu l'occasion de montrer qu'il permet d'associer un travail photographique à d'autres sources d'informations et d'autres médiums, et se montre capable de produire une forme de connaissance autour d'un lieu, d'un territoire ou d'un ensemble d'objets. Nous pouvons donc émettre ici l'hypothèse selon laquelle le projet d'architecture peut lui aussi être pensé en tant que forme d'enquête, incluant un travail photographique. Avant d'aller plus loin dans cette réflexion, il s'agit en premier lieu de revenir sur la définition de cette notion d'enquête.

Le terme d'enquête vient du latin *inquaesita*, « ce qui n'est pas encore examiné ». La notion a notamment été théorisée en 1938 par le psychologue et philosophe pragmatiste américain John Dewey, dans son ouvrage *Logic, The theory of inquiry*[018]. Pour Dewey, l'enquête est avant tout un processus qui opère une transition entre un état original problématique, indéterminé, et un état final dans lequel la situation originale est devenue cohérente, logique et unifiée : « L'enquête est la transformation contrôlée ou dirigée d'une situation indéterminée en une situation qui est si déterminée en ses distinctions et relations constitutives qu'elle convertit les éléments de la situation originelle en un tout unifié[019] ». Ce processus se développe sur la base d'une pratique, celle de la collecte d'informations, qui doivent ensuite être croisées et agencées de façon à former un tout logique.

L'enquête policière consiste par exemple à rassembler des indices (preuves matérielles,

018 Dewey, John, *Logic, The theory of inquiry*, (Édition numérique)., New-York, Henry, Holt & company, 1938.

019 John Dewey, cité *in* Aurélien Gros, « Les formes de l'enquête historique : John Dewey et Max Weber », *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*, 17 mai 2011, n° 07.



Pauline Gasqueton, relevé à Cluses,
seconde visite : 27.07.2020

témoignages, informations…) pour déterminer *a posteriori* un ensemble d'actions. Elle vise à rendre logique le développement de ces actions qui ont mené au crime, soit la situation originelle problématique. Achevée, l'enquête policière *résout* le crime : elle explique le rôle respectif des individus dans le développement et permet à la justice de déterminer, sur la base de la logique construite par l'enquête, la culpabilité des acteurs impliqués.

On l'a évoqué dans le chapitre précédent, la notion d'enquête a largement été investie et revendiquée par un certain nombre de photographes et d'artistes contemporains. Elle permet d'appréhender la pratique de création comme une forme de compréhension et de mise en intellection du réel. La situation y prend la forme d'une problématique ou d'un questionnement autour de lieux, d'objets ou de formes. Dans *L'Art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales*[020], Aline Caillet note que « l'enquête, qu'elle se déploie comme investigation ou comme recherche, se situe au point de jonction – lequel est également un point de friction – entre ces deux ordres du savoir[021] » que sont un « savoir venu d'en bas », c'est-à-dire de la connaissance et des indices collectés sur le terrain, et un « savoir venu d'en haut », c'est-à-dire celui de l'expérience et des connaissances accumulées préalablement par l'enquêteur. La démarche d'enquête est ainsi à comprendre comme une rencontre entre ces deux savoirs, l'un et l'autre se nourrissant mutuellement au cours du processus. Dans l'enquête policière, le savoir en criminologie et le sens logique de l'enquêteur éclairent les indices collectés pour permettre, pris dans leur ensemble, la compréhension du problème et la résolution de l'enquête. Il faut en effet noter que l'enquête ne consiste pas simplement en la recherche et l'accumulation d'indices, de données ou d'informations sélectionnées par hasard. Au contraire, la collecte émane d'un savoir qui oriente la recherche et d'une pratique qui permet d'assembler les indices en un tout logique.

020 Aline Caillet, *L'Art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales*, Milan, Mimésis, 2019.
021 *Ibid.*, p. 30.

> La démarche de l'enquête […] brise aussi l'opposition traditionnellement établie entre une volonté d'«ancrage dans le réel » et l'exercice de l'« imagination ». Elle vise à révéler des aspects du monde par le biais de procédures concertées, mais ces dernières relèvent bien d'un processus de création. […] elle engendre un contenu neuf qui ne réplique pas une réalité préalable[022].

Mêlant imagination, création et ancrage dans le réel, le projet d'architecture est également un processus qui vise à résoudre un problème initial. Arrivé à terme, le projet d'architecture *résout* le problème en proposant une situation cohérente et unifiée, une nouvelle logique et une nouvelle organisation de l'espace, des situations spatiales ou des articulations entre des espaces, des interactions ou des usages, etc. Dans de nombreux cas, cette nouvelle logique nécessite une modification physique de l'espace considéré, c'est *l'édification*, qui passe par le *chantier* et par les *travaux*, soit des opérations de transformation de l'espace anticipées par le projet. Parfois, le problème est résolu par une réorganisation ou une reconsidération d'un espace existant. Dans d'autres cas encore, le problème d'espace est posé dans un contexte théorique, ou général, et n'appelle donc pas à une concrétisation dans le réel. C'est par exemple le cas des projets utopiques, tels que la *Cité Industrielle* conçue par Tony Garnier en 1919[023] ou le *Plan Voisin* exposé par Le Corbusier au salon des arts décoratifs de Paris en 1925.

Au cours de son développement, le projet d'architecture mêle l'expérience et les connaissances pré-acquises par le praticien à des indices et informations collectés et assemblés par lui. Itératif, le processus de projet progresse d'abord par tâtonnements, guidés par l'expérience de l'architecte, pour établir une possible réponse au problème. Cette réponse intègre à la fois les éléments provenant du problème (le programme, les besoins, les usages), les ressources disponibles (techniques, matérielles, physiques) et les éléments de contexte du problème (le lieu du projet, le déjà-là) qu'il s'agit d'assembler en un tout cohérent et logique. Cependant, comme le relève Rem Koolhaas, « L'architecture n'est pas une réponse limitée à une question limitée, c'est une façon de réfléchir. […] cette discipline a une profondeur intellectuelle qui permet de regarder vers l'avenir. C'est une façon de lire le monde[024] ». En effet, au même problème, à la même situation initiale de projet, peuvent être apportées une grande diversité de réponses, incarnant différentes approches, idéologies, ou différents imaginaires.

L'anthropologue britannique Tim Ingold développe également une définition d'un « art de l'enquête » dans l'ouvrage *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*[025],

022 Méaux Danièle (dir.), *Les Formes de l'enquête*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2019, p. 16.

023 Tony Garnier, *Une Cité industrielle, étude pour la construction des villes*, Lyon, Baise et Goutagny, 1919.

024 Rem Koolhaas, *in* Marie Richeux, *Rem Koolhaas : «L'architecture, c'est une façon de penser le monde»*, émission « Par les temps qui courent », France Culture, diffusée le 10 février 2022.

025 Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.



Adrien Salvador & Oscar Barnay, relevé à Espaly, 08.09.2020
prise de cotes et reportage photographique

dont les réflexions proviennent d'un cours dispensé par Ingold à Manchester, puis à Aberdeen à partir de 1999. L'auteur intitule ce cours « Les 4A », en référence aux quatre disciplines mentionnées dans le titre de l'ouvrage, qu'il propose de penser conjointement. L'art de l'enquête y est évoqué comme une pratique, et comme un moyen de définir la rencontre entre le *penser* et le *faire* au sein d'une démarche dans laquelle le praticien *fait* en même temps qu'il pense :

> Le théoricien pense et applique ensuite ses manières de penser à la manière du monde. Par contraste, le praticien cherche à laisser la connaissance croître à la faveur d'une observation et d'un engagement pratique auprès des êtres et des choses qui l'entourent. Cette pratique est ce que j'appelle *l'art de l'enquête*[026] .

L'enquête est, pour Ingold, une attention au monde portée par une conscience à la fois esthétique et cognitive. Elle brouille la frontière entre un savoir « académique » extérieur et un savoir provenant du fait de « se laisser instruire par le monde[027] ». Pour lui, l'enquête est un paradigme, une approche épistémologique du monde dans laquelle l'acquisition de connaissances par la pratique et par la théorie, de même que le *faire*, sont indissociables. Il s'agit en somme de « connaître de l'intérieur[028] ».

En proposant de considérer l'architecture comme « une *discipline* qui partage avec l'art et l'anthropologie le désir d'explorer les processus créatifs qui engendrent les environnements au sein desquels nous évoluons et la façon dont nous les percevons[029] », Ingold interroge la pratique des architectes non pas par les « constructions elles-mêmes », mais bien par « ce qu'elles permettent d'engendrer[030] ». La discipline architecturale, c'est-à-dire la pratique du projet, y est abordée en tant qu'art de l'enquête.

En somme, Ingold propose d'aborder le projet d'architecture comme une pratique de l'enquête élaborant une forme de connaissance du problème au fur et à mesure d'un processus mêlant connaissances théoriques et expérimentations empiriques. Chez l'architecte, l'expérimentation passe en particulier par la représentation qui permet de concevoir par anticipation et de pré-voir l'espace du projet. L'architecte-praticien-enquêteur collecte des informations (relatives aux conditions du programme et au lieu du projet) qu'il assemble et croise au sein d'un processus créatif dans lequel son expérience préalable, son imaginaire et les connaissances qu'il accumule au fur et à mesure de l'avancée du projet se nourrissent mutuellement. Dans une forme de conception par anticipation comme celle du projet d'architecture, le *faire* se trouve en premier lieu dans l'acte représentatif.

Pensé comme un art de l'enquête, le projet d'architecture n'est d'ailleurs pas seulement le moyen de résoudre un problème. Il est aussi le moyen, pour l'architecte, d'acquérir des connaissances sur ses propres méthodes de conception, en plus de connaissances sur le

026 *Ibid.*, p. 31.
027 Aline Caillet, *L'art de l'enquête*, *op. cit.*, p. 33.
028 C'est le titre du premier chapitre de l'ouvrage. Tim Ingold, *Faire*, *op. cit.*, p. 19.
029 *Ibid.*, p. 40.
030 *Ibid.*

contexte particulier du projet. Pour Ingold, la compréhension scientifique de l'architecture en tant que pratique, et non pas celle des objets de l'architecture (au sens anthropologique du terme) passe en tout cas par cette intellection qu'est l'art de l'enquête. Un des autres intérêts de l'approche du *faire* et de l'art de l'enquête tels que formulés par Tim Ingold est celui de concevoir la pratique comme un processus itératif, mouvant et non-prédéterminé :

> Penser le faire d'un point de vue longitudinal, comme la confluence de forces et de matières, et non plus latéralement, comme la transposition d'une image sur un objet, c'est concevoir la génération de la forme, ou la morphogénèse, comme un processus.[031].

L'acte représentatif, au même titre que d'autres formes du *faire*, n'est donc pas la concrétisation formelle exacte d'une image mentale précise ou d'une idée. L'acte représentatif est au contraire un processus qui produit une forme à la suite d'un échange de complexes aller-retours entre la représentation en train de s'établir et la conscience de l'architecte.

L'enquête est donc avant tout une démarche qui vise à résoudre un problème en collectant et en agençant des informations (des indices). La qualité de l'enquête tient autant à celle de la collecte de ces informations qu'à celle de « l'élaboration d'organisations syntaxiques variables à partir [de ces] éléments collectés[032] ». Elle est nourrie par l'expérience de l'enquêteur, dont les connaissances (ou « l'instinct ») orientent l'enquête. Pensé comme un art de l'enquête, le projet d'architecture mêle inextricablement les connaissances théoriques, le savoir-faire pratique et l'expérimentation par le *faire*. L'un des enjeux du processus de projet est alors celui de parvenir à transformer l'expérience des lieux, la collecte d'indice, en une forme de connaissance exploitable par l'architecte projeteur. En d'autres termes, il s'agit de réfléchir à la façon dont on peut passer de l'expérience à la représentation, et les effets de cette représentation sur le processus de conception qu'est le projet d'architecture, ainsi que sur l'expérience du réel elle-même.

Parmi les modes de représentation à la disposition des architectes, la photographie tient une place particulière. Sa ressemblance avec la perception visuelle, son « aura d'impartialité non sélective[033] », la présence *sur place* qu'elle impose et la grande indétermination qui la caractérise (tant dans son mode de production non sélectif que dans son potentiel d'infinies interprétations) en font un instrument de représentation du réel à la fois extrêmement puissant et complexe, dont l'usage devrait poser question. C'est certainement pour ces raisons, mais également pour la facilité technique et la rapidité avec laquelle elle peut aujourd'hui être mise en place, que la photographie est devenue un outil privilégié du relevé pour les architectes. Dans ce rôle de représentation, de médiation du réel et de prise de note visuelle, on peut sans craindre de se tromper faire l'hypothèse que les photographies (autant dans l'expérience de leur réalisation que dans celle de leur utilisation) influencent les modes

031 *Ibid.*, p. 61.
032 Danièle Méaux, *Enquêtes : nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019, p. 222.
033 Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, [2007], Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 47.

de pensée et les processus de travail des concepteurs de l'espace que sont les architectes. Il faut également s'interroger sur la capacité réelle des photographies à fonctionner comme des indices, ou comme des preuves.

Indicialité de la photographie de relevé

L'emploi de la photographie comme documentation d'état des lieux et instrument d'aide au relevé est l'un des plus anciens usages qu'aient pu en faire les architectes. Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Eugène Viollet-Le-Duc cite en effet longuement la photographie dans l'article consacré à la restauration :

> En effet, lorsque les architectes n'avaient à leur disposition que les moyens ordinaires du dessin, même les plus exacts, comme la chambre claire, par exemple, il leur était bien difficile de ne pas faire quelques oublis, de ne pas négliger certaines traces à peine apparentes.
> […]
> la photographie présente cet avantage, de dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter
> […]
> on ne saurait donc trop user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même[034].

Déjà, pour Viollet-Le-Duc, la photographie est comparée aux autres modes de relevé à la disposition des architectes, tels que le dessin. Par rapport à ces derniers, la photographie est présentée par l'architecte comme ayant l'avantage de l'exactitude et celui d'une vérité « irrécusable », là où les dessins semblent toujours soumis à la possibilité d'erreurs, volontaires ou maladroites. Les photographies ont aussi pour Viollet-Le-Duc l'avantage de pouvoir être sans cesse consultées, ce qui les oppose ici non pas aux dessins de relevé (ou « minutes ») mais bien à l'observation faite sur place : les photographies permettent à l'architecte de « consulter » *a posteriori* tous les éléments qu'il n'aurait pas eu le temps ou la capacité de voir sur place. Enfin, Viollet-Le-Duc note que l'observation d'un tirage photographique permet d'apercevoir « ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même[035] ».

En effet, le médium photographique se distingue des autres outils du relevé à la disposition des architectes par la façon dont il permet de déplacer la sélectivité du regard. Du fait de ses conditions de fabrication spécifiques, de son automatisme, la photographie « est à même de thésauriser des informations qui ne se trouvent pas entièrement filtrées par la conscience de l'opérateur ; elle se constitue d'emblée comme l'archive d'un présent

034 Eugène Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance, A. Morel, 1854. p. 33 du tome 8.
035 *Ibid.*

où les hommes du futur pourront puiser des éléments in-vus de leurs prédécesseurs[036] ». La photographie laisse la possibilité – dans une certaine mesure – de définir *a posteriori* la pertinence des éléments (pour peu qu'ils soient contenus dans le cadre photographié). Pour les architectes, cet usage de la photographie relève donc essentiellement de sa qualité de document. Pour Ricardo Carvalho, il est possible de voir apparaître des intérêts possibles d'une photographie après le moment de la réalisation de l'image, là où le dessin et le relevé requièrent de décider sur place quels éléments représenter et quels éléments laisser de côté : « On peut faire plusieurs photos au gré d'une promenade, d'un voyage. Le dessin […] implique une décision beaucoup plus définitive, et en cela, la photographie est pour moi plus intéressante et plus utile[037] ».

L'idée qu'une photographie puisse permettre de découvrir ce que le photographe n'avait pas vu au moment de la réaliser est courante. Elle s'illustre notamment dans le film *Blow Up*, que réalise Michelangelo Antonioni en 1966, à tel point que le film est fréquemment cité dans les écrits scientifiques qui traitent de la photographie[038]. Une image tirée du film est d'ailleurs utilisée pour illustrer la couverture d'éditions françaises de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*[039] de Walter Benjamin. Pour François Laplantine, le film est « entièrement organisé à partir du dispositif visuel de la photographie, [il] interroge les relations entre voir, regarder, se remémorer, oublier, apparaître, disparaître[040] ». Le personnage principal est un photographe, Thomas, qui photographie, au détour d'une errance dans un parc londonien quasi-désert, ce qu'il pense être un couple en pleine discussion passionnée. De retour dans son studio, le développement de la pellicule et l'agrandissement de quelques tirages lui permettent de discerner, camouflé dans les buissons à proximité du couple, un homme armé. Une autre photographie prise un peu après semble montrer, là encore après agrandissement, ce qui lui paraît être un corps étendu sur le sol, partiellement dissimulé derrière un arbre. Retournant de nuit dans le parc, Thomas trouve bien un cadavre, mais de retour chez lui, les négatifs et pratiquement tous les tirages ont disparus. Le lendemain matin, le cadavre dans le parc a lui aussi disparu, ce qui amène le photographe – et avec lui le spectateur du film – à se demander si l'histoire n'était pas qu'une hallucination, et si les taches grises sur les photographies étaient bien un homme armé et un cadavre, ou bien les produits de l'imagination du personnage. La capacité de la photographie à montrer ou à révéler, de même que la fragilité de sa capacité à être une preuve, sont ainsi interrogés par Antonioni.

036 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 8.

037 D'après un entretien avec Ricardo Carvalho réalisé à Lisbonne le 22 juin 2021. Traduction personnelle. « *Nos podemos fazer várias fotografias a medida que vamos fazer uma caminhada, ou uma viajem. O desenho […] supõe uma tomada de decisão muito mais definitiva, e nesse aspeto, a fotografia para mim é mais interessante e mais útil* ».

038 On peut relever notamment : François Laplantine, « Penser en images », *op. cit.*, Hervé Laroche, « Observation as photography: A metaphor », *M@n@gement*, 2020, vol. 23, n° 3, p. 79-99. ou encore : Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 108.

039 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939*, [1939], Paris, Gallimard, 2012.

040 François Laplantine, « Penser en images », *op. cit.*

Ce qui est à l'œuvre dans ce qui semble d'abord être une découverte de Thomas, c'est l'indicialité de la photographie, que Hervé Laroche décrit en ces termes : « Les photographies sont des traces de ce qui est ou était : c'est ce qu'on appelle l'indicialité. La lumière qui est venue de l'objet et a frappé la surface sensible crée un lien direct – complexe, mais physique – entre l'objet et l'image[041] ». Du fait de ses propriétés physiques, la photographie serait ainsi une trace, susceptible en tant que telle de témoigner de ce qui est, ou bien comme propose de le désigner Roland Barthes, du « ça a été[042] ». Du fait que, pour Barthes toujours, « le référent adhère[043] » à la photographie, cette dernière est susceptible d'attester de la présence, au moment et à l'endroit de la prise de vue, du photographié. Ainsi dans *Blow Up*, les photographies sont pour Thomas une preuve de la présence d'abord d'un assassin, puis de celle d'un cadavre.

Pour Jean-Marie Schaeffer, cette qualité d'indice de la photographie dépend tout d'abord d'une condition qui ne va pas forcément de soi : « il n'est pas sûr que la contemplation d'une image photographique soit toujours prise dans une visée sémiotique[044] ». Selon l'auteur, la capacité d'une photographie à être lue comme un indice, donc comme un signe, dépend en effet du fait que le regardeur de cette photographie ait une connaissance – même vague – du processus photographique : l'effet de la lumière sur une surface sensible. Pour le dire autrement, « l'image devient un indice dès lors que l'on sait que cette dernière est l'effet de radiations venues de l'objet[045] ». Cependant, pour Schaeffer, l'indicialité des photographies n'est la preuve de rien de plus que de l'effet matériel de ces radiations de lumière sur une surface sensible.

> Dans la mesure où l'image photographique se propose comme une vue quasi-perceptive, nous avons tendance à lui supposer une puissance informationnelle qui serait du même ordre de grandeur que celle de la perception. En fait, elle est incommensurablement plus pauvre. D'une part elle est immobile : elle est donc condamnée à la manifestation de conjonctures spatio-temporelles instantanées qui laissent largement indéterminée leur interprétation en termes de situations complexes. D'autre part, elle est purement imagée, non liée à des *stimuli* autres que visuels. Enfin, différence fondamentale, elle est sans mémoire, et, pour la traiter, le récepteur doit l'insérer dans *son propre* univers interprétatif, puisque c'est dans cet univers seulement qu'elle peut-être transformée en témoignage d'une situation complexe[046].

041 Hervé Laroche, « Observation as photography », *op. cit*. Traduction personnelle. « P*hotographs are traces of what is or was: this is called indiciality. The light that came from the object and struck the sensitive surface creates a direct link – a complex one, but a physical one – between the object and the image* ».

042 Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, [1980], Nachdruck., Paris, Gallimard Seuil, 2016, p. 120.

043 *Ibid*., p. 18.

044 Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 34.

045 *Ibid*., p. 58.

046 *Ibid*., p. 86. C'est l'auteur qui souligne.



Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966), photogrammes extraits du film

La qualité de la photographie comme outil de relevé tient donc plus aux interprétations qu'elle permet à l'observateur de faire qu'à une réelle valeur intrinsèque de preuve. Dans *Blow Up*, l'interrogation finale que pose le film est justement celle de savoir où se trouve la limite entre les faits et l'interprétation – ou l'hallucination ? – du protagoniste. Pour les architectes, la photographie n'en est pourtant pas moins opérante :

> Peu conscients de la controverse, les gens prennent encore des photos lors des mariages et des fêtes. Les scientifiques analysent des photos incroyablement précises de minuscules cellules ou d'immenses galaxies. Tandis que les universitaires, les artistes et les critiques débattent sans fin de la question de savoir si la photographie est réelle, fausse ou intermédiaire, la société dans son ensemble ignore une grande partie de leurs interrogations et s'en tient à une notion terre-à-terre et positiviste de la photographie comme représentation de ce qui est réellement[047].

De fait, la possibilité qu'une photographie ou un ensemble de photographies puisse être preuve de quelque chose est la source de débats et de réflexions depuis l'origine du médium. Comme peut le sous-entendre le recours de Viollet-Le-Duc au terme de

047 Hervé Laroche, « Observation as photography », *op. cit.* Traduction personnelle. « *Unconscious of the conspiracy of conventions, people still take pictures at weddings and parties. Scientists analyze incredibly accurate photos of tiny cells or huge galaxies. While academics, artists, and critics endlessly debated whether photography was real or fake or in between, society at large ignored much of their questioning and stuck to a down-to-earth, positivist notion of photography as picturing what really is* ».

« procès-verbal irrécusable », cette controverse s'illustre particulièrement et littéralement dans le domaine de la justice, où le statut de preuve photographique a été historiquement sujet à des évolutions et reconsidérations notables. Comme le relève Jennif Mnookin, « pratiquement dès son invention, la photographie a été reconnue comme un instrument juridique potentiellement puissant, voire dangereusement puissant[048] ». La présence de la photographie dans les tribunaux demeure timide jusqu'à la fin des années 1880, période qui voit les progrès technologiques permettre la plus large diffusion de la pratique de la photographie. Ainsi :

> À la fin du XIXe siècle, l'usage de photographies au sein du tribunal devient monnaie courante. Juges et jurés examinent des agrandissements d'écriture, observent des photographies pour évaluer la ressemblance dans les cas d'enfants illégitimes, étudient des photographies de biens matériels saccagés ,[…] examinent les portraits des victimes comme ceux des prévenus, les scènes de crimes et les lieux d'accidents, ou encore des clichés de blessures. La photographie est devenue un outil probatoire de poids[049].

Cet emploi de la photographie comme preuve irréfutable tient de la croyance selon laquelle la photographie est une duplication automatique et mécanique de la réalité, qui n'est donc pas influencée par un quelconque parti pris ou par le jugement humain[050]. Cependant, cette croyance (qui relève également d'une croyance en l'existence d'un « vrai photographique[051] ») s'efface petit à petit, au gré d'affaires et d'exemples qui battent en brèche cette idée reçue au sujet d'une supposée authenticité de la photographie. Dans un procès de 1880, un juge américain assimile l'apport judiciaire des photographies à celui d'un témoignage humain : une aide pour éclairer la question judiciaire, une forme de témoignage visuel, mais en aucun cas une preuve formelle qui se suffise à elle-même[052]. Pour le dire autrement, à la fin du XIXe siècle, les photographies sont globalement considérées par le système judiciaire comme des « aides visuelles fabriquées de toutes pièces qu'un témoin pouvait utiliser pour étayer son témoignage, et non comme *preuve à part entière*[053] », au même titre que les cartes, maquettes et schémas. Jennifer Mnookin, juriste et chercheuse universitaire en droit, note que le statut des photographies dans le cadre de jugements donne lieu à différentes théories inconciliables. Bien que l'auteure relève que cette « confusion conceptuelle a rarement entravé la pratique concrète[054] », elle en conclu que le statut de preuve photographique demeure indubitablement flou.

Malgré cette confusion, il faut retenir que la photographie semble plus à même d'être envisagée comme une forme de témoignage visuel, par essence partial, incomplet et

048 Jennifer Mnookin, « L'image de la vérité, la preuve photographique et le pouvoir de l'analogie », V. Lavoie (dir.), *La preuve par l'image*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2017, p. 99.
049 *Ibid.*, p. 98-99.
050 *Ibid.*, p. 97.
051 André Rouillé, *La Photographie : Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 72.
052 Voir : Jennifer Mnookin, « L'image de la vérité », *op. cit.*, p. 101.
053 *Ibid.*, p. 105.
054 *Ibid.*, p. 111.



«Assassinat du sieur Canon» & «Assassinat de M. André»,
photographies de scènes de crime réalisées selon la méthode
du criminologue Alphonse Bertillon,1914 & 1910

subjectif, que comme une preuve absolue, authentique et irréfutable. En somme, on peut dire que les photographies sont plus à même d'être envisagées comme des indices – qu'il faut questionner et dont il importe de connaître les conditions de la fabrication – que comme des preuves démonstratives.

C'est bien de cela qu'il s'agit dans le relevé en architecture. Les photographies ne suffisent pas comme preuve pour elles-mêmes, mais en tant qu'indices, elles permettent d'associer une trace visuelle à la mémoire propre de l'architecte et surtout à ses autres sources d'information. Même dans les cas où la personne qui consulte les photographies de relevé n'est pas celle qui les a réalisées, ni même qu'elle ne se soit jamais rendue sur place, l'observation des photographies permet par déduction et surtout par croisement avec d'autres sources d'information, d'éclaircir des zones d'ombre. Ainsi l'observation de photographies permet-elle à l'architecte de noter, par exemple, que telle ouverture coïncide en hauteur avec le niveau du sol, qu'une prise électrique figure bien sur un mur, où que le revêtement de sol est composé de carreaux de ciment plutôt que de parquet. En revanche, il serait difficile de retracer des plans cohérents d'un espace uniquement à l'aide d'un reportage photographique.

Ce n'est toutefois pas impossible. Les technologies de photogrammétrie actuelles permettent par exemple d'associer un relevé numérique de scanner 3 dimensions à un appareil photo-scanner. Les fichiers numériques 3d ainsi produits « plaquent » une

texture photographique sur les volumes, grâce à de puissants logiciels d'assemblage. Cette technologie demeure toutefois encore coûteuse, et n'est pas systématiquement employée.

Parfois, la déduction d'informations à l'aide des photographies peut s'appuyer sur la connaissance des propriétés optiques des dispositifs photographiques. Jean-Pierre Durand, dans *La Représentation du projet comme instrument de conception* [055] propose ainsi une technique de redessin de façade basée sur une photographie dont la prise de mesures permet de donner une échelle. Cet exercice de projection géométrale permet en fait d'utiliser à rebours les règles de la perspective mathématique, selon des préceptes qui ont peu évolués depuis Brunelleschi. Là où l'architecte florentin appliquait ses règles mathématiques pour construire une vue en perspective à partir de plans et de géométraux, des techniques de photogrammétrie appliquées au relevé architectural permettent d'élaborer des dessins géométraux à partir d'une forme de vues en perspective : des photographies[056]. Mais là encore, le raisonnement n'est valable que dans les limites de l'indicialité de la photographie, et ne peut s'appuyer sur le seul médium photographique pour déterminer la réalité d'une situation spatiale.

055 Jean-Pierre Durand, *La représentation du projet comme instrument de conception*, *op. cit.*, p. 76-77.

056 À ce sujet, voir par exemple : Livio De Luca, *La Photomodélisation architecturale : relevé, modélisation, représentation d'édifices à partir de photographies*, Paris, Eyrolles, 2009.



Scott Page, *1204 Mason street in san francisco*, relevé photogrammétrique, 2013

*

La photographie ne se suffit pas à elle-même comme source d'informations de relevé. Son indicialité, si elle lui permet d'ouvrir à des interprétations féconde dans une démarche de relevé ou d'enquête, est toutefois limitée, et doit conduire à une interprétation prudente des apports des images. Trace visuelle, la photographie n'est pas en soi une preuve de quoi que ce soit d'autre que de l'existence matérielle de rayons de lumière venus frapper une surface sensible. La forte ressemblance des photographies avec la perception visible de l'humain pousse parfois à la considérer comme un « miroir doté de mémoire[057] ». Pourtant, malgré le fait que la puissance probatoire de la photographie soit largement à relativiser, elle n'en demeure pas moins un instrument de relevé opérant et performatif pour les architectes. Cette capacité singulière peut certainement être ramenée à trois particularités de cet usage. D'abord, les informations extraites des photographies lors du redessin demeurent de nature modeste, et relativement peu sujettes à l'interprétation. Il ne s'agit pas d'interpréter des actions ou des intentions, mais des situations spatiales fixes et généralement dénuées de présence humaine. Ensuite, ces interprétations sont croisées avec d'autres sources d'information, dessinées et quantifiées, qu'elles ont surtout pour valeur de compléter. Enfin, les prises de vues de relevé sont des photographies d'objets statiques, qui fonctionnent par accumulation. La grande quantité de photographies réalisées en peu de temps dans un espace restreint et immobile tempère la limite relevée par Jean-Marie Schaeffer, relative à l'instantanéité du medium. En somme, la photographie de relevé telle qu'elle peut être pratiquée par les architectes, malgré les limites théoriques, épistémologiques et logiques qu'elle soulève, contrôle un nombre de paramètres suffisamment important pour lui permettre de prétendre tout de même à une opérativité indéniable.

Automatique et réalisée avec une intention exclusivement pratique, tournée vers un besoin d'enregistrement du visuel, cette pratique photographique du relevé n'en construit pas moins un regard particulier sur l'espace abordé. Par définition non-neutres, les ensembles de photographies, dans leurs cadrages, leurs compositions et la sélectivité du photographe qui les réalise, fabriquent une représentation des lieux, dans le double sens du terme. Représentation graphique, en ce qu'elles permettent de re-présenter des espaces, de figurer des lieux absents. Représentation mentale aussi, en ce que la consultation répétée des photographies et de la subjectivité qu'elles induisent modifient la perception et la compréhension des lieux.

Reste maintenant à comprendre comment cette construction du regard par l'enquête photographique peut à son tour être pensée et développée, et ce qu'elle est susceptible d'apporter au projet d'architecture, en plus d'informations pratiques de relevé sur les éléments et les formes d'espaces que l'architecte questionne par le projet.

057 Oliver Wendell Holmes, cité par : Jennifer Mnookin, « L'image de la vérité », *op. cit.*, p. 99.

4.2 – Photographier l'espace vécu

> Implicite dans la photographie est l'idée que connaître le monde, c'est l'accepter tel que la photographie le fixe. Mais c'est là l'opposé de la compréhension, qui commence précisément par le refus du monde tel qu'il apparaît.
>
> Susan Sontag[058]

La réalisation d'un ensemble de photographies de relevé, sur place, par les architectes, est également susceptible de devenir un outil qui aille au-delà du soutien au relevé dessiné et à la production de géométraux. La construction du regard que fabrique ce type d'usage de la photographie peut également se faire l'amorce d'un travail d'analyse poussé, menant l'architecte à une compréhension fondamentale d'un lieu et des enjeux qui le tissent. Au-delà de formes inertes de l'état des lieux d'une architecture vacante en attente de transformation, la photographie peut aussi et surtout se faire l'instrument de la représentation d'espaces vécus, dans leurs dimensions d'usage et d'appropriation. Cette construction de connaissances autour d'un lieu ou d'un paysage peut passer par l'élaboration d'un dispositif photographique conscientisé et systématique. C'est notamment le cas dans le projet de la Fabrique Tolstoï, mené à Villeurbanne entre 2020 et 2021 par les architectes du collectif Commune.

La fabrique *Tolstoï*, Commune (2020-2021)

Commune est une société d'architecture et d'urbanisme, fondée en 2019 à Lyon qui réunit en 2022 sept architectes associés. La pratique du collectif mêle des activités de maîtrise d'œuvre à différentes échelles (logement collectif, petit équipement, logement individuel), des travaux d'études patrimoniales, urbaines ou rurales à des activités de recherche et de diffusion.

Mandatés par la Société Villeurbannaise d'Urbanisme (SVU), bailleur social notamment propriétaire de l'ensemble dit de Gratte-Ciel, à Villeurbanne, les architectes de Commune répondent à une commande en deux temps dans le cadre d'un dispositif de Contrat de Revitalisation Artisanale et Commerciale (CRAC). Les collectivités en charge du

058 Susan Sontag, *Sur la photographie*, [1973], Paris, C. Bourgois, 2008, p. 42.

projet le présentent sous le nom de *Fabrique Tolstoi*[059]. Il s'agit en l'occurrence de redynamiser une artère villeurbannaise, le cours Tolstoï donc, long d'environ 1,6 kilomètres et reliant entre autres la place Jules Grandclément et le rond-point dit du Totem. Le cours Tolstoï se prolonge à son extrémité Ouest par le cours Lafayette sur la commune de Lyon, ce qui fait de l'ensemble une des artères centrales de la métropole du Grand Lyon, empruntée tout du long par une ligne de trolleybus à service renforcé. Faisant le constat d'un manque d'attractivité des commerces sur l'axe, la municipalité de Villeurbanne mandate la SVU pour réfléchir à la revitalisation du cours, en sélectionnant une équipe de maitrise d'œuvre qui doit à la fois « proposer une intention globale sur le cours[060] » et, dans un second temps, assurer la maîtrise d'œuvre pour un ensemble de locaux commerciaux en rez-de-chaussée que la SVU doit acquérir pour initier une dynamique de revitalisation. Le projet est également soutenu par la Chambre des métiers et de l'artisanat (CMA) et par la Chambre de commerce et d'industrie (CCI) locales.

Dans un premier temps, les architectes de Commune, retenus pour le projet à la suite d'une consultation, ont pour mission d'établir une Charte de Prescriptions Techniques et Architecturales (CPTA), qu'ils remettront en septembre 2021. Cette charte vise notamment à donner un certain nombre de recommandations aux porteurs de projet de locaux commerciaux en rez-de-chaussée sur le cours Tolstoï, afin de « redonner cohérence et qualité aux façades du cours[061] ». Le programme est à la fois précis dans ses objectifs, et encore largement indéterminé dans sa forme, laissant une forme de liberté aux architectes. Pour réaliser le travail d'analyse nécessaire à la production de cette charte, les architectes de Commune mettent en place un dispositif de résidence dans un des locaux vacants du cours, au n°142. La résidence est une méthodologie régulièrement employée par le collectif qui vise à la fois à faciliter un travail poussé d'analyse sur place, à donner une visibilité publique au projet en cours, ainsi qu'à, dans le cadre de la *Fabrique Tolstoï*, expérimenter, valoriser et diffuser les recommandations de la CPTA à mettre en place. En plus d'être un lieu de travail, le local de la résidence sur le cours sera notamment utilisé pour des réunions et des moments de rencontre, tant avec les habitants qu'avec les élus locaux et l'ensemble de la maîtrise d'ouvrage.

L'une des méthodologies privilégiées de Commune lors de ses résidences est la réalisation d'un « document du commun », généralement de grande taille, et servant à la fois d'outil d'analyse, de relevé, de support de la discussion et de mode de diffusion. Dans le cadre d'une résidence sur la commune de Chânes, en Saône-et-Loire, il s'agissait par exemple d'un dessin de 2x2m du centre-bourg vu du ciel, réalisé à l'aide des observations faites sur place

059 Voir notamment le site internet du projet : https://fabriquetolstoi.svu.fr/, consulté le 23.11.2022

060 Marine Favennec, d'après un entretien réalisé par l'auteur avec Antoine Bégel & Marine Favennec (Commune), le 06.10.2022.

061 Voir le site internet des architectes. http://commune.archi/portfolio/tolstoi/ consulté le 24.01.2023.



Commune, *Document du commun : Grand dessin du village,*
étude urbaine et patrimoniale, Chânes, 2019 (photographie : commune)

et présenté par le collectif comme étant « à la fois un relevé précis, un grand dessin poétique et une vaste enquête collective à la recherche des ressources en présence[062] ». La réalisation du dessin est en soi-même un moment d'analyse, qui pousse à observer minutieusement le terrain d'étude et à l'arpenter pour en relever les détails. Sa diffusion ultérieure auprès des commanditaires et des habitants (affiché dans la rue, par exemple) permet de favoriser la prise de parole, la collecte d'informations historiques ou anecdotiques. Elle permet également une forme d'appropriation du travail des architectes par les habitants, tout en incitant ces derniers à renouveler leur regard sur les espaces de leurs pratiques quotidiennes. Le document du commun se fait donc autant instrument d'analyse et de représentation que support d'échanges.

062 Voir le site internet des architectes. http://commune.archi/portfolio/chanes/ consulté le 23.11.2022

Dans le cas de la *Fabrique Tolstoï*, confrontés à la problématique de la grande longueur du terrain d'étude qui déroule donc plus de 3 km de façades en considérant les deux côtés du cours, les architectes se voient contraints de renouveler leurs outils de préhension et de représentation. La problématique principale de l'étude, celle des rez-de-chaussée commerçants et artisanaux, incite logiquement à se tourner vers des outils de représentation de façade, et d'élévation. Mais la longueur du terrain rend inenvisageable le mode opératoire d'un relevé par le dessin directement sur place, lent et laborieux à mettre en place. Rapidement, les architectes envisagent un dispositif associant la photographie à un travail de redessin. Un protocole est expérimenté sur une petite portion du cours, avant d'être finalement appliqué sur l'ensemble du linéaire de l'artère.

Le recours à la photographie est envisagé pour la rapidité qu'il doit permettre, réduisant le temps à passer sur place, et laissant plus de temps pour le redessin en lui-même. Les photographies, frontales, sont prises de façon systématique, à intervalles réguliers, et à main levée, à l'aide d'un appareil numérique de type hybride, avec un objectif grand-angle (équivalent à environ 21 mm à plein-format). La progression le long de l'axe se fait à pied, depuis le trottoir, en photographiant le côté opposé de la rue, ce qui peut nécessiter d'attendre le moment où il n'y a pas de véhicules en circulation dans le champ. Le mobilier urbain et la végétation obstruent parfois la vue. Photographier un côté de la rue depuis le trottoir d'en face occasionne quelques complexités techniques supplémentaires, mais c'est ici une nécessité du fait de la relative étroitesse du cours. Cela permet également de montrer le sol et la rue au pied des façades, ce qui reconstruit le contexte de ces rez-de-chaussée principalement à vocation commerciale ou artisanale. L'outil photographique permet en outre de fabriquer un recul visuel, en considérant le cours dans la dimension de la frontalité de ses façades, alors que l'expérience quotidienne des personnes qui le pratique est plutôt celle, linéaire, de son parcours dans la longueur.

Les photographies sont ensuite patiemment redressées et assemblées numériquement. L'objectif étant d'obtenir une vue frontale et orthogonale des façades, les éléments en perspective ou à différentes profondeurs (mobilier urbain, sols, rues perpendiculaires…) sont parfois déformés, superposés, ou présents en double. À l'aide d'un logiciel de conception architecturale, les photographies des façades sont associées au plan cadastral, et donc adaptées à une échelle graphique. Il devient alors possible de mesurer les éléments de façade sur les photographies avec une relative précision. Le dessin des façades est ensuite réalisé en utilisant les photographies comme un fond de plan, un support de décalque numérique, sur le même logiciel. Cette phase, extrêmement lente, laborieuse et fastidieuse, est aussi celle qui permet aux architectes de se pencher minutieusement sur chacun des édifices du cours Tolstoï. Pour les architectes, cette tâche a notamment pour « but de trouver les récurrences et les différences, d'expliciter et de voir, faire la data, […], sortir les types [d'édifices][063] ». C'est en somme une phase d'exploration et d'enquête, que le recours à la photographie permet

063 D'après un entretien réalisé par l'auteur avec Antoine Bégel & Marine Favennec (commune), le 06.10.2022.



Commune, « Les Secteurs du cours Tolstoï», extrait du «Cahier des prescriptions techniques & architecturales : diagnostic & préconisations», décembre 2021, p.28-29



Commune, *Cours Tolstoï, Projet de revitalisation artisanale et commerciale* résidence, Villeurbanne, 2020-2021 (photographie : commune)

d'opérer à distance. Au fur et à mesure de la progression de ce travail de dessin informatique, les architectes retournent sur place et collectent de nouvelles informations, non visibles sur les photographies (notamment relatives à l'intérieur des édifices). L'assemblage du linéaire photographique, associé au dessin des façades, est imprimé sous forme de *leporelli*, objets compacts et dépliables qu'il est possible d'emmener sur place, où ils deviennent alors supports d'annotations.

Également affiché sur les murs du local de résidence des architectes, le déroulé des façades se fait document du commun mais aussi tableau d'enquête, sur lequel noter les informations prélevées à l'extérieur. Des outils et codes graphiques, tels que des gommettes de couleurs, sont mis en place progressivement pour noter et synthétiser les observations et faire émerger des typologies, des catégories. Cette phase hybride mêle ainsi observation du contexte et synthèse prospective.

Le document du commun, annoté, ainsi que les premiers *leporelli* du relevé photographique (alors associés au redessin de façade, mais ne comportant pas encore d'informations complémentaires) sont des outils de travail pour les architectes, mais aussi des supports d'échanges et de dialogues, notamment lors des réunions avec les élus, ou au moment des rencontre avec les habitants. Ces temps d'échanges ont lieu dans le local de résidence de Commune, au 142 cours Tolstoï. À la suite de la livraison de la CPTA, le local est aussi employé pour communiquer avec les habitants sur les préconisations des architectes pour l'aménagement des façades et vitrines commerçantes sur le cours. Dans les échanges avec les commanditaires (SVU, services de la ville, élus etc.), les architectes font rapidement le constat de l'intérêt suscité par l'objet graphique du *leporello* pour des services qui, dans leurs échanges avec les habitants et les commerçants du cours, manquent de supports de communication et de diffusion. Les documents d'urbanisme règlementaires, tels que le Plan Local d'Urbanisme, codifiés, demeurent en effet opaques pour les personnes non formées à leur lecture. Des versions successives du *leporello*, de plus en plus complètes et renseignées, ont été produites au fil du projet, pour aboutir à la version finale plus largement diffusée[064]. Les architectes ont d'ailleurs envisagé de prolonger cette dernière version en la mettant à jour au fur et à mesure de la transformation espérée du cours, mais ce travail de grande ampleur dépasse le cadre de la commande qui leur a été passée, et est donc pour l'instant laissé en suspens.

Formellement, l'objet confectionné par Commune n'est pas sans rappeler *Every Building on the Sunset Strip* que réalise Ed Ruscha en 1966. Le même procédé a également été employé par Denise Scott Brown et Robert Venturi à Las Vegas au début des années 1970, qui revendiquaient explicitement l'influence de Ruscha. Interrogés sur la question, les architectes de Commune rapportent n'avoir à l'origine du projet pas eu connaissance de l'œuvre de Ruscha elle-même, bien qu'ayant en tête « des images de relevé photographique ». On peut ici faire l'hypothèse que *Every Building on the Sunset Strip* est une influence notable chez les architectes, mais peu formalisée.

Quoi qu'il en soit, on retrouve dans l'approche de Commune le déroulé – les deux côtés de la rue se faisant face – du relevé photographique qui se déplie dans un long *leporello*. Ruscha explique pour sa part avoir été fasciné par la façon dont les façades et leur verticalité construisent l'urbanité – de Los Angeles en l'occurrence – en même temps qu'il souligne le fait que « les rues sont comme des rubans. Elles sont comme des rubans et elles sont parsemées de faits[065] ». La problématique de la confrontation verticale est

064 Ce document final est notamment visible en couverture de l'ouvrage consacré au palmarès des jeunes urbanistes 2022, prix décerné tous les deux ans par le ministère en charge de l'urbanisme, et dont Commune fait partie des lauréats cette année-là : Palmarès des jeunes urbanistes (2022), *Justes milieux : palmarès des jeunes urbanistes 2022*, Marseille, Parenthèses, 2023.

065 Ed Ruscha, interview tirée du film *L.A. Suggested by the art of Edward Ruscha*, Mystic Fire Video, 1981. Paroles retranscrites dans Edward Ruscha et Alexandra Schwartz, *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*, Cambridge, MIT



Ed Ruscha, *Every building on the sunset strip*,1966



Commune, *Cours Tolstoï, Projet de revitalisation artisanale et commerciale*
Villeurbanne, 2020-2021

également partagée et pertinente dans le cas de la Fabrique Tolstoï. Mais là où Ruscha revendique une tentative de renouveler le regard sur des espaces urbains banals et sur la photographie, Commune cherche plus spécifiquement à faire de cette production un outil de travail et de diffusion, dans une dimension pratique et d'appropriation. Le *leporello* produit par les architectes associe aux photographies le dessin informatique, géométral, analytique et synthétique des façades, ainsi qu'un jeu de symboles graphiques qui donnent au lecteur des informations que ne peuvent communiquer ni les photographies ni les vues en élévation. En plus des indications des numéros et noms de rue y sont renseignés les différents types d'immeubles (« immeuble de faubourg », « immeuble d'après-guerre », « immeuble bourgeois » et « atelier ou habitat isolé ») et les typologies des cellules de rez-de-chaussée, c'est-à-dire le fait que les locaux soient mono-orientés, traversants sur cours,

Press, 2002, p. 223-224. Traduction personnelle. « *Streets are like ribbons. They're like ribbons and they're dotted with facts* ».

sur rue, ou encore en angles. L'adjonction de la légende graphique permet aux architectes de communiquer synthétiquement de nombreuses informations obtenues par un long travail d'enquête sur place (impliquant notamment la nécessité d'entrer à l'intérieur de nombreux édifices) et par le travail de redessin informatique à partir des photographies.

La photographie est ici donnée comme le régime de perception et de compréhension principal du paysage du cours Tolstoï. Ce qui pourrait être une approche limitante parce que limitant le regard à la façade (donc littéralement à la surface) des édifices considérés, semble particulièrement approprié dans un cas où la problématique principale est justement celle des façades, de leurs différences, de leurs typologies et de leurs compositions. Les limites de la perception visuelle de la photographie sont dépassées par l'assemblage des images : les photographies sont associées au dessin des façades et aux informations fournies par les jeux de symboles et de couleurs.

Dans ce dispositif, les représentations de natures différentes se croisent et se complètent mutuellement, apportant une riche épaisseur d'informations, mais qui demeure claire et synthétique. Elle nécessite cependant de se pencher avec une attention prolongée sur les documents pour en saisir la profondeur, et donc de dépasser la fascination première qu'exerce un objet dont la dimension ludique et attirante n'est pas à occulter. Ces dimensions participent certainement de l'intérêt de ce dispositif graphique en tant qu'outil de communication, de valorisation et de diffusion, au-delà de sa fonction d'outil de travail et des informations précises qu'il articule.

L'ensemble du dispositif est à la fois la synthèse et le substitut de l'enquête menée sur place par les architectes. L'objet du *leporello* s'élabore au fur et à mesure de l'enquête, ce dont il garde d'ailleurs des traces graphiques. Les symboles permettant d'identifier les typologies des locaux de rez-de-chaussée sont ainsi visuellement inspirés des gommettes apposées sur les documents de travail au fur et à mesure de l'avancée de l'analyse. La pratique photographique des architectes de Commune est à la fois le moyen de déclencher le projet et l'enquête, le support de son développement (en tant qu'outil de travail et de relevé) et le mode de diffusion privilégié du projet. Les architectes soulignent par ailleurs la dimension expérimentale d'un procédé défini au fur et à mesure de son exécution. Le mode d'assemblage des photographies ainsi que la sélection des éléments de détails redessinés en élévation à partir des photographies n'est pas parfaitement constant sur l'ensemble du *leporello*. Les recadrages des photographies, la modalité de leurs assemblages, le niveau de détail du dessin des éléments de façade (enseignes, garde-corps, éléments de décoration,etc.) présentent ainsi des variations d'une partie à l'autre du document. Témoins des tentatives et expérimentations opérées par l'équipe d'architectes à mesure qu'ils concevaient leur outil de travail, ces nuances demeurent toutefois peu visibles pour l'œil non averti et n'altèrent pas la performativité de l'outil.

Une attention au « déjà-là »

Les photographies du relevé de Commune montrent des écriteaux et pancartes, des étendoirs à linge, des stores et des bâches qui, malgré des caractères anecdotiques, font partie intégrante du paysage du cours Tolstoï. Là où un relevé dessiné de quelques-uns de ces éléments n'aurait pas permis de dépasser le cadre de l'anecdote, le relevé photographique, par la répétition, la constance et les séquences qu'il permet d'identifier *a posteriori*, montre la pertinence de la considération de ces éléments (ponctuels, non déclarés et informels) dans une démarche d'analyse de l'identité d'un paysage urbain. Penser le projet à partir de l'existant, des traces produites par l'occupation des lieux et donc à partir du *déjà-là* est une approche de l'urbanisme qui ne va pas de soi. Elle fait écho à la notion de sub-urbanisme, telle que développée par Sébastien Marot dans son ouvrage intitulé *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*[066]. L'auteur y propose de définir le rapport de l'architecture et de l'urbanisme au lieu selon deux modalités, qui sont deux articulations différentes entre les « deux grands régimes de raisons qui déterminent tout projet, à savoir le *programme* et le *site* […][067]». Pour l'auteur, la logique de commande qui prévaut en architecture implique une prévalence du programme sur le site : ce dernier n'est « que » la parcelle du monde sur laquelle le programme peut s'accomplir et se concrétiser. Le symbole et le paroxysme de cette approche pourraient être trouvés dans l'esprit du *manhattanisme*, dont Koolhaas construit la légende en 1978 dans *New-York Délire*[068]. Marot propose de nommer cette approche le « sur-urbanisme », ou « super-urbanisme », définit comme tel :

> Une démarche de projet qui trouve son site dans le programme, où le site est littéralement produit à travers la manipulation, le déploiement et la représentation du programme (de ses strates, de ses contradictions), et où le programme est donc envisagé et construit *comme* site, toutes les techniques de la cartographie et de l'analyse topographique étant transposées en outils de conception[069].

À cette démarche, héritée d'un modernisme prompt à recourir à la *tabula rasa*, l'auteur oppose celle, inverse, du « sub-urbanisme ». Ce néologisme, revendiqué par Sébastien Marot notamment pour son évocation des notions de « substrat » mais aussi de «subversion[070] », définit une approche du projet d'architecture dans laquelle l'attention au lieu et au site devient le point de départ du projet, et participe de la définition de son programme. Pour le dire autrement, il s'agit d'une approche du projet d'architecture qui vise à définir le programme à partir de la compréhension du site (ou du lieu). Elle s'oppose à une démarche basée sur l'idée de « plaquer » un programme sur un lieu quelconque, pourvu qu'il puisse supporter,

066 Sébastien Marot, *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, La Villette, 2010.
067 *Ibid.*, p. 11.
068 Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, [1978], Marseille, Ed. Parenthèses, 2011.
069 Sébastien Marot, *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, *op. cit.*, p. 14.
070 *Ibid.*, p. 12.

de gré ou de force, le programme. Pour Sébastien Marot, cette approche peut se caractériser par quatre « réflexes », ou préceptes :

> La mémoire, ou *anamnèse* des qualités du site, la vision du site et du projet comme *processus* plutôt que comme produits, la lecture en *épaisseur*, et non seulement en plan, des espaces ouverts, et enfin la pensée *relative* – une conception du site et du projet comme champs de relations plutôt que comme arrangements d'objets[071].

Mettre en place un projet d'architecture ou d'urbanisme qui parte du déjà-là implique donc une attention soutenue à l'anamnèse du site, et la mise en place d'une lecture approfondie de l'espace pensé dans l'épaisseur de ses pratiques et de ses relations. Dans ce cadre, la photographie induit un rapport direct aux lieux, à hauteur d'œil, à même de saisir (et donc de montrer) l'espace tel que pratiqué et aménagé par ses habitants. Elle se fait représentation d'une dimension habitée des lieux, qui dépasse largement le cadre des représentations orthonormées ou mesurables. Y apparaissent les traces et les marques relatives aux usages et pratiques des habitants, humains et non-humains.

Dans le projet, les représentations sont des outils qui permettent aux architectes de matérialiser et de donner corps à une fiction. Elles sont des formes d'abstraction qui permettent de saisir le réel, de le rendre intelligible et conceptuellement manipulable. Partielle et partiale, chacune des représentations figure, par l'abstraction, certaines dimensions du réel, mettant des aspects en valeur et en occultant d'autres. La multiplication et le croisement de représentations de natures variées permettent de porter le regard sur différents aspects du projet, de réduire les zones d'ombres et de tirer parti de la richesse de l'intermédialité des formes de représentations.

En tant qu'elles sont des représentations d'un projet d'architecture encore non venu au monde, les images du projet mêlent des espaces et des moments variés. Y apparaissent par exemple des éléments de contexte qui préexistent au projet à proprement parler. Lorsque le projet part lui-même de l'existant, comme c'est le cas pour la Fabrique Tolstoï, l'enjeu de la représentation de l'existant dépasse celui d'une simple figuration du réel comme arrière-plan au projet. Les modes de représentations deviennent eux-mêmes le mode d'appréhension, d'intellection et de préfiguration de la transformation du réel. Dans les projets d'architectures, les images sont donc un matériau de travail, qu'il s'agit de modeler et d'agencer.

> Lors de leur conception prospective, les architectes et urbanistes génèrent des processus de réflexion narratifs qui tentent de structurer le matériau imaginaire visuel. La conception créative se fait au moyen d'opérations associatives et schématisantes qui apportent au matériau visuel une certaine cohérence narrative[072].

071 *Ibid.*

072 Pieter Uyttenhove, Bart Keunen et Lieven Ameel, *La Puissance projective : intrigue narrative et projet urbain*, Genève, MétisPresses, 2021, p. 9.

Les outils de dessin traditionnels de l'architecte, que sont les géométraux, permettent de mesurer et de quantifier certains aspects du réel. Mais, à quelques exceptions notables[073], la dimension pratiquée et informelle de l'espace leur échappe. Le procédé mis en place par Commune sur le cours Tolstoï permet de relever par le dessin, *via* les photographies, les compositions des façades, les détails de la construction et les éléments qui révèlent l'appropriation des lieux et des espaces. Mais au-delà du relevé de façade, l'observation de la photographie associée au dessin permet aussi et surtout de saisir le cours Tolstoï dans sa dimension d'espace vécu, et pas seulement quantifié et mesurable. C'est là l'un des intérêts majeurs du recours à la photographie tel qu'abordé par Commune à Villeurbanne : celui de la fabrication expérimentale d'une représentation intermédiale à même d'interpréter la dimension informelle, habitée et sensible de l'espace urbain. Comme on l'a montré dans le chapitre précédent, la photographie est capable, intégrée au sein d'une démarche d'enquête, de permettre la compréhension du contexte paysager, habité et vécu de lieux donnés, c'est-à-dire de ce qui est déjà-là. Elle permet de construire un lien direct entre l'espace, ses pratiques et ses représentations, en dépassant son cadre formel , officiel et mesurable[074].

Cette dimension du relevé habité photographique n'est pas sans rappeler l'approche du paysage telle que développée par le géographe et photographe John Brinckerhoff Jackson dans son ouvrage *À la découverte du paysage vernaculaire*[075]. Pour l'auteur, la définition du paysage « doit prendre en compte le jeu jamais interrompu entre l'éphémère, le mobile, le vernaculaire, d'une part, et de l'autre, l'autorité des formes établies par la loi, préméditées, fixes[076] ». Pour l'architecte, l'enjeu – et l'intérêt potentiel – que peut représenter le recours à des pratiques photographiques est précisément celui-ci : compléter sa palette d'outils de relevé et de représentation pour parvenir à saisir tant la dimension légale, formelle et cadastrale inhérente à l'exercice de sa discipline, que la dimension mobile, éphémère, vernaculaire et vécue. La notion de paysage telle qu'énoncée par John Brinckerhoff Jackson, qui articule les questions de lieux, de pratiques et de représentations, est une clé d'entrée pertinente pour comprendre ce que la représentation photographique peut apporter à la compréhension de l'espace dans sa dimension d'espace vécu.

073 Par exemple, la pratique dite du « relevé habité » est une démarche visant à produire des relevés géométraux susceptibles de représenter des usages, des appropriations de l'espace et des pratiques plutôt qu'à permettre la mesure de l'espace physique. Voir à ce sujet : Daniel Pinson, « L'habitat, relevé et révélé par le dessin : observer l'espace construit et son appropriation », *Espaces et societes*, 1 mars 2016, n° 164-165, n° 1, p. 49-66.

074 Comme le montre Jesús Vassallo, la collaboration entre le photographe Nigel Henderson et les architectes Alison et Peter Smithson est à l'origine d'une réflexion sur le déjà-là (« *As found* ») portée par les deux architectes. Voir : Jesús Vassallo, *Epics in the everyday: photography, architecture, and the problem of realism.*, Zurich, PARK Book, 2020, p. 93 et suivantes.

075 John Brinckerhoff Jackson, Xavier Carrère, Jean-Marc Besse et Gilles A Tiberghien, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Arles (Bouches-du-Rhône); Rennes (Ille-et-Vilaine), Actes Sud ; Ed. ENSP, 2003.

076 *Ibid.*, p. 230.

Paysage-action, paysage arpenté

Dans *La Puissance projective*[077], Pieter Uyttenhove, Bart Keunen et Lieven Ameel tentent au second chapitre de redéfinir la notion de paysage, afin d'expliciter les rapports qui peuvent exister entre paysage, projet et représentations. Il s'agit notamment de sortir la notion de paysage d'un paradigme exclusivement visuel et pictural et de s'emparer d'une approche anthropologique de la notion. Renouveler le regard sur un objet aussi culturellement chargé que le paysage nécessite une certaine déconstruction. Il faut se défaire d'une approche du paysage envisagé dans sa dimension purement picturale, qui le réduit à un objet de contemplation spectaculaire, selon une dichotomie observant-observé où l'humain contemple la *nature* (sans que l'on ne sache très bien d'ailleurs définir ce qu'est la *nature*).

> « Après cinq siècles de peinture et de poésie paysagères, nous sommes tellement habitués au paysage, que nous avons oublié que tant la notion du paysage que les images que nous en avons sont des constructions culturelles de la société européenne moderne, des manifestations d'une relation très historique de l'homme à la nature[078] ».

Le fait est que dans la société occidentale contemporaine, « ce que nous entendons aujourd'hui par paysage est très fortement marqué par la notion de paysage en tant que représentation, le plus souvent sous forme de tableau[079] ». Pour les auteurs, l'approche esthétique du paysage remonte au XVIe siècle, et découle d'une préoccupation croissante – et bourgeoise – pour le paysage en tant que lieu de plaisance ou d'agrément. Cette attention s'incarne également dans la réalisation de jardins paysagés, à la fois symboles de pouvoir et de richesse, lieux d'agréments et évocations d'une nature idéalisée et mythifiée. Pour Jacques Rancière, ce moment de développement de la pensée paysagère, qu'il nomme *Le Temps du paysage*, « coïncide avec la naissance de l'esthétique, entendue non pas comme discipline particulière, mais comme régime de perception et de pensée de l'art[080] ». Pour Rancière, cette révolution coïncide également avec la Révolution française, tandis que pour Uyttenhove, Keunen et Ameel, elle trouve ses racines un peu plus tôt, dans le bouleversement de la perception du monde engendré par les progrès scientifiques de la Renaissance et les grandes découvertes des explorateurs italiens, portugais ou espagnols. En entrant « dans l'espace inconnu », ces explorateurs renversent « une image du monde fermée et obscure, de facture médiévale » au profit d'une « mentalité exploratrice et active, à la recherche des lois et mécanismes régissant le fonctionnement du monde, du cosmos et de l'homme[081] ».

077 Pieter Uyttenhove, Bart Keunen et Lieven Ameel, *La puissance projective*, *op. cit.*
078 Ton Lemaire, « Archaeology between the invention and the destruction of the landscape », *Archaeological Dialogues*, mai 1997, vol. 4, n° 1, p. 5-21. Cité et traduit *in* Pieter Uyttenhove, Bart Keunen et Lieven Ameel, *La puissance projective*, *op. cit.*, p. 36.
079 Pieter Uyttenhove, Bart Keunen et Lieven Ameel, *La puissance projective*, *op. cit.*, p. 37.
080 Jacques Rancière, *Le Temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020, p. 10.
081 Pieter Uyttenhove, Bart Keunen et Lieven Ameel, *La puissance projective*, *op. cit.*, p. 37.



Juan de la Cosa, *Mapamundi*, 1500 env.

Ces nouvelles découvertes, cet élargissement du monde, appellent à de nouveaux modes de représentations, cartographiques comme picturaux[082]. Dans ce contexte, le développement de la perspective participe d'une représentation du monde vu comme fuyant, profond, et « perçu pour la première fois «dans la distance», distance qui crée dans le même temps une fascination pour le monde, fascination qui se manifeste notamment par une volonté de représentation du monde[083] ». L'expérience de la *Tavoletta* est conduite par Brunnelleschi à Florence en 1415, année au cours de laquelle la flotte portugaise conquiert Ceuta, date qui marque le début de la période des grandes découvertes des navigateurs portugais. Les carte-portulans illustrent bien la concomitance entre le désir d'exploration du monde et la nécessité d'inventer de nouvelles formes de représentation. Les cartes sont en effet des représentations du réel et du paysage abstraites, non ressemblantes, qui extraient « par une méthode avant tout quantitative, des éléments qui serviront de base pour le penser [le paysage] sous les modalités de l'aménagement du territoire, du génie civil, de la gestion territoriale[084] ». Là où les cartes anciennes étaient des éléments magiques, symboliques, évoquant des récits plus ou moins fictionnels, les cartes « modernes » se rationnalisent et se scientifisent : « de par son rendu statique et symbolique, la carte ne peut jamais être un rendu de la réalité. Une carte est un objet quantitatif, indiciel, coté, qui fait de nous des étrangers au monde[085] ». Il en va de même pour les plans et coupes d'architecture, dont la haute qualité d'usage est avant tout celle de situer, de mesurer et de quantifier la matière qui délimite l'espace. Construites par des codes et des tropes, les représentations géométrales et les cartes demeurent abstraites et étrangères à l'expérience corporelle du réel. Les représentations produites par des pratiques photographiques permettent de compléter cette limite des cartes et plans.

082 Voir Atlas, planche 01
083 *Ibid.*, p. 38.
084 *Ibid.*, p. 42.
085 *Ibid.*, p. 44.

Le paysage pourrait donc se penser comme le croisement de plusieurs logiques différentes. Les auteurs proposent ce qui peut s'apparenter à une forme de synthèse :

> Le paysage perçu (ou photographié) est la mise en images (l'imagination) d'un système culturel et se rapporte à lui comme le « visible » se rapporte à l' « invisible ». Pourtant, ce paysage nous ne pouvons le considérer simplement comme un ordonnancement symbolique ou idéologique de lieux sans tenir compte de l'interprétation, ou disons la scène – à comprendre comme la mise en jeu – par des acteurs interprétant le système culturel[086].

Pour le dire autrement, les représentations telles que les tableaux ou les photographies mettent en image le paysage, dans sa dimension visuelle. Mais seule, cette dimension échoue à rendre pleinement compte des réalités du paysage en tant que jeu d'acteurs, construction politique et comme espace pratiqué. Pour Uyttenhove, Keunen et Ameel, la notion de paysage seule est insuffisamment opérante, trop culturellement chargée. En revanche, définir l'approche de l'existant par la notion de paysage-action, ou de *Taskscape* (d'après la proposition de Tim Ingold[087]), permet d'aborder le paysage dans sa dimension d'espace construit par les pratiques humaines, elles-mêmes orientées par la culture de ceux-ci. La construction du paysage par la pratique incarne en effet, en creux, les idéologies et cultures de ses habitants : « Les transformations du paysage, c'est-à-dire les déplacements qui s'y opèrent, la création de nouveaux lieux et leur «maintenance», nous apprennent de quelle manière et selon quels modes l'idéologie s'y transforme et s'y manifeste[088] ».

Le fait qu'Ingold ait recours à l'analyse de *La Moisson*, un tableau de Pieter Brueghel l'Ancien, pour définir cette notion de *Taskscape* montre bien à quel point la notion de paysage, et particulièrement de paysage-action, articule les quatre éléments que sont l'espace habité par des groupes humains, les pratiques de cet espace par ces groupes humains, les cultures et idéologies à l'œuvre dans ces pratiques, et la représentation de l'espace habité et pratiqué, marqué par ces actions. La représentation qu'est la photographie peut donc se faire le témoin de cette articulation : « Le regard extérieur, qui est aussi le regard de la photographie, nous apprend avant tout comment une idéologie dominante s'empare de l'espace, comment elle détermine la forme du paysage et quels sont les lieux qu'elle aménage[089] ». Ce qu'il faut retenir, c'est que la représentation du paysage, qu'elle soit picturale ou photographique, ne doit pas être abordée pour elle-même ou comme représentation transparente, sous peine de demeurer inopérante, ou seulement esthétisante. À l'inverse, la représentation doit être abordée comme un moyen de décoder les pratiques et idéologies à l'œuvre dans l'espace considéré. Par ailleurs, les modes même de la représentation (composition du tableau,

086 *Ibid.*, p. 50.
087 Ingold développe initialement la notion de *Taskscape* dans un article de 1993, notamment en s'appuyant sur l'étude d'un tableau de Pieter Brueghel l'Ancien, *La Moisson* (1565). Voir : Tim Ingold, « The Temporality of the Landscape », *World Archaeology*, 1993, vol. 25, n° 2, p. 152-174.
088 Pieter Uyttenhove, Bart Keunen et Lieven Ameel, *La puissance projective*, *op. cit.*, p. 49.
089 *Ibid.*, p. 51.



Pieter Brueghel l'Ancien, *La Moisson*, 1565

esthétique photographique, etc.) sont, à un autre niveau, des éléments culturels qu'une connaissance approfondie permet d'identifier. La capacité d'une représentation à traduire les idéologies et pratiques à l'œuvre dans un espace doit toutefois être nuancée. D'une part, « la reproduction d'une idéologie, même masquée sous les apparences du quotidien et du naturel, implique toujours un facteur humain[090] ». Le paysage doit donc être considéré comme un « fait contesté[091] », produit de la rencontre de pratiques et d'idéologies parfois opposées, et d'échelles variées. Le paysage du cours Tolstoï, par exemple, est à la fois le produit d'une histoire de la politique de la ville et de ses règlementations, et dans le même temps marqué par les pratiques informelles, contestataires ou plus simplement quotidiennes de ses habitants. D'autre part, l'interprétation des représentations du paysage demeure toujours incertaine, partiale et trop unidimensionnelle. Si la photographie peut permettre la compréhension du paysage dans sa qualité d'espace vécu, elle doit toutefois être complétée par une réflexion critique et par l'apport d'autres outils.

L'une des pistes permettant de dépasser l'aspect unidimensionnelle de la représentation visuelle du paysage est celle d'une pratique physique, d'arpentage, de ce paysage qui « est là, au dehors[092] ». Pour saisir le paysage, il ne faut pas se contenter d'en observer des photographies et de croiser des informations. Il faut l'arpenter physiquement, en faire l'expérience, pénétrer dans le paysage et s'y déplacer.

> En nous déplaçant dans le paysage, nous quittons la position « fixe » et « solitaire » de l'observateur (la photo, le tableau, le point de vue). Ce que nous rencontrons alors est une situation double : à la reproduction d'un paradigme hégémonique, nous voyons s'opposer ça et là un « agent humain »[093].

090 *Ibid.*
091 *Ibid.*
092 *Ibid.*
093 *Ibid.*, p. 53.

La marche et le déplacement sont, de fait, associés à la pratique photographique[094]. Elle est la seule activité représentative que l'on peut réellement pratiquer en marchant. Marche et pratique photographique ont en commun de favoriser un regard à hauteur d'œil de l'espace vécu et d'aller nécessairement de pair avec une expérience physique, corporelle des lieux. Si la marche est l'écriture d'un déplacement dans le temps et dans l'espace, les photographies sont pour leur part les produits d'instants particuliers de ce déplacement. Pour Francesco Careri, l'un des fondateurs du collectif Stalker :

> [La] marche se révèle utile à l'architecture comme instrument cognitif et projectif, comme moyen de reconnaître une géographie à l'intérieur du chaos de la périphérie et comme le moyen d'inventer une nouvelle modalité d'intervention dans les espaces publics métropolitains pour les explorer, pour les rendre visibles[095].

La marche est le moyen de dépasser la limite d'un point de vue unique, celui de la représentation picturale du paysage, construite notamment par la photographie. Paradoxalement, la photographie est aussi l'un des modes de représentation les plus adaptées pour restituer l'expérience de l'espace vécue par un individu, celle du corps et de son déplacement. C'est ce que relèvent d'ailleurs Pieter Uyttenhove, Bart Keunen et Lieven Ameel :

> Il convient de faire une distinction entre l'expérience physique, ou vécu physique, d'un environnement, d'une part, et la représentation de ce dernier, de l'autre. La photographie peut produire des images d'environnement. Dans ce cas, le spectateur se détache de son environnement (physique), et celui-ci se détache de son contexte[096].

Si la photographie peut être le vecteur d'une lecture et d'une écriture d'un paysage, elle ne peut évidemment pas se substituer à l'expérience physique de ce paysage. En revanche, sa dimension visuelle et sa capacité à participer à la restitution d'une expérience sensible du paysage lui permettent de proposer une prise en compte de la dimension habitée de l'espace qui a tendance à échapper aux cartes et aux plans. Surtout, elle ramène le regard à hauteur d'œil, faisant de l'espace une affaire d'expérience humaine plutôt que d'organisation surplombante. Enfin, du fait de la nature du médium photographique, sa réalisation implique un déplacement et une expérience corporelle des lieux de la part du photographe. Pour l'architecte, associer arpentage et pratique photographique peut donc être le moyen de compléter ses outils de représentation, d'intégrer l'espace habité à ces mêmes représentations et de les lier, *via* la médiation opérée par les photographies, à son expérience physique des lieux, contingente à la prise de vues.

094 À ce sujet, voir notamment : Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.

095 Francesco Careri, *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique*, [2002], 2e éd. actualisée et Augmentée., Arles, Actes Sud, 2020, p. 32.

096 Pieter Uyttenhove, Bart Keunen et Lieven Ameel, *La puissance projective*, *op. cit.*, p. 33.



Photographie de l'auteur, *Arpentage de site de projet*,
Nuno Griff, Marion Gouges (Embaixada),
Outeiro das Forcadas, Queluz, 13.03.2017

*

Dans un projet d'architecture apparenté à une démarche d'enquête, attaché à collecter des indices permettant de comprendre la particularité d'une situation urbaine et spatiale, la photographie peut apporter une relation particulière au terrain pour l'architecte. Dans l'exemple du projet de Commune sur le cours Tolstoï de Villeurbanne, le recours à la photographie génère un rapport à l'existant intéressant à plusieurs titres.

D'abord, il permet d'embrasser la complexité d'un site vaste, en autorisant la disjonction entre le temps de la présence sur place et le temps de l'observation. La réalisation des photographies, soumise à un protocole relativement strict, est contenue dans un temps court, et permet un travail d'analyse, d'observation et d'extraction d'informations *a posteriori*. En ce sens, et malgré d'évidentes limites, la photographie se fait le substitut de la vision *sur place*. Le moment de la réalisation des photographies est spécifique : focalisés sur la production des photographies (leur cadrage, l'absence de masques visuels dans le champ, etc.), les architectes-photographes ne prêtent pas une attention poussée à l'observation. Celle-ci est opérée dans un temps postérieur, à la fois par l'observation de la matière visuelle ainsi produite, et par des retours sur place répétés. Les photographies prises ne sont pas considérées comme des objets indépendants, mais comme un matériau visuel, malléable, qu'il conviendra d'assembler. Le nombre et le cadrage des photographies n'est que le produit des contraintes techniques de l'appareil employé.

L'assemblage de ce matériau photographique permet la production d'une représentation, ici un document visuel synthétique, englobant, qui autorise un regard embrassant l'ensemble

du site d'étude. Ce document, abordé comme un outil de travail, est sujet à modifications, annotations, et sert également à la production de représentations d'autres natures : analyses typologiques, recensements d'éléments singuliers, dessin géométral des façades. Cette fonction de support du matériau photographique tient à la propriété de relative indifférenciation du medium photographique. La réalisation des photographies opère un tri optique, relatif au champ visuel de la photographie, mais n'impose pas à l'architecte-photographe une sélection discriminante des éléments pertinents du paysage au moment de la prise de vue. La singularité du medium photographique tient donc ici de sa capacité à permettre d'opérer ces choix plus tard, à revenir dessus, à croiser les lectures.

La photographie est un moyen de déporter le temps de l'observation et de fabriquer une représentation appréhendable du réel tout en laissant la porte ouverte à de multiples lectures et interprétations des documents ainsi produits. Il faut toutefois noter que cette grande opérativité du medium est permise par le croisement du matériau photographique avec d'autres représentations et d'autres sources d'information (cadastre, observations sur place, etc.). À ce titre, la photographie est ici employée comme un outil d'appréhension et de représentation du réel, plutôt que comme un document à part entière, ou comme une représentation autonome.

Outil d'appréhension du réel dans sa dimension visuelle, la photographie est ici pour l'architecte un moyen privilégié de représenter l'existant, le déjà-là, et le paysage dans sa dimension d'espace habité. En effet, la singularité de la photographie dans ce contexte tient notamment à son caractère figuratif et *ressemblant*, en opposition au caractère abstractisant des représentations géométrales et cartographiques. En introduisant une dimension visuelle, et un regard à hauteur d'œil, le recours à la photographie dans ce contexte de projet incite à considérer le réel dans sa qualité de paysage. Polysémique et culturellement très chargée, cette notion permet toutefois de penser le site d'étude en tant qu'espace habité, pratiqué. L'assemblage de photographies, d'informations symboliques et de dessins géométraux réalisé par Commune illustre bien l'intérêt que peut représenter la mise en relation de représentations de natures différentes. Les dessins des façades et les informations renseignent sur des éléments quantifiables et mesurables de l'espace, auquel le relevé photographique associé donne une qualité sensible.

Il faut toutefois nuancer l'épaisseur de ce que la photographie peut transmettre d'une expérience sensible. Elle est, pour le spectateur, limitée à une dimension visuelle elle-même restreinte, et qui ne saurait en aucun cas remplacer ni transmettre l'expérience corporelle du réel qu'a été celle de leur auteur. La photographie, employée de façon systématique dans une démarche d'enregistrement, n'est jamais pour autant transparente et neutre, ni un substitut exhaustif à l'observation. Malgré sa relative indifférenciation, la photographie cadre et sélectionne tout de même les images qu'elle suggère.

4.3 – De l'expérience à l'image

La réalisation de photographies implique l'expérience physique de l'opérateur, évoluant à proximité visuelle du sujet photographié, et en interaction avec le dispositif technique de prise de vue. La nature, les dimensions et la complexité de ce dernier peuvent varier de façon significative, et transformer tant les propriétés et qualités des photographies produites que l'expérience physique du photographe. Produits de cette expérience, les photographies deviennent des images qui déplacent le regard sur les objets photographiés, et ce à double titre. D'abord parce qu'elles peuvent, sous certaines conditions, en produire des représentations, permettant donc de présenter à distance et en son absence le sujet photographié. Ensuite parce que, subjectives, non-neutres et produites par l'interaction d'un individu conscient et d'un dispositif technique aux capacités particulières, les photographies fabriquent un regard singulier. Elles donnent à voir le monde selon des modalités renouvelées, mais conditionnées par la technique photographique et par le regard de l'opérateur.

Ainsi les photographies qui sont faites d'un lieu, d'un espace ou d'un édifice amené à être transformé par un projet d'architecture sont-elles susceptibles, en construisant un regard particulier sur cet objet, d'influencer l'approche du concepteur d'espace ou celle d'autres acteurs du projet. Pour comprendre comment l'expérience d'un photographe peut fabriquer un regard particulier, et comment celui-ci peut influencer le devenir d'un lieu et d'un projet, il faut donc se pencher sur une situation dans laquelle le photographe n'est pas l'architecte. C'est par exemple les photographies réalisées par Joel Sternfeld aujourd'hui regroupées dans l'ouvrage *Walking The High Line*[097]. Réalisées bien en amont du projet de transformation de l'infrastructure qu'elles documentent, les photographies de Sternfeld sur la *High Line* de New-York ont à la fois œuvré en faveur de la préservation d'une infrastructure industrielle en déshérence, et produit un imaginaire collectif entourant cet objet. Les projets du concours d'architecture qui a suivi, les choix du jury et le devenir du projet architectural, urbain et paysager finalement construit ont tous quelque chose à voir avec l'influence des photographies de Joel Sternfeld. Nous allons donc voir comment le regard du photographe a participé de la fabrication d'un regard collectif sur un objet singulier.

097 Joel Sternfeld, Adam Gopnik et John R. Stilgoe, *Walking the High Line*, 3. ed., Göttingen, Steidl, 2012.

Walking the High Line, Joel Sternfeld (2000-2001)

La *High Line,* ou *High Line Park*, est aujourd'hui un parc urbain de Manhattan qui occupe un ancien tronçon aérien de la *West Side Freight Line*, voie ferrée qui reliait la gare de marchandises de *St. John's Park* à la gare de triage de *West Side Yard* (aujourd'hui recouverte par le développement immobilier de *Hudson Yard*). Construite entre 1925 et 1934, elle visait à séparer les importants flux de fret ferroviaire de la rue. Auparavant, les trains de fret empruntaient des voies au sol, le long de *10th avenue,* causant de nombreux accidents avec les autres usagers. Cet investissement conséquent se justifiait notamment par l'importante activité industrielle des quartiers traversés, tel le *Meatpacking District*. Voie de desserte, la *West Side Freight Line* traverse certains édifices industriels et comporte de nombreuses installations terminales embranchées permettant une connexion directe des entrepôts au réseau ferré. Aérienne de *West Side Yard* jusqu'à son terminus sud, la ligne est installée sur une structure de poteaux et de poutres en acier et passe en cœurs d'îlots, plutôt que de suivre le tracé d'une rue.

À partir des années 1960, l'importance du fret décline du fait de la délocalisation de nombreuses activités industrielles dans des quartiers périphériques et, surtout, du développement du transport routier. La portion sud de la voie, depuis le terminus de *St. John's Park* jusqu'au niveau de *Bank Street,* est démolie dans les années 1960, avant que la circulation des trains ne s'interrompe définitivement en 1980. Les années 1980 et 1990 voient alors s'opposer des propriétaires et des investisseurs (qui souhaitent la démolition de la voie pour libérer du foncier) avec des habitants militants comme Peter Obletz qui tentent de rétablir la circulation ferroviaire ou de proposer des réutilisations de la structure. Le *statu quo* se maintient jusqu'à la fin des années 1990, notamment du fait du coût élevé d'une démolition totale de la voie, estimée à plusieurs millions de dollars. Une portion est cependant démantelée, au sud, de *Bank Street* jusqu'à *Gansevoort Street*, en 1991. Malgré les tentatives de promoteurs immobilier et de Rudolph Giuliani (maire de New-York de 1994 à 2001) de détruire l'ensemble de la voie aérienne, 2,3 km de voie demeurent en place, laissés en friche, entre *Gansevoort Street* et *West Side Yard*. Sur la portion restante, la végétation spontanée gagne petit à petit du terrain, profitant de l'épaisseur du ballast et de l'absence d'activités humaines. Cet abandon de l'entretien modifie l'équilibre ville-nature, tel que défini notamment par Mike Davis :

> Les villes ne peuvent se permettre de laisser la faune et la flore, le vent et l'eau à l'état sauvage. Le contrôle environnemental requiert un investissement continu et un entretien systématique : qu'il s'agisse d'un système de contrôle des inondations valant plusieurs milliards de dollars ou simplement de désherber le jardin[098].

098 Mike Davis, *Dead cities*, Paris, les Prairies ordinaires, 2009, p. 74.



Auteur inconnu, *10th Avenue*, Manhattan, non daté (avant 1925)



Kalmbach Publishing Company, *The merchant refrigerating Company building* sur la *West Side Freight Line*, non daté



Jim Shaughnessy, *A view looking east along 30th St,* 1950 env.

Pour l'auteur, un conflit permanent se déroule, invisible, dans tout ouvrage anthropique, mettant en prise une relation ville-nature à l'équilibre sans cesse questionné. Un lieu privé d'entretien cède donc du terrain dans ce « conflit » et permet à la faune et la flore de se développer de façon inédite. En plein cœur de Manhattan, la *High Line* abandonnée a quelque chose de surnaturel et d'étrange. À la fois proche de la ville et en même temps isolée par sa situation aérienne, à la fois invisible depuis la rue, et particulièrement présente pour tous les immeubles qui la surplombe. Cette conquête improbable renvoie à ce que Paul Arnould, Yves-François Le Lay, Clément Dodane et Inès Méliani proposent de nommer (paradoxalement) des « espaces semi-naturels » urbains :

> Ce type de milieu occupe, sur des surfaces parfois importantes mais de manière discontinue, les terrains vacants, friches ou petits espaces interstitiels. Ces milieux dits « dégradés », non aménagés, ont une indéniable valeur paysagère et écologique car ils renferment une végétation spontanée et capable de s'adapter plus facilement aux conditions du milieu urbain[099].

Notons que du fait de la forme linéaire particulière de la *High Line*, cette occupation y est, pour le coup, continue. Officiellement fermé, propriété d'une société privée, le long viaduc de la *High Line* est *a priori* inaccessible aux riverains et aux promeneurs. Cette condition qui favorise le développement des habitants non-humains sur les voies attire aussi quelques explorateurs urbains, visiteurs téméraires et privilégiés, qui profitent de points de vue rares et d'une expérience peu commune. Ces pratiques d'exploration[100] s'accompagnent souvent d'une motivation photographique, stimulée par le sentiment d'aller là où peu de monde va (et donc d'en ramener un témoignage photographique) et par l'esthétique particulière des lieux en suspens, ou encore à celle de la ruine.

> Plusieurs penseurs se sont penchés sur l'évolution de la perception des ruines dans le temps. On remarque souvent que ces structures nous laissent un arrière-goût presque romantique de tristesse et de nostalgie. D'un autre côté, leur persistance dans le temps nous amène à réfléchir à la capacité résiliente des villes et à la résistance de la création humaine[101].

En 1999, la société propriétaire des voies, la *CSX Transportation*, ouvre finalement le débat à des propositions de transformations, opportunité que saisit une association de citoyens fondée pour préserver l'infrastructure, *Friends of the High Line*, avec l'ambition de transformer la voie en parc. Pour lutter contre l'image négative de vestige industriel de la *High Line*, l'association lance un concours d'idée international qui récolte environ 720 propositions. Plus ou moins réalistes ou détaillées, certaines suggèrent de transformer la voie en une gigantesque piscine de 2,3 km de long[102], tandis que les architectes new-yorkais

099 Paul Arnould, Yves-François Le Lay, Clément Dodane et Inès Méliani, « La Nature en ville : l'improbable biodiversité », *Géographie, économie, société*, 2011, vol. 13, n° 1, p. 45-68.

100 On parle notamment d' « *urbex* », terme né de la contraction de « *urban exploration* ».

101 Taïka Baillargeon, « La ruine de l'en-attendant : un cas d'éphémère continu », *Sociétés*, 25 juin 2013, n° 120, p. 25-34.

102 Projet proposé par une étudiante à l'ETH de Zürich, Nathalie Rinne. Voir https://



Nathalie Rinne, réponse au concours d'idée pour la réutilisation de la *High Line*, photomontage, 1999



Front Studio, Big Apple Roller-coaster, réponse au concours d'idée pour la r*éutilisation de la High Line*, photomontages, 1999

de Front Studio proposent un projet intitulé *The Big Apple Roller Coaster*, qui suggère à la fois de préserver la nature de la High Line intacte, tout en installant des montagnes russes sur une partie du parcours[103]. D'autres propositions, plus conventionnelles, préfigurent ce qui finira par advenir : une promenade urbaine végétalisée, inspirée de la « promenade plantée » parisienne.

Dans la même optique de faire évoluer l'image de la *High Line*, de lui donner une plus large visibilité et d'envisager ses futurs possibles, *Friends of the High Line* sollicite en 2000

www.thehighline.org/history/? Consulté le 13.12.2022.

103 Voir le site des architectes, http://frontstudio.com/big-apple-roller-coaster , consulté le 14.12.2022.

Joel Sternfeld, photographe alors déjà reconnu, notamment pour *American Prospects*[104], publié en 1987. Les photographies de Sternfeld, toujours en couleur, sont réalisées à la chambre. Ses travaux précédents parmi les plus reconnus, comme *American Prospects* (1987), *Hart Island* (1991-1994) ou *On This Site* (1996) se caractérisent par un format 5:4, par une grande netteté et une grande clarté, et surtout par une remarquable maîtrise de la lumière et des variétés de tons[105]. Ses séries sont composées de nombreux paysages, mais aussi de quelques portraits en situation. Elles mêlent des scènes et éléments du banal et du quotidien à des situations plus singulières, intrigantes voire dérangeantes, comme une voiture entrainée par un glissement de terrain, un éléphant arrosé au milieu d'une route pour le protéger de la chaleur, ou l'étrange contexte entourant l'incendie d'une maison. Dans la série *Hart Island*, Sternfeld explore également la question de la mémoire des lieux, en photographiant les paysages et occupants d'une île de 53 ha à l'histoire particulière dans le détroit de Long Island, dans le Bronx New-Yorkais. Camp de prisonniers pendant la guerre de Sécession, elle abrite par la suite un hospice, une prison, un asile pour femmes, et est également l'un des plus grands cimetières de New-York, où sont notamment enterrés dans des fosses communes les corps inconnus, non réclamés ou les personnes marginales et indigentes. Les photographies de Sternfeld montrent à la fois les traces de ces sombres activités passées, l'activité cémétériale contemporaine et les personnes, notamment détenues, qui occupent aujourd'hui *Hart Island*. La dimension mémorielle est également au cœur d'une autre série de Sternfeld, intitulée *On This* Site, et composée de « plans d'ensemble assez neutres et constatifs de sites qui ont été le théâtre d'évènements tragiques[106] », tels des catastrophes écologiques ou des crimes marquants (entre autres de personnalités connues, comme Martin Luther King ou Harvey Milk). La mémoire, les questions politiques mais aussi de paysages et d'identités américains traversent ainsi toute l'œuvre de Sternfeld, incarnées dans des photographies qui se caractérisent par leur richesse de détails, de tons, et par leur capacité à évoquer ce qui n'est plus là.

Pour *Walking the High Line*, il parcourt avec sa chambre photographique les voies abandonnées à de nombreuses reprises sur une période d'un peu plus d'un an (d'avril 2000 à juillet 2001) ce qui lui permet de photographier toutes les saisons et donc différents états de la végétation, élément visuel principal de la *High Line*. On retrouve ainsi des photographies réalisées peu ou prou aux mêmes endroits de la voie, mais radicalement différentes du fait des saisons, de la végétation, ou de la météo.

Dans de nombreux travaux, comme *American Prospects* ou *Hart Island*, Sternfeld a recours à des points de vue en hauteur et donc en plongée, comme il l'explique dans un entretien de 2019 :

104 Joel Sternfeld, *American prospects*, 1st ed., New York, Times Books in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 1987.
105 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 195.
106 *Ibid.*, p. 194.



Joel Sternfeld, *Walking the High Line,* 2000-2001
«A View towards the Empire State Building, November 2000»,
«Looking South on an Afternoon in June, 2000»,
«A View towards the Hudson, Late February, 2001»

> Si vous êtes un peu en surplomb, vous pouvez obtenir des profondeurs de champ très nettes. Parfois, je montais sur le toit d'un immeuble, parfois sur le toit d'une voiture, parfois sur une colline… J'avais installé une plateforme au-dessus de mon combi Volkswagen, tout comme Ansel Adams, mais lui l'a utilisée pour photographier des montagnes, et non pas des piscines avec des gens qui bougent[107].

À l'inverse, sur la *High Line*, le photographe et son sujet sont surélevés et détachés du sol. Paradoxalement, c'est à la fois une photographie prise au niveau du sol (puisque Sternfeld ne surélève pas le point de vue par rapport au sujet) et en hauteur (puisque la voie est aérienne). L'horizon y est systématiquement au centre du cadre. Les photographies étant prises dans l'axe des voies (dans le sens du déplacement du photographe, le long du viaduc), elles sont marquées par une forte perspective centrale, qui restitue le point de vue du photographe arpenteur. La moitié basse des images est remplie par le sol et la végétation, qui laissent parfois apercevoir les rails, les garde-corps, ou d'autres traces de l'activité ferroviaire. La moitié haute est occupée par le ciel et par les immeubles, proches ou lointains, visibles depuis la voie. Du fait de la hauteur du viaduc, le niveau de la rue, les activités de New-York, cette « ville qui ne dort jamais[108] », demeurent invisibles et hors-champ. Aucune présence humaine n'est directement visible sur les photographies, dans lesquelles les immeubles et les activités qu'ils accueillent, distants, semblent n'être qu'un décor d'arrière-plan à la scène. Cette absence et cette inactivité, paradoxales, mettent en avant l'expérience singulière que propose la *High Line* : isolée de la rue, végétalisée, calme au beau milieu de Manhattan, quartier réputé pour son intense activité. La rouille, les rails recouverts par la végétation, mais aussi des cheminées et des voies d'accès aux entrepôts, visibles de part et d'autre de la voie, évoquent l'activité industrielle passée de la *West Side Freight Line* en même temps qu'ils soulignent son état contemporain de friche. Lorsque Sternfeld réalise ces photographies, le futur de la *High Line* est incertain. Dénuée d'usage officiel, ni vraiment ruine ni vraiment en bon état, la *High Line* est alors un lieu en suspens qui se caractérise par le manque de l'activité à l'origine de sa construction, et par la présence de traces qui véhiculent une forme de mémoire des lieux, en évoquant ces fonctions passées.

Les photographies de Joel Sternfeld donnent à voir un paysage singulier, marqué par un fort contraste entre le lointain très urbanisé, en arrière-plan, de Manhattan ou de Jersey City, et des premiers-plans marqués par une végétation autonome, à sa façon luxuriante, qui renvoie irrésistiblement à une idée de « nature sauvage » retrouvée. La grande douceur et la large palette de nuances des tons et couleurs des photographies de Sternfeld donnent une épaisseur et une grande profondeur aux étendues de graminées et aux quelques chemins qui

107 Joel Sternfeld, cité *in* : Clémentine Mercier, « Entretien avec Joel Sternfeld », *Libération*, 4 novembre 2019. En ligne. https://www.liberation.fr/arts/2019/11/04/joel-sternfeld-en-tant-qu-artiste-votre-job-est-de-tuer-le-pere_1761536/ Consulté le 14.12.2022.

108 « *The city that never sleeps* » est une expression popularisée par une chanson de Frank Sinatra de 1979 et régulièrement employée pour décrire la ville de New-York. De fait, le métro de New-York fonctionne 24h/24.



Exposition des réponses au concours d'idée et des photographies de Joel Sternfeld, Grand Central Station, New-York, juillet 2003

semblent se dessiner entre les bosquets. Ainsi, ces photographies donnent à voir un paysage « habité de rythmes fort distincts : celui de l'érosion des installations ferroviaires, celui des saisons et de la poussée des plantes, celui aussi de la marche du photographe[109] ».

En 2003, l'association *Friends Of The High Line* organise une exposition dans le *Vanderbilt Hall*, une ancienne salle d'attente monumentale de la gare de *Grand Central Station*. Y sont présentées les quelques 720 réponses au concours d'idées pour la transformation de la *High Line*, surmontées de tirages monumentaux des photographies de Joel Sternfeld. Pour l'association de défense de la *High Line*, l'exposition, comme le concours d'idée, vise à faire connaître le viaduc ferroviaire, à le faire exister dans l'imaginaire des New-Yorkais. Les photographies de Sternfeld doivent faire prendre conscience de la qualité unique du paysage existant sur la *High Line*, tandis que les réponses au concours d'idée stimulent l'imagination et invitent à penser au futur d'une structure à l'avenir encore incertain à l'époque. Des mots de Robert Hammond lui-même, co-fondateur de Friends Of The High Line,

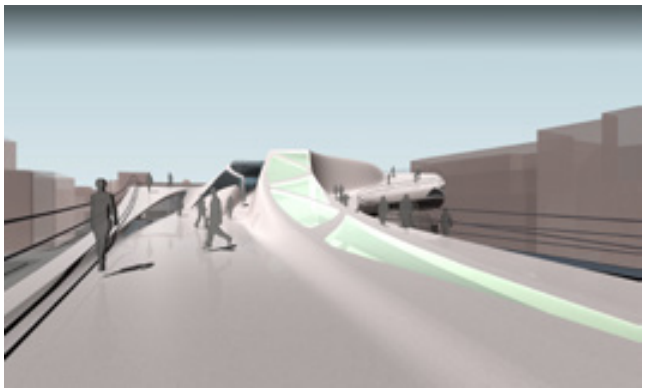
109 Danièle Méaux, *Géo-photographies : une approche renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes éditions, 2015, p. 125.

> Beaucoup de New-Yorkais sont tombés amoureux d'une série de clichés pris par Joël Sternfeld sur la High Line en 1999 et 2000. Ces images leur ont donné un premier aperçu de cette nature cachée et ont cristallisé l'opinion sur la nécessité d'ouvrir cet espace au public. Un seul regard sur une des photos de Joël traduit la tension que nous souhaitions conserver lors de la restauration de l'endroit[110].

L'exposition rencontre un grand succès et, avec le soutien de Michael Bloomberg, devenu maire de New-York en 2002, l'association *Friends Of The High Line* lance en 2004, conjointement avec la ville, un concours d'architecture en deux phases pour la transformation de la structure. De la cinquantaine de réponses reçues sont retenues quatre équipes finalistes : Steven Holl Architects, Zaha Hadid Architects, TerraGram/Michael Van Valkenburgh Associates, et celle qui sera finalement retenue, composée des paysagistes James Corner Field Operations, des architectes Diller Scofidio + Renfro et du concepteur de jardins Piet Oudolf, qui achevait alors le projet de *Battery Park*, à Manhattan. Ce qui séduit le commanditaire dans leur proposition, c'est que « cette équipe a conçu une nouvelle expérience en accord parfait avec l'esprit du lieu. Les autres conceptions étaient soit très architecturées ou tentaient de recréer exactement le paysage ensauvagé d'origine[111] ». En effet, le projet présenté par Steven Holl proposait l'édification d'un certain nombre de bâtiments au dessus du viaduc, notamment une tour de jardins suspendus. Le projet de l'équipe TerraGram/Michael Van Valkenburgh Associates envisageait de ne pratiquement pas modifier l'existant, en intégrant simplement quelques accès pour les visiteurs et des édifices périphériques permettant d'observer la voie, alors qu'à l'inverse, le projet de Zaha Hadid Architects, résolument minéral, s'apparentait à l'édification d'un long bâtiment englobant et absorbant le viaduc.

Paradoxalement, le projet retenu par l'association est celui qui, plutôt que de conserver la végétation en l'état, propose une rénovation en profondeur de la structure, impliquant de tout retirer (végétation, substrat, ballast, chemin de fer…) pour reconstruire à nu un nouvel espace qui corresponde à *l'image* de l'ancien. Le parc urbain aérien proposé par Diller Scofidio+Renfro, James Corner et Piet Oudolf n'est pas une friche industrielle réemployée, ni la *High Line* pratiquement conservée en l'état comme le proposait l'équipe TerraGram. Il est une reconstitution minutieuse mais parfaitement structurée, une incarnation contrôlée de l'image d'ensauvagement fascinante qui caractérise la *High Line* des photographies de Sternfeld. Le projet lauréat de l'équipe formée par James Corner Field Operations, Diller Scofidio + Renfro et Piet Oudolf, s'appuie sur cette image de la *High Line* fabriquée par les photographies de Joel Sternfeld. La végétation du parc du projet est conçue par le paysagiste de renommée internationale Piet Oudolf. Ce dernier est notamment connu pour concevoir des jardins qui prennent en compte les saisons, en associant des espèces aux floraisons décalées et en intégrant, dans la composition, les différents états des végétaux selon leurs cycles, et pas seulement à l'état de leur floraison la plus spectaculaire. Comme dans les photographies de Sternfeld, le jardin d'Oudolf est pensé dans sa variation saisonnière, ce

110 Robert Hammond, *in* Piet Oudolf et Rick Darke, *Les Jardins de la High Line à New York : un modèle de nature urbaine*, Paris, Ulmer, 2018, p. 12.
111 Robert Hammond, *in Ibid.*

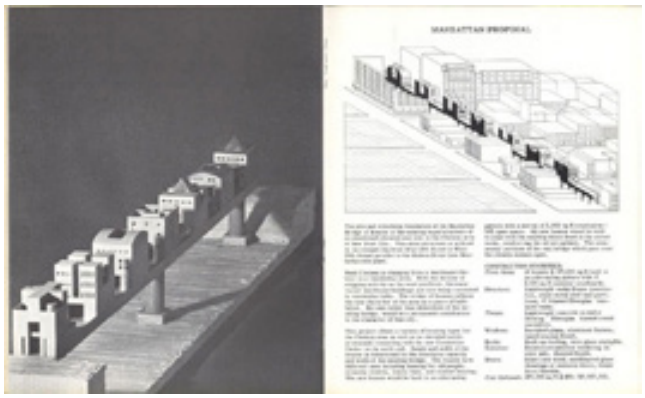


Zaha Hadid Architects, image de synthèse, rendu de concours pour la transformation de la *High Line* (non retenu), 2005





Steven Holl, photomontages, rendu de concours pour la transformation de la *High Line* (non retenu), 2005



Steven Holl, *Bridge of Houses*, *in* «Pamphlet Architectures» n°7, 1981

qui a certainement touché le jury du concours. De même, si les espèces sélectionnées par le paysagiste n'ont que peu à voir avec les plantes pionnières qui avaient spontanément colonisé la friche ferroviaire, elles reproduisent un jardin d'une apparence relativement sauvage, loin des parterres, bordures et buis taillés au cordeau de la promenade plantée parisienne. La composition proposée par Piet Oudolf peut ainsi se lire comme une évocation de ce qu'était la *High Line*, une forme de représentation contrôlée du paysage photographié par Sternfeld. En somme, il est l'adaptation d'une image de nature – sauvage et fantasmée – aux contraintes et nécessités d'un parc urbain recevant chaque année plusieurs millions de visiteurs.

En 2005, une nouvelle exposition est mise en place, au Museum of Modern Art (MoMA) de New-York[112], sous la direction de la conservatrice Tina di Carlo. Elle présente le projet de l'équipe lauréate, accompagné là encore des photographies de Joel Sternfeld, mais aussi de projets d'architectures faisant office d'inspirations ou de références, tirés des collections du MoMa. Ce sont notamment un plan, des axonométries et des croquis du projet de Bernard Tschumi pour le parc de la Villette de Paris (1983), ainsi qu'une maquette et de nombreux dessins (axonométries, élévations, croquis) de *Bridge of Houses* (1981), un projet théorique de Steven Holl. *Bridge of Houses* est une réflexion conceptuelle de l'architecte australien, décliné en une version imaginée à Melbourne, et une à New-York, sur les voies de la *High Line* qui en 1981, venait tout juste de mettre fin à son activité ferroviaire. Le projet développe une réflexion autour des ponts habités tels que le *Ponte Vecchio* de Florence, et a initialement été publié dans le numéro 7 des *Pamphlet Architecture*[113]. Encore une fois, l'association des photographies de Sternfeld avec les différentes phases du projet d'architecture contribue à l'importance que prennent ces photographies dans l'imaginaire entourant la *High Line*.

La *High Line* est aujourd'hui un décor, un *fac-similé* romantisé et fantasmé de ce qu'a été la structure à l'état d'abandon. Elle a été investie au service d'un développement urbain dans une forme de revanche des promoteurs immobiliers qui souhaitaient récupérer la surface au sol qu'elle occupait : la *High Line* est devenue un facteur d'attraction valorisable économiquement, fer de lance du développement du quartier gentrifié de *Chelsea* et des nouveaux gratte-ciels clinquants d'*Hudson Yard*. Dans une métropole au développement effréné comme celle de New-York, il ne pouvait probablement pas en être autrement. La condition de la conservation d'une anomalie (écologique et immobilière) au cœur de Manhattan ayant été celle de sa récupération. Sans la transformation permettant de faire

112 Voir notamment la page de l'exposition sur le site internet du MoMA : https://www.moma.org/calendar/exhibitions/107, consulté le 01.02.2023.

113 Les *Pamphlet Architecture* sont une série d'ouvrages critiques ou théoriques d'architecture, lancée par Steven Holl et éditée par Princeton Architectural Press depuis 1978, et dont chaque numéro est confié à un architecte différent. Steven Holl a notamment dirigé le n°1, *Bridges* (1978) et le n°7, *Bridge of Houses* (1981). Voir notamment la compilation : *Pamphlet architecture 1-10*, New York, Princeton Architectural Press, 1998.



Diller Scofidio+Renfro, James Corner et Piet Oudolf,
images du rendu de concours pour la transformation
de la *High Line* (projet lauréat), 2005

de la *High Line* un élément attractif et donc présentant un intérêt financier comptable, on peut imaginer que la pression foncière et les coûts d'entretien de la structure auraient fini par avoir raison de ce vestige industriel.

Les photographies de Sternfeld sont devenues l'image de la *High line* à l'état de friche, la référence visuelle : elles conditionnent le regard de la maîtrise d'ouvrage qui lance le concours et celui des architectes et paysagistes qui y répondent. Dans le concours d'idées de 2003, on trouve d'ailleurs des photomontages construits à partir des photographies de Sternfeld, par exemple certains montages de Frontstudio.

L'intervention lourde (qui a impliqué de retirer tout le substrat, de refaire la dalle de béton posée sur les poutres métalliques, ainsi que de retirer, en étiquetant avec une précision toute archéologique, les rails et garde-corps puis de les remettre en place une fois restaurés) permet au projet d'établir une promenade finement dessinée, structurellement saine et bien desservie par des escaliers, rampes et ascenseurs la rendant accessible aux personnes à mobilité réduite et aux véhicules légers d'entretien. Mais dans le même temps, elle annihile toute la végétation spontanée et l'occupation animale de la *High Line*. Elle transforme cette friche industrielle en un lieu d'agrément, et la proximité entre les deux n'est plus que visuelle, imagée, une forme de mise en scène renforcée par le réemploi, à leur place initiale exacte, des rails ou des garde-corps, vestiges presque muséaux ou archéologiques de l'activité ferroviaire. Robert Hammond, devenu directeur exécutif de *Friends of the High Line* ne revendique pas autre chose :

> Le paysage de la *High Line* abandonnée, qui était une ruine authentique, était une destination prisée des explorateurs urbains. Réincarné en une série de jardins contemplatifs, ce même paysage procure désormais en toute sécurité à des millions de gens l'expérience de vivre cette sorte d'exaltation liée à la découverte d'endroits improbables[114].

Les photographies de Joel Sternfeld, largement diffusées, sont devenues l'image de la *High Line* en friche, elles symbolisent cet état voué à disparaître et le définissent dans l'imaginaire collectif. En quelque sorte, aujourd'hui, les photographies de Sternfeld *sont* la *High Line* abandonnée. Elles incarnent cet état disparu, romantique et secret. Le projet de réutilisation de la voie aérienne a radicalement transformé la *High Line*, rasant un paysage féralisé pour construire à la place un jardin contrôlé, soigneusement entretenu – malgré des apparences sauvages et un propos paysager qui laisse une certaine liberté au développement végétal – qui reprend cette image passée et fantasmée.

Les photographies de Joel Sternfeld ont d'abord été le moyen de sensibiliser le grand public aux qualités de la voie ferrée abandonnée. Elles sont devenues l'un des arguments forts pour défendre la conservation de la *High Line*, avant d'en incarner l'état de friche et de suspens. Elles sont aujourd'hui utilisées comme une forme de légitimation du parc urbain qui se présente comme une expérience de substitut – un héritier de l'image que donne

114 Robert Hammond, *in* Piet Oudolf et Rick Darke, *Les jardins de la High Line*, *op. cit.*, p. 28.






Photographies de l'auteur, *High Line Park*, 02.08.2019




Iwan Baan, *High Line*, Phase 1, 2009




Iwan Baan, *High Line*, Phase 2, 2011




Iwan Baan, *High Line*, Phase 3, 2013

les photographies de Sternfeld – devenu accessible à tous et valorisable d'un point de vue immobilier pour des quartiers gentrifiés, comme *Chelsea*, ou au développement fulgurant, comme *Hudson Yard*.

Comme le relève Danièle Méaux, « Le travail de Joel Sternfeld a certainement joué un rôle pour le succès de l'entreprise de défense de la *High Line*. Il pourrait, à cet égard, être comparé à celui qui fut conduit par William H. Jackson en 1870 dans le Yellowstone et qui contribua à la transformation du site en un parc national[115] ». Sternfeld lui-même, interviewé en 2002 en train de photographier la *High Line*, évoque le travail de Jackson :

> Dans les années 1870, William Henry Jackson fut envoyé dans l'une des expéditions d'exploration de l'Ouest. Depuis des années, des rumeurs circulaient sur cette région fantastique de l'Ouest, avec des geysers et des chutes d'eau, mais personne n'avait vu Yellowstone avant que Jackson ne ramène des photos. Et dès qu'il les a rapportées, le congrès a fait de Yellowstone un parc national. D'une certaine manière, je me sens comme Jackson. Personne n'a jamais vu la *High Line*, ça a été une expérience extraordinaire d'être au cœur de New York et de voir ce paysage secret que seules quelques personnes ont vu[116].

Pour Sternfeld, la réalisation de photographies participe d'une intention de témoignage et de transmission des qualités difficilement accessibles du paysage de la *High Line*. Si cette intention est naturellement renforcée par le caractère particulier du lieu, elle est en fait commune à toute pratique photographique. Comme le note Paul Vancassel, « le photographe ne regarde pas les choses simplement pour lui, mais en vue de montrer ses images à d'autres individus[117] ». Photographier, c'est être à la fois dans une démarche d'observation et de transmission, ne serait-ce que pour soi-même et pour plus tard, dans le cadre d'une démarche d'enregistrement ou de relevé photographique. Pour Siegfried Kracauer, la démarche photographique a quelque chose de l'exploration, qui va de pair avec l'idée de témoignage :

> Grâce au pouvoir de révélation de l'appareil photo, [le photographe] a aussi quelque chose d'un explorateur ; une curiosité insatiable l'incite à parcourir des étendues encore non conquises et à en saisir les motifs étranges. Le photographe convoque son être, non pas pour le projeter dans des créations autonomes, mais pour le dissoudre dans les substances des objets qui se rapprochent de lui. […] la sélectivité de ce médium est inséparable des processus d'aliénation[118].

115 Danièle Méaux, *Géo-photographies*, *op. cit.*, p. 114-115.

116 Joel Sternfeld, propos extraits de *New York Voices: Joel Sternfeld*, 2002. https://www.youtube.com/watch?v=lNzr7g8FQgk visionné le 01.02.2023. Transcription et traduction personnelles. « *In the 1870's, William Henry Jackson was sent out on one of the western exploration expeditions. For years there had been rumors of this fantastic region in the West, with geysers and waterfalls but nobody had seen Yellowstone until Jackson brought back pictures. And as soon as he brought them back, congress made Yellowstone into a National Park. In a way, I feel like Jackson. Nobody's ever seen the High Line, it's been the most extraordinary experience to be in the heart of New York City and see this secret landscape that only a few people have ever seen* ».

117 Paul Vancassel, *Une histoire des regards photographiques*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 24.

118 Siegfried Kracauer, *Theory of film: the redemption of physical reality*, [1960], Princeton,



Joel Sternfeld, *Walking the High Line*, «Looking South on a May Evening (the Starrett-Lehigh Building)», 2000



Photographie de l'auteur, 02.08.2019



Vue de l'exposition au MoMA, 2005

Dans le cas de Joel Sternfeld, la photographie se fait telle un témoignage ramené de l'exploration d'une terre vierge (au sujet de la *High Line*, le photographe relève : « D'une certaine manière, c'est plus vierge que Yellowstone ou Yosemite, car chaque centimètre carré est authentique[119] »), avec une volonté marquée de montrer au reste du monde ce paysage caché. Pour le photographe, la *High Line* représente une expérience singulière, qu'il compare à celle d'Alice au Pays des merveilles[120] : la découverte et l'exploration d'un paysage insoupçonné, comme caché derrière une porte magique.

Pour lui, l'expérience est avant tout corporelle ; il s'agit d'une marche (comme l'indique peut-être le titre de l'ouvrage dans lequel il publie ces photographies, *Walking The High Line*[121]*)* à travers l'espace linéaire de la voie et à travers le temps, en différentes saisons. Comme on peut le voir dans le court documentaire de la série des *New York Voices*[122] qui lui est consacré, il s'agit pour Sternfeld d'une exploration solitaire dans les broussailles, chargé de son matériel photographique, notamment un lourd trépied et un sac à dos contenant sa chambre photographique et ses plan-films. Cette expérience qui est celle, corporelle, du photographe, conditionne la fabrication des images ramenées par Sternfeld, mais elle est aussi conditionnée elle-même par le dispositif photographique. En effet, tout dispositif photographique est un dispositif technique et, à ce titre, modifie le rapport au monde de son opérateur.

Photographier à la chambre

La chambre photographique est un dispositif particulier, qui génère une expérience singulière pour son opérateur. Elle implique un long temps d'installation et de préparation avant la réalisation d'une prise de vue, qui se compte en dizaines de minutes. Il faut en

Princeton university press, 1997, p. 16. Traduction personnelle. « *Due to the revealing power of the camera, there is also something of an explorer about him; insatiable curiosity stirs him to roam yet unconquered expanses and capture the strange patterns in them. The photographer summons up his being, not to discharge it in autonomous creations but to dissolve it into the substances of the objects that close in on him. […] selectivity within this medium is inseparable from processes of alienation* ».

119 Joel Sternfeld, propos extraits de *New York Voices*, *op. cit.* https://www.youtube.com/watch?v=lNzr7g8FQgk visionné le 01.02.2023. Transcription et traduction personnelle. « *In some ways it's more pristine than Yellowstone or Yosemite because every inch of it is authentic* ».

120 Propos extraits de *Ibid.* Transcription personnelle. « *I remember the first time i came here. It was magic. It was an Alice in Wonderland experience. You go through that keyhole and suddenly you're in another world that you never imagined existed* ».

121 Joel Sternfeld, Adam Gopnik et John R. Stilgoe, *Walking the High Line*, *op. cit.* Il pourrait aussi s'agir d'un clin d'œil à la célèbre chanson de Johnny Cash, *I Walk the Line*.

122 *New York Voices*, *op. cit.* Voir également : https://www.thirteen.org/nyvoices/features/worldabove.html consulté le 01.02.2023.

premier lieu installer et stabiliser le trépied au bon endroit, puis monter la chambre sur le support. Pour définir le cadrage précis, paramétrer l'ouverture du diaphragme puis la mise au point, le photographe se fie à son observation du verre dépoli de la chambre. À cette fin, le photographe doit s'abriter de la lumière ambiante, sous un voile, qui l'isole aussi visuellement de son environnement. Au moment de composer sa photographie, le photographe ne voit son sujet qu'à travers l'objectif et le dépoli de son appareil. Dans une moindre mesure, c'est également ce qui se produit lorsque l'on utilise le viseur d'un appareil reflex. Les propriétés optiques de l'objectif modifient la longueur focale, tandis que la vue est nettement cadrée, là où la vision humaine, plus nuancée, se décline entre la vision centrale, la vision binoculaire et la vision périphérique. Dans tous les cas, l'appareil photographique se fait médiateur entre le monde et son opérateur, dont la perception est transformée par l'objet technique à travers lequel il l'observe.

Selon Jonathan Crary, auteur de *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle,* « Il convient avant tout d'entendre la technique comme un monde de gouvernement des corps et des subjectivités[123] ». L'histoire des dispositifs techniques de vision, du télescope au microscope, en passant par la *camera obscura*, le panoptique et l'appareil photographique, est en effet celle d'une médiation technique de la perception, et donc d'une médiation à la fois de la subjectivité des individus et de leur expérience du monde. Jonathan Crary se penche spécifiquement sur une transformation de la subjectivité, une modernisation, qu'il situe au début du XIXe siècle, et dont l'origine est « indissociable d'une vaste restructuration du savoir et des pratiques sociales qui a modifié de mille façons les facultés productives, cognitives et désirantes du sujet humain[124] ». Pour l'auteur, cette modernisation de la vision précède l'émergence de la photographie, dont elle est une cause plutôt qu'une conséquence. Il met notamment en lumière la façon dont le développement des sciences physiologiques (permettant de comprendre le fonctionnement des sens humains et en particulier celui de la vue) et la démocratisation d'appareils de visions comme la *camera obscura*, le thaumatrope ou le stéréoscope *détachent* l'observateur de l'objet de son observation.

Pour le photographe contemporain, l'expérience sensible du monde est susceptible d'être influencée par le dispositif photographique de différentes façons. Aborder le réel avec une intention photographique amène nécessairement l'individu à porter une attention différente à l'environnement qui l'entoure. Il faut également noter que les particularités et différences techniques de chaque dispositif sont susceptibles d'altérer l'expérience du photographe autant que les propriétés des images réalisées. Pour le photographe italien Gabriele Basilico, le choix du dispositif photographique est déterminé par l'approche de l'environnement qu'il implique.

> J'ai utilisé la chambre, surtout au début, pour faire des images de meilleure qualité et pour pouvoir faire des corrections de perspective. Mais mon utilisation de la chambre

123 Maxime Boidy, « préface », *in* Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, [1990], Bellevaux, Editions Dehors, 2016, p. 13.
124 *Ibid.*, p. 30.

> avait pour finalité principale d'engendrer un comportement différent. Elle permettait de ralentir la vision, de regarder avec les yeux, sans l'intermédiaire du cadre, et finalement de regarder avec la perception physique. La chambre me permettait de participer à l'expérience du paysage ; elle me permettait d'établir des points de vue sans l'appareil photographique, puis de les vérifier. Les méthodologies du regard et de la prise de vue relèvent de deux moments différents qui doivent être conjugués pour faire une photographie, et la chambre permet de définir une démarche beaucoup plus intéressante[125].

Chez Basilico, le recours à la chambre photographique est partiellement motivé par le fait d'établir une contrainte supplémentaire, régissant la réalisation des photographies et permettant d'en éviter la trop grande multiplication. L'élection d'un protocole photographique n'est donc pas motivée seulement par la qualité des photographies qu'il permet de produire, elle l'est également par l'expérience des lieux que ce protocole permet au photographe de vivre. Photographier avec une chambre assortie de son trépied et des châssis contenant les plans-films implique un déplacement lent et peu aisé. Le temps nécessaire à la préparation de chaque prise de vue interdit la prise de photographies « sur le vif », tandis que la dimension et le coût des plans-films peut en limiter la quantité. À l'inverse, le recours à un appareil 24x36 permet une relative légèreté et est donc plus approprié à des expériences de marche ou d'errance plus rapides. Un appareil photographique numérique peut permettre de réaliser des milliers de photographies en un temps réduit sans surcoût, et facilite par exemple les prises de vue en rafale. Les appareils photographiques intégrés aux smartphones permettent pour leur part une mise à disposition permanente d'un dispositif photographique fiable, au prix d'une faible marge de choix techniques, comme le font les appareils numériques compacts automatiques[126].

Cette automatisation de la prise de vue, associée à la compacité des appareils, convient par exemple parfaitement au relevé photographique tel que pratiqué par les architectes, tandis que les « photographes d'architectures » en charge de la réalisation de reportages photographiques des réalisations des mêmes architectes, ont plus volontiers recours à des appareils de moyen format ou à des reflex plein format, souvent associés à des objectifs à bascule et à décentrement. La pratique de relevé photographique, opérée machinalement et automatiquement, avec le seul souci d'enregistrer et de documenter l'espace, n'a pas grande incidence sur l'expérience des lieux de l'architecte, si ce n'est qu'elle incite à des déplacements multipliés pour assurer l'épuisement photographique complet des lieux. À l'inverse, le photographe attaché à produire des images séduisantes et parfaitement maîtrisées des réalisations des architectes, est plus enclin à employer un trépied pour pouvoir augmenter le temps d'exposition et composer soigneusement ses cadrages. Les nécessités particulières

125 Gabriele Basilico, propos rapportés dans : Jordi Ballesta, *Métaboliser la ville : entretien avec Gabriele Basilico*, https://journals.openedition.org/focales/1220, consulté le 5 mars 2022.

126 Pour une perspective plus large sur la question des dispositifs automatiques en photographie, voir notamment : Marion Pieuchard, « La photographie et l'automatisme : histoire d'une utopie du Photomaton au procédé Polaroïd », Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Poivert, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013.

de lumière et d'éclairage imposent également de définir les bons moments aux bons endroits pour bénéficier d'une bonne exposition, et peuvent donc réclamer des conditions météorologiques particulières. Le photographe doit donc développer une attention accrue aux conditions naturelles, météorologiques et lumineuses.

Au-delà de la subjectivité du regard du photographe, les représentations produites à l'aide d'appareils photographiques sont évidemment elles aussi conditionnées par les caractéristiques techniques, optiques et physiques des appareils en question. Les capacités des capteurs de lumière ou les propriétés des pellicules ou films photographiques, les caractéristiques des systèmes optiques, de la longueur de la focale, c'est-à-dire de l'angle du champ visuel, à l'ouverture du diaphragme – qui conditionne à la fois l'intensité de lumière captée et la profondeur de champ, et donc la plage de netteté – sont quelques-uns des très nombreux paramètres physiques des appareils photographiques qui conditionnent fortement les caractéristiques des images produites.

Parmi les compétences du photographe, l'élection d'un type particulier d'appareil photographique pour la réalisation de tel ou tel reportage photographique est donc primordiale. Par exemple, lorsque Joel Sternfeld choisi d'employer une chambre photographique pour réaliser les images de *Walking the High Line*, il privilégie un dispositif lui permettant d'obtenir des vues extrêmement détaillées, riches en nuances et bénéficiant d'une profondeur de champ particulièrement grande. Les photographies ainsi réalisées sont donc exhaustivement nettes, précises et fines. À l'inverse, le recours à ce type particulier d'appareil photographique, en plus du coût financier qu'il implique, nécessite un long temps d'installation de l'appareil (qui ne peut être employé sans le recours à un trépied), de réglage de la mise au point manuelle, de sélection de l'ouverture et du temps de pose en fonction des conditions lumineuses, etc. L'impossibilité d'opérer rapidement et discrètement font, dans le cadre de *Walking the High Line*, partie du projet photographique de Sternfeld, et résultent des choix de l'artiste. Les questions pratiques qu'implique le recours à l'objet technique qu'est tout appareil photographique font nécessairement partie de la démarche. Formé à la compréhension et à la maîtrise de ces enjeux techniques, le photographe éclairé opère ces choix en pleine conscience. Ce n'est pas forcément le cas des photographes amateurs.

La mise à disposition du grand public d'appareils photographiques requérant le moins de connaissances techniques possible est une constante dans l'histoire du médium. Dès 1888, Georges Eastman commercialise sous le nom Kodak les premiers appareils photographiques grand-public, associant la mise en vente des premiers films en rouleaux (qui deviendront par la suite des pellicules) et d'appareils bon-marchés adéquats à un service de développement et de tirage *via* envoi postal, permettant à des publics non-initiés (mais disposant tout de même des moyens financiers suffisants) de réaliser par eux-mêmes des photographies. Doté d'un sens du marketing remarquable, Eastman promeut l'appareil et le service associés *via* un

slogan qui restera dans l'histoire du médium : « *You press the button and we do the rest*[127] » (soit « vous appuyez sur le bouton et nous faisons le reste »). À l'époque, des photographes tels qu'Alfred Stieglitz craignent que cette démocratisation de la pratique photographique ne soit « synonyme de médiocrité[128] », réduisant la démarche photographique à une activité de « presse-bouton ». Pourtant, Stieglitz lui-même s'empare de ces appareils dits de petit-format, avec lesquels il réalise notamment en 1895 une photographie intitulée « *Winter, Fifth Avenue* » prise sur le vif dans une rue new-yorkaise sous la neige, tirant ainsi partie de la rapidité d'exécution permise par cette nouvelle technologie. L'extrême simplicité technique des premiers appareils photographiques commercialisés par Kodak ne laisse que peu de place aux choix de l'opérateur mais n'en conditionne pas moins les photographies ainsi produites. Un siècle plus tard, le progrès des technologies photographiques (au premier plan desquelles le développement de la photographie numérique d'abord et celui des smartphones ensuite) poursuit cette démocratisation de la pratique de la photographie. Aujourd'hui quotidienne et banal, la photographie numérique et surtout les moyens de communications associés déclenchent même une nouvelle révolution de l'image, comme le souligne André Gunthert :

> Favorisée par les outils connectés et les réseaux sociaux, la deuxième révolution de la photographie numérique est celle des usages conversationnels de l'image. Comme l'arrivée du cinéma ou de la télévision, cette mutation transforme en profondeur nos pratiques visuelles. La photographie était un art et un média. Nous sommes contemporains du moment où elle accède à l'universalité d'un langage[129].

L'ensemble des choix techniques du photographe influencent donc à la fois l'expérience physique de l'individu photographiant et la nature et les qualités des images ainsi produites. Les photographies ne sont pas des captations transparentes du réel, d'une part du fait de cette subjectivité de la technique même, mais évidemment aussi du fait des choix opérés par le photographe, dans les limites des possibilités que lui offre son appareil.

Pour réaliser une photographie de quelque chose, il faut placer un dispositif photographique à portée optique de ce quelque chose. Les différentes capacités des dispositifs optiques associés aux appareils photographiques permettent une grande variété de distance, du microscopique au macroscopique, jusqu'au cosmique[130]. Fondamentalement, l'acte photographique relève de l'établissement d'un rapport spatial et visuel entre le photographié et le photographiant. Pour l'opérateur, cet acte est une opération corporelle, qui implique

127 Cité par : François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 213.

128 Alfred Stieglitz, cité dans : *Ibid.*

129 André Gunthert, « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique », *Études photographiques*, 20 mars 2014, n° 31.

130 Le dictionnaire des Trésors de la Langue Française relève une définition du « cosmos » en tant que « portion de l'espace céleste pouvant être observée à un moment donné par le plus puissant télescope ». Le cosmos serait donc avant tout une question de perception visuelle.
https://www.cnrtl.fr/definition/cosmos Consulté le 04.01.2023.



Photogrammes extraits de : *New York Voices: Joel Sternfeld*, 2002
0min52sec, 0min57sec, 1min03sec & 1min06sec



Alfred Stieglitz, *Winter, Fifth Avenue*, 1895



Publicité Kodak, 1888 env.

de placer (et de déplacer) un dispositif photographique afin d'établir un rapport visuel donné avec le photographié. « La photographie renvoie malgré tout à un acte particulier d'un observateur-photographe, qui exclut de penser l'image en dehors de son rapport avec lui[131] ». Les photographies réalisées par Sternfeld sur la *High Line* sont avant tout issues du rapport établi entre le photographe et le lieu, rapport lui-même construit par la pratique des lieux de Sternfeld, mais aussi par sa culture visuelle. L'acte photographique peut donc être compris, au-delà des photographies qui y sont produites, en tant qu'un rapport entre l'espace et un opérateur, et en tant qu'une expérience physique de ce dernier.

La photographie produit des représentations, susceptibles de nourrir des images, qui expriment le point de vue – littéralement et métaphoriquement – de leur auteur. Comme le note Albert Piette, « [alors] que l'auteur semble facilement s'effacer derrière le texte écrit, la photographie visibilise en permanence le hors-champ (c'est-à-dire l'espace invisible avec lequel l'espace photographique entretient nécessairement une relation) et, ainsi, la présence du chercheur-photographe[132] ». Dans *Walking the High Line*, Sternfeld joue précisément de ce rapport de cadrage, en isolant le paysage féralisé du viaduc ferroviaire de l'activité humaine, en contrebas. L'absence incongrue de cette activité, au cœur même de Manhattan, est l'un des éléments relevés par le photographe et qu'évoquent ses photographies. À travers elles, c'est l'ensemble du processus de projet des Amis de la *High Line*, des architectes et du concepteur de jardin Piet Oudolf qui s'empare de cette dimension particulière du lieu.

131 Albert Piette, « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, 2007, vol. 37, n° 1, p. 23-28.
132 *Ibid.*

*
**

Le temps de la prise de vue est un temps de confrontation physique avec le réel, avec le terrain. L'acte photographique nécessite une implication du corps de l'opérateur, qui se déplace, et observe les lieux qu'il photographie. L'acte photographique peut être le motif de ce déplacement et de cette expérience, mais il peut aussi être subordonné à une approche plus vaste, comme celle des architectes qui cherchent à réaliser un relevé, à saisir les enjeux d'un site de projet particulier, à s'imprégner des qualités d'un espace. Dans ces cas de figure, la réalisation des photographies est certainement moins conscientisée, elle concentre moins l'attention, et peut même faire, comme dans l'exemple de Pauline Gasqueton ou celui de Commune, l'objet d'un protocole presque automatique. Il n'en est pas moins réfléchi, en ce qu'il est anticipé, rigoureux, et conçu en fonction des usages qu'il est censé permettre – ou faciliter – par la suite. Opérée sans attention spécifique aux qualités esthétiques et plastique des photographies ainsi produites, cette activité de prise de vue n'en garde pas moins l'empreinte du regard, de l'attention et de l'expérience de architecte qui prend des photographies. Elle se fait donc, *a posteriori*, trace de cette expérience. Pour l'architecte-photographe, consulter ses photographies est à la fois le moyen de chercher des informations et de raviver le souvenir de sa propre expérience des lieux. Les photographies se font alors pour l'architecte des médiatrices entre le moment de l'expérience corporelle des lieux et tous les moments de conceptions qui lui succèderont.

Une différence fondamentale persiste entre les exemples de Pauline Gasqueton, de Commune et de Joel Sternfeld. Alors que dans le cas de Pauline Gasqueton comme dans celui de Commune, ce sont les architectes qui réalisent eux-mêmes les photographies, le cas de Joel Sternfeld et de la *High Line* fait intervenir un acteur différent de l'équipe des concepteurs, un photographe professionnel et indépendant du processus de projet. Il faut revenir sur les implications de cette différence, et sur ce qui distingue ces exemples.

À Cluses comme sur le cours Tolstoï, les modes opératoires photographique des architectes sont marqués par l'anticipation, et par la nécessité d'enregistrement. Il s'agit pour eux de produire des supports et des aide-mémoires pour les phases de dessin, de fabriquer des outils de représentation du réel et d'anticiper des besoins d'images futurs. Ce sont par exemple la communication du projet, la nécessité d'échange avec différents acteurs ou les besoins réglementaires de production d'images de contexte dans un dossier de demande de permis de construire. Sur le terrain, l'architecte-photographe semble donc être avant tout un architecte, et son regard est davantage porté sur les nécessités du projet que sur une approche photographique consciente d'elle-même. Pour parvenir à des usages opérants de la photographie, l'implication de l'architecte en tant que photographe semble pourtant nécessaire : les photographies de relevé procèdent d'une intentionnalité particulière, qui anticipe des enjeux futurs. Surtout, les significations, informations et connaissances qu'apportent ces pratiques photographiques aux architectes ne semblent

pouvoir être précisément saisies que par le croisement avec d'autres documents et types de représentation, et *via* un long travail effectué *a posteriori* : les photographies de relevé de Pauline Gasqueton deviennent opérantes lors de vérifications minutieuses intervenants en phase de redessin, en soutien au relevé métrique ; les photographies du cours Tolstoï ont nécessité, pour devenir un outil performatif, un long travail d'assemblage, de redessin, et un travail d'enquête sur place conséquent. Ici encore moins qu'ailleurs, les photographies ne peuvent être abordées comme des objets autonomes et auto-suffisants, aux significations et interprétations prédéterminées. Leur efficacité semble donc conditionnée par l'ensemble d'une démarche dont elles ne sont qu'un élément, et par l'implication, tant au moment de la réalisation que dans la phase postérieure (que l'on pourrait qualifier de phase de traitement). Et en l'occurrence dans les deux exemples qui nous occupent, des mêmes individus.

La mise en dispositif de la « matière photographique » collectée par Commune a toutefois permis de produire un objet de représentation relativement accessible en dehors du cercle des initiés, qui s'est révélé pertinent et efficace lors d'échanges avec les habitants et avec les collectivités locales. Ceci au prix d'un long travail de la part des architectes, ajoutant à leurs compétences disciplinaires propres un travail de graphisme, de mise en page et d'édition.

À l'inverse, le savoir-faire, les compétences et l'approche de Joel Sternfeld à Manhattan sont spécifiques à sa qualité et à son expérience de photographe. Ses photographies de la *High Line* ont été exposées à destination du grand public, et également publiées dans un ouvrage, avec un certain succès populaire dans les deux cas. Le travail du photographe, qui a nécessité une longue activité de préparation, de prise de vue, ainsi très certainement que de développement, de sélection et de tirage, semble ainsi pouvoir être plus facilement communiqué, sans nécessité pour les spectateurs de disposer d'une expérience ou de compétences particulières. L'influence qu'ont eu les photographies de Sternfeld sur l'ensemble des équipes de conception qui se sont penchées sur la transformation de la *High Line* n'a pas nécessité de travail de leur part – au sens de la transformation d'une matière pour la rendre utilisable. Elles ont en revanche participé à construire un imaginaire, qui a alimenté les architectes au même titre que les commanditaires ou que le grand public. Pour les architectes, le recours au travail d'un photographe, c'est-à-dire d'autrui, est un moyen de susciter une conjugaison de compétences ; le photographe est susceptible (du fait de ses compétences professionnelles, de son approche, mais aussi du fait de son indépendance vis-à-vis du processus de projet) de renouveler le regard des architectes sur les lieux. L'introduction d'une altérité dans l'approche d'un site de projet est considérée comme un atout par certains architectes, qui n'hésitent pas à solliciter des photographes. La dialectique des représentations produites devient alors une source de recul critique sur un paysage, une situation de projet, ou sur une réalisation des architectes, qu'elle soit en phase de chantier, achevée de livrer, ou en usage depuis un certain temps.

On peut se demander s'il est possible, pour un architecte mobilisé dans le cadre d'un projet, de réaliser des photographies qui permettent cette prise de recul. La conscience des nécessités de phases de projet encore anticipées, le besoin de produire des représentations

qui puissent *servir* pratiquement par la suite est peut-être contradictoire avec la prise d'un recul critique.

Celle-ci peut toutefois intervenir par la suite, à partir de photographies réalisées sans que l'opérateur ait, au moment de la prise de vue, conscience de ce que ces images peuvent apporter. Les architectes de Commune se sont par exemple servis de leurs nombreuses photographies réalisées en arpentage (et pas seulement de celles prises dans le cadre du protocole visant à la production du déroulé photographique du cours Tolstoï) pour définir et renseigner différentes typologies d'édifices présentes sur leur terrain d'enquête. Du fait de son indétermination, la photographie permet, *a posteriori*, de nouvelles interprétations croisées, de nouveaux classements.

chapitre 5.

Le temps des images

Archive & mémoire, atlas & imaginaire



Auteur inconnu, *Robert Venturi at the University of Pennsylvania*, 1961.

Ah que j'aimerais – c'est ce que je sens en ce moment – être quelqu'un capable de voir tout cela comme s'il n'avait d'autre relation avec ces choses que le simple fait de voir – tout contempler comme si j'étais le voyageur adulte arrivé ce jour même à la surface de la vie ! N'avoir pas appris, depuis ma naissance et par la suite, à donner un sens donné à toutes ces choses, pouvoir les voir dans l'expression qu'elles ont indépendamment de l'expression qui leur a été imposée.

Fernando Pessoa[001]

Les objets visuels, les objets investis d'une valeur de figurabilité, développent toute leur efficacité à jeter des ponts multiples entre des ordres de réalités pourtant positivement hétérogènes. Ils sont des opérateurs luxuriants de déplacements et de condensations, des organismes à produire du savoir autant que du non savoir. Leur fonctionnement est polydirectionnel, leur efficacité polymorphe.

Georges Didi-Huberman[002]

Dans le parcours qu'est celui d'une photographie, le moment inaugural par définition est celui de la prise de vue, c'est-à-dire celui où un opérateur déclenche un dispositif photographique. Ce moment est le produit d'une confrontation entre le photographe et le réel, il représente pour l'individu une expérience corporelle, sensible et tangible du réel, dont les photographies réalisées se font peu ou prou l'expression. Consciemment ou non, les paramètres techniques, les conditions de l'expérience et l'imaginaire du photographe influencent sa façon de percevoir le monde, et donc de le photographier. Une fois réalisées, elles peuvent encore être triées, sélectionnées, supprimées, et peuvent aussi faire l'objet de transformations, notamment par un *editing* numérique ou bien par un développement et un tirage argentique. Le parcours des photographies traverse un certain nombre d'actions successives, toutes relevant de choix que l'opérateur doit effectuer, et nombre d'entre elles sollicitant le recours à des processus et objets techniques, depuis l'agrandisseur et la cuve de développement jusqu'à l'ordinateur et, éventuellement, l'imprimante. Cet ensemble d'action produit des *objets* numériques ou physiques : des photographies.

S'amorce alors un deuxième temps, celui de leur diffusion, de leur lecture et de leur interprétation. En bref, de leurs usages possibles. Caractérisée depuis l'invention du négatif par sa reproductibilité, la photographie est historiquement marquée par ses relations avec les questions de diffusion, d'impression, de circulation et de réception. C'est ce que

001 Fernando Pessoa, *Lisbonne revisitée : anthologie*, Paris, Chandeigne, 2017, p. 64–65. Édition bilingue, traduction tirée de l'ouvrage. « *Quem me dera, neste momento o sinto, ser alguém que pudesse ver isto como se não tivesse com ele mais relação do que o vê-lo – contemplar tudo como se fora o viajante adulto chegado hoje a superficie da vida ! Não ter aprendido, da nascença em diante, a dar sentidos dados a estas coisas todas, poder vê-las na expressão que têm separadamente da expressão que lhes foi imposta* ».

002 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 45.

note André Rouillé lorsqu'il relève que « l'entrée de la photographie dans le domaine de l'information s'est donc opérée […] à la conjonction de deux séries de transformations techniques : l'une propre à la photographie, l'autre concernant l'imprimerie[003] ». Mises en circulation, les photographies échappent alors, dans une certaine mesure, à leurs auteurs. Leur interprétation et leurs usages sont fonctions des modes selon lesquels elles sont diffusées et offertes au monde. Elles deviennent des objets culturels. L'emploi éventuel de légendes[004], le support, les dimensions et l'ensemble du contexte de monstration des photographies transforment profondément le regard porté sur elles. Comme le décrit Allan Sekula dans un texte de 1974 intitulé « Sur l'invention du sens dans la photographie[005] » , « La photographie considérée isolément présente simplement la *possibilité* du sens. Ce n'est que par l'insertion dans une situation de discours concrète que la photographie offre un aboutissement sémantique clair[006] ». De fait, les photographies sont toujours perçues *dans un contexte*. Elles ne sont pas des objets isolés, éthérés, mais bien des objets visibles, perçus et culturellement interprétés. Pour comprendre le fonctionnement des photographies, ce contexte est donc un élément dont l'analyse est primordiale.

Les photographies demeurent sujettes à une large diversité d'interprétation. Leur sens n'est pas déterminé, leur capacité à faire signe n'est ni automatique ni prédéterminée. En fonction des contextes dans lesquels les photographies sont montrées et perçues, leur appréhension peut être l'objet, pour l'observateur, d'une expérience sensible. Les intentions à l'origine de la réalisation d'une photographie peuvent ne pas transparaître dans celle-ci, ou susciter chez l'observateur des réactions et des interprétations extrêmement différentes des intentions du photographe.

Le temps de la diffusion des photographies est aussi celui de leur collecte par autrui. Des portfolios de reproductions vendus aux architectes du XIXe siècle aux captures d'écran que l'on effectue d'un bref coup de pouce en parcourant un fil Instagram, les photographies sont des objets culturels particulièrement susceptible de circuler, que l'architecte collecte, rassemble et archive. Les conditions de cette collecte, mais aussi les usages et fonctions de ces ensembles d'images ne sont évidemment pas neutres, bien que souvent impensés. Ils fabriquent de nouveaux contextes d'énonciations et donc de nouvelles conditions de saisir les photographies.

003 André Rouillé, *La Photographie : Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 160.
004 À ce sujet, voir : *Ibid.*, p. 162-164.
005 Allan Sekula, « Sur l'invention du sens dans la photographie », M. Muracciole (dir.), *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, [1974], Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 67-97.
006 *Ibid.*, p. 73.

5.1 – Entre mémoire & archive

Selon Susan Sontag, « photographier, c'est acquérir sous des formes diverses. Sous la forme la plus simple, une photo nous permet de posséder par substitution un être ou une chose aimés […] [007] ». Les photographies sont ainsi pour les architectes le moyen d'acquérir, de posséder par substitution, des images de référence, des notes visuelles, des représentations de leurs productions ou des images évocatrices. Se posent alors des questions de l'ordre de la collecte, de l'enregistrement, de la conservation, de l'inventaire et du classement, actes qui ne sont pas sans enjeux. Dans *Penser/Classer*[008], Georges Perec exprime, à sa façon, la relation entre les idées et les fragments qu'il faut ordonner ; il souligne l'impossibilité de parvenir à un classement parfaitement complet, exhaustif et cohérent. Tout classement est nécessairement imparfait, mais tout classement construit également une logique et un rapport au monde qui lui est propre.

Archives photographiques d'architectes

Comme le montre le projet de la *High Line* de New-York, fortement influencé par les photographies du viaduc en déshérence réalisées par Joel Sternfeld, le projet d'architecture se nourrit des influences visuelles et imagées qui entourent les architectes. En plus des photographies spécifiques à chaque site ou terrain, dont nous avons questionné le rapport au projet dans le chapitre précédent, les architectes s'entourent d'images qui inspirent et orientent le processus de création qu'est tout projet d'architecture. Cette pratique n'a rien de récent, comme le souligne Anne Frémy :

> Dès la Renaissance, les architectes ont construit leurs édifices et leurs théories en se référant aux images élaborées par ceux qui les avaient précédé (sic). L'histoire de l'architecture est un album ouvert, façonné par les jeux de réinterprétation de ce corpus inépuisable dont l'accroissement est proportionnel à l'immensité des possibilités offertes par les médias contemporains[009].

Dans ces catalogues d'images de référence, la photographie occupe une place de choix dès les années 1890, d'abord sous la forme de portfolios non reliés, « nouvelle forme de recueil de planches […], conçu comme un répertoire de motifs et de formes historiques, et

007 Susan Sontag, *Sur la photographie*, [1973], Paris, C. Bourgois, 2008, p. 212-213.
008 Georges Perec, « Penser, classer », *Penser, classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 151-177.
009 Anne Frémy, « L'Image édifiante. Le rôle des images de référence en architecture », thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Philippe Potié, Paris Saclay, 2016, p. 5.

bientôt aussi contemporaine[010] ». Au fil du temps et des progrès technologiques, tant dans le domaine de la photographie que dans celui de l'édition, puis de l'information et des réseaux, la pratique de la collecte de photographies de référence perdure chez les architectes, en évoluant avec les époques et les techniques. Elle a évidemment un impact sur les projets des architectes, qu'il n'est toutefois pas toujours facile de mesurer précisément. L'histoire de la circulation de photographies de référence est aussi celle, beaucoup plus vaste, de l'histoire de l'architecture.

Le Corbusier et les cartes postales

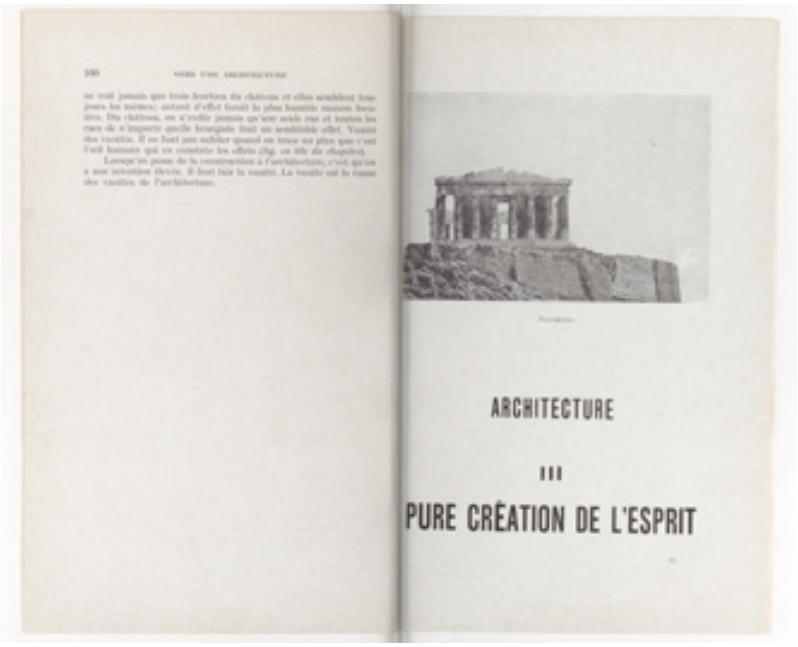
Les ruines antiques de Grèce ou d'Égypte sont parmi les premières architectures que l'on ait cherché à photographier pour en ramener les images en Europe de l'Ouest, et les faire circuler. Comme on l'a vu, Arago lui-même dans son rapport de 1839 mentionne les ruines et hiéroglyphes d'Égypte comme l'un des premiers objet auquel appliquer les possibilités de la photographie[011]. Contrairement à ce qu'écrit Malraux, l'architecture – et en particulier les ruines antiques – n'a pas manqué d'être annexée dans les musées imaginaires de nombreux collectionneurs. Nous avons déjà cité les photographies réalisées en « Égypte, Nubie, Palestine et Syrie[012] » par Maxime Du Camp entre 1849 et 1851, dont l'influence sur les architectes de l'époque est notable ; on sait que Viollet-le-Duc possédait un portfolio des images de Du Camp[013]. L'acropole d'Athènes aurait pour sa part été photographiée pour la première fois en 1842[014], mais ces premiers clichés, des daguerréotypes, demeurent relativement confidentiels du fait de la difficulté à les reproduire. En revanche, un ensemble de photographies du Parthénon et de l'Acropole, réalisées en 1903 par le photographe suisse Fred Boissonnas, a été plus largement diffusé, et notamment chez les architectes. À ce sujet, Beatriz Colomina souligne l'importance du format de diffusion des photographies, ainsi que leur capacité à fonder un regard esthétisé sur l'architecture antique :

> Les photographies de Boissonnas sont exemplaires de ce mode instillé d'appropriation esthétisée du Parthénon. Les planches énormes de ce livre contraignent le lecteur à faire un pas en arrière chaque fois qu'une page est tournée, présentant chaque image comme l'objet d'une immersion contemplative, comme une « œuvre d'art »[015].

010 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2016, p. 298.
011 François Arago, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*, 1839.
012 Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, Gide et J. Baudry., Paris, 1852.
013 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 60.
014 Il s'agit d'un daguerréotype réalisé en 1842 par le photographe français Joseph-Philibert Girault de Prangey. Voir : Joseph-Philibert Girault de Prangey et Stephen C. Pinson, *Monumental journey: the daguerreotypes of Girault de Prangey*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2019.
015 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYX, 1998,



Frederick Boissonnas, *L'Acropole vue du Pnyx*, 1903 env.



Le Corbusier, *Vers une architecture*, [1923], Paris, Les éditions G. Crès et Cie, 1925, p. 160-161.

Ces photographies de Boissonnas sont réemployées dans un contexte radicalement différent par Le Corbusier, exemple qui montre l'importance du format, du contexte et du discours entourant les photographies, sur l'effet de leur réception.

> Le Corbusier se sépare de cette source lorsqu'il arrache ces images du sanctuaire de l'art, réduit leur dimension, et les place aux côtés d'images de la vie quotidienne de journaux et de catalogues industriels (qui eux-mêmes ont subi des transformations équivalentes). Les mass médias rendent toute chose contiguë et équivalente. Le Corbusier ne prétend pas maintenir une division hiérarchique entre les matériaux de genre ou de type différent. Au contraire, il propose la collision de fragments correspondant à l'expérience de la culture dans les médias. Son travail devient ainsi un commentaire critique sur les conditions de la culture à notre époque[016].

p. 109.

016 *Ibid.*

Le Corbusier publie en effet un ensemble de photographies du Parthénon dans le troisième chapitre de la cinquième partie de *Vers une Architecture*, intitulé « Architecture, pure création de l'esprit[017] ». Elles ne sont pas créditées, mais certaines d'entre elles peuvent être attribuées à Fred Boissonnas. Elles sont en revanche largement commentées et légendées, l'architecte développant au fil de son texte une apologie des qualités de l'architecture de la Grèce antique, des proportions harmonieuses de l'ordre dorique et des qualités sensibles qui s'en dégagent.

D'après Tim Benton, « Le Corbusier avait l'habitude d'accumuler des images de personnes, de bâtiments et de lieux – cartes postales, illustrations de magazines, livres – dont il se servait comme aide-mémoire et source d'inspiration pour ses propres toiles[018] ». Cette pratique s'apparente à une forme de collecte d'éléments destinés à servir plus tard des desseins encore non élucidés. À la suite d'un long travail dans les archives de Le Corbusier, Luis Burriel Bielza se penche sur l'influence de cette vaste collection d'images de référence, et notamment de cartes postales[019]. Un certain nombre d'entre elles sont utilisées dans les publications de Le Corbusier, tandis que l'influence d'autres est clairement visible dans les productions du peintre et architecte. Ainsi la photographie de la Porte Saint-Denis, sur laquelle sont dessinés des rapports de proportion et qui ouvre le chapitre « Les Tracés régulateurs[020] » de *Vers une architecture* est-elle issue du détourage d'une carte postale[021]. La peinture de Le Corbusier intitulée « Deux lutteurs dans les rochers » peut quant à elle être clairement rattachée à l'inspiration d'une carte postale de la collection de l'architecte sur laquelle on peut voir des « Enfants jouant en U.R.S.S.[022] ». Beatriz Colomina relève également cette relation spécifique entre les cartes postales, les photographies et les dessins de Le Corbusier dans *La Publicité du privé*[023].

Une influence similaire est visible dans des projets architecturaux, notamment celui d'une chapelle commémorative à Caracas, dessinée par Le Corbusier en 1951[024]. Dans les archives de l'architecte, on peut trouver une carte postale de 1911 partiellement griffonnée de la Pyramide de Caio Cestio, à Rome. Ce monument funéraire dont on estime l'érection aux alentours de l'an 12 av. J.-C. , a également été représenté par Piranèse. L'année d'édition de la carte correspond aux dates du voyage initiatique de Le Corbusier, son *Voyage d'Orient*[025] et il est donc probable qu'il ait acquis cette carte à Rome à cette occasion. Une autre photographie

017 Le Corbusier, *Vers une architecture*, [1923], Paris, Flammarion, 2016, p. 161.
018 Tim Benton, « Le Corbusier, photographe secret », Fondation Le Corbusier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014, p. 58.
019 Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier : la passion des cartes*, Bruxelles, CIVA, Mardaga, 2013.
020 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 49.
021 Notamment visible dans : Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 28.
022 *Ibid.*, p. 148−149.
023 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé*, *op. cit.*, p. 84 et suivantes.
024 Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 78-79.
025 Le Corbusier et Stanislaus von Moos, *Voyage d'Orient, 1910-1911*, Paris, Éditions de La Villette, 2011.







Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier : la passion des cartes*, Bruxelles, CIVA, Mardaga, 2013, p. 28-29, 78-79, 148-149

de la pyramide est présentée dans *Vers une Architecture*[026], et elle apparaît dans un dessin général de Rome, surmonté de volumes géométraux élémentaires, dont une pyramide. Ce même volume pyramidal, avec un angle proche de celui du monument romain, caractérise le projet pour une chapelle commémorative à Caracas, dessiné en 1951. Mais il est également visible dans la toiture de l'oratoire du couvent de La Tourette, dont Le Corbusier achève la construction en 1956. Dans certains de ces cas, la proximité formelle entre l'image des cartes postales, les dessins intermédiaires et la production picturale ou architecturale de l'architecte-peintre est telle que l'on peut parler d'une circulation de l'image, ou du motif. Cette relation interroge le pouvoir et le fonctionnement de l'inspiration, de l'influence et de la référence à l'image dans le projet.

On peut ainsi, par une observation attentive, voir le musée imaginaire de Le Corbusier – constitué de portfolios, de photographies et de cartes postales collectées, mais aussi de ses propres photographies – littéralement émerger dans ses productions architecturales ou picturales. Les cartes postales prennent une place importante parmi ces images de référence, comme le note Christophe Pourtois : « la carte postale fut pour Le Corbusier un support et une référence sans cesse au centre d'une dialectique particulière entre son imaginaire et ses réalisations[027] ». Le Corbusier n'est évidemment pas le seul architecte – ni vraisemblablement le premier – à recourir largement à des collections d'images collectées pour nourrir son inspiration. Mais l'accès exhaustif à ses archives permet, plus que dans d'autres cas, de mettre en lumière le lien qui relie son musée imaginaire à ses productions.

Surtout, les usages multiples et croisés que Le Corbusier fait d'images collectées *via* des supports divers (magazines, cartes postales, portfolios photographiques) mettent en lumière la façon dont la circulation des photographies est, chez les architectes, susceptible d'en changer la réception. Les cartes postales de monuments romains deviennent des « leçons d'architecture » (à l'instar de « La Leçon de Rome », titre du premier chapitre de la cinquième partie de *Vers une architecture*[028]) ou des modèles de composition de tableaux. Reproduites, redessinées, recadrées voire même retouchées[029], les photographies décontextualisent et abolissent les échelles des objets qu'elles représentent, facilitant d'autant la réinterprétation de leurs formes à des fins diverses et leur insertion dans des récits d'ordres variés.

À la même époque, Charlotte Perriand se distingue également par sa pratique de collecte d'images, auxquelles elle associe sa propre production photographique. Elle rassemble ainsi des centaines d'images, achetées auprès d'agences, découpées dans des périodiques, des ouvrages, ou réalisées par elle-même, qu'elle classe et convoque à plusieurs reprises dans l'élaboration de fresques en photomontage[030]. Comme le relève Damarice

026 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 124.
027 Christophe Pourtois, *in* : Luis Burriel Bielza, *Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 8.
028 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 119-140.
029 Voir à ce sujet l'exemple de la photographie des silos de Buenos Aires, chapitre 2 section 1.
030 Voir à ce sujet : Emmanuelle Kouchner et Damarice Amao, *Charlotte Perriand : politique du photomontage, comment voulons-nous vivre?*, Arles, Actes sud, 2021.

Amao, cet ensemble hétéroclite demeure difficile à définir : « collection, banque d'images, photothèque, archives photographiques ? Quel terme finalement sied le mieux pour désigner ce corpus d'épreuves photographiques auquel il faut adjoindre une centaine de négatifs sur plaques de verre […] et quelques reproductions d'images découpées dans des imprimés d'époque[031] »? L'auteure souligne l'effort nécessairement investi par Charlotte Perriand pour rassembler ces photographies, qu'elle compare à une « quête », à une époque où les images ne sont pas encore aussi disponibles qu'aujourd'hui, du fait de leur mise en réseau numérique[032].

Embaixada et l'archive d'images

Les architectes contemporains ont également recours à des collections de photographies pour organiser leur imaginaire, leurs références, et leur pensée. C'est par exemple le cas des architectes de *Embaixada*[033]. Co-dirigée par trois architectes[034], l'agence développe depuis sa création en 2002 des processus de travail qui visent à permettre et faciliter la création collective, problématique courante dans les pratiques contemporaines des architectes[035]. Parmi ceux-ci, une archive numérique collective, (qu'on peut également qualifier de catalogue) d'images de référence. Partagée en réseau intranet entre l'ensemble des collaborateurs d'*Embaixada*, cette archive se compose d'une arborescence de dossiers informatiques, qui classe par noms d'auteur des photographies de sources diverses.

On y trouve principalement des réalisations ou des projets d'architecture, de paysage et d'urbanisme, mais aussi des travaux d'artistes, photographes, plasticiens, musiciens ou réalisateurs de cinéma. Dans chaque dossier consacré à un auteur, des sous-dossiers sont dédiés aux différents éléments (projets ou œuvres par exemple) de cet auteur. Les images proviennent principalement de deux types de sources. D'une part, des fichiers collectés au fil du temps *via* internet, ou en scannant des livres, revues et magazines. D'autre part, des photographies prises par les membres de l'agence, ou transmises par des relations directes. Ce deuxième type de source est dans sa grande majorité constitué de photographies de réalisations architecturales, prises au cours de voyages, de visites de chantiers, ou au quotidien.

031 Damarice Amao, « En quête d'images, l'archive photographique de Charlotte Perriand », E. Kouchner et D. Amao (dir.), *Charlotte Perriand : politique du photomontage, comment voulons-nous vivre?*, Arles, Actes sud, 2021, p. 88-95.
Voir également : chapitre 6, section 1.3.

032 *Ibid.*, p. 91.

033 D'après un entretien réalisé par l'auteur avec Nuno Bernardo Griff et Paulo Albuquerque Goinhas à Lisbonne le 24 juin 2021. L'auteur a également travaillé en tant que collaborateur au sein de *Embaixada* de 2015 à 2017.

034 À savoir Paulo Albuquerque Goinhas, Nuno Bernardo Griff et Cristina de Mendonça. Voir : https://www.embaixada.net/practice , consulté le 06.04.2023.

035 En témoigne par exemple pour le cas français l'ouvrage lié au projet « Lieux infinis » de l'équipe Encore Heureux, commissaire du Pavillon français à la 16eme Biennale d'architecture de Venise : Rollot Mathias (dir.), *L'hypothèse collaborative : conversation avec les collectifs d'architectes français*, Marseille, Hyperville, 2018.

Toutes ces photographies sont ajoutées aux dossiers des projets dans des sous-dossiers, par date de prise de vue. On trouve parfois pour une même réalisation architecturale plusieurs dates de visite, avec plusieurs ensembles de photographies, parfois séparés de plusieurs années, ou correspondant à des moments différents de la vie d'un édifice : en phase de chantier, puis achevé, par exemple. Des photographies et autres formes de représentation architecturale des réalisations d'*Embaixada* sont également intégrées dans cette archive, dans un dossier dédié aux productions de l'agence, parmi les autres auteurs catalogués.

Dans ce cadre, le médium photographique est le moyen d'intégrer dans un imaginaire visuel collectif – ici celui d'*Embaixada*, de ses collaborateurs et de ses interlocuteurs – la production de l'agence et, surtout, le regard de ses membres avec d'autres productions ou objets. Les photographies prises lors des visites d'édifices renommés diffèrent des photographies de communication publiées dans les monographies et sur les sites spécialisés. Réalisées sur place, elles témoignent d'un regard et d'une expérience personnelle et singulière de ces lieux (celle des architectes d'*Embaixada*), mise en commun *via* l'archive. On y voit donc parfois apparaître des défauts, ou des éléments de contexte invisibles dans les publications « officielles ». On y trouve aussi des détails et solutions techniques, comme des liaisons entre matériaux, ou des systèmes d'évacuation des eaux de pluie, qui font pleinement partie de la conception architecturale, mais sont souvent absents des publications. Photographies de reportage, de visite, apparentées parfois à la prise de note visuelle, ces images ne font pas forcément l'objet d'une attention esthétique ou artistique particulière. Elles sont la plupart du temps réalisées à l'aide de smartphones, ou avec l'appareil numérique compact de l'agence (un Panasonic Lumix DMC-LX5, employé en mode automatique[036]). Elles peuvent être apparentées à une pratique amateur de la photographie. L'intention déterminant leur réalisation est principalement d'enregistrer, et de prendre note d'une situation spatiale, d'un point de vue, d'un objet architectural, urbain, paysager ou artistique.

L'archive est constamment augmentée par des ajouts au fil des projets, des recherches et de la collecte de nouvelles références. L'ensemble des collaborateurs, des co-dirigeants aux stagiaires, sont ainsi invités à ajouter leurs propres contributions dans l'archive, au fil de leurs voyages et visites, ou en fonction de nouvelles références collectées à l'occasion des projets de l'agence. L'archive constitue donc une forme de mémoire collective en perpétuelle extension, qui rassemble et organise dans un système (dont la rigueur est variable) un vaste ensemble d'images. Dans la pratique quotidienne d'*Embaixada*, elle sert de banque d'inspiration, de stock de sources potentielles auxquelles les architectes se réfèrent et se renvoient entre eux. Elles permettent d'illustrer les propositions et les échanges lors des phases de conception ou des réunions autour des projets en cours de développement. Elles peuvent parfois permettre de résoudre des problèmes de détails techniques. Elles sont également utilisées pour illustrer des planches de concours ou des cours et conférences donnés par les membres de l'agence. L'archive s'apparente ici à un fond commun d'images

036 D'après un entretien réalisé par l'auteur avec Nuno Bernardo Griff et Paulo Albuquerque Goinhas à Lisbonne le 24 juin 2021.

flottantes, permettant d'établir un imaginaire collectif, à la fois partagé et propre au collectif de l'agence, une forme de culture commune, qui tire parti de l'outil informatique : chaque membre de l'agence a en permanence accès à l'archive depuis son propre poste de travail, pour la consulter ou pour y contribuer.

La constitution d'une archive d'images propre à un individu, une agence ou à un collectif d'architectes n'est pas rare ; elle est même une pratique relativement courante, qui témoigne encore une fois de l'importance de la place des images dans le processus créatif des architectes. L'exemple d'*Embaixada* en est un parmi d'autres. Il a cependant l'intérêt de témoigner de la large place faite aux propres photographies des membres de l'agence, et aux réalisations d'*Embaixada*.

Ricardo Carvalho et *Todos os Lugares*

L'architecte lisboète Ricardo Carvalho rassemble dans une archive personnelle des images collectées ainsi que des photographies qu'il réalise lors de ses voyages. Dans un premier temps, sa pratique photographique s'appuyait sur un appareil argentique, et son archive prenait la forme d'un ensemble de diapositives montées sur supports de carton pour la projection[037]. Il utilise désormais des appareils photographiques numériques, ses diapositives ont été scannées et l'archive est devenue numérique. Elle rassemble donc les photographies de Ricardo Carvalho, et des images collectées. Elle se présente aujourd'hui sous la forme d'une arborescence de dossiers informatiques, dans laquelle les images sont soigneusement classées :

> C'est classé par noms, j'aime l'avoir par auteurs, par qui a fait l'image, c'est organisé ainsi, […] je l'alimente en permanence, et c'est quelque chose auquel j'ai souvent recours. C'est très libre, parce que ça n'a pas la prétention d'avoir une narration ; quand on fait un livre, ou un article, je pense qu'on est amené à chercher une cohérence ; quand on a le dossier et qu'on met simplement les images ensemble, il y a une liberté immense[038].

Pour Ricardo Carvalho, cette archive est un outil de mémoire, une ressource d'images et d'imaginaires. Personnelle et intime, elle n'est pas destinée à une quelconque diffusion, du moins pas sous cette forme. Sa performativité en tant qu'outil provient précisément de la grande liberté que son format de classement et son caractère strictement privé lui confèrent.

037 Ces diapositives sont visibles dans la contribution de Ricardo Carvalho au numéro 233 de la revue *JA*, dont il est co-rédacteur en chef : Ricardo Carvalho, « Desejo », *Jornal dos Arquitectos*, 2008, n° 233, p. 92-95. Voir chapitre 2, section 3, « Une étroite romance ».

038 Ricardo Carvalho, d'après un entretien réalisé par l'auteur à Lisbonne le 22 juin 2021. Traduction personnelle. «*É por nomes, gosto de ter por autores, por quem fez a imagem, a organização é essa, […] esta sempre a ser alimentada, e é uma coisa em que eu recorro muito. Agora é muito livre, porque não tem nenhuma pretensão de ter um narrativo ; quando se faz um livro, ou um artigo, eu acho que somos levados a procurar uma consequência ; quando temos a pasta e simplesmente juntamos as imagens, há uma liberdade imensa* ».

L'architecte peut à la fois élaborer un système de classement, et y déroger selon les besoins. Numérique, l'archive s'apparente à un ensemble hiérarchisé de boîtes dans lesquelles Ricardo Carvalho peut librement entreposer et stocker des images, au fur et à mesure de leur réalisation ou de leur collecte. Lorsque le besoin s'en fait ressentir, à l'occasion de projets, de publications[039], de conférences ou même de discussions avec des invités ou des collaborateurs, il peut naviguer dans ces boîtes, et en extraire quelques éléments. Certaines d'entre elles sont imprimées et affichées sur les murs de l'atelier, ou sur le bureau de Ricardo Carvalho :

> Certaines de ces photographies sont, d'un point de vue technique, très fragiles, mais pour moi, elles ont capturé une manière de regarder certains bâtiments ou paysages et ont fini par être très importantes dans mon processus de travail, car souvent, au-dessus de ma table de travail, j'ai quelques-unes de ces images avec moi, des choses que j'aime avoir à portée de main pour pouvoir les regarder[040].

L'intérêt des images intégrées à l'archive ne provient pas de leur éventuelle qualité esthétique, artistique, ni même documentaire. Elles présentent une utilité parce qu'elles donnent à voir un objet, un espace, ou une situation, qui fonctionnent comme des références ou des inspirations. La photographie permet à Ricardo Carvalho de rassembler en un même objet des éléments collectés à diverses occasions, ainsi que ses propres photographies. Les expériences vécues au cours de ses voyages, les lieux, paysages ou édifices qu'il a visités sont ainsi rassemblés par l'intermédiaire des photographies qu'il en a faites. Ces photographies sont une représentation de ces lieux, espaces ou paysages, en ce que d'une certaine façon, elles les donnent à voir. Mais elles sont aussi une trace des expériences personnelles de l'architecte, fonctionnant à ce titre comme des leviers mnémoniques.

L'exemple de la pratique d'archivage d'images de références de Ricardo Carvalho n'est pas un cas isolé, chez les architectes. On trouve des antécédents dès la fin du XIXe siècle. Giovanni Fanelli relève ainsi un témoignage à propos de l'atelier de l'architecte bavarois Gabriel Von Seidl (1848-1913) :

> Toute la pièce était en quelque sorte revêtue par des boîtes-fichiers, qui contenaient des photographies rangées par sujet ; avec ce matériel il jouait avec une mémoire infaillible comme sur un clavier, et ainsi il pouvait faire sortir immédiatement de ce trésor des images relatives à tout ce qu'il dessinait […]. Toutes les images qui avaient été jugées dignes d'être admises dans cette collection correspondaient à des expériences qu'il avait eues au fil du temps[041].

039 Nous avons déjà abordé cet aspect de la pratique de Ricardo Carvalho au chapitre 2, section 3, *Une étroite romance*.

040 Ricardo Carvalho, d'après un entretien réalisé par l'auteur à Lisbonne le 22 juin 2021. Traduction personnelle. « *Algumas dessas fotografias são, dum ponto de visto técnico, muito frágeis, e mas que para mim, captavam um modo de olhar para determinados edifícios ou paisagem e que acabaram para ser muito importantes no meu processos de trabalho, porque muitas vezes em cima da minha mesa de trabalho, eu tenho algumas imagens comigo, coisas que eu gosto de ter perto para puder olhar para elas* ».

041 Fritz Schumacher, cité *in* : Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 379-380.

Les disparités des méthodes de production, de collecte et de catalogage des images – méthodes au demeurant peu médiatisées, comme de nombreux autres outils employés par les architectes – ainsi que le relatif flou méthodologique qui les entoure expliquent en partie qu'il soit difficile de trouver un terme qui englobe toutes ces pratiques. On peut cependant les rapprocher de la notion d'*archive*, à laquelle se réfèrent certains des architectes cités ici en exemple. L'*archive* renvoie également à un certain nombre de recherches et de réflexions épistémologiques, philosophiques et artistiques. De plus, elle est historiquement et intrinsèquement liée à la photographie[042].

Photographie et archivage du monde

La photographie a été, quasiment dès son invention, mise au service de démarches d'enregistrement et d'archivage diverses, qu'il s'agisse du patrimoine historique photographié par la Mission héliographique, du Paris photographié par Eugène Atget ou plus tard, des ensembles et typologies d'architecture industrielle sur le point de disparaître patiemment photographiées par Bernd et Hilla Becher. Cette volonté d'enregistrement s'accompagne d'un désir de produire des marques et des traces pour résister à l'effet du temps sur les objets photographiés et donc les enregistrer. Ainsi parle-t-on – abusivement, faut-il le préciser – « d'immortaliser » un sujet par la photographie. Cet enregistrement par la photographie, et donc cette volonté de préservation de ce qui est photographié, s'apparente à une tentative d'archivage du Monde, par la photographie. Les albums photographiques deviennent ainsi des moyens *d'imager* le monde, comme le note André Rouillé : « Déjà associée à cette utopie de mettre systématiquement en images le monde entier, la photographie-document, associée à l'album ou à l'archive, est investie de la tâche de l'ordonner[043] ».

L'archive photographique, tant au moment de la prise de vue qu'à celui de l'organisation d'un système de classement, n'est pas une pratique neutre. Elle traduit – souvent malgré elle – une approche et une culture qui conditionnent le regard et le rapport au réel qu'elle induit.

> Pas plus que l'archive, ou que les dispositifs qui lui feront suite, l'album n'est un réceptacle passif. Il ne rassemble pas, n'accumule pas, ne conserve pas, n'archive pas, sans classer redistribuer les images, sans produire du sens, sans construire des cohérences, sans proposer une vision, sans ordonner symboliquement le réel[044] .

042 Voir par exemple à ce sujet : Ariane-Esther Carmignac, *Passer le temps. Vies d'une archive photographique contemporaine : l'archivio Graziano Arici*, Thèse de doctorat, sous la direction de Danièle Méaux, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2018.

043 André Rouillé, *La photographie*, *op. cit.*, p. 125.

044 *Ibid.*

Le terme d'archive est complexe, en tant qu'il renvoie à la fois à un geste (l'archivage) et à des objets d'échelles différentes. Les *archives*, ce sont à la fois des *choses* conservées, les boîtes dans lesquels sont conservées ces *choses*, mais aussi le bâtiment qui abrite et stocke ces boîtes, ou encore l'institution en charge de cet édifice et de l'activité de l'archivage des *choses*. De fait, le terme et la notion d'archive ont été abondement interrogés et questionnés par des approches et des disciplines diverses, parmi lesquelles on peut souligner l'ouvrage de l'historienne Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*[045].

Pour l'historienne, l'archive est d'abord une matière de travail, la provenance de ses sources : « Des morceaux de vérité à présent échoués s'étalent sous les yeux : aveuglants de netteté et de crédibilité. Il n'y a pas de doute, la découverte de l'archive est une manne offerte justifiant pleinement son nom : source[046] ». Dans *Le Goût de l'archive*[047], Arlette Farge s'appuie sur sa propre expérience d'archives judiciaires du XVIIIe siècle pour proposer une exploration de cette notion polysémique. Les réflexions de l'auteure sont entrecoupées de passages qui témoignent, parfois sur le ton de l'anecdote, de l'expérience qu'est la consultation des archives. Au-delà de la dimension triviale de ces micro-récits, leur présence dans l'ouvrage souligne justement que l'archive est autant un ensemble de pratiques qu'un ensemble d'objets. Par essence, l'objet archive appelle à un faisceau de pratiques de collecte, d'enregistrement, de stockage et de consultation. Pour l'historienne, ces pratiques sont d'ailleurs proches du rituel, et sont associées à l'expérience quotidienne des lieux[048].

Dans le texte d'Arlette Farge, les archives judiciaires (puisque l'auteure traite essentiellement d'archives de cette nature) sont d'abord l'occasion d'une relation sensuelle aux objets, impliquant particulièrement le toucher, le contact avec des objets historiques. Ce contact stimule des pensées relatives aux auteurs des textes qu'elle consulte : dans ce cadre, l'archive est aussi un lien qui relie directement l'époque de sa rédaction à celle de sa consultation. C'est d'ailleurs par la production de l'archive que l'évènement existe pour les générations futures. Elle en est en quelque sorte une représentation, qui « produit autant qu'elle enregistre l'événement[049] ». Dans le mouvement du temps qu'est l'Histoire, l'archive est donc ce qui permet aux évènements antérieurs d'exister. Il faut enfin retenir que dans cette relation de transmission transhistorique, les archives ne prennent leur sens que lorsqu'elles sont consultées, interrogées par un historien animé d'un dessein : « Leur histoire n'existe qu'au moment où on leur pose un certain type de questions et non au moment où on les recueille […][050] ». En d'autres termes, les archives constituent « une matière dense, qu'il est possible de réactiver pour en extraire des significations toujours renouvelées[051] ». L'archive

045 Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
046 *Ibid.*, p. 15.
047 Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.*
048 Voir en particulier *Ibid.*, p. 29-32.
049 *Ibid.*, p. 34.
050 *Ibid.*, p. 19.
051 Danièle Méaux et Anne-Céline Callens, « Éditorial : Le recours à l'archive », *http://*

est ainsi une question de collecte et de classement, qui font l'objet de nécessaires choix et de sélections[052].

Les archives du monde d'Albert Kahn

L'association de l'archive et de la photographie s'est notamment incarnée à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, dans des tentatives d'enregistrement et d'archivage du monde par l'image. C'est par exemple le cas d'Albert Kahn, un riche banquier parisien, qui lance en 1909 un projet démesuré, qui prend le nom d'*Archives de la Planète*. Kahn a fait fortune dans la finance et grâce à des « placements boursiers fructueux suite à la découverte de gisements de diamants et d'or en Afrique du Sud[053] ». En 1908, note Adrien Genoudet, il est « un *businessman* à la tête d'une fortune conséquente et de plusieurs affaires prolifiques dans le monde[054] ». Les affaires poussent Kahn à voyager, notamment au Japon, pays pour lequel il nourrit une passion profonde[055]. En outre, il est « un capitaliste franc, opportuniste, et parfois capable d'une certaine poigne voire d'une agressivité conjoncturelle[056] », bien qu'une autre facette de sa personnalité, plus humaniste et investie dans l'action sociale, semble devoir émerger par la suite, faisant de Kahn un paradoxal « banquier *et* philanthrope[057] ». Dans son ouvrage – issu de sa thèse – *L'effervescence des images : Albert Kahn et la disparition*

focales.univ-st-etienne.fr.

052 Soulignons également les approches de l'archive de Michel Foucault et de Jacques Derrida :
Pour Michel Foucault l'archive n'est pas un enregistrement de l'Histoire, mais au contraire, précisément ce qui *fait* l'Histoire et ses évènements : « L'archive ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'évènement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; c'est ce qui est à la racine même de l'énoncé-événement et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu *le système de son énoncabilité* ». C'est Michel Foucault qui souligne.
Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, [1969], Paris, Gallimard, 2022, p. 178.
Chez Jacques Derrida, la notion d'archive (notamment questionnée dans *Mal d'archive* ou dans *Trace et archive, image et art*) est intimement liée à celle de trace. Pour lui, toute expérience du vivant fait trace, dans la mesure où elle provoque un rapport, un renvoi à l'autre, qui génère un écart et un sillage. Ainsi, selon Derrida : «le concept de trace est coextensif à l'expérience du vivant en général », et donc dès qu'il y a renvoi à l'autre ou à autre chose, il y a trace. Pour le philosophe, il ne peut y avoir d'archive sans trace, mais toute trace n'est pas une archive. Elle le devient à la condition qu'elle soit appropriée et mise sous contrôle.
Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
Jacques Derrida, Jean-Michel Rodes et François Soulages, *Trace et archive, image et art*, INA, Transcription d'entretien, en ligne. https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2018/02/trace-et-archive-image-et-art.pdf

053 Adrien Genoudet, *L'Effervescence des images : Albert Kahn et la disparition du monde*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2020, p. 36.

054 *Ibid.*, p. 38.

055 *Ibid.*, p. 40.

056 *Ibid.*, p. 42.

057 *Ibid.*, p. 46.

du monde[058], Adrien Genoudet revient longuement sur les paradoxes de la personnalité d'Albert Kahn. Entre 1908 et 1909, ce dernier entreprend un tour du monde, en compagnie d'Albert Dutertre, son « chauffeur, ami et accompagnateur[059] » qu'il a fait former à la prise de vue. Dutertre est équipé d'un appareil Verascope Richard, un appareil stéréoscopique, qui photographie sur plaques de verres, en noir et blanc ou en autochrome, et d'un format relativement compact, adapté aux voyages. Dès le début de ce tour du monde, Dutertre est chargé par Kahn d'opérer « une triade totalisante où le cinéma, la photographie et la captation sonore sont convoqués, de concert, pour saisir le réel[060] », bien que la pratique des captations sonores ne semble pas avoir perduré plus de quelques jours, pour des motifs de complexité technique. Dutertre est alors relativement libre de ses choix de lieux et de prises de vue[061], tout en poursuivant un objectif latent d'enregistrement exhaustif. Pour Kahn, il s'agit de « *voir absolument* le monde le plus objectivement possible[062] ». Il missionne Dutertre pour photographier pour lui, être son œil[063], mais fera également appel, par la suite, à d'autres opérateurs.

De ce voyage et d'autres, Kahn nourrit un sentiment de décalage entre sa connaissance du monde par les livres et l'expérience visuelle et sensorielle qu'il en fait. Kahn est « véritablement confronté à un face-à-face violent, comprimé entre son imaginaire, sa connaissance et sa vision directe du monde », il vit une « crise du regard[064] », qu'il entend résoudre par un archivage photographique du monde. Fort de ses richesses financières, il investit dans un certain nombre d'activités de mécénat, dont les bourses de voyage « Autour du Monde[065] », et surtout le grand projet des *Archives de la planète* , qui s'appuie sur des technologies alors récentes, que Kahn perçoit comme susceptibles de représenter et d'enregistrer le réel :

> L'autochrome et le cinéma représentent alors les modes d'enregistrement les plus fidèles de cette réalité du monde que parcourent les opérateurs photographiques et cinématographiques d'Albert Kahn. D'autre part, à travers la documentation ainsi réunie, Albert Kahn cherche à composer le « Grand livre de l'Homme », à saisir le caractère unique de l'homme au-delà des différences culturelles. Il est convaincu que les élites de son époque, au vu de ces images, ne peuvent qu'acquérir l'esprit de tolérance, gage de la paix universelle[066].

058 Adrien Genoudet, *L'effervescence des images*, *op. cit.*
059 *Ibid.*, p. 73.
060 *Ibid.*, p. 76.
061 *Ibid.*, p. 78.
062 *Ibid.*, p. 81. C'est l'auteur qui souligne.
063 *Ibid.*
064 *Ibid.*, p. 84.
065 Guillaume Tronchet, « Les bourses de voyage "Autour du Monde" de la Fondation Albert Kahn (1898-1930) : les débuts de l'internationalisation universitaire », C. Charle et L. Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle en France*, Paris, Seuil, 2016, p. 618-620.
066 Gilles Baud-Berthier, « Albert Kahn et le projet des Archives de la Planète 1908-1931 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2010, vol. 99, n° 3, p. 105-107.



Auguste Léon, *La Zone entre les portes de Saint-Ouen et Clignancourt*, «Les archives de la Planète», 1929 env.



Auguste Léon, *Scène de marché (Krusevac, Serbie)*, «Les archives de la Planète», 1913.



Stéphane Passet, *Condamné et gardien de prison à Oulan-Bator, en Mongolie*, «Les archives de la Planète», 1913.

Kahn finance et embauche des photographes, ainsi qu'un géographe, Jean Brunhes. Ce dernier est précurseur d'une approche de la géographie qualifiée de *géographie humaine*. Le terme apparaît déjà dans sa thèse, qu'il soutient en 1902 et qu'il sous-titre de la mention « étude de géographie humaine[067] ». Dans ses travaux, Brunhes a recours à de nombreuses photographies, il pratique lui-même la photographie stéréoscopique, et intègre à ses ouvrages et publications de nombreuses reproductions de photographies qu'il a lui-même réalisées. Pour le géographe, la photographie est un outil heuristique incontournable, qui permet de rendre plus facilement lisible « la vérité nue de la planète[068] ». Il est toutefois pleinement conscient des limites de l'image, et du fait que « la *visibilité de l'image* ne suffit pas. […] le visible de l'image, pour le géographe, offre une réalité qu'il convient de déchiffrer, de *lire* ; ce que l'image *donne à voir* n'est pas visible au premier coup d'œil[069] ». Pour lui, les photographies doivent être envisagées comme accompagnant et illustrant des réflexions qui ne proviennent pas seulement de ce matériau visuel. La réflexion ne peut s'en remettre aux seules photographies : le géographe insiste notamment sur l'importance des légendes qui accompagnent les images et qui font l'objet d'une rédaction soigneuse.

Bien que l'approche de l'image – et de sa capacité à représenter le réel – de Bruhnes diffère de celle de Kahn, ce dernier voit dans la collaboration avec le géographe la possibilité de conférer à son projet des *Archives de la Planète* une forme de légitimité scientifique. En 1912, il confie donc à Jean Brunhes la direction scientifique du projet. Celui-ci doit :

> organiser et superviser les futures missions des opérateurs et doit faciliter le tri, le développement et l'archivage des images pour mieux intégrer le projet dans une dimension scientifique – qui passe, nécessairement dans ces années, par une pratique méticuleuse, positiviste, où l'ordonnancement, le référencement et l'inventorisation des données est un gage de scientificité absolu[070].

Le banquier finance également la création de la première chaire de géographie humaine au Collège de France, qui est attribuée à Jean Brunhes, non sans quelques remous au sein de l'institution[071]. Pour Albert Kahn, le projet des *Archives de la Planète* est une tentative de captation, de documentation et d'enregistrement du monde, avec une volonté encyclopédique à la tentation exhaustive. L'originalité de la démarche tient à la fois de son ampleur, et du fait que « Contrairement à la plupart des fonds scientifiques en sciences humaines réalisés à cette époque à partir de clichés déjà faits, «récupérés» voire détournés de leur usage initial, les *Archives de la planète* apparaissaient d'abord comme une véritable entreprise de production d'archives visuelles[072] ». Le projet est titanesque. Entre 1912

067 Jean Brunhes, *L'Irrigation, ses conditions géographiques, ses modes et son organisation dans la Péninsule Ibérique et dans l'Afrique du Nord : étude de géographie humaine*, thèse de doctorat, Faculté des lettres de l'Université de Paris, Paris, 1902.
068 Adrien Genoudet, *L'effervescence des images*, *op. cit.*, p. 123.
069 Adrien Genoudet, *L'effervescence des images*, *op. cit.* C'est l'auteur qui souligne.
070 *Ibid.*, p. 122-123.
071 *Ibid.*, p. 122.
072 Valérie Perlès, « Les Archives de la planète, entre ressource documentaire et matière



Jean Brunhes, photographies publiées dans : Jean Brunhes, *La Géographie humaine. Essai de classification positive. Principes et exemples*, Paris, Alcan, 1910, p.215.

et 1931, : « une cinquantaine de pays sont parcourus et donnent lieu à la réunion d'une collection d'environ 72 000 plaques autochromes (9x12 cm surtout et 13x18 cm), 4 000 plaques stéréoscopiques, environ 180 000 mètres de film nitrate 35 mm muet[073] ». Les sujets photographiés sont extrêmement divers.

> Scènes de la vie quotidienne, paysage, monuments, habitat, signes de sociabilité tels que les pratiques religieuses, les fêtes, les mariages, etc. mais aussi, à l'occasion, des événements politiques (grèves en France, crises économiques en Europe…), la Société des Nations, les ruines et la reconstruction après la Première Guerre mondiale, etc., nourrissent cette documentation exceptionnelle[074].

La mission de Jean Brunhes incarne une nouvelle approche de la science et de la recherche, alors émergente, qui privilégie le rapport direct aux sujets d'observation par des démarches d'enquête, et par la pratique du terrain. Les photographes s'attachent, à travers le monde, à produire une archive visuelle extensive « à la croisée de la géographie humaine et de l'ethnologie naissante[075] ». Comme le relève Valérie Perlès :

à récits », *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, 31 mars 2022, n° 51.

073 Gilles Baud-Berthier, « Albert Kahn et le projet des Archives de la Planète 1908-1931 », *op. cit.*

074 *Ibid.*

075 Valérie Perlès, « Les Archives de la planète, entre ressource documentaire et matière à récits », *op. cit.*

> Durant cette période, les sciences humaines s'institutionnalisèrent à la faveur d'un mouvement d'émancipation par rapport aux formes mondaines des sociétés savantes. L'expérience du terrain par le chercheur lui-même constitua la principale rupture épistémologique de ce processus, la géographie humaine faisant figure de pionnière de ce changement méthodologique[076].

À travers la constitution de cette archive photographique de la planète, le projet de Kahn, aussi ambitieux qu'inaccessible est, au fond, celui de « conserver la mémoire du monde en train de disparaître sous l'impact de la modernité[077] ». *Les Archives de la Planète* reposent sur une croyance selon laquelle la photographie peut se faire la trace et la persistance de mémoires ou d'activités humaines en train de disparaître. L'archive photographique a ici pour fonction de lutter par avance contre une disparition inéluctable, ou au moins d'essayer. La collection et l'album photographique sont envisagés dans une démarche d'inventaire et de mise à disposition du réel à distance, tant spatiale (les photographies sont ramenées depuis le monde entier jusqu'aux archives de Kahn) que temporelle (les photographies doivent permettre de faire perdurer dans le temps ce monde en train de disparaître). *Les Archives de Planète* ont pour ambition de se faire la mémoire, par l'image, du Monde.

À la suite de la crise de 1929, l'activité économique bancaire d'Albert Kahn périclite, et avec elle sa fortune. Faute de financements, les activités philanthropiques de Kahn cessent au début des années 1930. Ce qui est alors le département de la Seine rachète les collections de photographies et de films de Kahn, ainsi que ses propriétés. Albert Kahn décède en novembre 1940. Aujourd'hui propriété du département des Hauts-de-Seine (à la suite de la division du département de la Seine en 1968), la collection Albert Kahn est exposée depuis 2022 au Musée départemental Albert Kahn, à Boulogne-Billancourt, dans un bâtiment réalisé par l'architecte japonais Kengo Kuma.

On retrouve une même volonté d'enregistrement et d'archivage exhaustif du monde, à la même époque, dans le projet du *Mundaneum*, porté par Paul Otlet et Henri La Fontaine, lancé en 1898 à Bruxelles. L'idéal du *Mundaneum* était porté par la conviction universaliste – partagée par Albert Kahn – que le rassemblement et la diffusion de connaissances du monde entier, en rapprochant les peuples, devait contribuer à la paix mondiale. Paul Otlet revendiquait par ailleurs des positions pacifistes, anticolonialistes et socialistes, et a milité dès les années 1910 pour la création d'une Société des Nations[078], qui sera finalement crée en 1920. Parfois considéré comme un ancêtre – conceptuellement parlant – d'internet, le *Mundaneum* visait à indexer l'ensemble des connaissances du monde, de façon à les rendre accessibles et rapidement identifiables. On peut notamment citer le Répertoire Bibliographique Universel, élaboré entre 1895 et la fin des années 1930, et qui comportait

076 *Ibid.*

077 Gilles Baud-Berthier, « Albert Kahn et le projet des Archives de la Planète 1908-1931 », *op. cit.*

078 W. Boyd Rayward, *Mundaneum: Archives of Knowledge*, Urbana-Campaign, Ill., Graduate School of Library and Information Science, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010, p. 3-4.



Marc Wathieu, Casiers du *Répertoire Bibliographique Universel*, Mondaneum de Mons

plus de 16 millions de fiches, pour lequel Paul Otlet et Henri La Fontaine ont créé, en 1905, le système bibliographique de Classification Décimale Universelle (CDU), basé sur le système de classification décimale de Melvil Dewey. La relation entre une volonté d'indexation globale des connaissances et la nécessité pour Otlet et La Fontaine d'inventer de nouveaux systèmes bibliographiques est tout sauf un hasard : elle souligne la relation profonde qui unit le fond, le fait d'archiver des informations, à la forme, c'est-à-dire à la façon dont sont classées, organisées – et donc rendues disponibles – ces mêmes informations. Stocker, archiver, c'est à la fois collecter *et* organiser de façon intelligible une matière, des objets ou des images.

Le *Mundaneum* est hébergé à partir de 1920 au Palais du Cinquantenaire de Bruxelles, dont il occupe une centaine de salles, prenant alors le nom de « Palais Mondial ». À la fois préoccupé par un manque de place et par le projet utopique de construire une ville mondiale, centre de connaissance, de culture et symbole de l'union des peuples dans une paix universelle, Otlet contacte Le Corbusier à la fin des années 1920. L'architecte est enthousiasmé par le projet, et dessine en 1929 un Centre Mondial, sur les hauteurs de Genève, qui comporte entre autres édifices le Musée Mondial, une université, une bibliothèque, un stade ou encore une Halle des Temps Modernes[079]. L'ampleur et l'ambition du Centre Mondial font écho au « Pacte de la Société des Nations[080] », et répondent à celles du projet de Palais des Nations, dessiné par Le Corbusier en 1926, et symbole de l'opposition entre l'architecte et l'académie, sur lequel il revient en introduction à la troisième édition de *Vers une architecture*[081]. Le Mundaneum dessiné par Le Corbusier pour le Centre Mondial

079 Le projet est notamment visible dans le premier volume de l'*Œuvre Complète* : Willy Boesiger et Oskar Stonorov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : œuvre complète, volume 1 : 1910-1929*, Zürich, Les Éditions d'Architecture, 1977, p. 190-197. Également p.214.

080 *Ibid.*, p. 196.

081 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. III-XVI.

prend la forme d'un diorama, qui se déploie en spirale dans un bâtiment pyramidal, invitant le spectateur à suivre l'histoire de l'humanité le long d'un parcours qui part du sommet de la pyramide, pour aller en s'élargissant vers la base. Des mots même de l'architecte, « la carte du Monde grandit, se modifie, palpite comme une floraison prise au ralenti du cinéma[082] ». Là encore, l'organisation et le rassemblement de la connaissance et des informations s'accompagne de la mise au point d'une forme, en l'occurrence architecturale, qui incarne, représente et met à disposition le projet du *Mundaneum* et de ses archives du monde.

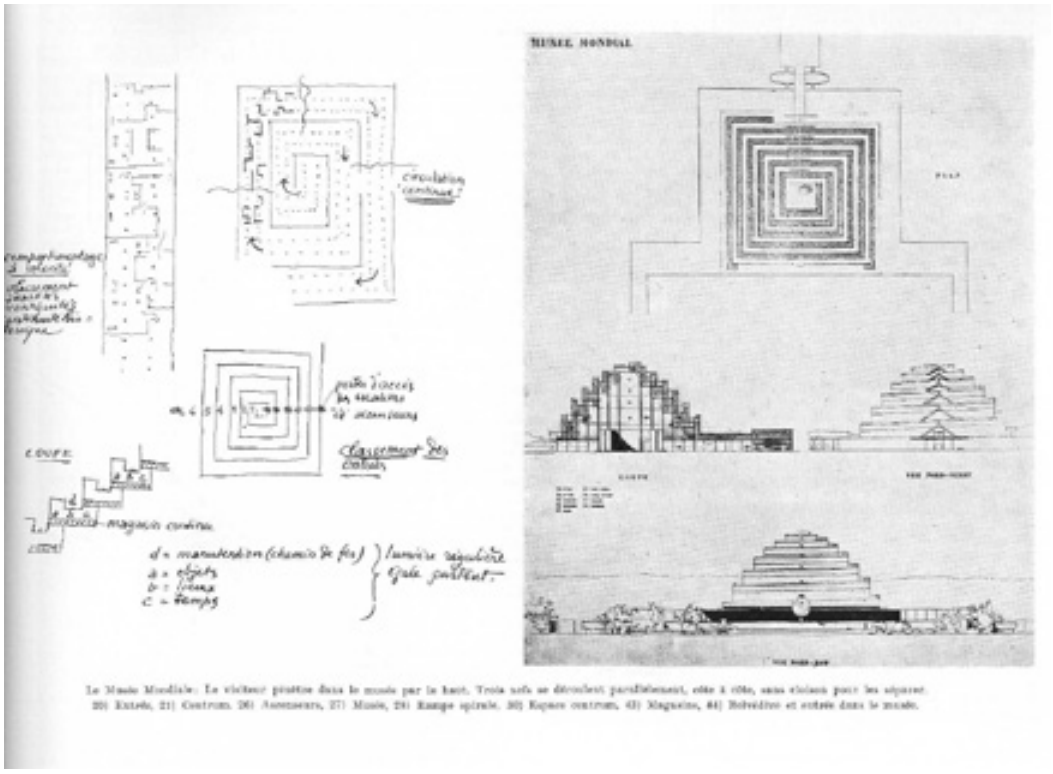
Le recours à l'archive chez les photographes

Dans le cas des *Archives de la Planète*, l'archive photographique est l'objet qu'il s'agit de produire. L'archive doit pouvoir servir, plus tard et ailleurs, pour informer et renseigner le lecteur. Il s'agit de produire des traces, et de les organiser de façon à les rendre accessibles et compréhensibles pour autrui, à travers le temps et l'espace. De façon générale, la constitution d'une archive passe par l'établissement d'un système d'organisation du *fond*, qui en permet la lecture et en oriente la réception. Comme toute entreprise de classement, cette organisation dénote et construit une façon particulière d'aborder son objet, qui conditionne les possibilités pour les spectateurs futurs de naviguer dans l'archive. Celle-ci se déploie donc selon deux temps particuliers. Celui de sa production, de son rassemblement et de son organisation d'abord. Celui de sa consultation ensuite. L'archive devient alors un objet de lecture – et de fascination, comme le montre Arlette Farge – ainsi qu'une matière à exploiter. La particularité de l'archive étant en effet de contenir une infinité latente de possibilité de lectures et d'interprétations, sans cesse renouvelées par l'approche inédite de spectateurs nouveaux. L'archive est une matière qu'il s'agit d'interroger, de questionner et de travailler.

De nombreux photographes et artistes se sont emparés de cette matière, en travaillant à partir de fonds d'archives, ou en collectant des photographies de sources diverses, parfois inconnues, souvent amatrices ou issues de pratiques éloignées du monde de l'art. Pour ces photographes, l'archive ne renvoie pas seulement à la constitution d'un fonds de leur travail, ou d'une préservation d'un ensemble de leurs photographies, tirages, fichiers ou négatifs. Elle est aussi à l'inverse, une matière de travail à explorer et à réinvestir :

> Certains photographes abandonnent aujourd'hui la prise de vue directe pour se faire « relecteurs » des images qui sont à leur portée. Semblables à des archéologues, ils fouillent parmi les archives visuelles et leur redonnent vie. Leur travail possède une dimension plastique ; il répond également souvent à une pulsion herméneutique – comme si l'application aux images de procédures variées était à même de leur faire rendre un peu de leur sens caché[083].

082 Willy Boesiger et Oskar Stonorov, *L'Œuvre Complète, vol.1*, *op. cit.*, p. 194.
083 Danièle Méaux et Anne-Céline Callens, « Éditorial : Le recours à l'archive », *op. cit.*



Le Corbusier, *Le Musée Mondial*, *in* Willy Boesiger et Oskar Stonorov, L*e Corbusier et Pierre Jeanneret : œuvre complète, volume 1 : 1910-1929*, Zürich, Les Éditions d'Architecture, 1977, p. 193

Pour Natacha Détré, le terme de *relecteurs d'images* renvoie plus spécifiquement à une génération et à une période spécifique, que l'auteure situe à la fin des années 1990[084]. L'émergence d'un nouveau rapport à l'archive et à l'image étant lié à un point de bascule entre « l'ère de la reproductibilité technique », c'est-à-dire celle de l'imprimerie, et « le début de l'ère postindustrielle », marquée par la prédominance des images numériques et, surtout, par l'émergence de nouveaux modes de diffusion en réseau qui « bouleversent les comportements et les perceptions[085] ». Ce qui relie les démarches de relecture d'images, c'est une pratique qui consiste à « déplacer les images de leur contexte d'origine et à produire un dispositif qui autorise la mise en valeur des signes contenus en elles, prolongeant ainsi leur vie. La transposition d'un support ou d'un médium à un autre est primordiale pour faire ressortir les possibilités latentes des images[086] ».

084 Voir notamment : Natacha Détré, *Les « Relecteurs d'images » : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques*, thèse de doctorat en arts et sciences des arts, sous la direction de Christine Buiget, Université Toulouse le Mirail - Toulouse 2, 2014.

085 Natacha Détré, « Les Relecteurs d'images », *Focales*, 1 juin 2018, n° 2. En ligne. https://journals.openedition.org/focales/1063

086 *Ibid*.

C'est notamment le cas du travail de Éric Tabuchi, dans *Atlas of Forms*[087], qui puise dans des photographies collectées notamment sur Internet pour constituer des ensembles et des typologies formelles. C'est également le cas d'un travail de Mathieu Pernot, intitulé *Un camp pour les bohémiens, Mémoire du camp pour nomades de Saliers*, réalisé notamment à partir d'archives judiciaires, sur la base desquelles le photographe mène une enquête, interroge et photographie des personnes, et construit un dispositif permettant de réunir – et de faire réagir entre eux – l'ensemble de ces documents, archives collectées et photographies produites par l'artiste. On peut citer également le travail réalisé par Stéphanie Solinas en Arles en 2016, *La Méthode des lieux*, qui associe à une production photographique de l'artiste un travail d'enquête auprès d'acteurs, une collecte de paroles et une exploration d'archives.

> Si l'on étudie la démarche de ces artistes, depuis la collecte – qu'ils découpent les images dans des magazines, achètent des cartes postales ou tirent des photographies d'albums de famille – jusqu'à la rediffusion (dans des installations sculpturales, des vidéo-projections, des accrochages classiques, des accumulations au mur, au sol ou dans la création de sites web), […] il apparaît que leur geste ne tient plus à une transformation plastique des représentations choisies, mais s'attache davantage aux multiples interprétations qu'induisent les éléments et les signes contenus dans les images. Les dispositifs qu'ils mettent en place tiennent, la plupart du temps, au montage hétérogène et visent à induire une relecture des objets visuels déjà là[088].

Comme chez les architectes, le recours à l'archive chez les artistes et photographes tire pleinement parti de la capacité du médium à rejoindre de nouveaux ensembles, à endosser de nouvelles significations en fonction des contextes et des ensembles auxquels les photographies sont nouvellement associées. Le travail dans les archives s'apparente à une forme d'exploration, de plongée – ainsi que le terme de « fonds d'archive » peut le suggérer[089] – qui vise à resituer les images des archives, et à les rendre opérantes pour de nouveaux usages, de nouveaux sens. Ainsi, c'est par un travail d'enquête, qui substitue les archives au terrain, que le « remploi semble ainsi pouvoir activer un sens enfoui – auquel est conférée une puissance inédite, alors qu'il était tapi là depuis longtemps. La «post-photographie» se fait dès lors enquête au sein des archives[090] » et implique une organisation nouvelle à partir d'un même fond d'archive préexistant.

087 Nous avons abordé ce travail du photographe français dans le chapitre 3, section 3. Éric Tabuchi, *Atlas of forms*, Paris, Poursuite Editions, 2017.
088 Natacha Détré, « Les Relecteurs d'images », *op. cit.*
089 Danièle Méaux, *Enquêtes : nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019, p. 105.
090 *Ibid.*, p. 107.

L'archive de photographies n'est pas un simple rassemblement d'images. Les particularités du médium photographique opèrent un rapprochement et suscite des relations singulières entre les objets représentés. C'est cette singularité qu'interroge André Malraux dans *Le Musée imaginaire*[091], dont il publie une première version en 1947. Il y développe une longue réflexion sur l'histoire de l'art et, surtout, sur la transformation de la compréhension de cette histoire induite par la photographie. L'ouvrage est d'ailleurs abondamment illustré par des reproductions d'œuvres d'art, incarnant dans sa forme la thèse que cherche à démontrer l'auteur. Joël Loehr relève à ce sujet :

> Il s'agit de l'ouvrage fondateur d'un musée qui est imaginaire d'abord en ce sens qu'il n'existe pas. Il n'existe pas et demande donc à être institué et constamment réinstitué, par un geste créateur qu'on pourrait qualifier de performatif. Malraux, en effet, en constate moins l'existence qu'il ne « l'opère » [092].

Ce qu'opère Malraux à propos de l'histoire de l'art, c'est également ce que note le critique d'architecture Rayner Banham en 1986 au sujet du mouvement moderne, c'est-à-dire qu'à la connaissance par l'expérience des œuvres et édifices s'est substituée leur connaissance par la photographie. Chez les architectes du mouvement moderne, en particulier Walter Gropius et Le Corbusier, les photographies de silos américains – qu'ils n'avaient jamais observés *de visu* – deviennent des preuves et des références de la qualité architecturale des constructions industrielles en béton armé. Les photographies montrées par Gropius dans sa conférence de 1911 et réutilisées par Le Corbusier dans *Vers une Architecture*[093] proviennent d'un almanach édité dans les années 1900 par un fabricant allemand de béton armé, et leur auteur demeure inconnu. Si elles ont vraisemblablement été réalisées pour vanter les mérites des constructions en béton auprès des industriels, leur photographe anonyme ne s'attendait probablement pas à ce qu'elles occupent, quelques décennies plus tard, une place emblématique dans l'histoire de l'architecture. C'est l'utilisation, la diffusion et le discours entourant ces images qui a déterminé leur importance historique, plus que leur valeur intrinsèque ou l'intentionnalité qui était à l'origine de leur réalisation. Le milieu du XXe siècle, marqué par l'émergence des *mass-media*, est aussi le moment d'une bascule dans la façon dont sont pensées les images, et en particulier les photographies. Comme le soutient Beatriz Colomina, « l'architecture moderne n'est devenue moderne qu'à travers son engagement avec les médias[094] ».

Pour Malraux, une bascule comparable est observable dans l'art (et dans sa réception).

091 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, [1947], Paris, Gallimard, 1997.
092 Joël Loehr, « Le Musée Imaginaire et l'imaginaire du roman », *Poétique*, 2005, vol. 142, n° 2, p. 169-184.
093 Sur ce sujet, voir le chapitre 2, section 2.2.
094 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé*, *op. cit.*, p. 28.

Dans *Le Musée Imaginaire*, il se penche sur cette capacité de la photographie à faire circuler la connaissance d'œuvres distantes, et sur un nouveau rapport à l'art en train d'émerger. À travers cette analyse, il livre surtout une réflexion féconde sur les modalités selon lesquelles les photographies construisent notre rapport aux œuvres, à l'objet, au monde, et donc à notre imaginaire.

Cette mise à disposition des œuvres, ce musée imaginaire, est pour l'auteur une seconde révolution dans l'approche de l'histoire de l'art (la première étant celle du musée). Comme il le relève dans l'introduction de son ouvrage, les musées ont « contribué à délivrer de leur fonction les œuvres d'art qu'ils réunissaient ; à métamorphoser en tableaux, jusqu'aux portraits. Si le buste de César, le Charles Quint équestre sont encore César et Charles Quint, le duc d'Olivares n'est plus que Velázquez[095] ». En détachant les objets de leur contexte d'origine, le musée crée un espace de monstration et d'énonciation qui fait de ces objets des œuvres, en modifiant leur contexte de réception. Ainsi, un portrait de notable florentin du *Cinquecento*, commandé par son modèle pour la postérité, devient dans le contexte du musée l'œuvre du peintre, et est analysé selon une grille de lecture toute différente. Ainsi dans le musée, le tableau du duc d'Olivares est avant tout « un Vélasquez », et les œuvres autrefois sacrées y sont admirées avec une considération profane.

Le *Musée imaginaire* est une seconde évolution, qui concerne tout autant les conditions de diffusion des œuvres que leurs conditions de monstration. Par cette expression, Malraux désigne un rassemblement imaginaire d'œuvres (là où le musée est bien matériel) permis par la collection de photographies. Pour l'auteur, le musée imaginaire est à la fois celui de chacun (chaque individu étant susceptible de se constituer sa propre collection d'images, de références) et de tous (la diffusion par la photographie permettant une démocratisation de l'accès aux œuvres). Ainsi les reproductions permettent de substituer « la bibliothèque universelle aux photothèques particulières[096] ». Dès 1839, dans son célèbre rapport à la chambre des députés, Arago relève que la photographie peut permettre l'enregistrement et la diffusion rapide d'œuvres distantes :

> Munissez l'institut d'Égypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre, et sur plusieurs des grandes planches de l'ouvrage célèbre, fruit de notre immortelle expédition, de vastes étendues d'hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs ou de pure convention et les dessins surpasseront partout en fidélité, en couleur locale, les œuvres des plus habiles peintres; et les images photographiques étant soumises dans leur formation aux règles de la géométrie, permettront, à l'aide d'un petit nombre de données, de remonter aux dimensions exactes des parties les plus élevées; les plus inaccessibles des édifices[097].

Mais pour Malraux, l'impact de la photographie dépasse l'intérêt technique d'un enregistrement rapide, fiable et reproductible. Photographiées, les œuvres se trouvent rassemblées, notamment dans des albums ; ce groupement crée des confrontations fécondes

095 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 12.
096 *Ibid.*, p. 121.
097 François Arago, *Rapport de M. Arago*, *op. cit.*, p. 30–31. En ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630 ,consulté le 28.02.2023



Maurice Jarnoux, *André Malraux & le Musée Imaginaire*,
1953 env. (archives Paris-Match)

entre les œuvres, et ouvre à des lectures transversales multipliées. Ainsi les œuvres d'arts dits mineurs sont-elles susceptibles d'être reconsidérées et comprises dans des styles plus vastes[098] et la richesse des influences, similitudes et techniques est plus facilement susceptible d'être mise en lumière. Il faut relever que pour Malraux, le médium photographique ne modifie pas l'essence de l'approche culturelle, malgré ses biais et éventuels défauts : « la reproduction n'étant pas la cause de notre intellectualisation de l'art, mais son plus puissant moyen, ses astuces, et quelques hasards, servent encore celle-ci[099] ».

Les objets sont rapprochés par le filtre que constitue la reproduction photographique, qui se joue à plusieurs niveaux. Principalement, celui de la couleur, celui de l'échelle, celui de la profondeur et celui de l'isolement.

098 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 100–111.
099 *Ibid.*, p. 94.

> [La] photographie en noir « rapproche » les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés. Une tapisserie, une enluminure, un tableau, une sculpture et un vitrail médiévaux, objets forts différents, reproduits sur une même page, perdent leur couleur, leur matière (la sculpture, quelque chose de son volume), leurs dimensions, au bénéfice de leur style commun[100].

Gommant un certain nombre d'éléments de variété des œuvres, la reproduction photographique en noir et blanc a donc, pour Malraux, la capacité de faire ressortir ce qui leur est commun, ou pour le dire autrement, d'en faciliter la comparaison. Cette propriété du médium est par exemple flagrante dans l'ensemble de l'œuvre de Bernd et Hilla Becher, dont les images aux tons uniformes et aux cadrages systématiques soulignent de façon frappante les styles et les types des édifices industriels qu'ils photographient. Dans le travail de Bernd et Hilla Becher, ce nivellement permis par la photographie se fait révélateur inédit de typologies d'architecture industrielle. En ce sens, la photographie est susceptible de devenir un outil d'intellection et d'analyse de formes, d'œuvres ou d'édifices.

Ce rapprochement des œuvres permis par les photographies n'est pas lié qu'au nivellement et au rapprochement des teintes des reproductions. Il l'est aussi par la façon dont la présentation des reproductions transforme radicalement l'échelle des objets représentés : « Dans un album, un livre d'art, les objets sont en majorité reproduits au même format ; à la rigueur, un bouddha rupestre de vingt mètres s'y trouve quatre fois plus grand qu'une Tanagra… Les œuvres *perdent leur échelle*[101] ». La mise en regard permet donc des observations transversales d'œuvres de natures différentes, d'échelles différentes et provenant de régions du monde différentes. C'est notamment une caractéristique mise à profit par Le Corbusier dans *Vers une Architecture*, lorsqu'il a recours à des photographies pour proposer des comparaisons entre des automobiles modernes et des temples grecs anciens[102]. Contrairement à ce que montre l'exemple de Le Corbusier, cette question d'échelle est pour Malraux un obstacle à l'inclusion de l'architecture dans cet ensemble vague qu'il regroupe sous le nom de *Musée Imaginaire*, comme il le relève dans une note :

> C'est l'impossibilité de résoudre un problème de cette nature qui a – jusqu'ici – interdit au Musée Imaginaire d'annexer l'architecture. L'extérieur des monuments y devient trop petit : la reproduction leur impose une échelle à laquelle ne résisteraient ni les statues ni les grands tableaux, si elle la leur imposait. Quant à l'intérieur des cathédrales, des temples et même des palais, la photographie […], bien qu'elle exprime depuis longtemps le relief, n'est pas encore parvenue à exprimer la profondeur – que le cinéma suggère quelquefois[103].

Malraux associe au problème de l'échelle des œuvres celui de leur reproduction, et surtout celui de la profondeur de l'espace, qu'il juge encore mal exprimée par la photographie. Le problème étant flagrant dans le cas des sculptures et des édifices, dont la tridimensionnalité est, pour Malraux, mal transmise par la photographie. Là encore, les

100 *Ibid.*, p. 96.
101 *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.
102 Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 106 et suivantes.
103 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 161 (note de bas de page).

particularités techniques du médium photographique participent de la construction d'une vision spécifique sur les objets, différente de celle de la perception oculaire humaine, et renouvelant donc le regard porté sur ces objets. Ce renouvellement du regard est également produit par une autre propriété des photographies, le cadrage. Comme le relève Malraux : « L'album isole, tantôt pour métamorphoser par l'agrandissement, tantôt pour découvrir ou comparer, tantôt pour démontrer. Et par le fragment, le photographe réintroduit d'instinct telles œuvres dans notre univers privilégié […][104]». Les photographies donnent à voir une portion du visible, qui est déterminée par les choix de cadrage et de longueur de focale effectués par l'opérateur. Un même objet, un même monument, peuvent donc être présentés sous de multiples modalités, depuis l'insertion dans un contexte large jusqu'à des détails et fragments complètement décontextualisés. C'est ce que relève déjà Ernest Lacan en 1856 au sujet des photographies du Louvre prises par Baldus :

> Tout le nouveau Louvre y figure, depuis la feuille d'acanthe des chapiteaux, la guirlande suspendue aux frises, jusqu'aux grandes figures des frontons. Chaque détail de cette architecture féérique a été reproduit séparément ; des vues d'ensemble, qui donnent une idée exacte de l'aspect général du monument, complètent cette monographique gigantesque […][105].

Enfin, Malraux note une dernière particularité du passage d'un musée matériel au musée imaginaire qui, grâce à l'image, sort de la salle de musée, et réintroduit – un peu paradoxalement – les œuvres dans leur contexte d'origine :

> […] lorsqu'il s'agit de statues demeurées en place, la photographie suggère la grotte, la cathédrale, la montagne. En substituant l'album à la salle du musée, elle apporte le lyrisme un peu trouble qui naît du rapprochement d'œuvres séparées par la moitié de la terre, lorsqu'elles nous parviennent avec des lambeaux de forêt, de désert ou de montagnes – et qui naît aussi de ce qu'apportent l'angle, la distance, l'heure choisis par le photographe[106].

Chez André Malraux, les contours de cet objet qu'est le *Musée Imaginaire* demeurent pourtant imprécis. On ne sait si l'auteur l'envisage comme une modalité générale d'un rapport à l'histoire de l'art, comme une nouvelle forme muséale encore à définir, ou comme le potentiel soulevé par des collections d'images rassemblées par des individus. Pleine de zones d'ombres, sa définition du *Musée Imaginaire* est critiquée, notamment par Georges Didi-Huberman[107], ou par Pierre Bourdieu. En effet, comme le relève François Albera :

> Bourdieu tenait cette vision du musée « comme *melting-pot* de toutes les civilisations, le temple khmer et le Parthénon » comme « une grande imposture mais qui fonctionne

104 *Ibid.*, p. 118.
105 Ernest Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l'exposition universelle et de la guerre d'Orient. Historique de la photographie. Développements. Applications. Biographie et portraits.*, Paris, Grassart et Gaudin, 1856, p. 210.
106 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 161.
107 Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan : Musée du Louvre, 2013.

> très bien parce qu'elle est conforme à l'idéologie dominante (au sens d'idéologie particulièrement répandue) de l'œuvre d'art, de la création, de l'œuvre éternelle, pérenne et indépendante de l'histoire » (*op. cit.*, p. 107)[108].

Par ailleurs, et comme le note Teresa Castro[109], la pratique de rassembler des œuvres d'art au moyen de reproductions est antérieure à l'apparition de la photographie, ce qui remet en question une partie de la dimension révolutionnaire du musée imaginaire tel que décrit par Malraux. Pour Teresa Castro, les collections de reproductions de dessins, d'estampes ou de moulages en plâtre de sculpture ont contribué « de façon décisive au développement du sens de comparaison et d'analyse, à l'origine de la naissance institutionnelle de l'histoire de l'art au XIXe siècle : l'arrivée de la photographie ne constitue qu'une étape dans une histoire bien plus longue et complexe qu'elle ne le semble[110] ». L'association de moulages en plâtres et d'estampes ne peut toutefois pas prétendre apporter le même degré de rapprochement, d'uniformité du mode de regard, que celui qu'établit la photographie. Malgré ses limites, l'approche d'André Malraux a l'intérêt de développer une lecture opérante des capacités spécifiques du medium photographique.

108 François Albera, « Du côté de Warburg et de Malraux », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 1 septembre 2014, n° 73, p. 210. François Albera renvoie ici à l'ouvrage : Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique : cours au Collège de France, 1998-2000*, Paris, Raisons d'agir-Seuil, 2013.

109 Teresa Castro, « Les « Atlas photographiques » : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 10 juillet 2009, no 1.

110 *Ibid.*

De la collection au discours par l'image

Dans *Le Musée Imaginaire*, Malraux parle du rapprochement des objets permis par le rassemblement de photographies de ces objets. Mais les modalités précises de monstration et de mise en dialogue de ces photographies ne sont pas réellement un sujet pour l'auteur. Pourtant, tels les indices d'une enquête, les photographies – du fait de leur nature de fragments collectés – sont particulièrement aptes à être agencées au sein « d'organisations syntaxiques variables[111] ». Les formes et les effets de ces organisations syntaxiques conditionnent largement la réception des photographies.

« Les discours photographiques de Gilles Clément [112] »

En octobre 2022, le jardinier-paysagiste français Gilles Clément se voit remettre un prix, le *Global Award for Sustainable Architecture*. À l'occasion de la cérémonie, tenue à la Cité de l'Architecture & du Patrimoine, il donne une conférence[113]. Il y évoque son engagement, en citant certains de ses projets (réalisés ou non) et en évoquant son expérience et ses voyages. Son discours s'appuie sur une projection, constituée de quelques représentations dessinées de projets et sur de nombreuses photographies dont il est, pour la plupart, l'auteur. Elles montrent des parcs ou jardins croisés par le paysagiste en voyage, notamment au Japon ou en Nouvelle-Zélande, des projets réalisés ou des rapports au paysage plus intimes : on voit notamment son propre jardin de Crozant, ainsi que le logement rudimentaire dans lequel a habité Clément lorsqu'il a commencé ce jardin. Les photographies évoquent ainsi l'expérience et les pratiques du jardinier-paysagiste. Son discours s'appuie sur les images projetées, qu'il commente abondamment (« alors ça, par exemple, c'est pour moi un jardin[114] »), qui lui permettent de passer d'une réflexion à une autre en marquant l'avancée du propos. Elles servent même à scander le rythme du discours, puisque comme il le dit à l'assemblée : « ne vous inquiétez pas, les nuages c'est les changements de chapitre[115] ». En effet, une même photographie de nuages ouvre la projection, et réapparait régulièrement.

Comme le soutient Frédéric Pousin dans un article de 2018 consacré aux discours photographiques de Gilles Clément[116], la pratique photographique de ce dernier échappe à un certain nombre de catégories classiquement définies. Il ne s'agit pas d'une pratique

111 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 222.
112 Nous empruntons l'expression à l'article : Frédéric Pousin, « Les Discours photographiques de Gilles Clément », *Photopaysage : débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018, p. 100-117.
113 *Conférence prononcée par Gilles Clément, dans le cadre de la remise des prix Global Award for Sustainable Architecture™ 2022*, Cité de l'architecture, 2022. En ligne, consulté le 03.07.2023 : https://www.youtube.com/watch?v=QtKVeRj2ppg
114 *Ibid.* à 1min54.
115 *Ibid.* à 7min57.
116 Frédéric Pousin, « Les Discours photographiques de Gilles Clément », *op. cit.*

professionnelle, puisqu'il « ne se considère pas […] comme un auteur ni un professionnel de la photographie. Il n'est pas non plus un opérateur au sein d'une institution, qui déciderait d'une commande ou engagerait une mission photographique[117] ». Il ne s'agit pas non plus à proprement parler d'une pratique amateur, en ce qu'elle est opérée dans le cadre de la pratique professionnelle du concepteur : « c'est en paysagiste qu'il a recours à la photographie. […] De ce point de vue, nous pourrions dire qu'il y va d'une photographie vernaculaire, dans la mesure où elle revêt une dimension utilitaire[118] ».

Chez Gilles Clément, la réalisation de photographies est d'abord motivée, comme chez Ricardo Carvalho, par la pratique du voyage. Elle est associée à « l'exercice du regard, à une manière de voir le paysage, de le ressentir, d'échanger à son propos[119] », c'est-à-dire à une façon de faire l'expérience – et de produire une trace visuelle de cette expérience – du réel et des objets sur lesquels sa pratique professionnelle l'amène à penser, parfois à intervenir. La réalisation de photographies est donc motivée par une volonté de garder trace, d'enregistrer par la prise de notes visuelles. Précisons qu'il ne s'agit pas d'enregistrer le réel – ou pas seulement le réel – mais plutôt un regard sur le réel, un point de vue et une expérience propre à l'opérateur. De façon générale, la pratique de la photographie par des photographes non-professionnels – comme c'est le cas de Gilles Clément – n'est pas à envisager comme une tentative de substitution aux photographies des professionnels, censément de meilleure qualité technique. Il ne s'agit pas de faire mieux que les professionnels ; Il s'agit de faire soi-même, avec son propre regard, et en fonction de sa propre expérience. Dans un entretien avec Frédéric Pousin, Gilles Clément énonce : « voyager c'est savoir où l'on habite quand on revient. Là, on comprend où on est ; sinon on ne le sait pas. On n'a pas besoin d'un appareil photo pour cela, mais c'est mieux si on l'a, parce qu'on peut montrer les preuves de la comparaison[120] ». Gilles Clément conserve d'abord ses photographies sous la forme de diapositives, qui permettent de passer rapidement de la prise de vue argentique à sa restitution, par la projection. La séance de projection de diapositives correspond à un « habitus culturel de l'époque[121] », comme le souligne Frédéric Pousin. Elle est fréquemment associée aux pratiques amatrices et familiale de la photographie, celles-là même notamment décrites par Pierre Bourdieu en 1965 dans *Un Art moyen*[122].

Si la diapositive est un format technique singulier, qui relie directement photographie et projection, Gilles Clément utilise également ses images dans certaines de ses publications écrites. C'est par exemple le cas dans sa contribution à l'ouvrage « Les Limites du vivant[123] ». Sur dix-huit pages, il y utilise trente illustrations, toutes des photographies dont il est l'auteur,

117 *Ibid.*, p. 101.
118 *Ibid.*
119 *Ibid.*, p. 102.
120 Gilles Clément, cité par : *Ibid.*
121 *Ibid.*
122 Bourdieu Pierre (dir.), *Un Art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, [1965], Paris, Les Éditions de minuit, 2003.
123 Gilles Clément, « Le Partage de la signature et l'art involontaire », R. Barbanti, L. Verner et J. Testart (dir.), *Les Limites du vivant : à la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016, p. 135-153.



Gilles Clément, images projetées *in* : *Conférence prononcée par Gilles Clément, dans le cadre de la remise des prix Global Award for Sustainable Architecture™ 2022*, Cité de l'architecture, 2022.



Gilles Clément, « Le Partage de la signature et l'art involontaire », R. Barbanti, L. Verner et J. Testart (dir.), *Les Limites du vivant : à la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016, p. 140-141 & 392-393

« prises au cours de voyages ou de missions[124] », sur lesquelles il appuie son discours. L'une d'entre elles, « Le Jardinier comme dessinateur, Parc André Citroën, Paris[125] », apparaît d'ailleurs également dans la conférence donnée à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine en 2022. Là encore, il invite le lecteur à observer les photographies : « Regardons maintenant cette deuxième image. Il s'agit d'un tableau. Enfin pour moi c'est un tableau. L'auteur, c'est le prunier qui est derrière […][126] ».

Projetées, les images deviennent le support visuel d'un discours oralisé, en combinaison duquel elles constituent une forme de récit pour le spectateur. Aujourd'hui numérisées, les images conservent leur capacité à être intégrées dans des présentations linéaires, dans lesquelles elles se succèdent selon une sélection et un ordre spécifique à chaque occasion. Les photographies sont dans ce contexte des fragments, des éléments « à valeur de démonstration[127] » que Gilles Clément sélectionne et assemble au service de son exposé, comme c'est le cas de la conférence donnée en 2022 à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine.

Gilles Clément a lui-même pris la plupart des photographies de la banque d'image dans laquelle il pioche pour construire ses intervention. Photographies de voyages, de visites ou d'expériences quotidiennes, elles intègrent également des photographies des réalisations du paysagiste-jardinier, qui peuvent alors être mises en résonance avec d'autres images de référence ou avec les réflexions théoriques de l'auteur. Ainsi :

> Le projet, grâce à la photographie, devient matière à discours. C'est par l'image qu'il accède au rang d'argument rhétorique. Parce qu'elle prélève un fragment du projet réalisé, voire dessiné, la photographie confère à l'image du jardin ou du paysage en projet un statut de symbole susceptible de s'articuler à une argumentation discursive[128].

Dans la constitution de ses interventions aux contextes variés (des conférences grand-public aux cours qu'il donne au Collège de France en 2012), Gilles Clément explique partir d'un plan, d'une trame générale, à partir de laquelle les photographies sont sélectionnées. Avant d'être le support – visuel – du propos, les photographies sont le support de la pensée pour le concepteur, ce sont les images qui amènent le propos : « Lorsque je construis l'exposé, je me dis :»Voilà ce que je vais dire sur cette image»[129] ».

> Une série d'images permet de construire un élargissement du propos sur un même thème et de faire comprendre qu'à partir d'une expérience personnelle, on peut atteindre d'autres situations plus générales […] L'art du discours vient relayer la rhétorique visuelle construite à travers la sélection et l'assemblage des images[130].

124 *Ibid.*, p. 143.
125 *Ibid.*, p. 141.
126 *Ibid.*, p. 142.
127 Frédéric Pousin, « Les Discours photographiques de Gilles Clément », *op. cit.*, p. 105.
128 *Ibid.*, p. 117.
129 Gilles Clément, cité par : *Ibid.*, p. 107.
130 *Ibid.*, p. 108.

La structuration du discours en un déploiement d'images permet d'opérer des parallèles entre deux images successives, de proposer des comparaisons qui transcendent les échelles de ce qui est montré, ou encore des analogies (par exemple entre deux formes, l'une provenant du monde végétal et l'autre du monde animal, ou encore entre des espèces végétales provenant de familles botaniques différentes[131]). La dimension visuelle permet de mettre en lumière ces rapports (analogiques ou contradictoire) avec une grande immédiateté et dans une forme d'évidence, qui renforce le caractère démonstratif du propos. Le discours se déploie au fil d'un récit, en une succession d'éléments dont le support des images permet d'asseoir la logique.

Le dispositif de projection des images, contrôlé par la personne qui s'exprime, est particulièrement adapté au discours oral. En effet, « l'image projetée a le pouvoir de capter conjointement l'attention de l'auditoire et du conférencier. La concentration de l'attention sur un objet commun est un facteur clé de la qualité du dispositif. Il se crée une véritable attention partagée et l'écoute de la parole se fait différente[132] ». Ce à quoi s'ajoute la dimension sensorielle rituelle de la projection : « abaissement de la luminosité qui crée une ambiance feutrée », « sentiment de familiarité », le rituel de la projection « relègue au second plan l'étrangeté » et « suppose une appropriation de l'inconnu[133] ». De plus, le rythme de la projection, variable et ajustable en temps réel, permet à l'orateur de digresser, de revenir en arrière, en fonction de son propos et de son interaction, verbalisée ou non, avec la salle. Dans la conférence à la Cité de l'Architecture & du Patrimoine, il prend ainsi le temps d'interpeller dans la salle l'auteur d'une conférence précédente, en commentant une de ses photographies[134].

Ainsi la mise en discours des photographies, chez Gilles Clément, est-elle un mode opératoire permettant au jardinier-paysagiste de construire un récit à partir de photographies réalisées et organisées par lui. Les formes du discours décrites par Frédéric Pousin sont particulières, et tirent précisément parti des qualités propres à la photographie : elle est adaptée à la mise en forme d'un récit linéaire, à des dispositifs de projection (diapositifs ou numériques) et à l'association avec un propos parlé. Dans ce mode opératoire performatif, la photographie passe d'un enregistrement personnel, support de la mémoire de son auteur et prise de note visuelle, à un medium de communication visuelle publique, apte à structurer et à soutenir un discours, notamment *via* des figures de combinaison, de comparaison ou de succession des photographies dans l'agencement du diaporama, qui s'apparentent à des structures de langage.

131 *Ibid.*, p. 111.
132 *Ibid.*, p. 116.
133 *Ibid.*
134 *Conférence prononcée par Gilles Clément, dans le cadre de la remise des prix Global Award for Sustainable Architecture™ 2022*, *op. cit.* à 13min56.

*

Pour John Berger, « C'est parce que la photo n'a pas de sens certain en elle-même, parce qu'elle est semblable à une image dans la mémoire d'un parfait étranger qu'elle se prête à n'importe quel usage[135] ». Non déterminées, les photographies sont susceptibles d'être collectées par différents individus pour des motifs variés. Rassemblées dans des collections, des photothèques ou des archives, elles sont sujettes à de multiples interprétations et à de multiples usages, qui dépendent essentiellement du contexte dans lequel l'image sera insérée et donnée à voir. Les photographies sont également caractérisées par leur dimension fragmentaire, puisque « chaque vue présente une portion des apparences, prélevée sur un *continuum* plus vaste. Cette incomplétude essentielle des photographies fait qu'elles s'intègrent aisément à un nouvel ensemble[136] ». Rassembler des photographies au sein d'une archive est donc une façon d'orienter l'interprétation qui en est faite, de même que les légendes qui accompagnent les photographies en orientent la lecture. La réception des photographies dépend essentiellement de leur contexte d'énonciation.

Chez les architectes, la collecte d'image est une pratique courante, à la fois ancienne et pleinement contemporaine : elle a traversé les évolutions techniques liées aux modes de diffusion des images sans pour autant changer radicalement de principe. Il s'agit de rassembler au sein d'une archive personnelle des images produites par soi-même, ou produites par d'autres et collectées *via* des moyens divers. Au fil du temps, l'archive a pu être portfolio de gravures, de tirages photographiques, collection de coupures de presses, banque de diapositives, dossier informatique sur un disque dur, ou réseau numérique *via* des applications spécialisées. La constitution et la structure même de ces catalogues, archives ou collections, ne sont pas sans enjeux :

> Faire un catalogue ne revient pas à un pur et simple savoir des objets logiquement agencés : car il y a toujours le choix entre dix manières de savoir, dix logiques d'agencements, et chaque catalogue particulier résulte d'une option – implicite ou non, consciente ou non, idéologique en tout cas – à l'égard d'un type particulier de catégories classificatoires.
> […]
> La moindre mise en ordre, fût-elle guidée par le bon sens, résulte d'un ensemble de choix logiques, épistémiques et rhétoriques ; de là émerge le caractère singulier de chaque mise en catalogue[137].

De ces banques d'images personnelles patiemment constituées, certains architectes extraient des ensembles, qu'ils associent dans un format adapté à la diffusion, pour les mettre en discours, ou en récit. La pratique de Ricardo Carvalho comme celle de Gilles Clément mettent en lumière la capacité des photographies à asseoir et à illustrer un discours oral, tel qu'une conférence, une présentation de projet architectural, paysage ou urbain, ou bien un cours magistral. Il faut également relever que la photographie permet aux architectes

135 John Berger, *Comprendre une photographie*, Genève, Héros-Limite, 2013, p. 80.
136 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 59.
137 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 46.

d'intégrer leur propre production au sein de leurs archives, associant leur pratique aux images qui leur servent d'inspiration ou de référence. C'est par le biais du médium photographique que ces productions deviennent images, et deviennent susceptibles d'entrer en dialogue avec l'imaginaire culturel de référence des architectes ; elles les rendent comparables, en les mettant sur un même plan.

> La constitution d'un corpus d'images de référence est une affaire de discernement, de discrimination et de sagacité : il permet le regroupement d'images par affinités, genres, catégories, familles ou espèces, tout en restant ouvert aux «exceptions à la règle», aux «atouts» et aux «jokers» qui viennent contredire ce qui pourrait n'être qu'une accumulation de clichés. C'est la cohabitation dans un même cadre et sur un même plan d'images pertinentes et attendues avec des images obliques qui rend le corpus signifiant au regard du projet. Le corpus se présente finalement comme un jeu de cartes symboliques qui seront associées en fonction de similitudes, de familiarités, de répétitions mais aussi de différences, d'écarts et d'oppositions et par-dessus tout de hasard[138].

Rassemblées au sein d'une archive, ou dans le déploiement d'un discours, les photographies fabriquent un mode de regard particulier sur les objets qu'elles représentent éventuellement. Elles permettent la fabrication d'une certaine uniformité, notamment par la minimisation ou l'abolition de différences de teintes, d'échelles, de contexte et de distance géographique entre les objets. Surtout, les photographies permettent de rapprocher les objets, ou pour le dire autrement, elles permettent de créer des confrontations d'images – et à travers elles d'objets – distants et d'échelles variées. Ainsi devient-il possible de faire « dialoguer » des peintures de la renaissance avec des bas-reliefs antiques, ou de mettre en regard le Parthénon et une automobile Delage Grand-Sport modèle 1921[139]. Historiquement, cette propriété est inédite, et spécifique à la photographie. La ressemblance et la transparence supposée expliquent partiellement cette qualité. Comme le note Susan Sontag, en montrant pourquoi la photographie est intrinsèquement liée au surréalisme, « c'est la photographie qui a le mieux montré comment juxtaposer la machine à coudre et le parapluie, dont la rencontre fortuite a été saluée par un grand poète surréaliste comme la quintessence de la beauté[140] ». Elle fait ici référence à Lautréamont, qui note dans *Les Chants de Maldoror* qu'un jeune homme, Mervyn, est beau « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie[141] ».

138 Anne Frémy, *L'Image édifiante*, *op. cit.*, p. 69.
139 Comme le fait Le Corbusier dans *Vers une architecture*. Voir : Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 105-106.
140 Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 82.
141 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror : œuvre complètes*, [1869], Nouv. éd., Paris, Gallimard, 1991, p. 234. Chant sixième, 1ere strophe.

5.2 – Atlas : porter un monde d'images

Parmi toutes les modalités de mise en relation d'images à partir de l'archive, la notion d'atlas est certainement l'une des plus usitées, et la plus riche. Le terme est revendiqué par un certain nombre d'artistes, parmi lesquels Éric Tabuchi (*Atlas of forms*), Gerhard Richter (*Atlas*) ou encore Niina Vatanen (*Time atlas*), pour n'en citer que quelques-uns. Le terme et son usage par des architectes comme par des artistes sont également marqués par l'influence d'un atlas en particulier, l'atlas *Mnémosyne*, élaboré par Abraham Warburg à la fin des années 1920.

Atlas est avant tout un nom propre, celui d'un personnage de la mythologie grecque : un titan condamné par Zeus à porter la voûte céleste sur ses épaules[142]. Il apparaît notamment dans la légende d'Héraclès, pour qui il cueille les pommes d'or du jardin des Hespérides, avant d'être trompé par une ruse du demi-dieu qui lui fait reprendre son lourd fardeau cosmique. D'après les mythes attribués à Hésiode, Atlas se trouvait au nord du continent africain, au bord du détroit de Gibraltar, d'où il portait le monde. C'est ici que le trouve Héraclès, et c'est également là qu'il aurait été pétrifié par Persée, à l'aide de la tête de Méduse, La Gorgone, fraîchement décapitée par le héros et dont le regard transforme en pierre les mortels qui le croisent. Le titan aurait alors été métamorphosé, devenant la chaîne de montagnes de l'Atlas, dont les sommets sont si hauts que les anciens considéraient qu'ils touchent le ciel : bien que pétrifié et métamorphosé, Atlas continue donc à porter la voûte céleste. Atlas, personnage mythologique, est abondamment représenté, sur des poteries antiques ou sur des statues plus récentes, sous la forme d'un colosse portant le globe terrestre sur ses épaules. On peut citer par exemple *l'Atlas Farnèse* (une copie romaine d'une statue grecque antique, datée du IIe siècle et qui doit son nom au cardinal qui l'achète et l'expose dans sa villa, au XVIe siècle) ou bien l'*Atlas Esclave* sculpté par Michel-Ange entre 1530 et 1534.

Le mot « atlas » est donc associé à l'idée de représentation du monde, que le personnage porte sur ses épaules. C'est probablement pour cette référence poétique que le mathématicien et cartographe flamand Gerard de Kremer, connu en français sous le nom de Gérard Mercator, choisit le nom « atlas » pour le recueil de cartes qui sera publié en 1595, un an après sa mort et qu'il n'aura donc pu complètement achever de son vivant. L'*Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*[143], de son titre original en latin, est le premier ouvrage à employer le terme d'atlas pour désigner un recueil de cartes. Composé de cinq tomes, l'atlas de Mercator rassemble des cartes d'échelles variées ; il s'ouvre sur une carte du globe terrestre (*Orbis Terrae Compendiosa Descriptio*) réalisée selon la

142 Voir Atlas, planche 06

143 Gerard Mercator, *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Duisburg, Excudebat Albertus Busius, Duisburgi Clivorum, 1595.

projection qu'il a mise au point en 1569, la « projection Mercator », qui demeure encore aujourd'hui l'un des modes de projection cartographique les plus usités. Au fil des planches sont présentées des cartes des différents continents, puis d'un certain nombre de pays, voire de provinces selon les cas. On trouve par exemple des cartes des Îles Britanniques, de la Moravie, de la Sicile, de Brandebourg ou encore du Palatin supérieur.

Sous l'influence de ce premier atlas cartographique de l'histoire, l'expression demeure et le terme d'atlas renvoie aujourd'hui à un « recueil de cartes géographiques », et, par extension, à « tout recueil de planches, de tableaux, de dessins joints à un ouvrage[144] ». Notons également que le nom « atlas » est aussi donné en médecine à la première vertèbre cervicale, celle qui porte la tête, comme Atlas portait le monde. Le terme est en tout cas communément associé, du fait de Mercator, à tout ouvrage rassemblant des images[145]. Ainsi en 1863, Eugène Viollet-le-Duc joint-il un « atlas » à ses *Entretiens sur l'architecture*[146], qui rassemble des plans, coupes, détails et vues en perspectives de diverses architectures construites ou imaginées.

Les atlas ont en commun de rassembler des images (cartes, photographies, etc.) proposant des regards et des cadrages différents autour d'une même problématique. Les atlas cartographiques du monde, comme celui de Mercator, rassemblent des cartes réalisées de façon similaire qui représentent différentes parties du monde, et, prises ensemble, sa totalité. Les atlas botaniques de Paul Hariot[147] contiennent des ensembles de planches de gravures de même facture, qui représentent chacune des espèces végétales recensées par l'ouvrage. Les « atlas routiers et touristiques » édités par Michelin déploient l'ensemble d'un territoire, par exemple la France, selon une représentation cartographique uniforme, destinée à informer spécifiquement les usagers de la route. Ils se distinguent des « cartes routières » du même éditeur par leur format : les atlas rassemblent plusieurs planches de cartes, qui se déploient souvent au sein d'un livre. Il s'agit là encore, pour chaque atlas, de représenter le monde et de l'organiser selon une logique particulière et avec un regard spécifique qui se déplie au fil de ses planches.

144 D'après les définitions du dictionnaire des Trésors de la Langue Française. Voir : https://www.cnrtl.fr/definition/atlas, consulté le 10.03.2023.

145 Voir Atlas, planche 08

146 Eugène Viollet-Le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, A. Morel, 1863, vol.2.

147 Voir par exemple : Paul Hariot et Antony Ludovic Regnier, *Atlas de poche des arbustes et arbrisseaux les plus faciles à cultiver : 122 planches coloriées et 6 noires représentant 128 espèces*, [1904], [Reproduction en fac-Similé]., Paris, Ed. Bibliomane, 2014.

> L'histoire de l'architecture moderne et contemporaine est jalonnée de traités, de manifestes et de projets dans lesquels des images dites de référence tiennent un rôle essentiel, et parfois le rôle principal. Enrôlées dans un processus d'anticipation qu'elles engagent et orientent, les images référentielles forment des ensembles iconographiques, des *muti-libri* ouverts à tous les champs de la connaissance.
> […]
> Archivées systématiquement ou « trouvées » opportunément, ces images, de toutes natures, en plus ou moins grand nombre, constellent les planches des rendus, les murs des agences et les pages des livres d'architecture. Elles balisent et orientent le regard et la pensée en agissant comme des points de repère[148].

L'Atlas mural de Eduardo Souto de Moura

Dans l'agence de l'architecte portugais Eduardo Souto de Moura, les murs sont constellés « d'images de toutes natures » : dessins de projets de l'architecte, photographies du couvent de La Tourette, d'une plate-forme pétrolière ou d'une vue de la ville de Porto, dessins géométraux de la tour de Pise, photographies de deux femmes portant une burqa elles-mêmes en train de prendre des photographies avec leur téléphone, un portrait de l'écrivain portugais Herberto Hélder, etc[149]. « Sur le mur, sans hiérarchie identifiable, des images émanant de la production propre de l'atelier (croquis et fax sur des projets en cours) dialoguent mystérieusement avec des images découpées dans des journaux ou des magazines[150] » : c'est ce que relève Pedro Bandeira, architecte, critique et enseignant à l'Universidade do Minho de Guimarães, dans un travail mené conjointement avec André Tavares (également architecte, critique et éditeur) en 2012 sur ce qu'ils proposent d'appeler l'*Atlas Mural*[151] d'Eduardo Souto de Moura. Pour Philip Ursprung, cette accumulation d'images sur les murs de l'atelier de Souto de Moura en fait même une forme de « cabinet de curiosités[152] ».

Cet atlas mural est le fruit d'une pratique quotidienne de l'architecte portugais. L'agencement des images sur les murs est constamment renouvelé, par l'ajout ou le retrait

148 Anne Frémy, *L'Image édifiante*, *op. cit.*, p. 9.
149 Pedro Bandeira, « Everything is architecture », A. Tavares et P. Bandeira (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012, p. 10-11.
150 *Ibid.*, p. 11. Traduction personnelle. « *On the wall, with no recognizable hierarchy, images deriving from the studio's own production (sketches and faxes about ongoing projects) mysteriously engage with images cut out from newspaper or magazines* ».
151 D'après titre de l'ouvrage émanant de cette recherche : Tavares André et Pedro Bandeira (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012. Traduction personnelle.
152 Philip Ursprung, « Souto de Moura's "Cabinet de Curiosités" », A. Tavares et P. Bandeira (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012, p. 125.

d'éléments, lorsque ils n'apparaissent plus comme pertinents[153]. Le temps d'affichage de chaque image est donc variable, certaines sont éphémères tandis que d'autres perdurent. L'atlas mural, informel, enrichit les archives d'images de l'architecte, autant qu'il s'en nourrit :

> Une fois retirées des murs, les images ne sont pas jetées mais rassemblées dans des tiroirs et des boîtes, d'où elles peuvent réapparaître et retourner sur les murs ; il n'y a pas d'inventaire, pas d'ordre apparent dans la collection. Certains items peuvent s'égarer et disparaître. D'autres peuvent se retrouver dans les carnets que Souto de Moura tient depuis le début de sa pratique et que, contrairement aux images, il organise soigneusement et garde à portée de main dans ses archives personnelles[154].

Les images proviennent de sources extrêmement diverses. Certaines sont issues de la production de l'agence de l'architecte. Ce sont notamment des géométraux, des croquis, parfois annotés, ou bien des photographies de réalisations de Souto de Moura. Sont également affichées de nombreuses photographies d'édifices plus ou moins marquants de l'histoire de l'architecture, des reproductions d'œuvres d'art, mais aussi des coupures de presse, des dépliants publicitaires, et d'autres supports plus surprenants, comme un paquet de cigarette ou des sacs vomitoires d'avion sur lesquels sont esquissés des dessins du projet d'une station du métro de Porto. Dans leur grande majorité, ce sont des photographies, ou des reproductions photographiques d'œuvres. Disparates et distants, ces éléments rassemblés par leurs photographies forment en quelque sorte le *Musée Imaginaire* d'Eduardo Souto de Moura. Les archives de l'architecte demeurent cependant privées. À l'exception des images qui en sont issues et qui figurent dans les publications, conférences ou sur les planches de rendu de l'architecte, elles demeurent réservées à un public restreint : les collaborateurs de Souto de Moura et les visiteurs de l'agence. Et même dans ce cas de figure, les images retirées des murs puis consignées dans des cartons conservés en différents lieux, sont des images cachées, enfouies, même pour l'architecte.

En préparant l'ouvrage *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Pedro Bandeira et André Tavares ont eu un accès privilégié à ce qui s'apparente à un fond d'archive désordonné, bien au-delà des quelque 150 images données à voir dans l'ouvrage, sélectionnées, assemblées et ordonnées par eux :

> Ces *Images Flottantes*, la « table » cristallisée dans sa forme de livre, ont été suivies par Eduardo Souto de Moura, qui a renoncé au dernier mot dans la sélection finale des images (dans leur ordre et leur association), attendant d'être surpris par un récit construit sur des images qu'il connaît si bien. Comme on peut le constater, ce n'était pas la seule organisation possible[155].

153 *Ibid*., p. 126.

154 *Ibid*. Traduction personnelle. « *Once taken from the walls, the images are not discarded but collected in drawers and boxes, from whence they can reemerge and return to the walls ; There is no inventory, no apparent order in the collection. Some items might get lost and disappear. Others might find their way into the notebooks, which Souto de Moura has kept since the beginning of his practice and which, unlike the images, he carefully organizes and keeps at hand in his personal archive* ».

155 Pedro Bandeira, « Everything is architecture », *op. cit*., p. 18-19. Traduction personnelle. « *These Floating Images, the «table» crystallized in its book form, were accompanied by Eduardo Souto de Moura, who had abdicated the last word in the final selection of images (in*



Tiago Casanova, *Eduardo Souto de Moura dans son agence de Porto*, non daté

Il est probable que certaines associations d'images proposées par Bandeira et Tavares dans l'ouvrage aient également été envisagées par l'architecte, tant la filiation et l'inspiration semblent évidentes. On pense notamment à une double page associant *Aicraft Carrier City in Landscape Project*, (ce collage de Hans Hollein intégrant un porte-avion dans un paysage agricole de colline), trois photographies de porte-avion (présentées comme « non identifiées ») et un projet non réalisé de Souto de Moura au Moyen-Orient, dont la forme rappelle étrangement l'image d'un porte-avion dans une mer de dunes[156]. Mais il ne s'agit pas pour autant de planches d'images constituées par l'architecte. De la consultation de cet

their order and association), expecting to be surprised by a narrative built on images he knows so well. As it is easily noticeable, this was not the only possible organization ».

156 Tavares André et Pedro Bandeira (dir.), *Floating images*, *op. cit.*, p. 98-99.

ensemble du fond et de leurs échanges avec Souto de Moura, les auteurs proposent une catégorisation des images, qu'ils envisagent dans la relation de l'architecte à ces images, lors du processus de conception de ses projets[157]. Ces catégories demeurent cependant poreuses : les images montrées dans *Floating Images* ne sont pas regroupées ou triées en fonction de ces critères. Ces catégories ne sont pas non plus hiérarchiques :

> Un archiviste ou un historien essaierait ici d'établir une chronologie, de séparer les sujets, d'assigner des catégories. Dans notre condition d'architectes, presque toujours plus séduits par la forme que par le contenu, nous n'établissons pas de hiérarchie[158].

Au nombre de six, elles sont désignées comme suit : « Images Arbitraires », « Images Affectives », « Images Latentes », « Images Analogiques », « Images Récurrentes » et « Images Utopiques[159] ». Plutôt que des *catégories* d'images (bien qu'elles soient introduites en ces termes), il s'agit des formes de relations aux images, de catégories de fonctionnement, ou pour reprendre les mots d'Anne Frémy, d'une classification

> des usages qui peuvent être faits d'un ensemble d'images qui ne peuvent devenir signifiantes qu'en devenant agissantes. Et elles ne peuvent devenir agissantes que par la raison qu'on agit sur elles, en les choisissant, en les confrontant, en les juxtaposant, voire en les récusant ou en les refoulant. S'instaure alors une circulation entre les images et celui qui en fait quelque chose qui les dépasse en les conservant, comme il convient de définir la dialectique[160].

Les « Images Arbitraires » sont des images trouvées par hasard, dans des magazines, des revues ou des cartes postales. Le hasard n'est ici pas une simple chance : il est le produit heuristique d'une attention quotidienne portée par Souto de Moura aux images. « Elles sont presque toujours belles en apparence et survivent facilement au fait d'être sorties de leur contexte d'origine. Parfois, elles sont conservées sans finalité pré-déterminée[161] », en attendant une éventuelle occasion.

Les « Images Affectives » sont en revanche « recherchées volontairement et traitées comme les fétiches d'un panthéon intime[162] ». Elles incitent à la fois au partage avec autrui, et à la contemplation solitaire. D'ordre affectif, la relation qui nous unit à ces images se transpose aussi souvent sur leurs auteurs. Ce sont les images qui nous passionnent.

157 Pedro Bandeira, « Everything is architecture », *op. cit.*, p. 20.
158 *Ibid.*, p. 18. Traduction personnelle. « *An archivist or historian here would try to work out a timeline, separating subjects, assigning categories. In our condition as architects, almost always more seduced by form than by content, we make no hierarchies* ».
159 Tavares André et Pedro Bandeira (dir.), *Floating images*, *op. cit.*, p. 21-24. C'est nous qui proposons cette traduction en français des catégories énoncées par les auteurs. Dans le texte original ce sont respectivement : *Arbitrary Images, Affective Images, Latent Images, Analogical Images, Recurrent Images* et *Utopian Images*.
160 Anne Frémy, *L'Image édifiante*, *op. cit.*, p. 169.
161 Pedro Bandeira, « Everything is architecture », *op. cit.*, p. 21. Traduction personnelle. « *They are almost always beautiful on the surface and easily survive being taken out of their original context. Sometimes they're kept with no destination* ».
162 Anne Frémy, *L'Image édifiante*, *op. cit.*, p. 169.



Tavares André et Pedro Bandeira (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012, p. 52-53, 92-93, 98-99, 106-107

Les « Images Latentes[163] » sont des images qui « existent transversalement à tout ce qui est fait[164] ». Ce sont des images appartenant principalement au domaine de la représentation architecturale : elles renvoient directement à des projets architecturaux. « Elles sont des images d'architecture, des images classiques (mais pas nécessairement d'architectures classiques) qui sont à la base de la culture architecturale de presque tout le monde[165] ». Ce sont des images rémanentes, des fantômes toujours présents, latents.

Les « Images Analogiques » sont des images qui fonctionnent comme des stimulations, des inspirations pour le projet d'architecture. De façon ludique, ou provocante, elles sont destinées à permettre des analogies formelles, des déplacements d'échelles ; le montage de Hans Hollein cité plus haut est un exemple de ces images analogiques, qui peuvent d'ailleurs parfois surgir après la réalisation d'un projet, comme des coïncidences formelles, inconscientes, ou bien comme des liens rétroactifs.

Les « Images Récurrentes » fonctionnent pour leur part exclusivement du fait de leur répétition, ou plutôt de l'association synergique d'images similaires qui, prises séparément, sont dénuées de valeur intrinsèque[166]. Elles font référence à la notion de collection. Leur similitude réside dans ce qui émerge de leur mise en relation : des textures, des modèles (*pattern*[167]).

Les « Images Utopiques », enfin, sont « l'expression pure de l'art architectural[168] », qui dépassent un quelconque sens d'utilité. Ce sont des croquis, des collages, des images spontanées : « pures expressions de la pensée, intimes et intemporelles, sans rapport immédiat avec un projet[169] ».

Dans cette pratique des images, collectées, affichées, archivées, les photographies jouent un rôle particulier. Qu'il s'agisse de tirages originaux, de cartes postales, de diapositives enchâssées dans leurs cadres, de coupures de presse ou de reproductions d'œuvres d'art, la très large majorité des images de l'atlas mural sont – ou comportent – des photographies. Collectées par Eduardo Souto de Moura, elles sont le vecteur qui permet d'élaborer un dialogue entre des éléments disparates et d'échelles différentes. Cette uniformisation des échelles par le support photographique autorise des manipulations telles que les collages (comme celui de Hans Hollein) ainsi que la mise en place de cette relation

163 D'après la description de Pedro Bandeira et d'André Tavares, il ne semble pas y avoir ici de lien avec le terme d' « image latente » tel qu'employé couramment dans le champ de la photographie, et qui désigne les photographies présentes sur un film déjà exposé, mais pas encore révélé, et donc des images qui ne sont pas encore de l'ordre du visible, bien que déjà déterminées.

164 Pedro Bandeira, « Everything is architecture », *op. cit.*, p. 22. Traduction personnelle. « *These are images that exist transversally to everything that's done* ».

165 *Ibid.* Traduction personnelle. « *They are images of architecture, classic images (but not necessarily of classical architecture) that are at the base of the architectural culture of almost everyone* ».

166 *Ibid.*, p. 23.

167 *Ibid.*, p. 24.

168 *Ibid.* Traduction personnelle. « *They are the pure expression of architectural art* ».

169 Anne Frémy, *L'Image édifiante*, *op. cit.*, p. 169.

analogique, qui permet par exemple à l'architecte de transformer « les piliers d'une plate-forme pétrolière en mer du Nord […] en structure de la station de métro Trindade[170] ». Le médium photographique est aussi celui qui permet de mettre en relation une vue aérienne d'une ville iranienne bombardée, la façade d'un building du style international et un croquis de l'architecte transformant une partition musicale découpée dans un journal en le dessin d'une façade d'immeuble[171] (en l'occurrence l'immeuble sur le campus de Novartis, à Bâle, construit en 2011). Intervient ici la capacité de la photographie à rapprocher des éléments, ce que relevait déjà Malraux dans *Le Musée Imaginaire*.

En représentant un aspect particulier du réel, un point de vue unique, et en demeurant par nature largement indéterminées, les photographies autorisent des interprétations multiples, qui jouent tantôt sur la « surface » des images, leur expression formelle, tantôt sur différents niveaux de signes auxquels elles sont susceptibles de renvoyer. La confrontation avec différentes autres images oriente la lecture de chacune d'entre elles, en même temps que de l'ensemble. Ces échos réciproques tissent un réseau entre les images, imprévisible et difficile à maîtriser, mais susceptible de produire des significations et d'avoir une portée qui dépassent la simple somme de toutes les parties de l'ensemble.

> Par essence, cet atlas est un dispositif complexe éloigné de l'objectivité : il est statique dans son support mais dynamique et spontané dans son contenu ; il est stable et pragmatique en tant que méthode mais imprévisible dans ses effets et ses résultats – tout comme le développement spécifique de chaque projet est lui aussi imprévisible[172].

L'atlas des images flottantes est une méthode heuristique, qui ne peut s'appliquer à la lettre pour produire un résultat attendu. Au-delà de l'objet, il s'agit surtout d'une pratique ; elle est fondée sur le visuel et sur l'agencement de photographies. Rassemblées par Edouardo Souto de Moura, elles sont la matérialisation d'un imaginaire qui lui est propre, qui se construit au fil d'une pratique quotidienne. Elles produisent des résonances entre elles, et ressurgissent parfois, à l'occasion de stimulations nouvelles occasionnées par de nouveaux projets. Elles forment ainsi un ensemble mouvant, actualisé en permanence et faisant l'objet de reconfigurations régulières, bien que d'après André Tavares et Pedro Bandeira, des récurrences et des constantes semblent pouvoir en être dégagées. Chez Eduardo Souto de Moura, cette pratique de l'image est consciente, et fait l'objet d'une attention quotidienne. Elle est cependant peu organisée, et ne fait pas l'objet d'un classement strict, ni d'un archivage rigoureux. Les images sont au contraire flottantes, leur usage relève d'une pratique instinctive

170 Pedro Bandeira, « Everything is architecture », *op. cit.*, p. 22. Traduction personnelle. « *The pillars of an oil platform in the North Sea transformed into a structure of the Trindade subway station* ».

171 Tavares André et Pedro Bandeira (dir.), *Floating images*, *op. cit.*, p. 92-93.

172 Pedro Bandeira, « Everything is architecture », *op. cit.*, p. 26. Traduction personnelle. « *In essence, this atlas is a complex device far removed from objectiveness: it is static in support but dynamic and spontaneous in content; it is stable and pragmatic as a method but unpredictable in effects and results – just as the specific development of each project is likewise unpredictable* ».

mais opérante, en fonction des opportunités ouvertes par les sollicitations : publications, phases de conceptions, conférences, etc. Pour lui, cette collection et ces assemblages d'images constituent une méthode de travail, qui permet d'orienter, de nourrir et de situer ses projets et ses réflexions par rapport à son imaginaire. Les photographies sont employées comme un moyen de stimuler cet imaginaire, d'ouvrir à de nouvelles inspirations, de susciter de nouvelles relations entre des éléments et des pensées. En bref, comme le moyen de mettre en forme et en mouvement une pensée visuelle à partir de références choisies.

L'autobiographie iconique de Valerio Olgiati

On retrouve la même attention portée à l'atlas d'images comme support de la pensée et outil de travail chez un autre architecte contemporain, le suisse Valerio Olgiati. L'approche de ce dernier est cependant plus formalisée ; elle fait l'objet d'une introspection conscientisée et d'une sélection rigoureuse et restrictive : « Depuis près d'un an, j'ai essayé, notamment en discutant avec mes assistants, de ne sélectionner que les images qui ont une signification particulière pour notre travail, pour mon travail. Toutes les autres ont été exclues[173] ». Cette précision est tirée du texte de présentation d'un ensemble d'image, intitulé « *Iconographic Autobiography* » et publié dans le numéro de la revue *2G* consacré à Valerio Olgiati paru en 2006[174].

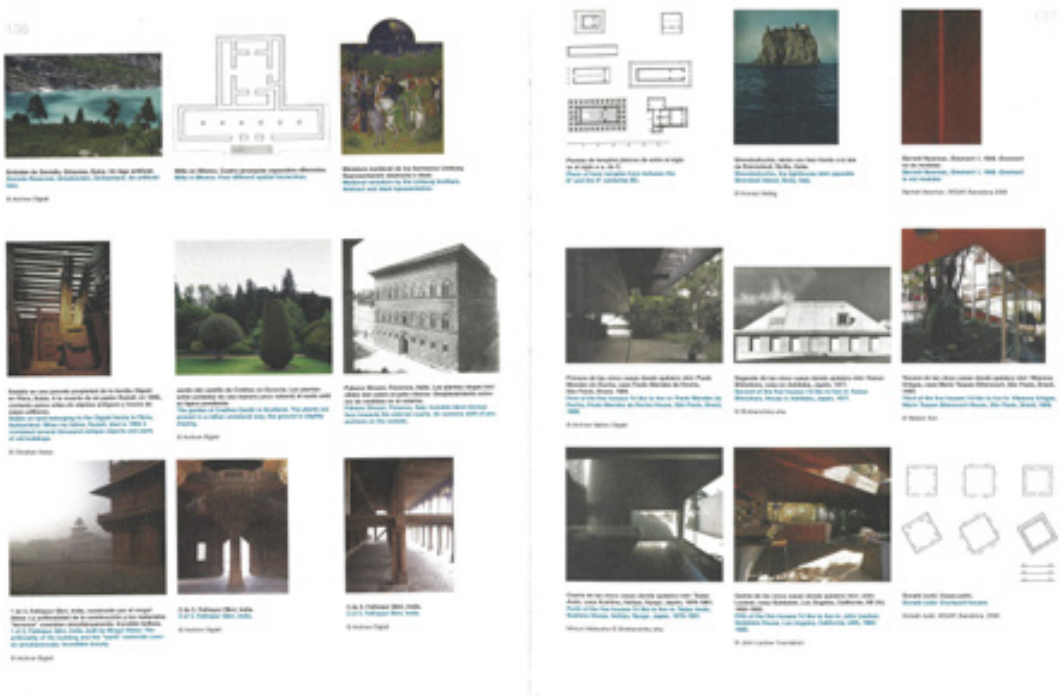
Dans cette monographie[175], à la suite d'essais de critiques qui mettent en perspective sa pratique et la présentation de dix-sept de ses projets (architectures construites ou de papier), on trouve une rubrique rédigée par Valerio Olgiati, et qu'il présente comme une « Autobiographie Iconique ». Cette dernière se compose de cinquante-cinq images, réparties en grilles de neuf sur six pages (plus une image en introduction), légendées, et parfois assorties d'un commentaire de l'architecte. Celui-ci précise : « Lorsqu'il n'y a pas de commentaire, je n'ai pas encore réussi à trouver une explication rationnelle de l'image ou de ce qu'elle illustre[176] ». Pour Valerio Olgiati, ces images – qui ont une « signification particulière pour son travail » – forment une synthèse, un tour d'horizon de ses références et, comme il le dit lui-même, une expression de la tradition qui lui a été transmise, et avec laquelle il entretient un rapport ambigu :

173 « Nexus, Iconographic Autobiography », *2G, Valerio Olgiati*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 134. Traduction personnelle. « *For about a year now I have attempted, even indiscussions with my assistants, to select only those images that a special defining significance for our work, for my work. All the rest were excluded* ».

174 *2G : Valerio Olgiati*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

175 *2G* est une revue d'architecture publiée à Barcelone par l'éditeur Gustavo Gili. Chaque numéro, monographique, est un ouvrage indépendant, consacré au travail d'un seul architecte. L'édition est publiée en bilingue espagnol/anglais.

176 « Nexus, Iconographic Autobiography », *op. cit.*, p. 134. Traduction personnelle. « *Where there is no commentary, I have not yet been able to come up with a rational explanation of the image or what it illustrates* ».



« Nexus, Iconographic Autobiography », *2G, Valerio Olgiati*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 136-167.

> Naturellement, je veux aussi aller au-delà de ces images. Pour qu'elles n'existent plus. Je veux m'élever au-dessus des traditions qui m'ont été transmises. Jusqu'à ce que mon architecture devienne non référentielle[177]. Ce serait la meilleure chose, la voie la plus indépendante. Mais je sais que c'est impossible. Pourtant, je me surprends souvent à y penser. Cette contradiction m'oblige à penser, à trier, à concevoir une architecture qui ne soit finalement «que» abstraite et qui puisse donc être dense et riche, si possible[178].

Présentées comme les éléments d'une « autobiographie iconique », ces images, prises dans leur ensemble, sont donc supposées être une description par lui-même de Valerio Olgiati. Elles incarnent ou représentent la tradition qui lui a été transmise, par sa culture, par l'enseignement et par son expérience et, à ce titre, constituent le socle de son imaginaire d'architecte, convoqué à l'occasion de ses projets.

177 La notion d'architecture non-référentielle est par ailleurs explorée par Valerio Olgiati dans un ouvrage co-écrit avec Markus Breitschmid, paru douze ans plus tard, et dans lequel apparait une des images présentées dans « Autobiographie Iconique » : Valerio Olgiati et Markus Breitschmid, *Non-referential architecture: Ideated by Valerio Olgiati - Written by Markus Breitschmid*, Basel, Simonett & Baer, 2018.

178 « Nexus, Iconographic Autobiography », *op. cit.*, p. 134. Traduction personnelle. « *Naturally I also want to progress beyond these images. So that they no longer exist. I want to rise above the traditions handed down to me. Even to the extent that my architecture would become non-referential. That would be the best thing, the most independent way. But I am aware that this is impossible. Still, I often find myself thinking about it. This contradiction forces me to think, to sort out, to design an architecture that in the end is «only» abstract and can therefore be dense and rich, if possible* ».

> Elles sont à la base de mes projets. Elles m'accompagnent lorsque je contemple la «feuille blanche», pour ainsi dire. Mon objectif est toujours de construire quelque chose qui soit lié d'une manière ou d'une autre à ces images – soit l'image elle-même, soit ce qu'elle illustre. Souvent, c'est la manière dont elle est illustrée qui me fascine[179].

L'intérêt que ces images constitue pour Valerio Olgiati émane parfois de l'objet qu'elles représentent : c'est par exemple le cas des trois photographies de Fathepur Sikri, une ville construite au XVIe siècle par l'empereur Moghol Akbar et située dans le nord de l'Inde actuelle. Les trois photographies, prises par Olgiati lui-même, sont accompagnées d'une légende qui précise que « l'artificialité de l'édifice et les matériaux «de la terre» coexistent simultanément. Une beauté incroyable[180] ». Dans d'autres cas, l'intérêt provient, selon les mots mêmes de l'architecte, de la manière dont elle est illustrée. Pour Olgiati, c'est le cas d'une gravure sur bois de Hokusai de 1827, une vue du Mont Fuji[181]. Dans ce dernier exemple, l'image présente un intérêt pour ce qu'elle représente (le Mont Fuji), pour la façon dont elle le fait (l'esthétique d'une estampe japonaise du XIXe siècle, associée au mouvement artistique de l'*ukiyo-e*) mais aussi pour l'artiste à l'œuvre duquel elle renvoie (Katsushika Hokusai). Dans l'autobiographie iconique de Olgiati comme dans l'atlas mural de Souto de Moura, les photographies et les images sont employées autant pour ce qu'elles représentent, que pour la façon dont elles le font. En fonction des spectateurs, des moments ou des contextes, chaque image est susceptible d'être interprétée différemment. Dans le cadre de cette autobiographie iconique, que le lecteur découvre dans les pages d'une revue monographique d'architecture, la présence de cette estampe invite à s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'architecte à retenir cette image, sur l'influence qu'elle exerce dans l'œuvre construite d'Olgiati, ou sur sa proximité dans la mise en page avec une photographie du Palazzo dei Priori, en Toscane, et une photographie du Monte Albán.

Entre un plan du château de Borthwick, en Écosse, et une miniature indienne des années 1760, on trouve une gravure sur cuivre non attribuée, qui représente une vue du Palazzo Odescalchi, sur le lac de Côme, en Italie. La légende mentionne que « Depuis 45 ans, cette image est accrochée juste au-dessus de la tête de lit du lit dans lequel Valerio Olgiati dormait quand il était enfant[182] ». Une série de cinq autres photographies de cinq maisons sont présentées par l'architecte comme les maisons dans lesquelles il aimerait vivre. Ces derniers exemples montrent que l'autobiographie iconique de l'architecte suisse n'est pas seulement culturelle ou liée à une histoire et à une théorie de l'architecture. Elle est aussi et surtout issue de son histoire personnelle, de ses souvenirs d'enfance et de ses propres désirs.

179 *Ibid.* Traduction personnelle. « *These are the basis of my projects. They are with me when I sit gazing at the «white sheet of paper», so to speak. It is always my aim to build something that is related in some way or other to these images – either the image itself or what it illustrates. Often the way it is illustrated is what fascinates me* ».

180 *Ibid.,* p. 136. Traduction personnelle. « *The artificiality of the building and the «earth» materials coexist simultaneously. Incredible beauty* ».

181 *Ibid.,* p. 138.

182 *Ibid.* Traduction personnelle. « *For the last 45 years this picture hung just above the headboard of the bed Valerio Olgiati in slept as child* ».

Ainsi une miniature indienne est-elle accompagnée d'une légende décrivant le personnage représenté comme « un homme heureux. Il a une épée, une fleur, des bijoux, une belle moustache, et il vit dans un climat chaud[183] », introduisant un jugement de valeur sur une supposée qualité de l'existence que semble envier Olgiati, peut-être avec une pointe d'ironie. Là encore, les niveaux de lecture, les motifs d'importance des images retenues divergent. Comme dans le cas de l'atlas mural de Souto de Moura, l'ensemble de photographies ainsi réunies engendre des relations extrêmement diverses ; entre ironie et sérieux, entre histoire de l'architecture et images de paquets de cigarettes, entre souvenirs d'enfance intimes et histoire de l'art. L'ensemble d'images convoqué par Olgiati et montré au public dans un dispositif organisé (mais dont le sens et les motifs demeurent extrêmement obscurs) propose en somme « Une richesse illimitée de possibilités d'interprétation précises[184] ». Il faut toutefois demeurer prudent quant à une réelle opérativité de l'autobiographie iconique dans le projet architectural.

On trouve également, dans une partie dissimulée[185] du site internet de l'architecte, un ensemble de 375 photographies. La page du site internet affiche une image à la fois. Lorsque l'utilisateur clique, une nouvelle image apparaît, choisie aléatoirement parmi les 375 disponibles. Elles ne sont accompagnées d'aucune légende, d'aucune mention, d'aucune information. Il semble toutefois[186] qu'elles aient été prises entre 2002 et 2013 et, pour la très grande majorité d'entre elles, par Valerio Olgiati lui-même, à l'aide d'appareils photographiques numériques compacts. À l'exception de quelques images de synthèse, de photographies d'œuvres ou de copies de photographies anciennes (celles-là mêmes qui sont également visibles dans *Iconographic Autobiography*[187]) la très grande majorité des images sont des photographies prises lors de voyages, visites de site ou dans le quotidien de l'architecte. On y trouve notamment des réalisations de Valerio Olgiati, photographiées par lui-même, et intégrées à cette archive numérique aux côtés des paysages de Madère, d'un jardin anglais parfaitement tondu et de ce qui semble être des abricots mûrs sur une branche d'arbre.

183 *Ibid.* Traduction personnelle. « *He is a happy man. He has a sword, a flower, jewelry, a nice mustache and he lives in a warm climate* ».

184 *Ibid.*, p. 140. Traduction personnelle. « *An unlimited wealth of precises possibilities of interpretation* ». La légende accompagne une photographie de l'intérieur de l'église St. Petri, construite à Klippan, en Suède, par Sigurd Lewerentz entre 1962 et 1966.

185 La page n'est pas mentionnée ni référencée sur le site, il faut y accéder directement via son URL.
https://www.olgiati.net/final%20images/olgiati%20picture%20collection.html
consulté le 14.12.2023

186 Si l'on en croit les données EXIF qui accompagnent les fichiers. Malgré la grande précision de ce type de données, qui nous donnent l'horodatage exact et les caractéristiques précises de chacune des photographies (appareil, focale, temps d'exposition, mode de prise de vue…), on ne peut être certains que les appareils aient été correctement configurés, ni que les données n'aient pas été altérées.

187 « Nexus, Iconographic Autobiography », *op. cit.*

Les images des architectes[188]

En 2013, Valerio Olgiati demande à quarante-quatre architectes de lui transmettre « les images qui ont été importantes pour eux, qui sont à la source de leur travail. Des images qu'ils ont en tête lorsqu'ils conçoivent leurs projets et qui témoignent de la genèse de leur architecture. Ce livre contient 44 «musées imaginaires» [189] ». L'ensemble est réuni dans un livre, publié en 2013, et intitulé *The Images of architects: 44 collections by unique architects ; the visible origin of architecture*[190]. Les images sont présentées en une longue succession, contributeur par contributeur, à raison d'une seule par page. En décrivant l'ouvrage, Olgiati précise son ambition :

> Les images sont des explications, des métaphores, des fondements, des souvenirs et des intentions. Elles sont des aveux poétiques et philosophiques. Elles révèlent une perspective personnelle sur les pensées. Elles montrent les racines de l'architecture et les attentes concernant les projets.[…]
>
> Les images sont petites, lisibles et interprétables comme des icônes. En tant que collections individuelles, elles présentent une vue personnelle d'un monde individuel, tandis que dans leur ensemble, elles fournissent une vue universelle de l'origine perceptible de l'architecture contemporaine[191].

Il faut toutefois rester prudent vis-à-vis de ce discours. Dans la première édition, celle de 2013, les images proposées par chaque architecte sont surmontées d'une légende les présentant comme la « mémoire » de chacun d'entre eux. Sous chaque image, une seconde légende donne une description de ce qui est représenté par l'image. Dans la seconde édition de 2015[192], seul le nom de l'architecte ayant sélectionné l'image est figuré, avec le numéro de l'image dans la séquence. Les deux éditions se consultent au fil des pages comme une longue succession d'images hétéroclites. S'y croisent des photographies d'édifices marquants de

188 Nous reprenons ici, traduit par nos soins, le titre de l'ouvrage de Valerio Olgiati : Olgiati Valerio (dir.), *The images of architects: 44 collections by unique architects*, Compl. redesigned new ed., Chur, The Name Books, 2015.

189 Valerio Olgiati, d'après la description de l'ouvrage fournie sur le site de l'éditeur. https://www.quart.ch/product/the-images-of-architects/?lang=en consulté le 05.07.2023. Traduction personnelle. « *I asked architects to send me important images that show the basis of their work. Images that are in their head when they think. Images that show the origin of their architecture. In this book we find 44 individual "musées imaginaires"* ».

190 Olgiati Valerio (dir.), *The images of architects: 44 collections by unique architects ; the visible origin of architecture*, 1. ed., Lucerne, Quart Verlag, 2013.

191 Valerio Olgiati, d'après la description de l'ouvrage fournie sur le site de l'éditeur. https://www.quart.ch/product/the-images-of-architects/?lang=en consulté le 05.07.2023. Traduction personnelle. « *The images are explanations, metaphors, foundations, memories and intentions. They are poetic and philosophical avowals. They reveal a personal perspective on thoughts. They show the roots of architecture and expectations concerning projects. Conscious and unconscious. This book has the format of a reader. As little as possible is said. The images are small, legible and interpretable as icons. As individual collections, they present a personal view of an individual world, while as a whole they provide a universal view of the perceptible origin of contemporary architecture* ».

192 Olgiati Valerio (dir.), *The images of architects*, *op. cit.*



Olgiati Valerio (dir.), *The images of architects: 44 collections by unique architects ; the visible origin of architecture*, 1. ed., Lucerne, Quart Verlag, 2013.
Non paginé. De gauche à droite et de haut en bas :

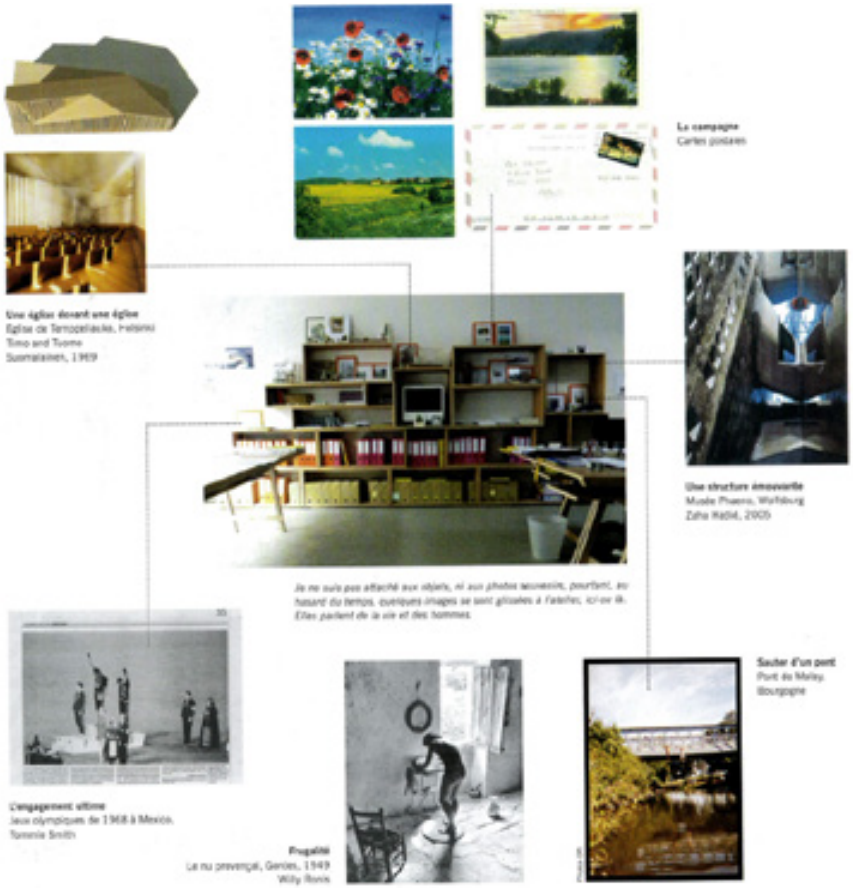
Bijoy Jain / Jacques Herzog and Pierre de Meuron
Alberto Campo Baeza / John Pawson
Robert Venturi and Denise Scott Brown / Valerio Olgiati
Christian Kerez / Antón García Abril

l'histoire de l'architecture, des photographies plus intimes, d'espaces domestiques, ou encore des œuvres d'art, sculptures, cartes de constellations, images d'architecture vernaculaire, d'objets tels que des avions, des bunkers, des portraits d'architectes. Herzog et De Meuron proposent exclusivement des portraits d'architectes dont ils revendiquent l'influence, comme Aldo Rossi, tandis qu'Álvaro Siza transmet des croquis réalisés par lui en divers lieux. Les contributions de Robert Venturi et Denise Scott Brown, ou encore de John Pawson, sont exclusivement constituées de photographies prises par eux-mêmes.

Une pratique similaire, invitant les architectes à communiquer leur « iconographie », a également été mise en place dans une rubrique de la revue française d'architecture AMC, entre 2007 et 2011[193]. À chaque numéro, un architecte différent est convié à montrer ses images, ses références, ses inspirations. Dans le n°211, daté de juin-juillet 2011[194], l'architecte français Charles-Henri Tachon propose une photographie de son atelier, sur laquelle sont visibles un certain nombre d'images encadrées, disposées dans une étagère, au-dessus de cartons de dossiers. On peut lire sous la photographie la légende suivante : « Je ne suis pas attaché aux objets, ni aux photos souvenirs, pourtant, au hasard du temps, quelques images se sont glissées à l'atelier, ici ou là. Elles parlent de la vie et des hommes[195] ». Autour de cette photographie, ces images sont reproduites, accompagnées d'un bref commentaire, et brièvement légendées. On y retrouve des cartes postales pittoresques de paysages ruraux (« La campagne »), une reproduction d'une photographie de Willy Ronis assortie de la légende « frugalité » (*Le Nu provençal*, 1949), une coupure de presse avec la photographie de Tommie Smith levant le poing au JO de Mexico en 1968 (« L'engagement ultime ») ou une photographie personnelle où l'on distingue deux personnes sautant dans une rivière depuis un pont, assortie du commentaire « sauter d'un pont ». La disparité des références rappelle celle visible sur l'atlas mural de Souto de Moura, bien que la méthode et les significations que ces photographies peuvent représenter pour l'architecte demeurent ici particulièrement énigmatiques. Glissé dans une revue d'architecture entre des reportages et une publicité, cet exemple montre l'importance pour les architectes de la présence d'ensemble d'images dans leur lieu de travail. Il est toutefois l'objet d'une vraisemblable mise en scène, qui nous rappelle que les architectes ont tendance à romancer le rôle des images dans leur pratique.

Dans le cas de Valerio Olgiati comme dans celui d'Eduardo Souto de Moura, les photographies participent d'ensembles d'images que l'on peut assimiler à une forme de musée imaginaire, ou d'atlas[196]. Ces ensembles sont constitués d'images hétérogènes, provenant de sources diverses : collectées, photographies prises par l'architecte, trouvées opportunément ou rassemblées par une recherche patiente. La mise à plat, sur un même support, de ces images diverses permet de faire surgir des relations et des échos nouveaux, que les architectes présentent comme féconds pour leur propre pratique de projet.

193 Soit du numéro 474 au numéro 207.
194 Charles-Henri Tachon, « Iconographie », *AMC*, juillet 2011, n° 207, p. 34.
195 *Ibid.*
196 Voir Atlas, planche 19



Charles-Henri Tachon, « Iconographie », *AMC*, juillet 2011, n° 207, p. 34

L'*Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg (1926-1929)

Dans les travaux d'Aby Warburg, comme le montrent Georges Didi-Huberman[197] ou Roland Recht[198], la notion d'atlas décrit une pratique opérante, qui doit être comprise au regard de sa relation avec la notion d'archive. Les deux notions se répondent en effet dans une dialectique qui permet de penser d'une part la collecte et l'ensemble d'image, et d'autre part sa mise en intellection par la pratique. *L'Atlas Mnémosyne*[199], travail au long cours et en permanente reconfiguration jusqu'au décès de Warburg, est l'incarnation de ce rapport singulier aux images élaboré par l'historien d'art à partir de 1926 et jusqu'à sa mort en 1929, au sein de la bibliothèque « Mnémosyne » (de laquelle l'atlas tire son nom) de l'institut Warburg, alors situé à Hambourg.

197 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, 2011.

198 Roland Recht, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, l'Écarquillé & Institut national d'histoire de l'art, INHA, 2012, p. 7-53.

199 *L'Atlas Mnémosyn*e a fait l'objet de nombreuses éditions. Sauf mention contraire, nous nous appuierons ici la pagination de l'édition française de L'Écarquillé enrichie de l'essai de Roland Recht : Aby Moritz Warburg et Roland Recht, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, l'Écarquillé & Institut national d'histoire de l'art, INHA, 2012.

Aby Warburg est un historien de l'art allemand, né en 1866 à Hambourg, où il décède en 1929. Issu d'une famille de riches banquiers juifs, il renonce à travailler dans l'entreprise familiale pour se consacrer à l'histoire de l'art. Il passe un accord avec son frère Max, qui accepte de financer l'acquisition de livres, constituant petit à petit ce qui deviendra la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*[200] (KBW), qui s'établira à Hambourg. En 1933, quatre ans après le décès de Warburg, la KBW est menacée par la montée du nazisme, et doit déménager : « la bibliothèque, la photothèque et les archives sont acheminées par bateau à Londres, où elles se trouvent toujours[201] ».

L'Atlas Mnémosyne

L'atlas d'Aby Warburg a une organisation mouvante et non figée. Installé dans la bibliothèque *Mnémosyne* de l'institut Warburg à Hambourg, il se déploie sur un ensemble de planches, ou tables, constituées de châssis en bois sur lesquels sont tendues une toile de jute noire. Ces panneaux font environ 170x140 cm. Des photographies d'œuvres y sont épinglées par Warburg selon une organisation élaborée avec une attention particulière : il « préparait très soigneusement la disposition des images sur chaque planche, ce qui est attesté par les schémas dessinés de sa main[202] ». Ce dispositif permet à l'historien de l'art de composer et recomposer sans cesse ses planches, qu'il présente devant les rayonnages de sa bibliothèque. Une fois constituées de façon – provisoirement – satisfaisante, les planches sont photographiées. Lorsque l'institut doit déménager en Angleterre en 1933, les châssis disparaissent (vraisemblablement démontés) et l'atlas ne subsiste plus que par le biais d'un ensemble de ces photographies 18x24 cm[203] en noir et blanc. Coexistent alors trois moments conservés de cet atlas, trois versions photographiées : la première est datée de mai 1928 environ, la seconde de 1929, et la troisième et dernière est la version en l'état au moment du décès de Warburg, le 26 octobre 1929. Cependant « ce dernier état ne doit pas être considéré comme définitivement arrêté par Warburg, celui qu'il aurait destiné à la publication[204] », ne serait-ce que parce que son décès l'empêche de compléter la tâche, mais également du fait de la nature mouvante de l'objet. Cette dernière version est la plus fréquemment publiée ; elle compte environ 63 planches et rassemble 971 images.

Dans leur large majorité, ces images sont des reproductions photographiques d'œuvres d'art (peintures, dessins, fresques, gravures, etc.) des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Historien de l'art, Aby Warburg est particulièrement spécialisé dans l'art du *Quattrocento*, depuis sa thèse qu'il soutient en 1893 et qui porte sur deux œuvres de Botticelli (*La Naissance de Vénus*, de 1485 env., et *Le Printemps*, daté entre 1478 et 1482). On trouve également

200 Roland Recht, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », *op. cit.*, p. 8.
201 *Ibid.*, p. 10.
202 Aby Moritz Warburg et Roland Recht, *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 60.
203 *Ibid.*
204 *Ibid.*



Vue de la salle de lecture et de conférences de la KBW avec l'exposition consacrée aux « Mots primitifs dans le langage passionné des gestes », *in* Aby Moritz Warburg et Roland Recht, *L'Atlas Mnémosyne,* Paris, l'Écarquillé & Institut national d'histoire de l'art, INHA, 2012, p.51.

quelques coupures de presse (par exemple sur la dernière planche, n°79[205]) ou des dessins de la main de Warburg, comme « l'arbre généalogique des familles Médicis/Tornabuoni », sur la planche d'ouverture numérotée « A[206] ». Certaines images sont épinglées sous le simple format de tirages isolés, tandis que d'autres sont montées dans des passe-partout ; d'autres encore (comme sur la planche 59) sont regroupées en sous-ensembles, montées sur des cartons eux-mêmes épinglés sur la planche.

Chacune des planches est assortie d'un numéro qui y est figuré, inscrit sur un morceau de papier épinglé généralement en haut du cadre. Les planches portent également un titre qui est consigné dans les carnets de Warburg mais n'apparaît pas directement avec les images. On peut supposer que les titres de l'atlas, non achevés, demeuraient provisoires et à l'état d'outil de travail pour permettre à Warburg de clarifier son propos. Ils renseignent l'approche et le sens de la planche, mais demeurent complexes et parfois énigmatiques. Caractérisés pour la plupart par une certaine longueur, ils mentionnent des éléments divers tels que des personnages représentés, des notions ou valeurs incarnées par les images, des contextes culturels des œuvres, etc. On peut citer par exemple le titre de la planche 43, « Sassetti - Ghirlandaio, modèle par excellence de la culture bourgeoise. Irruption du portrait - conscience de soi. Dévotion pseudo-nordique[207] », celui de la planche 45 : « Superlatifs du langage gestuel. Exubérance de la conscience de soi. Héros individuel ressortant de la grisaille typologique. Perte du «comme» de la métaphore[208] » ou encore celui de la planche

205 *Ibid.*, p. 188.
206 *Ibid.*, p. 64.
207 *Ibid.*, p. 134.
208 *Ibid.*, p. 138.

3 : « Orientalisation des images antiques. Dieu comme monstre. Enrichissement de la Sphère (zodiaque + décans). Représentation du globe en projection plane. Table de dés cosmologique. Légende de Persée[209] ».

La photographie permet à Warburg comme à Malraux de rassembler des œuvres de natures diverses et aux origines géographiques distantes en un même endroit et sous un même format. Le lien entre l'*Atlas Mnémosyne* et *Le Musée imaginaire* est relativement évident ; il n'est pas rare que l'un soit évoqué dans une réflexion consacrée à l'autre, comme point de repère ou de comparaison. À ce jeu de comparaisons, il faut relever que les limites du travail de Malraux, tant méthodologiques que théoriques, sont souvent soulignées : c'est notamment le cas chez Georges Didi-Huberman[210]. Aucune source ne semble, en revanche, pouvoir renseigner sur l'éventuelle connaissance par Malraux du travail de Warburg. Ce dernier est longtemps resté inédit et méconnu, tandis que les écrits de Malraux se distinguent par un large flou quant aux sources et références employées par l'écrivain : il demeure difficile d'estimer l'éventuel poids d'une influence de *Mnémosyne* sur *Le Musée Imaginaire*. Cependant, les deux travaux mettent en valeur les mêmes caractéristiques du médium photographique : la capacité de rapprocher des œuvres distantes, d'uniformiser des échelles variées, de susciter des échos et des relations entre les œuvres.

Le travail de Warburg dépasse largement la volonté ou la recherche d'un simple rassemblement d'images d'art selon des thématiques transversales et transhistoriques :

> [Son] originalité, c'est l'intérêt qu'il manifeste pour ce qui n'est pas l'image, mais que celle-ci rend accessible et qui rend celle-ci compréhensible : la vie des hommes, leurs passions, leurs peurs et leurs désirs, leurs activités, leurs modes de pensée[211].

Les images collectées et organisées par Warburg sont tirées de l'histoire de l'art, et en particulier de la renaissance. Il se penche sur le retour à des thèmes antiques de ces œuvres, qui sont des images et des réponses cathartiques[212] aux peurs, désirs et pensées des humains. Ce que cherche à isoler ou à repérer Warburg dans les œuvres, ce sont des motifs signifiants. À travers eux, l'historien des images ne cherche pas à écrire une histoire de l'art, mais à figurer et à mettre en intellection les *topos* de l'humain à travers les motifs des images : « La récurrence du même motif, retravaillé mais identifiable en tant que tel, fait de lui un *topos* figuré[213] ». Ainsi sont regroupées, sur la planche 57, des œuvres de Dürer dans lesquelles Warburg identifie une « formule de pathos[214] ». Rassemblés, ces dessins permettent à Warburg d'identifier, d'imager l'expression du pathos à travers des représentations de Dürer

209 *Ibid.*, p. 74.
210 Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, *op. cit.*
211 Roland Recht, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », *op. cit.*, p. 13.
212 *Ibid.*
213 *Ibid.*, p. 40.
214 Aby Moritz Warburg et Roland Recht, *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 160.



Tables de l'atlas, reconstituées à l'occasion de l'exposition à la Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2020
Tables 6, 39, 41a & 47



Vue de l'exposition à la Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2020

telles que *Les quatre cavaliers de L'apocalypse*, une xylographie de 1498, ou *Hercule à la croisée des chemin*s, une gravure de 1498 également. Par la mise en forme de cet ensemble, Warburg isole un motif particulier de chacune de ces œuvres (ici, une « formule de pathos ») parmi les nombreuses lectures et interprétations possibles de cette œuvre[215].

Mise en intellection d'images tirées d'une archive, l'atlas *Mnémosyne* s'apparente à une forme de matérialisation et de mise en forme de la mémoire. Dans la mythologie grecque, Mnémosyne est une déesse, fille d'Ouranos (le ciel) et de Gaïa (la Terre), à laquelle est attribuée l'invention des mots et du langage ; elle est de ce fait la déesse de la mémoire. Elle est également la mère des muses. En plus du nom choisi par Warburg pour son atlas, le projet de *Mnémosyne* tisse, selon Roland Recht, un rapport particulier à la notion de mémoire :

> En constituant son immense bibliothèque ainsi que sa photothèque, il se réfère à la mémoire de deux manières : en réunissant livres et images qui conservent la mémoire de la pensée discursive et figurative du passé, mais aussi en concevant la disposition, puis l'architecture de la bibliothèque comme une spatialisation de la mémoire, un moyen mnémotechnique pour retrouver les livres, et comme un mode de pensée[216].

Pour l'auteur, Aby Warburg serait en fait

> le seul à aborder cette question de la mémoire en ayant recours aux images. Non pas aux images mentales, dont traitent aussi bien Bergson que Freud, mais aux images matérielles, aux œuvres d'art. Pour Warburg, elles sont comprises dans un ensemble plus vaste qu'il nomme «mémoire sociale» et portent témoignage de cette tension qui anime chaque groupe humain pour qu'un chemin soit réservé aux « survivances» entre l'oubli et la mémoire[217].

L'atlas *Mnémosyne* lie et relie intimement mémoire, images et imaginaire au sein d'un vaste dispositif d'enquête. Les images y sont déployées comme une forme de langage à part entière. À partir de *Mnémosyne*, Warburg pense en fait une nouvelle approche des images, incarnée par la suite dans la forme épistémologique de l'iconologie. La discipline est notamment théorisée par Erwin Panofsky, élève de Warburg, qui formule, dans la préface à l'édition française de 1966 de son *Essai d'iconologie* :

> Le mot d'iconologie est emprunté […] au titre célèbre de Cesare Ripa, *Iconologia*, publié en 1593 et destiné non seulement aux peintres et aux sculpteurs, mais « aux orateurs, prédicateurs et poètes ». Le terme réapparaît ça et là en Europe, surtout après que A. Warburg, champion d'une méthode qui se refusait à la dichotomie traditionnelle entre « forme » et « contenu », eut publiquement appelé son célèbre essai sur les fresques du palais Schifanoia une « *ikonologische Analyse* »[218].

215 Sur la question de l'*Image-Pathos* chez Aby Warburg, voir également : Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 115 et suivantes.
216 Roland Recht, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », *op. cit.*, p. 11.
217 *Ibid.*, p. 12.
218 Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, [1939], Nouvelle éd., Paris, Gallimard, 2021, p. 8.

L'iconologie est avant tout une méthode, une « science d'interprétation[219] » appliquée à l'histoire de l'art, qui vise à comprendre les œuvres – et plus largement les images – autant dans leur symbolique que dans le contexte des conditions de leur production. Pour Marie-José Latour, « l'iconologie telle que Warburg la pense associe donc à l'histoire de l'art ses conditions de production et son inscription dans la temporalité. Les images sont des réalités historiques insérées dans un processus de transmission de la culture[220] ». Notons enfin que Panofsky rapproche, depuis les années 1960, le terme d'iconologie de celui d'iconographie[221].

L'atlas : mise en forme d'une pensée visuelle

Si le *Bilderatlas* (son titre original en allemand) d'Aby Warburg bénéficie aujourd'hui d'une large considération – et si nous nous y intéressons ici – ce n'est pas seulement pour son fond, mais aussi et surtout pour sa forme. L'atlas *Mnémosyne* est une forme de pensée visuelle inédite, une « nouvelle façon de disposer les images entre elles[222] » inventée par l'historien des images. Pour le dire autrement, ici avec les mots de Georges Didi-Huberman, « l'atlas de Warburg est pensé simultanément comme un fond et comme une forme de représentabilité[223] ». Chez Warburg, l'atlas dépasse le simple rassemblement de cartes ou d'images ; il devient un mode de fonctionnement et de mise en intellection des images qui s'avèrent intimement lié avec les questions d'archive, de mémoire et d'imaginaire.

Le format des tables, ou planches, mis au point par Warburg pour élaborer son atlas, comme l'accrochage aux murs d'Eduardo Souto de Moura ou les grilles proposées par Olgati dans la revue 2G, sont des dispositifs matériels qui permettent de rapprocher des éléments disparates et distants, par l'intermédiaire de représentations de ces éléments : des photographies. Dans le cas de Warburg, elles sont issues de la photothèque qu'il constitue en même temps que sa bibliothèque. Les deux formes procèdent d'une même intention : une collecte, un rassemblement et une organisation du savoir. Ainsi l'atlas se compose de tables où l'on

> décide de mettre ensemble certaines choses disparates dont on cherche à établir les multiples « rapports intimes et secrets », une aire possédant ses propres règles de disposition et de transformation pour relier certaines choses dont les liens ne sont pas évidents. Et pour faire de ces liens une fois mis au jour, les paradigmes d'une relecture du monde[224].

219 *Ibid.*, p. 9.
220 Marie-José Latour, « Ce qui nous regarde dans la tragédie de l'image », *L'en-je lacanien*, 2012, vol. 19, n° 2, p. 77-90.
221 Voir à ce sujet la préface à l'édition française de 1966, rédigée par Panofsky. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, *op. cit.*, p. 7-9.
222 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, *op. cit.*, p. 20.
223 *Ibid.*, p. 267.
224 *Ibid.*, p. 52.

Les associations d'images proposées sur chaque planche de l'atlas permettent une lecture transversale de ces images. La proximité de chacune des autres photographies oriente la lecture de toutes les autres vers ce qui les relie – ou les oppose – et crée un dialogue permanent et multiple entre ces éléments, qui ne sont dès lors plus disparates, mais bien reliés par l'espace particulier de la planche d'atlas. Si les photographies se caractérisent par la grande indétermination de leurs sens, et l'absence d'un propos intrinsèque à l'image – celui-ci dépendant bien plus de l'interprétation du spectateur – la planche d'atlas est en revanche un dispositif qui permet d'orienter cette lecture de l'image, en fonction des autres images à laquelle elle est associée.

L'autre particularité notable de cette forme d'assemblage de la matière visuelle, c'est qu'elle peut pratiquement se passer du concours du texte. Certes, les planches de l'*Atlas Mnémosyne* sont affublées de titres, mais ces derniers ne figurent pas directement épinglés aux côtés des reproductions photographiques. Chez Olgiati, toutes les images ne sont pas pourvues de commentaire, tandis que chez Souto de Moura, elles sont affichées sans le support d'une quelconque légende.

Malgré cette absence, l'observation des ensembles d'images dégage tout de même un sens, orienté par chacun des éléments en même temps que par leur ensemble. Chez Warburg, l'atlas semble être un dispositif qui permet aux images de dialoguer entre elles et de dégager un sens nouveau, sans qu'il n'y ait la nécessité de passer par la verbalisation. La disposition des images sur l'espace singulier de la table, sans qu'elle ne soit réellement comparable à une syntaxe des images, semble tout de même être un élément déterminant dans la construction de la relation entre les images, comme en atteste le grand soin avec lequel Warburg réfléchit et schématise ces dispositions[225] .

Chacune des planches offre, par la collection et le rassemblement des œuvres *via* la reproduction photographique, un regard embrassant sur un ensemble *a priori* disparate. En tant que dispositif de mise en regard – ou en lecture – des images, les tables de l'*Atlas Mnémosyne* favorisent l'observation simultanée de plusieurs images, là où le format d'un livre, linéaire dans sa succession de pages, n'autorise pas une même globalité du regard. Le spectateur de l'atlas est ainsi amené à porter son regard sur les images de façon à la fois ciblée et globale, successive et simultanée, avec la possibilité de les comparer aisément. Pour le dire autrement, il a l'ensemble du *problème* dans son champ de vision. Pour Georges Didi-Huberman, Warburg est ainsi parvenu à « inventer un mode de présentation tel que le «regard embrassant» fasse lever de nouvelles connexions ou affinités entre certaines images, manière de faire surgir la *tempestas philosophica* de problèmes inaperçus et d'ouvrir de nouveaux horizons pour une histoire de la culture[226] ».

225 Aby Moritz Warburg et Roland Recht, *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 60.

226 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, *op. cit.*, p. 271. Didi-Huberman fait ici le lien entre le mode de présentation singulier de l'atlas et les travaux du philosophe Ludwig Wittgenstein.

Pour Georges Didi-Huberman, l'atlas de Warburg est « ce chef-d'œuvre – ce bouleversant pari épistémique, cette forme nouvelle de savoir visuel – où tout ce qui est réuni, recueilli, délivre des multiplicités de relations qu'il est impossible de réduire à une synthèse[227] ». Didi-Huberman évoque les démarches de certains élèves de Warburg, qui tentent de compléter l'atlas. C'est le cas de Fritz Saxl, qui porte le nombre de planches de soixante-trois à trois cents, avant de renoncer. L'atlas semble ne pas pouvoir être abordé comme une synthèse totalisante. C'est au contraire un processus. Les relations entre images telles que générées par l'atlas sont caractérisées par leur multiplicité et par les nouveaux sens toujours susceptibles d'en émerger, au fil des nouvelles lectures. Ou, pour reprendre les mots de Didi-Huberman : « le caractère toujours permutable des configurations d'images, dans l'*Atlas Mnémosyne*, signe à lui seul la fécondité heuristique *et* la déraison intrinsèque d'un tel projet[228] ».

En tant que mode de présentation, *Mnémosyne* se déploie selon une double modalité, une double échelle : celle de chacune des planches, en premier lieu ; celle des planches prises dans leur ensemble, dans un second temps. En effet, les planches de l'atlas étaient installées par Warburg devant les rayonnages de la bibliothèque circulaire *Mnémosyne*. Dans cette configuration, le visiteur a ainsi la possibilité d'observer l'ensemble des planches côte à côte, dans une disposition que l'on peut apparenter à un panoptique, autant qu'il a la possibilité de s'approcher pour se focaliser sur le « regard embrassant » proposé individuellement par chacune des tables. Ce regard embrassant joue donc théoriquement à deux échelles : il rassemble les images, et il rassemble les tables. Cependant, les dimensions de la bibliothèque n'auraient vraisemblablement pas permis à Warburg d'installer côte à côte les 79 planches de la dernière version photographiée de l'atlas. Tout au plus les photographies qui nous sont parvenues permettent de distinguer une douzaine de planches installées simultanément devant les rayonnages de la bibliothèque. Restitué sous forme de livre, l'atlas se fait récit linéaire, et invite le lecteur à la consultation successive – et non plus simultanée – des planches.

Dans l'approche de Warburg, l'*Atlas Mnémosyne* n'est pas plus une synthèse qu'il n'est un travail figé. Il n'est d'ailleurs pas certain que Warburg ai jamais envisagé de clore un jour cette « œuvre interminable[229] ». Au contraire d'un objet fini, *Mnémosyne* est un ensemble d'assemblages d'images qui ne peut « s'appréhender qu'en termes de montages, de démontages et de remontages perpétuels[230] ». Ainsi « le caractère toujours permutable des configurations d'images, dans l'atlas *Mnémosyne*, signe à lui seul la fécondité heuristique *et* la déraison intrinsèque d'un tel projet[231] ». Le mode d'accrochage des photographies

227 *Ibid.*, p. 262.
228 *Ibid.*, p. 21.
229 *Ibid.*, p. 261.
230 *Ibid.*, p. 266.
231 *Ibid.*, p. 21.

est réversible, versatile, et autorise la réutilisation d'une même photographie au service de différents assemblages de planches. Mode de réflexion plus que de présentation, l'atlas *Mnémosyne* doit plus être envisagé comme une *pratique* que comme un *objet*. En l'occurrence, la pratique d'Aby Warburg, dans la bibliothèque de son institut, classant et reclassant les images de sa photothèque, et élaborant progressivement des montages de photographies sans cesse retravaillés et remaniés. Dans ce cadre, les photographies – et leur disposition en planches d'atlas – se font l'outil d'une recherche heuristique de significations par la manipulation à partir d'un ensemble d'images préalablement collectées, c'est-à-dire d'une archive.

En effet, l'*Atlas Mnémosyne* associe étroitement les notions d'atlas et d'archive dans une dialectique de pratiques de l'image. L'atlas est constitué à partir d'images extraites d'une archive, d'une banque d'image patiemment constituée. Là où l'archive comporte une tentation d'exhaustivité – c'est-à-dire complète, absolue, et qui épuise le sujet, comme les *Archives de la Planète* d'Albert Kahn – et est vouée à classer ses éléments dans l'obscurité de boîtes, l'atlas doit au contraire mettre les images en lumière sur ses tables, les rendre visibles en même temps que fabriquer le dispositif et le contexte de leur monstration.

> L'atlas nous propose des *tables* d'orientations là ou l'archive nous oblige d'abord à nous perdre parmi les *boîtes*. L'atlas nous donne à voir les trajets de la survivance dans l'intervalle des images là où l'archive n'a pas encore constitué de tels intervalles dans l'épaisseur de ses volumes, piles ou liasses. Il n'y aurait bien sûr pas d'atlas possible sans l'archive qui le précède : l'atlas offrirait en ce sens le « devenir-voir » et le « devenir-savoir » de l'archive[232].

Les deux formes d'organisation des images que sont l'archive et l'atlas sont à la fois opposées et complémentaires. On peut tenter de synthétiser cette dialectique à l'aide des notions suivantes :

Archive	Atlas
Exhaustive	Sélectif
Boîtes	Tables
Épaisseur	Intervalles
Masse inembrassable	Regard embrassant

L'archive est un ensemble de fragments, d'indices, aux potentiels latents. La mise en résonance des images se fait en les extrayant de l'archive, *via* l'atlas, ou *via* une forme de récit plus linéaire. C'est là le lien entre les archives de diapositives – aujourd'hui numérisées – de Gilles Clément ou de Ricardo Carvalho et les discours, conférences et récits qu'ils établissent à partir de ces images. C'est également le devenir des éléments collectés par Eduardo Souto

232 *Ibid.,* p. 289–290. C'est l'auteur qui souligne.



The Warburg Institute, Londres, Salle de lecture, non daté.



The Warburg Institute, Dossier «Venus», non daté



The Warburg Institute, *Aby Warburg's working copy of his Bilderatlas (first version)*, non daté.

de Moura, qui sont archivées dans l'épaisseur de boîtes ou de carnets, invisibilisés dans leurs stockages respectifs.

La photographie se fait à la fois objet de l'archive et outil de constitution des atlas. Elle permet de saisir des fragments du réel et des les incorporer à ces ensembles. Mais elle est aussi, notamment chez Warburg, le moyen de garder une trace des configurations précaires de l'atlas destinées à être sans cesse remodelées, montées et démontées. La photographie est donc ce qui permet à l'atlas de parler du réel, et ce qui lui permet d'y perdurer.

L'archive-atlas est un mode de la pensée visuelle[233], qui se fonde sur une pratique, elle-même appuyée sur une organisation des images en deux temps. Le premier temps est celui de la collecte d'image, et de la constitution de l'archive. Cette collecte peut s'opérer à partir d'une attention flottante quotidienne, qui pousse par exemple Souto De Moura ou Gerhard Richter à prélever des coupures de journaux, ou Le Corbusier à acquérir de nombreuses cartes postales au cours de ses voyages. Elle peut aussi se faire par une recherche patiente et consciente, comme dans le cas de la photothèque d'œuvres d'art rassemblée au fil des années par Aby Warburg. Enfin, cette collecte peut aussi se faire à partir d'images produites par l'architecte lui-même : représentations de projets d'architecture, selon différentes modalités ou à différentes phases, comme sur les murs de l'atelier de Souto de Moura, ou bien à partir de la propre production photographique de l'architecte, comme c'est le cas de Le Corbusier, de Ricardo Carvalho ou de Denise Scott Brown. Dans ce cadre, les photographies se font le vecteur entre l'expérience de l'architecte-photographe et l'intégration visuelle de cette expérience dans le dispositif de l'archive-atlas.

Notons que le développement des réseaux numériques et des réseaux sociaux, ces dernières décennies, permet un accès à une quantité pléthorique d'images et d'informations, qui augmente d'autant la possibilité pour l'architecte de débusquer des images pour son archive personnelle. Elle facilite aussi la reproduction des images, puisque l'archive peut être numérique : la collecte peut parfois se résumer à copier-coller dans un dossier informatique des images trouvées sur Internet.

L'archive est stockée dans des *boîtes*, qui peuvent prendre la forme *physique* de boîtes, ou celle *numérique* d'une arborescence de dossiers informatiques. Dans tous les cas, la répartition des images dans ces *boîtes* induit un classement, et un rapprochement des images selon des similarités émergeant de critères définis par l'individu qui produit l'archive. En fonction du degré de diffusion de cette archive (depuis l'intimité individuelle jusqu'à la large diffusion publique), ce classement peut être établi de façon plus ou moins subjective ou universelle, à l'instar d'une bibliothèque. Cette organisation de l'archive en *boîtes* est aussi une organisation de la pensée, qui conditionne *de facto* la façon d'aborder les images.

233 On peut en effet voir un lien entre l'archive-atlas et l'approche de la pensée visuelle chez Rudolph Arnheim, selon qui « on ne peut penser sans recourir aux images, et les images contiennent de la pensée ». Voir : Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, [1969], Paris, Flammarion, 1997, p. 269.

> Trouvée par hasard ou cherchée précisément, cueillette ou collecte, fruit d'une méthodologie associative ou thématique, la sélection et le regroupement des images élues est déjà la préfiguration du projet. Images-sources, images-clés, images-références, elles en sont les indices. Certains architectes, comme Charlotte Perriand ou Raoul Haussmann, qui sont aussi photographes, relèvent eux-mêmes leurs indices. Pour d'autres, les bibliothèques et les médias sont les principaux réservoirs d'indices visuels[234].

Il ne s'agit désormais plus d'enquêter dans le réel, et d'y réaliser des photographies, mais bien d'enquêter dans les archives, dans les images ramenées de l'expérience de terrain. L'atlas devient, en somme, un terrain d'exploration à part entière. L'enquête s'appuie sur les photographies pour construire un propos sur un sujet qui les dépasse, les transcende. De fait, les atlas peuvent concerner des sujets plus transversaux, qui portent sur des objets culturels plus que sur des terrains d'études situés. Ils permettent d'établir des relations analogiques surprenantes entre des objets éloignés. C'est par exemple le cas de l'*Atlas of Forms* de Éric Tabuchi.

Mais les atlas des architectes sont aussi un moyen puissant de construire l'association entre des documents de sources diverses, par exemple des photographies de relevé, des images d'archives, des documents géométraux, des cartes, des plans, des cartes postales ou des photographies anciennes. Dans un cas comme dans l'autre, l'atlas d'image est un dispositif qui permet la mise en forme d'un imaginaire.

Enquêter entre les images

> L'atlas warburgien est un objet pensé sur un pari. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde. Relire le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la remonter sans croire la résumer ni l'épuiser[235].

Pour les architectes, le recours à des dispositifs de l'ordre de l'atlas d'images est une méthode de travail opérante, en ce qu'elle leur permet d'une certaine manière de relire leur monde d'images, construit à partir de leur histoire personnelle, de leur culture et de leur imaginaire. Si la collecte et le rassemblement en archives d'images est une façon, pour l'architecte, de matérialiser un imaginaire à partir duquel il peut alimenter ses réflexions et provoquer son inspiration, l'atlas est la modalité pratique de mise en résonance de ces images, qui permet d'en tirer une relecture du monde, d'en faire émerger des sens nouveaux. Cette mise en résonnance s'apparente à la construction d'une syntaxe à partir d'éléments fragmentaires : les images.

234 Anne Frémy, *L'Image édifiante*, *op. cit.*, p. 171.
235 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, *op. cit.*, p. 20.

L'enquête est une pratique, qui se décompose selon différents temps, parmi lesquels celui « de l'élaboration d'organisations syntaxiques variables à partir des éléments collectés[236] ». C'est précisément ce à quoi s'apparente la pratique des atlas d'images chez les architectes, lorsqu'ils assemblent et réagencent les indices, les éléments collectés (ici les images) afin de résoudre le problème posé par le projet. Les photographies des archives des architectes sont, dans ce cadre, des indices potentiels, présélectionnés, qui renvoient à la mémoire des concepteurs. Cette mémoire, cette culture, est convoquée dans le projet, et contribue à l'élaboration d'un projet d'architecture.

> Outil de connaissance, de transmission, de diagnostic, d'investigation ou de projet, ces images agissent sur l'architecture comme source d'inspiration noétique et poétique, que ce soit sur le plan conceptuel ou formel : «ainsi, disait Le Corbusier en s'adressant à des étudiants, les livres sont-ils pleins d'une iconographie féérique et incitatrice.» Consciemment ou inconsciemment, la mémoire des images, de toutes les images, architecturales ou non, participe à l'édification des bâtiments[237].

La mise en discours des images au sein d'une projection ou d'un ouvrage crée une linéarité du propos, qui se déploie au fil des éléments, dans une succession qui permet d'en assurer les liens logiques, les relations de comparaisons ou d'analogies. Le discours est alors une forme d'itinéraire préétabli, avec un début et une fin. Dans ces formes linéaires, seules quelques images sont parfois visibles simultanément ; la plupart du temps, une seule. C'est précisément la succession rythmée de ces images montrées seules qui fabrique la structure du discours et son développement. À l'inverse, les formes apparentées à celle de l'atlas proposent un regard embrassant sur l'ensemble des images : chacune des tables d'un atlas est un ensemble visible globalement et simultanément. La planche d'atlas d'images et le discours peuvent ici être entendus comme deux pôles dans les dispositifs de mise en regard des images. Le discours dans sa linéarité ordonnée et sa successivité structurelle, qui ne donne à voir qu'une image à la fois, et l'atlas dans sa simultanéité, qui donne tout à voir à la fois dans une organisation constellaire. Entre ces deux pôles peuvent être situés sur un spectre tous les autres dispositifs, en fonction de la simultanéité ou de la successivité avec laquelle ils établissent le rapport aux différentes images. Chacun de ces modes de restitution des mêmes images en permet des lectures différentes. Les assemblages d'images, comme l'usage de la grille de photographies, par exemple chez Bernd & Hilla Becher, ou Sol LeWitt, ouvrent « à des lectures polyphoniques selon que le lecteur parcourt les grilles d'un coup d'œil ou les pages par un feuilletage rapide, selon qu'il se laisse perdre dans le labyrinthe d'images en s'attachant à regarder chacune dans le détail[238] ».

236 Danièle Méaux, *Enquêtes*, *op. cit.*, p. 222.
237 Anne Frémy, *L'Image édifiante*, *op. cit.*, p. 21.
238 Laurence Corbel, « Suites, séries et séquences. Les inventaires photographiques de Sol LeWitt », D. Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 108.



Herzog & De Meuron, *Natural History*, Zürich, Lars Müller, 2013,p.248-249.

Constellations d'images

Sur les tables de l'atlas *Mnémosyne* comme sur les murs de l'agence de Souto de Moura ou dans les pages intercalaires de l'*Histoire Naturelle* de Herzog & De Meuron[239], les photographies et les autres formes d'images sont agencées selon des organisations spécifiques. Dans le cas de Warburg, il est avéré que la disposition des reproductions photographiques sur les tables de son atlas était mûrement réfléchie. On sait qu'il « préparait très soigneusement la disposition des images sur chaque planche, ce qui est attesté par les schémas dessinés de sa main[240] ». Contrairement aux photographies de Bernd & Hilla Becher, que le couple présentait selon une organisation en grille, les images du *Bilderatlas Mnémosyne* sont organisées dans un format moins orthonormé, qui permet de rapprocher certaines photographies par groupes, d'en isoler d'autres, ou de proposer des sous-séquences à l'intérieur d'une même table. Cette configuration d'éléments au sein d'un ensemble est un type de mise en forme que l'on peut qualifier de « constellation », comme le note Mathieu Harel Vivier dans sa thèse consacrée au processus artistique de l'agencement dans la photographie : « toute forme d'agencement est une figure abstraite à l'image d'une constellation[241] ».

239 Jacques Herzog, Pierre de Meuron et Philip Ursprung, *Herzog et de Meuron : histoire naturelle*, Montréal, Québec Baden, Suisse, Centre canadien d'architecture Lars Müller pub, 2002.

240 Aby Moritz Warburg et Roland Recht, *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 60.

241 Mathieu Harel Vivier, *Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique*, Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Christophe Viart, Rennes 2, 2014, p. 391.

Anne Immelé relève que certains « photographes choisissent des formes plus «constellaires» pour rapprocher des images issues de sources très hétérogènes […]. Si la forme sérielle procède souvent de la réunion d'images d'un même registre ou d'un même sujet, leur assemblage sous forme de constellation permet des mises en relation de nature plus complexe et instable[242] ». La forme constellaire semble ainsi particulièrement adaptée à l'assemblage d'images disparates dans leur format comme dans leurs sources et leur esthétique. Les travaux de photographes que présente l'auteur montre que la forme de la constellation permet de mettre en résonance des photographies tirées d'archive ou de collectes, à l'instar des pratiques de Souto de Moura et d'Aby Warburg.

Le travail de l'artiste suisse Batia Suter est un exemple de cette relation entre photographies d'archives et montages constellaires. Depuis la fin des années 1990, le travail de Batia Suter s'appuie sur la collecte d'ouvrages qu'elle acquiert

> en raison des images qu'elle y trouve, une seule image pouvant justifier l'acquisition d'un ouvrage. De cette manière, l'artiste a constitué — et continue d'édifier — une banque d'images qui est localisée dans les rayons de sa bibliothèque. L'ensemble est devenu le matériau de base d'une œuvre qui consiste pour l'artiste à présenter ces images en leur attribuant de nouvelles modalités d'apparition et en travaillant selon une logique de montage visuel[243].

Dans certaines œuvres, comme celle – sans titre – installée en 2006 à la *Stadsgalerij* de Heerlen, aux Pays-Bas et sous-titrée *Mur et colonne*, le support et le format d'affichage de ces photographies produit un écho et un décalage avec ce que représente la photographie. Dans l'œuvre précitée, une colonne de la galerie est recouverte d'une photographie de texture de tronc d'arbre, tandis qu'un long mur est recouvert par la photographie, frontale, d'un tas de bois. Le support et la mise en espace de la photographie font partie intégrante de la réception de cette photographie, dont ils éclairent un sens d'interprétation possible, non sans un certain sens de l'ironie.

Dans d'autres œuvres, comme *Shelter Series* ou *Parallel Encyclopedia*, c'est l'agencement d'un ensemble d'images de sources diverses qui transforme leur réception. Pluriforme, *Parallel Encyclopedia* se développe depuis 2004 dans différentes moutures et sous des formats divers. Ce sont d'abord deux livres d'artistes, *Parallel Encyclopedia*[244], publié en 2007, et *Parallel Encyclopedia #2*[245], publié en 2016. Ce sont également des montages d'expositions, par exemple aux Rencontres de la Photographie d'Arles en 2016, ou

242 Anne Immelé, « Archives et constellations », *Focales*, 1 juin 2018, no 2. Voir également : Anne Immelé, *Constellations photographiques*, Mulhouse, Médiapop éditions, 2015.

243 Jérôme Dupeyrat, *Les Livres d'artistes, entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Thèse de doctorat en esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, Université Rennes 2, 2012, p. 207.

244 Suter Batia (dir.), *Parallel encyclopedia*, Amsterdam, Roma Publication, 2007.

245 Batia Suter, *Parallel encyclopedia #2*, Revised second edition., Amsterdam, Roma Publication, 2016.



Batia Suter, *sans titre*, Stadsgalerij, Herleen, 2006



Batia Suter, *Shelter Series, wall version #1*, 2012



Batia Suter, *Shelter Series, wall version #1*, vue d'exposition, FRAC, Rennes, 2012

au festival Fotografia Europea de Regio Emilia, en 2017. Comme le note Jérome Dupeyrat dans sa thèse consacrée aux livres d'artistes :

> Dans le cas de *Parallel Encyclopedia* […] les différentes modalités de présentation de ces images extraites de livres tendent à répéter les mêmes schémas : séquençage et sérialité des pages reliées ; association en ligne ou « en grappe » des images reproduites et exposées aux cimaises ; association en ligne ou « en grappe » des pages de livres ouverts et déposés sur un support plan. Or bien que les images exposées soient les mêmes, ces diverses possibilités d'exposition en déterminent des lectures différentes[246].

Les ouvrages de Batia Suter compilent et ordonnent les photographies trouvées et collectées par l'artistes. Les images y sont organisées en constellations qui permettent à la fois une lecture de chaque image, et une lecture de l'ensemble, dans lequel les images créent des échos et des résonances. Comme le note Anne Immelé, « la disposition cartographiée de la constellation permet de donner un sens aux photographies, jusqu'alors classées ou éparpillées dans la mémoire d'un disque dur ou dans des classeurs et des boîtes d'archivage[247] ». Dans ses installations, Batia Suter joue à la fois sur l'assemblage des images dans les livres, et sur l'assemblage de livres exposés (ou de pages reproduites) pour composer des constellations de photographies qui permettent de multiples lectures au spectateur : « Lorsque les images recouvrent un pan de mur ou une surface plane, le spectateur est face à un vaste réseau de correspondances qui autorise autant la lecture linéaire (de gauche à droite et de haut en bas) que la navigation désordonnée ou aléatoire, une lecture en diagonale ou en «saut de puces» [248] ». Comme le relève Jérôme Dupeyrat, le dispositif du livre, plus linéaire que celui, plan, de l'exposition, guide le lecteur dans des « séquences iconographiques précisément déterminées[249] » qui ne sont pas sans rappeler le principe de la phrase-image formulé par Jacques Rancière[250].

En philosophie, la notion de constellation est étroitement associée à la pensée de Walter Benjamin, chez qui elle est d'abord un outil forgé pour « reconsidérer les catégories de l'esthétique et de l'histoire des genres ». Ainsi, « Pour être fidèle à l'hétérogénéité de l'objet considéré, l'idée en constellation doit faire voir les «extrêmes», les cas-limites de tout concept[251] ». La notion de constellation telle que définie par Benjamin est « une épistémologie et en même temps un principe de formation de l'association[252] ». Dans la pensée benjaminienne, la constellation est un principe de relation et d'association, qui relie

246 Jérôme Dupeyrat, *Les Livres d'artistes*, *op. cit.*, p. 209.
247 Anne Immelé, « Archives et constellations », *op. cit.*
248 Jérôme Dupeyrat, *Les Livres d'artistes*, *op. cit.*, p. 211.
249 *Ibid.*, p. 210-211.
250 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, Fabrique éditions : Diffusion Les Belles lettres, 2003, p. 56.
251 Jean Tain, « Constellation ou situation ? », *Recherches germaniques*, 12 décembre 2019, n° 49, p. 103-114.
252 Changnam Lee, « La Constellation comme association : l'affect, le corps et la communauté dans les textes des années 1920-1930 de Walter Benjamin », *Sociétés*, 25 juin 2013, n° 120, n° 2, p. 137-145.



Batia Suter, *Parallel Encyclopedia* 2, Amsterdam, Roma Publications, 2016, p.34-35, 162-163, 224-225, 340-341

des éléments distincts au sein d'un ensemble, permettant de les penser dans leur complexité, dans leur hétérogénéité et dans leurs limites[253].

Enfin, notons que l'étymologie du terme *constellation* renvoie évidemment à l'un de ses premiers sens, plus littéraux, celui d'un « groupe d'étoiles formant une figure plus ou moins précise[254] ». Par métonymie, la constellation est aussi associée au nom propre de cette figure : constellation de la Grande Ourse, d'Orion ou de Pégase, par exemple. La proximité des étoiles qui forment une constellation n'est pas celle des corps cosmiques ; elle est visuelle : le dessin d'une constellation est déterminé par le point de vue des individus qui, depuis la surface de la Terre, observent une configuration céleste particulière. Les constellations d'étoiles sont des objets qui relèvent d'une construction culturelle collective ; dans l'histoire des civilisations, les constellations ont ainsi pu évoluer, se transmettre, avec plus ou moins d'altérations, selon des assemblages et des noms différents. Les constellations célestes sont ainsi souvent associées à des mythes religieux. Elles ne relèvent pas d'une vérité absolue, mais d'une sélection opérée par des groupes d'individus à partir d'un même ensemble

253 Il n'y a cependant pas lieu ici de développer de façon plus approfondie l'approche de la constellation dans la philosophie de Walter Benjamin. Sur cette question, nous pouvons renvoyer le lecteur vers : Graeme Gilloch, *Walter Benjamin, critical constellations*, Cambridge, UK : Malden, MA, Polity ; Blackwell Publishers, 2002.

254 Voir la base de données du CNRTL : https://www.cnrtl.fr/definition/constellation consulté le 12.04.2023.

disponible : celui de l'ensemble des corps célestes visibles à un moment donné depuis une région donnée de la surface de la Terre. Les constellations sont établies en sélectionnant et en assemblant, par l'attribution d'une forme symbolique, des étoiles à partir de l'ensemble des étoiles visibles – donc disponibles – dans le ciel. De la même façon, les constellations d'images sont établies en sélectionnant et en assemblant des photographies à partir d'un ensemble disponible, l'archive. Les constellations sélectionnent dans le cosmos visible comme les atlas sélectionnent dans l'archive.

On peut en tout cas faire l'hypothèse que les montages constellaires d'images mis en place instinctivement par les architectes sur les murs de leurs agences et de leurs ateliers sont également à même de générer des lectures différentes, et donc d'ouvrir plus largement aux significations latentes de ces images. La mise en place de murs d'images constellaires peut ainsi être envisagée comme un mode opératoire apte à renouveler et à stimuler l'imaginaire de l'architecte en train de concevoir, dont l'opérativité apparaît lors de la manipulation.

Le mur d'images : un outil d'enquête

Dans les films policiers, les séries criminelles et plus largement dans les fictions dans lesquelles les protagonistes cherchent à résoudre une affaire, à mener une enquête et à éclaircir une situation à l'intrigue et aux relations complexes, des constellations d'images sont régulièrement convoquées, sous la figure du *mur d'image*s. Les personnages compilent des images qui résument des informations, des indices, ou des photographies qui symbolisent des protagonistes. Ces fragments sont collés au mur, épinglés sur des panneaux, aimantés sur un tableau noir, ou répartis au sol. Dans tous les cas, ces configurations visent à rendre visibles sur un même plan l'ensemble des éléments, selon un regard embrassant. L'organisation des fragments forme un ensemble constellaire. Des relations entre différents de ces fragments sont matérialisées d'une part par le rapprochement des images qui sont mise côte à côte, définissant des sous-ensembles, et d'autre part par un élément de liaison, tel que des lignes tracées ou matérialisées par des fils tenus par des épingles. Motif et figure cinématographique, ces murs d'images font souvent l'objet de scènes lors desquelles les personnages les contemplent longuement, à la recherche d'un lien, d'une relation nouvelle entre tous ces éléments déjà-là, qui permettrait de comprendre autrement le problème, et donc *in fine* de résoudre l'enquête.

> La fréquence du motif et sa banalisation dans le domaine plus spécifique de la fiction policière appellent à s'interroger sur les enjeux qu'il soulève. On relèvera d'abord que l'objet reste difficile à circonscrire tant formellement – en dehors de son contexte fictionnel – que linguistiquement. En effet, plusieurs indices, à commencer par l'apparition de parodies portant sur la présence et l'usage du dispositif dans la fiction, tendent à renforcer l'idée qu'il n'a pas d'existence dans le monde réel et n'est qu'un trope parmi d'autres dans le contexte très codifié de l'univers fictionnel policier[255].

255 Valentin Nussbaum, « Le Mur d'images au cinéma et à la télévision : mise en lumière



Baran bo Odar & Jantje Friese, *Dark*, Wiedemann & Berg Television, 2017-2022 (photogramme)



Jeff Rake, *Manifest*, NBC, Netflix, 2018-2023 (photogramme)

Cette pratique, bien qu'elle soit en grande partie un cliché, un code visuel du cinéma, se fonde sur l'idée selon laquelle la solution du problème peut émerger lorsque les éléments de ce problème sont correctement assemblés et mis en relation. En somme, que la solution du problème est contenue dans les éléments même de ce problème. Ainsi les enquêteurs, généralement accompagnés d'un thermos de café, passent une bonne partie de la nuit à contempler le mur d'image du problème, en s'efforçant d'en faire émerger les solutions. Les murs d'images semblent en effet fonctionner dans le temps long. Soit qu'il faille du temps

d'un dispositif de projection mentale », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2014, n° 24-25.

pour les compléter, trouver les indices et les nouveaux éléments à inclure, soit qu'il faille un long temps d'observation et de réflexion, pendant lequel l'esprit de l'enquêteur doit intégrer et digérer les relations opérées sur le mur. Pour Valentin Nussbaum, auteur d'un article sur « Le Mur d'images au cinéma et à la télévision[256] » ce type d'assemblage « hétéroclite de photos, diagrammes, feuilles volantes et autres documents reliés ou non par des flèches ou des ficelles sur une paroi se place à la croisée de différentes cultures de visualisation, telles que le tableau d'affichage, le collage, le montage cinématographique et l'écran numérique[257] ». Pour l'auteur, la forme et le principe de fonctionnement de ces murs d'images les apparentent à ce qu'il désigne comme des *hyperimages*[258], « c'est-à-dire une mise en système d'images régie par des principes combinatoires, dont les mécanismes associatifs peuvent être porteurs de sens multiples[259] ». La définition n'est pas sans rappeler l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, auquel Nussbaum se réfère également. Dans la conclusion de son article, l'auteur relève que le mur d'images, s'il est opérant pour la création, ne l'est que plus modérément dans le champ réel de l'investigation policière. Il demeure un artifice cinématographique, un *truc* de mise en scène permettant de faire percevoir visuellement le processus de réflexion à l'œuvre dans l'esprit – donc invisible pour le spectateur – de l'enquêteur.

> Les propriétés ludiques et ouvertes du mur d'images, permettant une mise en relation infinie de combinaisons en fonction des agencements et réagencements de ses parties constituantes, expliquent non seulement son succès dans les milieux créatifs, mais aussi sa relative inadéquation face aux procédures réelles d'investigation policière, où il importe non pas d'étendre les combinaisons du possible, mais de les ordonner et de les restreindre si l'on veut avoir une chance de boucler un dossier ou de clore une affaire[260].

Dans la technique d'enquête du mur d'image, la photographie est un outil de collecte d'indices. Elle permet de relier, par l'image, l'expérience du réel liée au moment de la prise de vue, et l'ensemble des indices rassemblés. Le mur d'images est une mise en forme d'éléments qui tisse des liens entre eux. Il est un agencement du réel, destiné à résoudre un problème *du fait* de cet agencement. On peut donc considérer que c'est, en soi, une architecture.

256 *Ibid.*
257 *Ibid.*
258 Voir Atlas, planche 18
259 *Ibid.*
260 *Ibid.*



Brice Robert, *Camille de Toledo, chambre d'enquête*, European Lab, Lyon, 08.06.2021

*

Les images qui « constellent les planches des rendus, les murs des agences et les pages des livres d'architecture[261] » peuvent ainsi être interprétés comme des dispositifs de mise en résonance d'indices, de pistes de réflexion, pour permettre aux architectes de mieux faire la lumière, ou de comprendre autrement les données du problème qu'il s'agit de résoudre[262]. Dans le cadre d'un projet d'architecture envisagé comme une enquête, attaché à comprendre la particularité d'une situation urbaine et spatiale, nous avons vu que la pratique photographique pouvait devenir un outil puissant, à la condition de ne pas être envisagée comme une production autonome, mais bien dans son alliance à d'autres formes de représentation et à d'autres outils, comme c'est par exemple le cas dans le projet de Commune sur le cours Tolstoï de Villeurbanne.

Dans un second temps de l'enquête, qui n'est plus celui de la collecte des indices, mais bien celui de leur analyse, le mur d'image, la constellation, l'atlas sont autant de dispositifs de mise en relation et en écho d'images. Ils permettent de faire dialoguer des images d'archive, collectées, des représentations schématiques, dessinées ou géométrales, et des photographies réalisées sur place. Ce dialogue est particulièrement favorisé par la capacité du medium photographique à « rapprocher » les éléments représentés, comme le relève Malraux dans *Le Musée Imaginaire*, et comme le montrent les exemples de l'iconographie de Valerio Olgiati, les *Typologies* de Bernd et Hilla Becher ou les atlas d'édifices d'Éric Tabuchi dans *Atlas of Forms* ou de Batia Suter dans *Shelter Series*.

261 Anne Frémy, *L'Image édifiante*, *op. cit.*, p. 9.
262 Voir Atlas, planche 19

*
**

Nous portons en nous des images des architectures qui nous ont marqués. Nous avons la faculté de faire revenir ces images à notre esprit et de les questionner. Mais cela ne suffit pas à faire un nouveau projet, une nouvelle architecture. Chaque projet exige de nouvelles images. Nos « vieilles » images ne peuvent que nous aider à en trouver de nouvelles.

Peter Zumthor[263]

Dans un entretien de 2002 avec Jean-Michel Rhodes et François Soulages, transcrit sous le nom de *Trace et archive, Image et art*, Jacques Derrida interroge un certain nombre d'antinomies, parmi lesquelles une question fondamentale sur l'image : comment « comprendre que l'image peut être à la fois du côté de ce qu'on pourrait appeler […] l'imagination reproductrice, et de l'autre côté de l'imaginaire créateur[264] » ? Qu'est ce qui permet à l'image de dépasser la reproduction, la mémoire, pour susciter la création et l'invention ? Et pour appliquer la question au projet d'architecture, de quelle façon les images tangibles de références deviennent-elles des images mentales d'inspiration ? Comment se conçoivent et se créent de nouvelles images ?

On peut faire l'hypothèse que la mise en résonance d'images du projet – les représentations produites par les architectes, les photographies de contexte, les fonds de plan… – avec des images collectées, extérieures – des images de références – est à même de faire émerger de nouvelles images, créatrices. Une des compétences de l'architecte concepteur serait donc celle de savoir élaborer cette confrontation d'images, de façon à susciter ce nouvel « imaginaire créateur » fondé à partir de son « imagination reproductrice ». C'est cette inspiration et cette reconfiguration de l'image que Zumthor évoque dans *Penser l'architecture* :

> Concevoir un projet, c'est en grande partie comprendre et ordonner. Mais, je pense que c'est l'émotion et l'inspiration qui donnent naissance à la substance fondatrice propre de l'architecture. Les précieux instants d'inspiration soudainement surgie, un nouveau trait sur le dessin, tout l'édifice paraît se transformer et se reformer en une fraction de seconde. C'est comme si l'on ressentait d'un seul coup l'effet d'une étrange drogue. Tout ce que, un instant auparavant encore, je savais sur l'objet à créer apparaît sous un jour nouveau[265].

Si l'inspiration semble se générer dans le croisement et la reconfiguration d'images mentales, on peut ici faire l'hypothèse selon laquelle l'assemblage d'images tangibles, mises

263 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010, p. 67.
264 Jacques Derrida, Jean-Michel Rodes et François Soulages, *Trace et archive, image et art*, *op. cit.*, p. 14.
265 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, *op. cit.*, p. 21.

ensemble dans un dispositif permettant leur coprésence sous un regard embrassant, soit à même de susciter de nouvelles images, d'inspirer la conception architecturale. Les planches d'images, d'atlas ou de constellations sont des *hyperimages*[266]. Elles relèvent d'une pratique de disposition des images qui les composent, et qui leur permet d'apporter des significations et des images mentales renouvelées. Cette disposition et cet assemblage, qui articulent des éléments distincts en un sens global, sont une forme de syntaxe visuelle, qui fait écho à la notion de montage, de disposition, et à celle de phrase-image[267]. Cet *entre les images* renvoie notamment à ce que Peirce définit comme la tiercéité, catégorie de l'être qui se définit comme celle « de la synthèse, de la médiation et de la continuité. Tout ce qui est intermédiaire entre deux choses et qui les réunit est un troisième[268] ».

> L'imagination accepte le multiple et le reconduit sans cesse pour y déceler de nouveaux « rapports intimes et secrets », de nouvelles « correspondances et analogies » qui seront-elles-mêmes inépuisables comme est inépuisable toute pensée des relations qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester[269].

L'association des éléments rassemblés par le montage est à même de créer des relations dialectiques entre ces éléments. La réunion des images est ainsi susceptible de créer des relations similaires à des figures de style, telles que par exemple l'analogie, l'allégorie, la comparaison, la gradation ou l'hyperbole. Comme le note Georges Didi-Huberman, au sujet de l'assemblage de citations dans l'œuvre de Jean-Luc Godard, les pratiques du montage « jouent le rôle formel de véritables «découpes» ou cadrages utilisables au titre d'éléments insécables, de monades appelées à se combiner entre elles. Ce sont là d'authentiques *images dialectiques*, des «dialectiques à l'arrêt» intégrées dans la dynamique d'un montage[270] ». Le montage serait donc « l'art de produire une forme qui pense, l'art de donner un sens dialectique à l'image[271] ». Ce sont par exemple les relations construites par les « images analogiques » ou par les « images récurrentes[272] » identifiées dans l'atlas mural de Souto de Moura par Pedro Bandeira, des relations à même de stimuler l'imagination dans l'épaisseur entre des images choisies et montées dans un même dispositif (table, atlas mural, discours, grille…).

266 Sur la notion d'hyperimage, voir notamment : Felix Thürlemann et Elizabeth Tucker, *More than one picture: an art history of the hyperimage*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019.

267 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 54 et suivantes.

268 David Savan, « La séméiotique de Charles S. Peirce », *Langages*, 1980, vol. 14, n° 58, p. 9-23. Voir également chapitre 1, section 2.

269 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, *op. cit.*, p. 14.

270 Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 34. C'est l'auteur qui souligne. Il se réfère ici en citation à un texte de Walter Benjamin portant sur le théâtre de Berthold Brecht. Voir : Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, la Fabrique éditions, 2003.

271 Jean-Luc Douin, cité par Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, *op. cit.*, p. 37.

272 Pedro Bandeira, « Everything is architecture », *op. cit.*, p. 22-23.

> L'imagination est *construction imprévisible et infinie*, reprise perpétuelle des mouvements engagés, contredits, surpris par de nouvelles bifurcations. […] Cette construction joue bien, dialectiquement, sur deux tableaux à la fois : elle ne *dys-pose* les choses que pour mieux en *exposer* les relations. Elle crée des rapports avec des différences, elle lance des ponts au-dessus d'abîmes qu'elle a elle-même ouverts. Elle est donc *montage*, activité où l'imagination devient une technique – un artisanat, une activité de mains […] – à produire de la pensée dans le rythme incessant des *différences* et des *relations*[273].

Le projet d'architecture n'est pas une science visant à résoudre un problème technique relatif à une construction ou à un usage de l'espace. Il est un processus « où l'imagination devient une technique ». Il est le projet d'une transformation du réel qui nécessite, pour être anticipée – et donc avant tout conçue – d'être imaginée. Cette imagination peut notamment être suscitée par le mélange et le montage d'images.

> L'architecture, en tant qu'expression créative, tout comme les autres arts, sera toujours le résultat d'un processus complexe, transdisciplinaire et intuitif qui implique l'expression poétique de son auteur, la confrontation saine de l'objectivité et de la subjectivité, de la science et de l'art, de la règle et de l'exception. Et si l'architecture reste essentiellement un «spécialiste des généralités», le mélange des images ne devrait pas être une surprise - récupérées d'origines différentes et partageant le même lieu (le mur), pour construire quelque chose de nouveau et nécessairement beau... et faux[274].

273 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009, p. 238–239. C'est l'auteur qui souligne.

274 Pedro Bandeira, in Tavares André et Pedro Bandeira (dir.), *Floating images*, *op. cit.*, p. 11. Traduction personnelle. « *Architecture, as creative expression, along with other arts, will always be the result of complex, transdisciplinary, intuitive process that imply their authorial poetic expression, the healthy confrontation of objectivity and subjectivity, science and art, rule and exception. And while architecture essentially persists as a "specialist in generalities", the mixing of images should come as no surprise -rescued from different origins and sharing the same place (the wall), to build something new and necessarily beautiful… and false* ».

chapitre 6.

Le temps de la fiction

Inventer & créer dans l'image

« Et les images s'abaisseront jusqu'au sol. »



Max Ernst et André Breton, *La Femme 100 têtes*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929. Planche 80.

L'œil.
Embouchure de l'illusion.

Ludovic Villard[001]

Le temps présent et le temps passé
Sont tous deux présents peut-être dans le temps futur
Et le temps futur contenu dans le temps passé.
Si tout temps est éternellement présent
Tout temps est irrémissible.
Ce qui aurait pu être une abstraction
Qui ne demeure un perpétuel possible
Que dans un monde de spéculation.
Ce qui aurait pu être et ce qui a été
Tendent vers une seule fin, qui est toujours présente.

T.S. Eliott[002]

Après le moment inaugural de la prise de vue, la photographie devient un objet tangible et perceptible, qu'il est par exemple possible de collecter, d'archiver et d'exposer. « Elle n'est pas seulement une image, mais également un *objet à manier et à observer*[003] ». Mise à la disposition du monde, la photographie est alors susceptible d'échapper à son auteur, et aux intentions de ce dernier. Elle est sujette à la diffusion, ainsi qu'aux pratiques de collecte, d'assemblage et de montage. Avant d'être éventuellement reçue et interprétée comme une image, la photographie est alors un *objet*, physique ou numérique, doté de nombreuses propriétés qui varient selon sa nature: dimension, qualité, support, résolution, encodage, mode de couleurs, etc. Dans tous les cas, et par le recours à divers moyens techniques, les photographies sont des objets que l'on peut dupliquer, archiver, mais aussi altérer, c'est-à-dire littéralement « rendre *autre*, changer, modifier[004] ». Cette altération peut être fortuite. C'est le cas de la détérioration d'épreuves ou de négatifs, causée par le temps, ou bien de la corruption d'un fichier numérique le rendant inexploitable. Faite de copies et de reproductions, la vie d'une photographie est aussi celle de la perte progressive de sa qualité matérielle. Mais l'altération d'une photographie peut aussi résulter d'un acte

001 Ludovic Villard, *Je demeure paisible au travers de leurs gorges*, Lyon, Les Gens du Blâme, 2017, p. 140.
002 Thomas Stearn Eliot, *La Terre vaine: et autres poèmes*, Édition bilingue, Paris, Points, 2014, p. 161.
003 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2016, p. 1.
004 D'après le dictionnaire des Trésors de la Langue Française Informatisé : https://www.cnrtl.fr/definition/alt%C3%A9rer , consulté le 15.05.2023. C'est nous qui soulignons.

conscient, être l'œuvre d'une intentionnalité. L'objet *photographie* est en effet une matière, à ce titre manipulable, exploitable et transformable. De l'intervention physique sur un négatif à la retouche numérique, les moyens d'interventions sur la matière photographique sont multiples.

La photographie, abordée comme document, entretient un rapport singulier avec le réel : elle peut être une image d'une partie du réel, elle peut fonctionner comme représentation, comme signe. L'altération de la matière de la photographie perturbe cette relation déjà complexe ; elle peut l'enrichir, la rendre plus ambiguë, ou l'effacer plus ou moins complètement. Dans tous les cas, il semble que l'altération de la photographie soit en mesure d'altérer également le rapport au réel de cette dernière. Il s'agit là d'un mécanisme puissant, qui fait partie de la vie des images.

En altérant la relation au réel de l'image, on construit aussi sa relation à la fiction, ce « produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité[005] ». Selon Jacques Rancière, qui interroge d'abord la notion de fiction en littérature, celle-ci a pour but :

> De construire avec des phrases les formes perceptibles et pensables d'un monde commun en déterminant des situations et les acteurs de ces situations en identifiant des événements, en établissant entre eux des liens de coexistence ou de succession et en donnant à ces liens la modalité du possible, du réel, ou du nécessaire[006].

Produite selon une intention donnée, l'altération consciente et volontaire de l'image peut avoir pour but d'en faire le support d'un propos, potentiellement d'un projet. Chez les architectes, comme pour la production de tout autre type de représentation architecturale, l'intervention sur une photographie est d'abord un acte. Comme dans la réalisation d'un dessin, la teneur exacte de la reproduction n'est pas prédéterminée : l'acte représentatif est un acte de création à part entière.

005 D'après le dictionnaire TLFi. Voir : https://www.cnrtl.fr/definition/fiction/substantif, consulté le 30.05.2023.

006 Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, 2021, p. 16.

6.1 – Du réel à la fiction, faire projet

> Les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut produire ou s'approprier. Les photographies, qui bricolent l'échelle du monde, se voient elles-mêmes réduites, agrandies, recadrées, retouchées, manipulées, truquées[007].

Les photographies sont des fragments déterminés d'un champ visuel, cadré et déterminé (dans sa netteté et sa profondeur de champ) par le système optique d'un dispositif photographique. Elles sont le produit de choix plus ou moins conscients effectués par un opérateur. En tant que fragments, elles renvoient à un tout absent, celui d'une expérience du réel, celle du photographe au moment et à l'endroit de la prise de vue. Mais cette nature de fragment les rend également propices à la recomposition, à l'assemblage, à la manipulation. Les photographies donnent l'impression d'être des miniatures du monde, réduites à une échelle et à une forme saisissable, préhensible – à tous les sens du terme. Par transfert, manipuler et retoucher une photographie semble ainsi pouvoir donner l'impression de manipuler et de retoucher le réel.

Quand la photographie inquiète le réel

Les photographies développent un « rapport de représentation analogique[008] » avec l'objet vers lequel elles font signe. Observer une photographie peut ainsi donner le sentiment d'observer l'objet photographié. Modifier la photographie, pour autant que la modification n'altère pas la fonction indicielle de la photographie, c'est modifier l'appréhension du réel suscité par l'image photographique. En effet, « ni le truquage pur et simple ni la retouche ne détruisent la fonction indicielle : leur efficacité même présuppose au contraire sa validité[009] ». Par transfert, retoucher une photographie, c'est donc faire *comme si* l'on avait modifié l'objet photographié, c'est-à-dire le réel. D'où un sentiment de tromperie, de duperie, qui peut surgir lorsque la retouche manifeste d'une photographie est révélée : le contrat tacite de l'indicialité

007 Susan Sontag, *Sur la photographie*, [1973], Paris, C. Bourgois, 2008, p. 17.
008 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, [1940], Paris, Gallimard, 2005, p. 46.
009 Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 94-95.

de la photographie semble rompu[010]. C'est pourtant oublier qu'aucune photographie, même non retouchée, ne peut prétendre à être objective et authentique.

Dans la pratique des architectes, nous avons déjà eu l'occasion de montrer[011] que le recours à la retouche et à la modification de photographies était courant. C'est déjà le cas de Le Corbusier au début du XXe siècle, qui ôte les éléments ornementaux des photographies de silos américains qu'il publie dans *Vers une architecture* ou qui intervient sur les photographies de la Villa Schwob pour les adapter à une esthétique puriste, et pour en faire disparaître une pergola, une tache sur le sol, des végétaux trop présents dans le jardin, ainsi que le paysage lointain[012]. Mais le rapport de Le Corbusier aux photographies et à leur retouche ne se réduit pas à la possibilité opportuniste de supprimer ou d'améliorer des éléments de l'image. L'architecte était parfaitement conscient du potentiel des photographies en termes de communication, de séduction et de publicité[013], mais aussi des limites du médium photographique quant à sa capacité à transcrire l'expérience réelle, corporelle, de ses réalisations. Déjà en 1908, en plein voyage initiatique en Italie, il relevait le fait que les photographies produisaient un effet « dénaturant et offusquant aux yeux de ceux qui avaient vus les originaux[014] ». Lorsqu'il publie des photographies de la villa Savoye dans le second tome de son *Œuvre Complète*[015], il a masqué « en les peignant en gris, les colonnes irrégulières visibles dans d'autres photographies de la villa[016] ». Pour Le Corbusier, il importe moins de publier des photographies supposément authentiques que des éléments qui représentent sa *vision* de ses réalisations. Ainsi, dans les publications de l'architecte, « n'importe quel document du processus, qui reflète mieux le concept de la maison, l'emporte sur la représentation fidèle de l'œuvre réellement construite[017] ». Et donc les colonnes, qui « ne peuvent déranger dans l'expérience d'une lecture du bâtiment », mais qui « perturbent lorsqu'elles sont vues dans une photographie[018] », sont retirées de l'image. Il ne s'agit pas ici de modifier la photographie pour feindre une modification du réel, mais bien de modifier l'image pour qu'elle semble se rapprocher de la perception que procure l'expérience du réel

010 En France, un décret de 2017 impose par exemple aux photographies à usage commercial qui montrent des mannequins de faire figurer la mention « photographie retouchée » aux cotés de l'image, si celle-ci a fait l'objet « d'une modification par un logiciel de traitement d'image afin d'affiner ou d'épaissir la silhouette du mannequin ». Voir : https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034580217, consulté le 10.07.2023.

011 Voir notamment chapitre 2, section 2, « Ce que la photographie fait à l'architecture ».

012 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYX, 1998, p. 96.

013 Sur le rapport de Le Corbusier aux photographies et à la publicité, voir : *Ibid.*, p. 121-160.

014 Tiré des lettres de 1908 de Le Corbusier à L'Eplattenier, cité par Beatriz Colomina. *Ibid.*, p. 93.

015 Willy Boesiger et Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : œuvre complète, volume 2 : 1929-1934*, Zürich, Les Éditions d'Architecture, 1977, p. 23-31.

016 Beatriz Colomina, *La Publicité du privé*, *op. cit.*, p. 96.

017 *Ibid.*

018 *Ibid.*

(en tout cas selon les dires de Le Corbusier). Cette approche du médium photographique souligne une subtilité de la relation entre projet architectural et représentation : en fonction des circonstances, il importe parfois moins d'être exact (d'un point de vue perspectif, géométrique, optique…) que d'être *parlant*. La relation au réel de la photographie n'est alors plus une question d'authenticité ou d'objectivité.

Nicolas Moulin, *Vider Paris* (1999-2001)

Dans la série *Vider Paris*, que réalise Nicolas Moulin entre 1999 et 2001, l'artiste altère, à l'aide du logiciel adobe Photoshop, des photographies de Paris qu'il a lui-même réalisées. Dans un entretien avec Myriam Mechita et l'écrivain Jean-Bernard Pouy, Nicolas Moulin revient sur sa méthode :

> J'ai passé pas mal de temps à photographier Paris, puis ensuite, à l'aide de Photoshop, j'ai collé des murs jusqu'au deuxième étage. J'ai enlevé systématiquement toute trace de vie, tout mobilier urbain, voiture, etc.
> C'était un travail besogneux mais j'avais envie que ça ait l'air simple. […] Dans ce travail, je n'avais pas du tout envie de parler d'un futur de Paris. La science-fiction est ici évidente, car on sait bien que cela ne s'est jamais passé donc c'est probablement l'image d'un futur. J'avais plutôt envie de parler de fantasme.
> J'ai choisi d'utiliser des visions de Paris qui sont assez génériques, c'est-à-dire le Paris du Baron Haussmann. C'est une vision de Paris que partagent tous les pays. J'ai vidé Paris pendant des années, cela m'a pris à peu près 20 heures de travail par image[019].

Pour parvenir à supprimer la présence humaine, les véhicules et de nombreuses autres traces d'activités, Nicolas Moulin multiplie les photographies depuis un même point de vue. En combinant numériquement ces photographies, il peut alors sélectionner dans chacune les zones « vides » et, *in fine* (et grâce à de nombreuses retouches) parvenir à une image entièrement vidée :

> […] le photographe s'est livré à toute une série d'éliminations, supprimant les piétons, les chiens, les autobus, les voitures et les scooters, déblayant les rues, arrachant les arbres, démontant la signalisation, le mobilier urbain, les bouches des stations de métro et les supports publicitaires, déboulonnant les statues, décrochant les antennes de télévision des toits et enlevant jusqu'aux pots de fleurs des balcons[020].

On peut d'ailleurs noter le champ lexical employé par Bertrand Tillier pour décrire l'action numérique et virtuelle du photographe ; il est évident que Nicolas Moulin n'a pas *réellement* déblayé les rues, ou arraché les arbres. Mais en le faisant dans la matière même d'une photographie, et donc en altérant l'image suscitée par cette photographie, c'est *comme si* le réel lui-même avait été altéré par l'artiste, comme si il avait physiquement et personnellement

019 Nicolas Moulin et Myriam Mechita, « Nicolas Moulin », *Paris-Art*, 19 janvier 2009, [en ligne], https://www.paris-art.com/nicolas-moulin/, consulté le 21.04.2023.

020 Bertrand Tillier, « Vider Paris, modifier Paris. Autour des photographies de Nicolas Moulin », *Sociétés & Représentations*, 2012, vol. 34, n° 2, p. 177-183.

enlevé les pots de fleurs des balcons. Le photomontage se fait interface entre le spectateur et le réel, qui donne au premier l'illusion de contempler le second. L'altération numérique de la photographie produit l'impression, à l'inverse, d'une altération du réel lui-même : « Au cœur de la démarche de Nicolas Moulin se pose la question de la véracité et de la crédibilité de l'image[021] ».

La vision fictionnelle de Paris que donnent les photographies modifiées de Nicolas Moulin s'apparente plus à un récit fantastique, dystopique, qu'à un véritable projet. Mais il se dégage des photographies de la capitale vidée une étrangeté surprenante. Techniquement, graphiquement, les images paraissent être des photographies « normales », les longues opérations numériques de transformations ne sont pas apparentes ou évidentes. Mais l'image renvoyée par l'observation des photographies est, elle, dissonante : elle n'est pas *normale*, ni *habituelle*. Les photographies *ressemblent* à des photographies habituelles de Paris (d'autant plus, comme le note l'artiste, du fait du choix des édifices montrés, qui sont emblématiques d'une *image* de Paris), mais elles sont vides, et montrent des façades murées. Ce ne sont pourtant pas des scènes de désolation, comme les films dystopiques peuvent en montrer : il n'y a pas de déchets, de gravats, de carcasses de voitures ; il n'y pas non plus de traces d'un conflit ou d'une catastrophe qui pourrait justifier de l'ajout de murs de béton sur toutes ces façades parisiennes. L'image est étrangement inquiétante, sans pour autant donner au spectateur les clés d'une quelconque réponse logique à cette situation anormale.

Filip Dujardin, *Fictions* (… - 2014)

C'est également la fiction que Filip Dujardin met au centre d'une série, publiée en 2014 dans un ouvrage du même nom : *Fictions*[022]. Filip Dujardin est un artiste et photographe belge, qui a commencé par étudier l'histoire de l'architecture et la photographie, avant de devenir photographe d'architecture professionnel[023]. En plus de cette activité, il développe un travail visuel et plastique, largement influencé par l'architecture du quotidien, les productions vernaculaires, et les matériaux de construction. En témoigne la série de photographies *Chimneys* (1998), dans laquelle on peut deviner l'influence des Becher, ou bien la série *Sheds* (2003-2004), consacrée à des abris construits dans des champs, dans un style documentaire qui n'est pas sans rappeler le travail d'Éric Tabuchi. En témoignent également ses installations plastiques, telles que *Pillar at Stair*, à Hasselt (2013-2014), ou *Treasures of Nation*, à Menen (2014), composées exclusivement avec des briques. Ces installations, inutiles et aberrantes, renvoient pourtant aux usages « normaux » de la brique, traditionnellement employée dans la construction pour monter des murs et dresser des

021 *Ibid.*
022 Filip Dujardin, *Fictions*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014.
023 Jesús Vassallo, *Seamless: digital collage and dirty realism in contemporary architecture*, Zurich, Park Books, 2016, p. 45.



Nicolas Moulin, *Vider Paris*, 1999-2001

poteaux. Comme le note Jesús Vassallo, « Leur *disfonctionnalité* permet à ces objets de dialoguer précisément avec les usages et structures de l'édifice, ce qui laisse le spectateur dans une ambivalence vis-à-vis de leur statut de chose, ou bien de symbole[024] ». Enfin, il faut relever la longue complicité et l'influence mutuelle qui lient le photographe et artiste aux architectes Jan De Vylder, Inge Vinck et Jo Taillieu, avec qui il collabore depuis 2008 et dont il est devenu le photographe attitré[025].

La série *Fictions* rassemble des productions visuelles réalisées par assemblages numériques, à partir de photographies de constructions vernaculaires, prises par l'artiste. Ce sont des montages « dans lesquels notre familiarité avec le tissu bâti du quotidien est mise en tension par une série de distorsions subliminales[026] », notamment parce qu'ils sont réalisés avec une finesse d'assemblage qui ne permet pas d'en déceler les « coutures ». De fait, elles semblent à première vue être des photographies, comparables à celles de la série *Shelter*, d'ailleurs intégrée dans *Fictions* au beau milieu des montages artificiels, tout comme *Chimneys*. La photographie, le photomontage, le réel et la fiction semblent s'interpénétrer en permanence dans le travail de Filip Dujardin.

Si certaines *Fictions* de Dujardin semblent à première vue être des photographies documentaires, elles sont pourtant toutes caractérisées par une forme d'absurde, d'exagération de certains caractères architectoniques qui en révèlent les traits marquants. Elles évoquent parfois une dimension parodique, ou caricaturale. Ces *Fictions* ne sont pourtant pas entièrement fantastiques ; elles opèrent un déplacement ou une accumulation de caractères tirés de certaines architectures, soigneusement sélectionnées et photographiées par Dujardin.

> Je mets l'accent sur la qualité intrinsèque du paysage urbain. Qu'est-ce qu'une ville ? Et comment une ville se définit-elle par rapport à une autre ? Que reste-t-il si l'on enlève les traits caractéristiques ? J'en fais une image plus universelle, en déplaçant des éléments du premier plan vers l'arrière-plan, ou inversement[027].

Pour l'artiste, ces images proposent une réflexion sur l'architecture et sur l'art de bâtir, mais s'apparentent plus à des commentaires qu'à une critique. Elles suscitent une forme de déplacement du regard, à la fois inquiétante et attirante. Inquiétante en ce que, comme dans *Vider Paris*, notre rapport à la photographie et au réel est bousculé et questionné par

024 *Ibid.*, p. 63. Traduction personnelle. « *Their dysfunctionality enables these objects to engage the patterns of use of the building with precision, leaving us ambivalent about their categorization as things or symbols* ».

025 Sur les origines et les formes de la collaboration entre Filip Dujardin et Architecten De Vylder Vinck Taillieu, voir : *Ibid.*, p. 17-68.

026 *Ibid.*, p. 49. Traduction personnelle. « […] *seamless digital collages in which our familiarity with the built fabric of the everyday becomes tensioned through a series of subliminal distortions* ».

027 Filip Dujardin, entretien avec Stefan Devoldere, *in* Filip Dujardin, *Fictions*, *op. cit.*, p. 60-61. Traduction personnelle. « *I put the focus in the intrinsic quality of the urban landscape. What is a city ? And how does one city define itself in relation to another. What is left if you take away the characteristic features ? I make a more universal image out of it, by moving things from the foreground to the background, or vice versa* ».



Filip Dujardin, « Untitled», *Fictions*, 2009



Filip Dujardin, « Untitled», *Fictions*, non daté

ces montages *seamless*[028]. Attirante en ce que ces images invitent à la contemplation, à la tentation de démêler « le vrai du faux », mais aussi à regarder autrement les édifices, objets et pratiques auxquelles elles renvoient. La création de fictions à partir de photographies du réel est un moyen d'inviter le spectateur à questionner les limites de ce réel, en mettant dans le même temps en doute la relation qui lie les photographies au réel : faut-il *croire* ce que l'on voit sur les photographies ? Le rapport ambigu entretenu entre réalité, photographie et architecture dans le travail de Filip Dujardin est assez justement illustré par les propos de l'architecte Jan De Vylder, dans un court essai intitulé « Ways of Seeing », publié dans *Fictions* :

> [C'est] sans aucun doute une bonne photo[029], une très bonne photo, prise par un très bon photographe - et Filip Dujardin en est certainement un. Mais il s'agit en fait de la photo d'un bâtiment qui n'existe pas. Qui n'est donc pas un bâtiment. Mais qui est néanmoins vu comme tel, et qui ne peut être vu autrement. Quoi qu'il en soit, il semble ainsi adopter d'emblée la connotation de l'architecture.
> [...]
> D'un certain point de vue, on pourrait dire que la photo est bien celle d'une réalité authentique. Si l'on s'en tient à cet argument, la photo pourrait être le témoignage d'une réalité brute devenue à jamais humaine. […] Ce n'est pas vrai, bien sûr. C'est précisément la manipulation d'une réalité - cette dure réalité du béton et de la brique - qui nourrit cette ambition[030].

Depuis le mouvement moderne, qui coïncide historiquement avec l'émergence de la photographie en tant que *mass media*, les réalisations des architectes sont principalement diffusées et portées à la connaissance du monde par les photographies qui en sont prises et communiquées, après avoir été soigneusement élaborées, sélectionnées, triées et éventuellement retouchées. En conséquence, de nombreux édifices ne nous sont connus que par l'intermédiaire de leurs photographies, et celles-ci sont le production d'une construction subjective. De fait, nous en avons une représentation partielle, et partiale. D'un édifice que nous n'avons jamais contemplé « sur place », nous n'avons finalement comme preuve de l'existence et de l'apparence que ces photographies. Inconsciemment, nous conférons donc aux images qui nous entourent une certaine confiance. En battant en brèche cette confiance, les travaux d'artistes comme Nicolas Moulin, Filip Dujardin élargissent et questionnent le

028 Nous reprenons ici l'expression employée par Jesús Vassallo dans son ouvrage, et dont aucune traduction française ne semble pouvoir pleinement rendre la subtilité. *Seamless* peut en effet signifier « sans couture », mais aussi « harmonieux », « sans faille », « sans rupture » ou « transparent ».

029 L'auteur fait ici référence à *Untitled*, une image de la série *Fiction*, de 2009.

030 Jan De Wylder, *in* Filip Dujardin, *Fictions*, *op. cit.*, p. 99. Traduction personnelle. « *[It is] quite definitely a good photo, a very good one, by a very good photographer – and Filip Dujardin is certainly that. But it is in fact a photo of a building that does not exist. Which is thus not a building. But is nevertheless seen as such, and cannot be seen in any other way. Anyway, it thereby seemes immediately to adopt the connotaiton of architecture. […]*
From a certain perspective, one might argue that the photo really is of a genuine reality. Sticking to this argument, the photo could be evidence of a hard reality that has become forever human. […] It's not true, of course. It is precisely a manipulation of a relaity – that hard realty of concrete and brick – that humors this ambition ».



Filip Dujardin, « Untitled», *Fictions*, 2009

spectre de ce que nous appelons des « photographies ». Ils nous rappellent que l'authenticité de ce médium est une illusion, mais aussi et surtout que la « matière photographique » est capable d'être modelée pour raconter des histoires – au caractère fictionnel variable – avec une grande puissance.

Les images de Filip Dujardin sont particulièrement puissantes justement parce qu'elles sont réalisées avec une grande qualité technique, qui rend difficilement discernable l'opération du montage. La construction perspective de l'image est parfaitement cohérente, le traitement des teintes est identique dans toute l'image, il n'y a pas de sauts d'échelles ou de textures visibles à l'œil nu. Elles sont donc *vraisemblables*. Pourtant, le spectateur sait, ou plutôt sent que ces images sont le produit d'un montage parce qu'elles montrent des constructions illogiques, inhabituelles ou complètement dysfonctionnelles. Elles ne sont pas *réelles*. Mais elles *pourraient* l'être, et elles inquiètent donc d'autant plus notre rapport au réel tel que médié par la photographie.

Ces images, dont on ne sait plus s'il faut encore les désigner comme des photographies[031], deviennent des propositions de fictions, des questions que les artistes posent à leurs spectateurs. Elles renvoient à la notion d'*inquiétante étrangeté*. Formulée par Sigmund Freund dans son essai « *Das Unheimlich*[032] » paru en 1919, la notion d'inquiétante étrangeté renvoie à un rapport dérangeant, malaisant, causé par quelque chose qui semble pourtant familier. C'est « quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au

031 Voir Atlas, planche 21

032 Nous utilisons pour notre part la version publiée dans : Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, [1919], Paris, Gallimard, 2020, p. 213-263.

point d'en être effrayant[033] ». Freud formule d'abord ce concept dans le champ spécifique de la psychanalyse. *Unheimliche* est formé à partir de la racine allemande *Heim*, proche du *home* anglais, difficilement traduisible en français, mais relative à la maison, au foyer ou au chez-soi (*Heim* donne également *Heimat*, que l'on pourrait tenter de traduire par patrie, patrimoine, terre…), à laquelle est associée le préfixe privatif *Un*[034]. L'inquiétante étrangeté désigne donc un sentiment d'inquiétude, ou d'angoisse, causée par « l'a-familiarité » d'une situation. Elle suggère un glissement du familier vers l'a-familier. En langue anglaise, on la désigne fréquemment sous le terme de « *The Uncanny*[035] ».

Cette étrangeté inquiétante est précisément ce qui permet au lecteur de saisir la nature artificielle, altérée, des images de Filip Dujardin ou de Nicolas Moulin. C'est parce qu'elles sont étranges, presque familières mais sans l'être, qu'elles nous mettent la puce à l'oreille. Surtout, c'est par ce décalage de l'*unheimiliche* qu'elles affirment leur caractère fictionnel, en se détachant du vraisemblable. L'une des subtilités de ces travaux, du fait de leur recours à des photographies, étant évidemment qu'elles poussent dans un premier temps le lecteur à se demander si l'étrange est dans ce qui est photographié – c'est-à-dire dans le réel – ou dans l'image qu'il a sous les yeux. Dans son essai, Freud souligne d'ailleurs les nuances entre l'inquiétante étrangeté perçue dans le réel, et celle suscitée par les œuvres de fiction. Le psychanalyste parle plus spécifiquement de la fiction relative à la littérature, sur laquelle il s'appuie longuement dans son texte, mais il n'est pas incohérent d'appliquer la remarque à la création visuelle. Freud note ainsi que

> dans la création littéraire, beaucoup de choses ne sont pas étrangement inquiétantes, qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que dans la création littéraire, il y a beaucoup de possibilités de produire des effets d'inquiétante étrangeté, qui ne se rencontrent pas dans la vie[036].

Aux racines du photomontage

L'art de travailler à partir de différents fragments de photographie pour remonter de nouvelles images, quasi-photographiques, ou que l'on pourrait qualifier de « photographies augmentées », s'il est porté à une forme d'excellence numérique par Filip Dujardin, n'est cependant pas nouveau. Bien avant le lancement commercial du logiciel de retouche Photoshop, en février 1990, le montage de photographies à partir d'épreuves ou de négatifs est à peu près aussi ancien que la photographie elle-même. En 1853, Édouard Baldus

033 Martine Menès, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004, vol. 56, n° 2, p. 21-24.

034 Sur l'étymologie du terme et sur la traduction en français, voir par exemple la note du traducteur Fernand Cambon : Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 212.

035 C'est sous ce titre que sont présentées les traductions en langue anglaise du texte de Sigmund Freud.

036 Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 259.



Edouard Baldus, *Cloître Saint Trophime*, Arles, 1853 env.



Gustave Le Gray, *Brick au clair de lune*, Normandie, 1856

photographie le couvent Saint-Trophime, en Arles, en marge de la mission héliographique. Il découpe et assemble les négatifs (la technique dite du calotype a ceci de particulier qu'elle produit des négatifs de grande dimension sur papier – environ 26x36 cm dans ce cas précis – qui sont donc faciles à découper) de six prises de vue, qu'il assemble pour produire une photographie que les limites techniques de son matériel rendaient impossible à prendre. Selon Malcolm Daniel, le montage inclut également une partie (sur la voûte du plafond) dessinée par Baldus, peinte en négatif sur du papier[037]. Pour le photographe, il s'agit surtout de parvenir à augmenter artificiellement – et sans trop de déformations – le champ visuel permis par l'optique de son appareil, et de parvenir à une exposition satisfaisante sur l'ensemble de l'image, ce qui n'aurait pas été possible en une seule prise de vue. Le montage de négatifs sert ici à dépasser les limites techniques du dispositif photographique pour produire l'image que l'opérateur *veut* obtenir, mais ne peut matériellement pas réaliser.

037 Malcolm R. Daniel, *The photographs of Édouard Baldus*, New York ; Montreal, Metropolitan Museum of Art ; Canadian Centre for Architecture, 1994, p. 21-22.

À cette même époque, Gustave Le Gray assemble des photographies de ciel et des photographies de la mer ou de l'océan, là encore pour parvenir à des expositions satisfaisantes en tous points de l'image. On peut supposer que cette démarche vise à pallier une limite du médium photographique : là où le système visuel humain permet de percevoir de façon simultanée des objets séparés par un fort contraste de luminosité, les dispositifs photographiques montrent une de leurs limites[038]. Confrontée à elle, Gustave Le Gray trouve une parade qui lui permet de produire, malgré la lacune de son matériel photographique, une image qui ressemble un peu plus à ce qu'il perçoit – et apprécie – dans les paysages côtiers qu'il veut photographier. L'assemblage de photographies est d'abord un moyen qui se conjugue aux appareils photographiques pour pallier les limites de la technique, et produire des images plus proches de ce que souhaitent et imaginent les photographes.

L'assemblage de négatifs, tel que pratiqué par exemple par Gustave Le Gray, est cependant à distinguer de la notion de photomontage[039]. Comme le note Dawn Ades, si le photomontage tire son origine de pratiques aussi anciennes que la photographie elle-même, dont celle de l'assemblage de négatifs, son affirmation en tant que technique artistique à part entière n'émerge qu'après la Première Guerre mondiale, d'abord du fait d'artistes rattachés au mouvement Dada :

> Le terme a été inventé par les dadaïstes berlinois, anti-art et antibourgeois, qui comptaient parmi leurs membres John Heartfield, Hannah Höch, George Grosz et Raoul Hausmann. En décomposant les images et en utilisant des juxtapositions bizarres de photographies fragmentées et d'autres matériaux – la matière des journaux d'aujourd'hui et d'hier – ils ont créé un nouvel art audacieux d'agitation pour les affiches, les jaquettes de livres, les couvertures de magazines et les décors de théâtre. L'idée du photomontage était aussi révolutionnaire que son contenu : elle mettait l'accent sur les liens entre la politique et l'ère technologique pour dénoncer le désordre de la société bourgeoise[040].

Pour les dadaïstes berlinois du début des années 1920, les photographies sont des *ready-made* d'images, qu'ils commencent par associer au dessin et au texte pour former des images chaotiques et provocantes dans lesquelles la photographie va prendre de plus en plus d'importance[041]. Contrairement à la pratique du collage telle qu'opérée par les cubistes, qui collent des photographies pour leur qualité purement plastique, le photomontage d'inspiration dadaïste a recours aux photographies pour leurs qualités de représentation,

038 Pour aller plus loin sur le sujet de l'approche de la photographie de Gustave Le Gray, voir : Cédric Mazet Zaccardelli, « Sur l'usage de la notion de photomontage », *Focales*, 2021, n° 5. https://journals.openedition.org/focales/477

039 *Ibid.*

040 Dawn Ades, « Photomontage », *Society*, 1 novembre 1976, vol. 14, n° 1, p. 13-18. Traduction personnelle. « *The term was coined by the antiart, antibourgeois Berlin Dadaists, whose members included John Heartfield, Hannah H6ch, George Grosz, and Raoul Hausmann. By breaking up images and using odd juxtapositions of fragmented photographs and other material--the stuff of today's and yesterday's news--they created a bold new art of agitation for posters, book jackets, magazine covers, and stage sets. The idea of photomontage was as revolutionary as its content: it emphasized the links between politics and the technological age to expose the disorder of bourgeois society* ».

041 Dawn Ades, *Photomontage*, 1st American ed., New York, Pantheon Books, 1976, p. 7.



Raoul Hausmann, *ABCD*, 1920



John Heartfield, *Benütze Foto als Waffe!*, 1929

pour la façon dont elles peuvent participer à suggérer un sens et à faire signe[042].

En 1925, László Moholy-Nagy, alors enseignant au Bauhaus de Dessau, publie l'ouvrage *Malerei, Fotografie, Film*[043], huitième ouvrage de la collection de publications du Bauhaus (*Bauhausbücher*) dont il est également en charge de la mise en page. Il y présente notamment ses propres photographies et photogrammes, aux côtés de nombreuses autres œuvres et d'un essai qui interroge les multiples possibles ouverts par la photographie. Selon Moholy-Nagy, qui publie ces lignes en 1925 :

> Nous commençons à peine à exploiter les possibilités étonnantes que nous offre l'appareil photographique. Dans l'élargissement de notre champ visuel, l'objectif actuel lui-même n'est déjà plus assujetti aux limites étroites de notre œil. […] Alors que la photographie existe déjà depuis plus d'un siècle, son évolution ne nous a permis que fort récemment de prendre conscience, par-delà sa spécificité, de ses conséquences pour la création optique[044].

Pour Moholy-Nagy, les photographes doivent exploiter pleinement l'ensemble des possibilités techniques offertes par les dispositifs photographiques et photosensibles. De fait, il est critique de certaines œuvres de photographes qui lui semblent être trop inspirées par des motifs et inspirations jusqu'ici propres à la peinture. Il écrit ainsi, en légende d'une photographie d'Alfred Stieglitz prise à New-York en 1911 : « La victoire de l'impressionnisme ou la photographie incomprise. Le photographe est devenu peintre au lieu d'utiliser son appareil à des fins photographiques[045] ». Parmi les nouvelles techniques qu'il relève et, pour certaines, explore dans sa propre pratique, on peut citer le photogramme – « photographie sans appareil[046] » – qui consiste à placer des objets aux formes et aux qualités de transparence variables devant une surface photosensible que l'on éclaire, ou pour le dire autrement, « la technique consistant […] à enregistrer un jeu différencié de lumières et d'ombres […] la mise en forme de la lumière[047] ». Le photogramme est un procédé qu'avait par ailleurs déjà exploré Fox Talbot dans les années 1830, notamment avec des feuilles de végétaux[048]. Moholy-Nagy parle également avec grand intérêt des usages de la photographie en astronomie, de photographies aux rayons X et d'autres techniques de radiographie[049]. En somme, il suggère

042 *Ibid.*, p. 8.
043 László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Munich, Albert Langen Verlag, 1925.
044 Les citations en français sont tirées d'une édition de 2006 qui reprend la traduction française de l'édition de Jacqueline Chambon de 1993. Voir : László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, [1925], Paris, Gallimard, 2006, p. 75-76.
045 László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, *op. cit.*, p. 47. Traduction personnelle. « *Der Sieg des Impressionismus oder die mißverstandene Fotografie. Der Fotograf ist Maler geworden, anstatt seinen Apparat fotografisch zu benutzen* ».
046 László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 107.
047 *Ibid.*
048 Voir par exemple la planche VII de : William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
049 László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 106.



László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Munich, Albert Langen Verlag, 1925.
p.58-59
p.70-71

de ne pas limiter la photographie à une relation d'enregistrement et de reproduction du réel visible[050], mais bien d'explorer d'autres possibilités plastiques et expressives permises par les spécificités du médium, relatives par exemple à la photosensibilité, à la chimie ou aux procédés d'inversion du négatif.

050 *Ibid.*, p. 105.

László Moholy-Nagy s'intéresse notamment aux techniques de « combinaison de différentes photographies, […] méthode expérimentale de la représentation simultanée[051] » qu'il désigne sous le nom de *photoplastique*, et qui permet selon lui de faire cohabiter l'humour visuel et les jeux de mots dans des images condensées, au sein desquelles « les signes mimétiques les plus réalistes [se] trouvent réunis pour former des configurations étrangement inquiétantes et puisant aux sources de l'imaginaire[052] ». L'auteur oppose son approche de la photoplastique à celle des dadaïstes, en comparant ses propres créations à celles de Hanna Höch ou à la *Métropolis* de Paul Citroën (1923)[053]. Il note ainsi : « Le découpage, la juxtaposition et la laborieuse composition des tirages photographiques d'aujourd'hui (photoplastique) donnent une forme plus évoluée que les premiers collages dadaïstes (photomontage)[054] ». Notons au passage la nuance que fait Moholy-Nagy, entre photomontage et photoplastique. Là où le photomontage consiste essentiellement en l'assemblage de différentes photographies pour des motifs divers et parfois purement pratiques (comme dans le cas des paysages maritimes de Gustave Le Gray par exemple), la photoplastique se veut être une pratique plastique à part entière, qui exploite le matériau photographique, mais qui peut également y associer le dessin, par exemple. Cependant, le terme de « photoplastique » est particulier à Moholy-Nagy ; dans l'acception contemporaine, la photoplastique est inclue dans ce que l'on désigne plus largement comme des photomontages. Ainsi, « l'expression "photomontage" (*Fotomontage*) sert à présent à désigner toute pratique assumant l'assemblage de différentes photographies ou parties de photographies, si bien qu'elle se retrouve régulièrement appliquée à des œuvres produites dans des contextes très différents[055] ». Dawn Ades revient également dans son ouvrage *Photomontage* sur les nuances et ambiguïtés qui se cachent derrière le mot de « photomontage ».

> Tout comme la plus grande «réalité» de l'image photographique – par opposition, par exemple, à la caricature dessinée – informe le photomontage politique, celui-ci peut perturber avec d'autant plus de succès notre perception du monde normal et créer des images merveilleuses. En juxtaposant des éléments naturellement étrangers les uns aux autres, des paysages hallucinatoires se forment ; des objets banals deviennent énigmatiques lorsqu'ils sont déplacés dans un nouvel environnement.
> Notre pensée peine à les appréhender et se trouve déconcertée, ou bien une nouvelle pensée s'en fait l'écho. Des réalités différentes se révèlent alors[056].

051 *Ibid.*, p. 113.
052 *Ibid.*, p. 113-114.
053 László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, *op. cit.*, p. 104-105.
054 László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 114.
055 Cédric Mazet Zaccardelli, « Sur l'usage de la notion de photomontage », *op. cit.*
056 Dawn Ades, *Photomontage*, *op. cit.*, p. 19. Traduction personnelle. « *Just as the greater «reality» of the photographic image - as opposed to, for example, the drawn caricature – informs political photomontage, so it can the more successfully disrupt our perception of the normal world and create marvelous images. By juxtaposing elements naturally strange to one another, hallucinatory landscapes are formed; commonplace objects become enigmatic when moved to a new environment. Our thought struggles to encompass them and is baffled, or a new thought is made for them. Different realities are thus revealed*».



Paul Citroën, *Métropolis*, 1923

Le photomontage[057] tire ainsi parti du rapport au réel de chacune des photographies qu'il convoque. La confrontation de ces photographies au sein d'un même ensemble est alors susceptible d'en éclairer des sens nouveaux, par la mise en relation et par le déplacement qui s'opèrent dans le montage, parfois aussi avec le concours d'autres formes d'expressions graphiques : textes (Moholy-Nagy consacre ainsi un passage de son ouvrage à la «*Typophoto*[058] »), dessins, etc. Ce déplacement des images est également susceptible de déconcerter le spectateur, de générer une forme d'inquiétude et donc de questionner le réel.

057 Terme dans lequel nous incluons également ce que Moholy-Nagy désigne comme la *photoplastique*.

058 László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 115-119.

Charlotte Perriand : photomontage & projet politique

Charlotte Perriand fait partie des architectes du XXe siècle qui ont le plus questionné et exploité les capacités de la photographie, de façon plus ou moins distante avec ses autres activités professionnelles d'architecte et de designer, ou même de voyageuse et d'alpiniste. « En marge de sa pratique dans la sphère intime et privée, la photographie lui est un outil indispensable pour ses recherches sur l'habitat, sur l'aménagement intérieur, sur l'urbanisme et pour mieux comprendre les conditions de vie de ses contemporains[059] ». Elle réalise, entre autres, des photographies d'Habitations à Bon Marché (HBM), des photographies de rue, des « séries d'objets trouvés[060] », à propos desquelles elle parle également d'Art brut[061], des photographies prises en voyage, ou en montagne.

En plus de cette pratique de prise de vue, Charlotte Perriand utilise des photographies – les siennes ou celles d'autres photographes – à différentes fins dans ses activités de création. Elle se sert de photographies de mannequins en bois, dans différentes positions, pour étudier l'ergonomie de sièges qu'elle conçoit[062]. Elle fait photographier les meubles qu'elle dessine, parfois même en s'incluant dans l'image, et utilise ces photographies dans des collages de projets d'aménagement[063]. Elle inclut certaines de ses photographies dans ses objets même, comme des photographies de coquillages et d'os sur les plateaux d'une banquette, ou la photographie d'un graffiti qu'elle a prise sur un paquebot comme motif d'un tapis[064].

Dans ses archives, on trouve aussi un grand nombre de photographies collectées, notamment auprès d'agences de presse spécialisées. Pour Damarice Amao, commissaire de l'exposition « Charlotte Perriand, Comment voulons-nous vivre ? Politique du photomontage » tenue aux Rencontres d'Arles en 2021, cette iconographie collectée constitue d'ailleurs un « atlas Perriand », qu'elle qualifie de « spectacle du monde[065] ».

En effet, les photographies sont pour Charlotte Perriand le moyen de se documenter sur le monde, d'emmagasiner des connaissances sur l'état de la société et la façon dont vivent ses contemporains, en France comme à l'étranger. Pour Perriand, la préoccupation de l'architecte doit dépasser celle du simple cadre de la construction, comme elle l'explique dans une lettre à Pierre Jeanneret datée de l'été 1936 :

> Si je délaisse *Le Métier* d'architecture pour me diriger sur des questions *plus directement dans la vie* c'est afin de voir plus clair dans ces problèmes, c'est aussi le constat qu'il y

059 Damarice Amao, « En quête d'images, l'archive photographique de Charlotte Perriand », E. Kouchner et D. Amao (dir.), *Charlotte Perriand : politique du photomontage, comment voulons-nous vivre?*, Arles, Actes sud, 2021, p. 88-89.
060 Emmanuelle Kouchner et Damarice Amao, *Charlotte Perriand : politique du photomontage, comment voulons-nous vivre?*, Arles, Actes sud, 2021, p. 170.
061 À ce sujet, voir : Jacques Barsac, *Charlotte Perriand et la photographie : l'œil en éventail*, Milan, 5 continents, 2011, p. 120-238.
062 *Ibid.*, p. 69.
063 *Ibid.*, p. 71-73.
064 *Ibid.*, p. 75-77.
065 Emmanuelle Kouchner et Damarice Amao, *Charlotte Perriand*, *op. cit.*, p. 178.



Charlotte Perriand, *HBM boulevard des Maréchaux*, Paris, 1936

> avait un plafond, un mur dans notre travail… dans notre esprit […] le mur s'est fissuré, et au-delà il y a tout un monde nouveau qui nous intéresse au plus haut point, car enfin le Métier d'Architecture c'est *travailler pour l'homme*, on ne peut travailler pour lui en l'ignorant, et en ignorant toutes les espèces d'hommes qui composent notre pays[066].

L'engagement politique qui fut celui de Charlotte Perriand s'explique en partie par cette préoccupation essentielle de « travailler pour l'homme », pour toutes et tous. Elle rejoint en 1932 l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires[067] (AEAR), liée de près au Parti Communiste Français[068]. À la conjonction de la politique, de l'architecture et de la photographie, Charlotte Perriand réalise, à trois occasions entre 1936 et 1937, de grands « photomuraux », pour lesquels elle collabore avec des proches comme Fernand Léger, et dans lesquels elle mobilise – et complète – son archive d'images.

En 1936, elle est sollicitée par la revue l'*Architecture d'Aujourd'hui* pour contribuer à l'« Exposition de l'Habitation » du Salon des Arts Ménagers. La demande qui lui est faite est

066 D'après la reproduction de la lettre publiée dans : *Ibid.*, p. 221-229. C'est Charlotte Perriand qui souligne.

067 Charlotte Perriand, *Une vie de création*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 77–78.

068 Sur l'histoire particulière de l'AEAR et sur l'influence du PCF sur le monde de l'art en France dans les années 1930, voir : Gwenn Riou, « De la théorie à la pratique : "Le manifeste des écrivains et artistes révolutionnaires" (1932) », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 15 septembre 2018.

celle de meubler une pièce type d'une Habitation à Bon Marché[069], « créer de l'espace sans rien changer à l'architecture…[070] ». La demande interpelle Charlotte Perriand, qui considère « qu'il aurait fallu agir en amont. Comme l'architecture et l'urbanisme sont un tout, [elle a] l'idée d'évoquer la grande misère de Paris par un vaste photomontage[071] », qu'elle réalise avec Jean Bossu, Émile Enci, Jacques Woog et Georges Pollack, en plus de sa participation à une contribution collective d'aménagement et de mobilier, présentée comme un contre-exemple aux pratiques de l'époque[072]. Dans ce photomontage, elle mêle des photographies qu'elle a réalisées à des images d'agences de presse, ainsi qu'à des textes, des cartes et plans annotés et des statistiques. Elle s'inspire « de la mise en pages des magazines illustrés et des techniques graphiques de l'agit-prop soviétique pour proposer une expérience visuelle efficace, à la fois immersive et pédagogique[073] ». Les photographies sont convoquées dans le montage pour illustrer, notamment « les hideux bâtiments en construction, qui désormais allaient former une muraille de brique et de béton autour de Paris, un urbanisme d'enfermement[074] » que Perriand photographie elle-même. Elles servent aussi à symboliser, et à interpeller le visiteur. Des photographies d'enfants dans les rues accompagnent les statistiques de mortalité infantile en fonction des quartiers et de leur salubrité ; des photographies détourées d'athlètes, (rameurs, coureurs et plongeurs) en mouvement symbolisent les espoirs « d'une vie meilleure pour les classes populaires, entre rêve de plein air et exaltation des corps façonnés par l'activité physique[075] ».

Les élections législatives de mai 1936 marquent le succès du Front populaire et la mise en place du gouvernement dirigé par Léon Blum. Le ministère de l'agriculture est confié à Georges Monnet, qui décide de « faire de la salle d'attente du ministère un lieu de propagande pour le programme agricole du Front populaire[076] », tâche qui est confiée à Charlotte Perriand. Elle élabore alors un grand montage, associant statistiques, photographies et écrits.

> Par photomontage j'avais exprimé la misère de Paris, j'allais m'attaquer à la campagne avec le même procédé. On fait dire ce que l'on veut à la photographe, en la coupant, la découpant, la triturant ; c'est un mode d'expression réaliste accessible, compréhensible, efficace[077].

069 Charlotte Perriand, *Une vie de création*, *op. cit.*, p. 83.
070 L'expression est citée entre guillemets mais sans source par Charlotte Perriand, *in* : *Ibid.*
071 Charlotte Perriand, citée dans : Emmanuelle Kouchner et Damarice Amao, *Charlotte Perriand*, *op. cit.*, p. 10.
072 Charlotte Perriand, *Une vie de création*, *op. cit.*, p. 83.
073 Damarice Amao, *in* Emmanuelle Kouchner et Damarice Amao, *Charlotte Perriand*, *op. cit.*, p. 108.
074 Charlotte Perriand, *Une vie de création*, *op. cit.*, p. 85.
075 Damarice Amao, in Emmanuelle Kouchner et Damarice Amao, *Charlotte Perriand*, *op. cit.*, p. 108.
076 Charlotte Perriand, *Une vie de création*, *op. cit.*, p. 89.
077 *Ibid.*, p. 91.



Charlotte Perriand, Jean Bossu, Émile Enci, Jacques Woog, Georges Pollak, *La Grande Misère de Paris*, « Exposition de l'habitation» , Salon des Arts Ménagers, Paris 1936



François Kollar, *Installation de Charlotte Perriand pour le salon d'attente du Ministère de l'Agriculture*, 1930

Elle réalise un collage *in situ*, à même les parois, ce qu'elle revendique comme un mode d'expression provoquant et iconoclaste[078]. Le collage se déploie dans une répartition thématique, sur trois des murs de la pièce. En 1937, Charlotte Perriand poursuit sa collaboration avec le ministère de l'agriculture à l'occasion de l'Exposition internationale des arts et des techniques de la vie moderne, à Paris[079]. Le pavillon du ministère de l'agriculture est conçu par Henri Pacon et Masson Letourbet, qui dessinent une structure en bois ouverte, légère, faite de panneaux en treillis, qui d'après Charlotte Perriand, laisse « vibrer le feuillage des arbres sur le ciel[080] ». En plan, la structure est semblable à l'intersection de deux pentagones concentriques. Elle déplie donc 16 treillis de bois, en pans coupés, qui permettent d'imaginer un diorama : « la forme en pans coupés permettait l'accrochage de panneaux qui devaient représenter les acquis du programme de Georges Monnet[081] ». Charlotte Perriand sollicite Fernand Léger pour l'aider à la réalisation de ses photomontages, jugeant que l'exposition en plein air nécessite un passage à la couleur et une plus grande plasticité, pour laquelle elle doit s'inspirer de « l'art de l'affiche, rapide, explosif, attractif[082] ». Au sein du montage, qui associe texte et images, les photographies servent là encore à symboliser des notions, des idées et des valeurs politiques.

> Un camion-bibliothèque évoquait la lutte contre l'analphabétisme, la nécessité et la joie de lire : des jeunes à plat-ventre dans l'herbe, livres grands ouverts, de belles Bretonnes en tenue de pays, regard vers la tradition, un saxophoniste, la pêche et la chasse, des joueurs de football, et pour finir la tour Eiffel qui flirtait avec un charmant petit nuage, signe de la communication des temps nouveaux[083].

L'exemple des fresques monumentales réalisées par Charlotte Perriand nous rappelle aussi que le projet d'architecture ne peut pas être entièrement séparé d'un engagement politique, qu'il accomplit et concrétise à son échelle. Il nous montre surtout que les modes d'expression graphique des architectes, habitués à concevoir par et dans les images, peuvent servir d'autres formes de discours, pédagogiques et politiques. Selon Damarice Amao :

> Charlotte Perriand a […] saisi tout le potentiel offert par [la photographie] dans l'esprit de son époque : un moyen d'expression intime, un outil d'émancipation professionnel et intellectuel comme pour de nombreuses femmes photographes émergeant à l'époque […], une arme d'une redoutable plasticité pour le combat politique, un instrument de recherche visuelle pour une nouvelle esthétique moderne[084].

Dans le cas des muraux de Charlotte Perriand, on peut relever que sont associées une pratique de réalisation de photographies *sur le terrain*, une pratique de collecte et d'archivage

078 *Ibid.*
079 Emmanuelle Kouchner et Damarice Amao, *Charlotte Perriand*, *op. cit.*, p. 37.
080 Charlotte Perriand, *Une vie de création*, *op. cit.*, p. 91.
081 *Ibid.*
082 *Ibid.*
083 *Ibid.*, p. 92.
084 Damarice Amao, « En quête d'images, l'archive photographique de Charlotte Perriand », *op. cit.*, p. 95.



François Kollar, *Décoration du Centre rural par Charlotte Perriand : Promotion du travail agricole*, 1937



Archigram, *Come-Go, montage for "Living City,"*, 1963

d'images dans une iconographie extensive et une pratique d'intervention *dans* les images. Celles-ci sont exploitées pour leurs capacités d'illustration, de symbolisme, d'interpellation mais aussi pour leur qualités graphiques et esthétiques.

La qualité des images choisies, de leur traitement et de leur alliance dans un assemblage qui tient autant de l'*hyperimage* que du photomontage, est mise au service de ce que cherche à raconter leur auteure. Les outils et mode de réalisation de ces photomontages sont les mêmes que ceux que Perriand met en place dans ses travaux de conceptrice de mobilier et d'architecte : ses compétences graphiques, acquises dans les projets d'architecture et de design sont mises au service d'une volonté politique pédagogique – et de propagande – qui accompagne et dépasse sa seule pratique de création. Là encore, le photomontage est employé pour construire un constat du réel et poser les bases d'une transformation de ce réel : elle cherche à faire prendre conscience des conditions de vie indécentes d'une partie de la population, que son activité d'architecte ne suffira pas à faire évoluer sans action politique plus large.

D'autres architectes ont également recours aux photomontages et aux fresques photographiques pour faire valoir des projets politiques et des regards sur le monde, à la source d'un engagement politique et architectural. C'est par exemple le cas du collectif Archigram, qui réalise en 1963 un montage intitulé *Living City* associant des photographies détourées de monuments et d'espaces urbains de Londres à des schémas, dessins géométraux et à des éléments textuels[085]. Là encore, les photographies utilisées dans le photomontage permettent de renvoyer à un constat du réel (ici la ville de Londres engorgée et conditionnée par ses flux) en faisant directement signe vers des marqueurs que le lecteur peut identifier aisément (Big Ben, Piccadilly Circus, Trafalgar Square…) et qui connotent immédiatement la capitale anglaise. Comme dans le cas de Charlotte Perriand, l'exemple d'Archigram nous rappelle que le projet architectural est étroitement lié au projet politique. Le photomontage semble précisément devoir se trouver à l'intersection de ces deux formes d'engagement, qu'il incarne.

085 Voir : Simon Sadler, *Archigram: architecture without architecture*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 62-63.

6.2 – Photo-monter le projet architectural

Dans le processus créatif des architectes, l'emploi ou l'intervention sur les photographies dans le cadre de démarches de projet est une pratique presque aussi ancienne que l'arrivée du médium dans la discipline. Giovanni Fanelli note à ce sujet que « les possibilités et les expériences du montage photographique se développent particulièrement durant la période de l'éclectisme, parce qu'elles conviennent évidemment à la conception de l'architecture comme art combinatoire[086] ». D'après l'historien, l'un des premiers exemples d'emploi du photomontage dans la pratique des architectes remonte à une série de concours pour une intervention sur la façade de la cathédrale de Florence, entre 1861 et 1867. Le montage permet, comme pour Brunelleschi quelques 450 années plus tôt avec la perspective, d'anticiper l'effet visuel produit par telle ou telle réponse architecturale au concours. L'une des propositions retenues est d'ailleurs « exposée quinze jours pour être soumise à l'opinion populaire[087] ». Quelques années plus tôt, en 1853, une gravure d'une vue extérieure en perspective de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Labrouste est publiée dans la *Revue Générale* de César Daly[088]. Elle est tracée à partir d'une photographie de l'édifice prise par les frères Bisson, et c'est donc le « premier exemple connu d'un dessin architectural publié basé sur une photographie prise à cette fin[089] ».

L'architecte autrichien Otto Wagner utilise des photographies comme arrière-plans sur lesquelles il dessine ses projets. C'est notamment le cas pour son projet de musée, le *Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum*, sur la Karpltaz, à Vienne, au début des années 1910[090]. D'abord employées comme arrière-plan ou support de décalque pour le dessin de conception ou de relevé, les photographies sont rapidement intégrées à des photomontages lors de phases de concours, passant d'une fonction heuristique de conception à une fonction de représentation communicationnelle. Il s'agit alors de convaincre et de séduire par l'image.

De fait, les photographies apparaissent dans les représentations de projets d'architectures sous des formes très différentes. Nous avons évoqué les cas où le projet est dessiné sur une photographie du contexte, ou du bâtiment existant lorsqu'il s'agit d'une extension ou d'une rénovation. Les photographies servent également de fond sur lequel sont ajoutés des photographies de maquettes ce que fait par exemple Giuseppe Terragni, pour son projet de la *Casa del Fascio* qui sera construite, à Côme, en 1936. Fanelli relève

086 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 387.
087 *Ibid.*
088 Martin Bressani et Peter Sealy, « L'architecture recadrée : la photographie et le nouveau régime visuel dans la presse architecturale après 1870 », H. Bocard et J.-P. Garric (dir.), *Architectes et photographes au XIXe siècle*, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 9.
089 Peter Sealy, d'après Neil Levine. Voir : *Ibid.*
090 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 357.

également qu'il « devient très commun d'utiliser la photographie d'un site pour y insérer la photographie d'une maquette lors des concours pour la reconstruction des ponts détruits par la Seconde Guerre mondiale en Italie[091] ». Antoni Gaudi photographie des maquettes d'étude de structure, réalisées avec de la ficelle et des lests qui reproduisent la descente des charges[092]. En retournant les tirages photographiques, l'architecte catalan les utilise pour dessiner l'intérieur et la structure du projet[093]. Le recours au dispositif photographique permet ici de passer du modèle tridimensionnel – la maquette – à un modèle bidimensionnel, sur lequel l'architecte peut dessiner, mesurer, et qu'il peut pleinement s'approprier. La photographie permet ici de traduire la maquette et les informations qu'elle apporte. Elle les rend intelligibles en deux dimensions, et donc communicables, accessibles et exploitables.

Mies van der Rohe : représenter le projet d'architecture par le collage

Parmi tous les architectes ayant eu recours aux techniques de collage et de photomontage pour représenter leurs projets architecturaux, le cas de Ludwig Mies van der Rohe mérite d'être souligné, notamment du fait de son statut de pionnier. Bien qu'il ne soit évidemment pas le premier architecte à recourir aux techniques de collage photographique, son usage prolongé (de 1910 jusqu'à la fin de sa carrière, à la fin des années 1960) et singulier de photographies, de fragments de photographies et de matériaux visuels divers est unique dans l'histoire de l'architecture. Il part d'une inspiration Dadaïste d'avant-garde, et aboutit au milieu du XXe siècle à un langage esthétique singulier et minimaliste, qui fait directement écho au langage architectural de Mies.

En 1910, le jeune Ludwig Mies van der Rohe répond à un concours d'architecture pour la construction d'un monument en l'honneur de Bismarck, à Bingen am Rhein. Il a alors 24 ans et travaille depuis deux ans dans l'agence de Peter Behrens, à Berlin. Il y a notamment croisé Walter Gropius, qui collabore avec Behrens depuis 1907 et participe également au concours, de son côté. Au-delà de ces jeunes architectes dont la renommée internationale est alors encore à construire, le concours pour le monument à Bismarck rassemble quelques 379 concurrents. Le règlement du concours formule la « requête aux concurrents de présenter «des vues en perspectives, insérées sur les épreuves photographiques fournies par le comité»[094] ». Il marque donc l'entrée de « l'utilisation de la photographie dans le processus d'un projet architectural[095] » (bien que ce ne soit évidemment pas le premier cas recensé de

091 *Ibid.*, p. 390.
092 Santiago Huerta Fernández, « El cálculo de estructuras en la obra de Gaudí », *Ingeniería Civil*, 2003, p. 121-133.
093 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 388.
094 *Ibid.*
095 *Ibid.*, p. 389.



Ludiwg Mies van der Rohe, *Monument à Bismarck*, photomontages, projet de concours, Bingen am Rhein, 1910

recours au photomontage dans la représentation architecturale[096]).

La ville de Bingen am Rhein est nichée dans un coude du Rhin, quelques dizaines de kilomètres en aval de Mayence, à proximité de Francfort. Le site retenu pour l'édification du monument est situé en hauteur, sur des coteaux viticoles qui surplombent le fleuve. Au moment du concours, Mies est aux Pays-Bas ; il travaille pour le compte de Behrens, au service de la famille Kröller[097]. D'après Sandra Honey, l'influence de Karl Friedrich Schinkel, architecte prussien néo-classique, est notable dans la réponse de Mies au concours[098]. Sa proposition est marquée par un fort caractère monumental. La situation du projet et la relation entre l'édifice et le socle terrassé sur lequel ce dernier s'appuie évoquent à certains égards l'Acropole d'Athènes, tandis que certaines vues ne sont pas rappeler avec quelques décennies d'avance le rationalisme italien des années 1930.

La première photographie sur laquelle les architectes doivent représenter leur proposition est prise à flanc de coteau, en légère contre-plongée. Mies agrandit artificiellement le cadrage de son image de fond, en ajoutant sur la partie gauche de l'image une bande sur laquelle il peint des vignes au premier plan, dans le prolongement de celles visibles sur la photographie. Le socle massif et le monument conçus par Mies sont ajoutés par le collage de la photographie d'une maquette en plâtre sur la photographie transmise par les organisateurs du concours (et élargie par Mies).

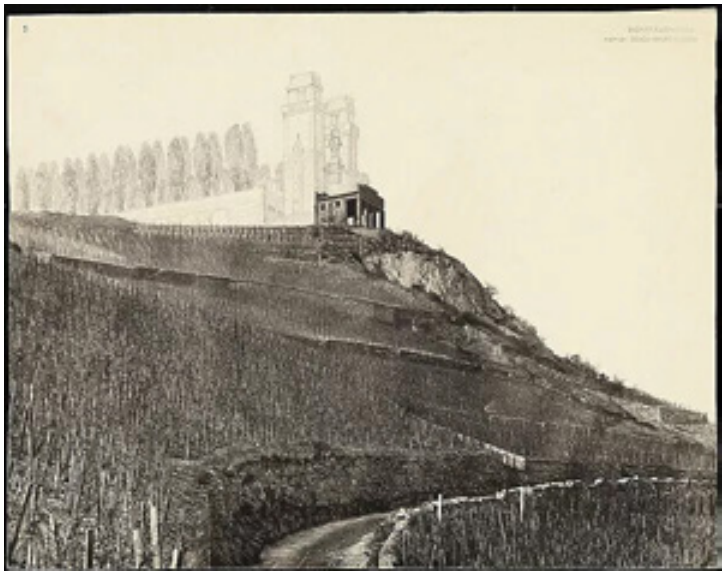
Le même principe est employé pour le second point de vue, qui situe le monument dans un contexte plus large ; la courbe du Rhin, le clocher de la basilique de Bingen et la voie ferrée qui longe le fleuve sont visibles au pied de la colline sur laquelle s'implante le monument. Il est notable que Mies ait ici recours au collage d'une photographie de maquette, là où d'autres concurrents privilégient d'autres solutions graphiques. Par exemple, Hans Poelzig peint par-dessus les photographies, tandis que Herman Eggert représente son projet en dessin filaire, sans ajout de textures, ce qui lui donne un air éthéré et transparent, qui contraste avec la matérialité de la photographie. À l'inverse, les collages de Mies sont dotés d'une certaine unité de traitement graphique, du fait du recours à des photographies de maquette. Si la qualité des teintes, la bande artificielle de contexte et la mise au point du premier montage trahissent aisément sa nature, le second collage est plus subtil, et plus discret ; le truquage est, en somme, mieux réussi. Pour Marta Magagnini, l'image de Mies, « avec son réalisme persuasif, est précurseure des rendus contemporains qui mêlent fiction et réalité[099] ».

096 En 1904, Adolf Loos réalise un photomontage d'une photographie de maquette insérée dans une photographie de Vienne, dans le cadre d'un projet pour la *Private Allgemeine Verkehrsbank*. Voir : Dietrich Neumann, « Mies, Dada, Montage: Notes on a Reception History », L. Mies van der Rohe, A.F. Beitin, W. Eiermann et B. Franzen (dir.), *Mies van der Rohe: Montage - Collage*, London, Koenig Books, 2017, p. 63.

097 Sandra Honey, « Mies in Germany », *Mies van der Rohe: European works*, London : New York, Academy Editions ; St. Martin's Press, 1986, p. 12.

098 *Ibid.*

099 Marta Magagnini, « Image as Reference. The New Life of Cutout Figures », D.T. Ferrando, B. Lootsma et K. Trakulyingcharoen (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020, p. 29. Traduction personnelle. « *The image, with its*



Herman Eggert, *Monument à Bismarck*, projet de concours, Bingen am Rhein, 1910



Hans Poelzig, *Monument à Bismarck*, projet de concours, Bingen am Rhein, 1910

Selon Brigitte Franzen[100], il n'est pas étonnant que Mies ait été autant porté vers les techniques de photomontage dès 1910, eu égard à ses relations proches avec certains Dadaïstes allemands, dont atteste une photographie de la Première Internationale Dadaïste de 1920, à Berlin, sur laquelle on peut voir Mies aux côtés notamment de John Heartfield ou de Hannah Höch[101]. Sa première utilisation documentée du photomontage, pour le concours de Bingen, est une production de représentations destinées à communiquer le projet au jury du concours ; il est difficile de savoir à quel point l'usage de ces photographies a participé

persuasive realism, is a precursor to contemporary rendering practices that merge fiction and reality ».

100 Brigitte Franzen, « Dissociation of Time: Some Ideas on Mies & Collage », L. Mies van der Rohe, A.F. Beitin et W. Eiermann (dir.), *Mies van der Rohe: Montage - Collage*, London, Koenig Books, 2017, p. 46.

101 The Museum of Modern Art, *Mies van der Rohe: Montage - Collage*, London, Koenig Books, 2017, p. 59.

du processus de création de l'architecte, d'autant plus que la représentation du projet *via* les photographies – fournies – était un exercice imposé par l'organisation du concours. Quoi qu'il en soit, comme le relève Giovanni Fanelli, ce concours est pour Mies l'occasion d'une « expérience de méthode cruciale pour [ses] activités de projet futur[102] ».

Dans les années 1920, il participe à de nombreux concours, et élabore des projets, pour la plupart jamais construits, dans lesquels il affine et développe sa vision de l'architecture autant que ses outils de représentation. On peut citer à cet égard le concours pour un immeuble de bureau sur la Friedrichstraße à Berlin, en 1921, qu'il représente[103] par des dessins au crayon et au fusain sur des photographies du contexte urbain. On peut également citer le projet pour une tour de surveillance de la circulation, pour lequel il fait réaliser une maquette en bronze par un certain Paul Marcus. Photographiée, elle est insérée dans un photomontage sur la base d'une photographie réalisée par Werner Gräff. La collaboration entre l'architecte et le photographe est d'ailleurs intéressante à plus d'un titre. Werner Gräff, peintre, photographe et sculpteur allemand, étudie au Bauhaus de Dessau de 1921 à 1924. Il est également associé au mouvement néerlandais *De Stilj*, et à son fondateur Theo Van Doesburg. Il sera par la suite responsable de la communication de l'exposition du *Weissenhof* de Stuttgart, organisée par le *Werkbund*, et pilotée par Mies van der Rohe. Il est également l'auteur de la publication *Es Kommt der neue Fotograf!*[104], parue en 1929, en marge de l'exposition *Film und Foto*, également dans le cadre du *Werkbund*, toujours à Stuttgart.

En 1928, c'est toujours sur la base de photographies de Werner Gräff[105] que Mies van der Rohe conçoit et représente un projet de banque et de bureaux, à Stuttgart, face à la gare. On trouve ainsi des esquisses de plus en plus poussées et précises du bâtiment, dessinées sur des tirages d'une photographie de Gräff. La version finale du projet, vraisemblablement celle soumise aux clients (le projet de Mies ne sera jamais construit) se déploie en dessins au crayon et au fusain sur trois photographies différentes[106] (dont celle ayant servi aux esquisses), qui proposent différents points de vue, toutefois relativement similaires. À chaque fois, le cadrage donné par les photographies de Werner Gräff permet de prévisualiser le volume de l'édifice du point de vue des passants, à hauteur d'œil.

Dans ces insertions de représentations du projet sur fond de photographies, Mies et ses collaborateurs investissent des techniques différentes : dessin au crayon, à l'encre, montage de photographies de maquettes, parfois combinées dans une même image, comme c'est le cas pour l'une des vues du monument de Bingen. Le recours à la photographie permet d'obtenir rapidement et à moindre frais une vue perspective juste et parfaitement détaillée du site dans lequel s'insère chaque proposition architecturale. Surtout, l'emploi d'une

102 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 389.
103 Il faut toutefois préciser, comme le fait Dietrich Neumann, que la production de ces représentations est probablement l'œuvre de plusieurs personnes, assistants de passage pour de courtes durées dans l'atelier Berlinois de Mies. Voir : Dietrich Neumann, « Mies, Dada, Montage: Notes on a Reception History », *op. cit.*, p. 61-63.
104 Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin, Verlag Hermann Reckendorf, 1929.
105 Sandra Honey, « Mies in Germany », *op. cit.*, p. 46-47.
106 The Museum of Modern Art, *Mies van der Rohe*, *op. cit.*, p. 31-35.



Ludiwg Mies van der Rohe, *Immeuble sur la Friedrichstraße*, Berlin, photomontage, 1921



Ludiwg Mies van der Rohe, *Immeuble de bureaux*, Stuttgart, photomontage, 1928

photographie (plutôt que d'un fond dessiné à parti d'une photographie par exemple) ancre puissamment la proposition de projet dans le réel, du fait des propriétés de ressemblance et d'indicialité du médium. Dans le cas de concours, comme à Bingen, l'emploi d'un même fond photographique par les centaines de concurrents permet au jury de comparer les différentes propositions sur la base d'un point de vue identique.

Au début de sa carrière, jusqu'à son départ d'Allemagne, les collages et photomontages demeurent toutefois secondaires dans la production graphique de Mies van der Rohe. Ils sont influencés par les mêmes sources que les avant-gardes Dadaïstes de l'époque[107], mais varient dans leurs formes et leurs usages au fil des projets. À l'inverse, après son installation définitive aux États-Unis en 1938, le langage graphique de ses productions évolue, jusqu'à devenir un mode de réflexion intimement lié à son approche singulière de l'architecture.

> La rhétorique visuelle de Mies et de son agence repose en grande partie sur les photomontages et les collages, médias qu'il a utilisés à ses propres fins comme aucun autre architecte moderne. Son utilisation et son perfectionnement de ces médias lui ont donné les moyens - à la fois graphiques et épistémologiques - de révolutionner la représentation architecturale et d'élaborer sa propre conceptualisation de l'espace[108].

Comme le note Martino Stierli[109], là où les photomontages des années allemandes de Mies sont réalisés en collant des éléments (dessinés ou photographiques) sur des photographies d'arrière-plan, et rappellent les productions graphiques de l'avant-garde dadaïste ou surréaliste de l'entre deux guerre, les montages que produit Mies dans sa période américaine

> […] ne reposent pas sur la juxtaposition d'éléments individuels et incluent souvent des matériaux tels que des reproductions découpées d'œuvres d'art, des placages en bois ou même des panneaux de verre : ils devraient donc être qualifiés de « collages » ou, dans certains cas particuliers, de « photocollages »[110].

Certains de ces collages ont en effet recours à des matériaux divers, et à différents usages de dispositifs photographiques. C'est par exemple le cas d'un collage réalisé entre 1962 et 1968, dans le cadre du projet de la *Neue Nationalgalerie* de Berlin. Réalisé alors que le chantier de construction du musée était déjà avancé, le collage utilise une photographie

107 Dietrich Neumann, « Mies, Dada, Montage: Notes on a Reception History », *op. cit.*, p. 65.

108 Martino Stierli, « The Visuality of Space and the Space of Vision: On Mies van der Rohe's Late Photocollages », L. Mies van der Rohe, A.F. Beitin, W. Eiermann et B. Franzen (dir.), *Mies van der Rohe: Montage - Collage*, London, Koenig Books, 2017, p. 126. Traduction personnelle. « *The visual rhetoric of Mies and his office was founded to a large extent on photomontages and collages, media he used for his own purposes like no other modern architect. His use and perfection of these media gave him the means – both graphic and epistemological – to revolutionize architectural representation and to elaborate his own conceptualization of space* ».

109 *Ibid.*, p. 127.

110 *Ibid.* Traduction personnelle. « *[…] do not rely on the juxtaposition of individual elements and often include materials such as cut-out reproductions of artworks, wooden veneers, or even glass panels: they should therefore be identified as "collages", or, in special cases, "photocollages".* »



Ludiwg Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlin, collage, 1962-1968 env.

prise depuis l'intérieur de la galerie supérieure, dont la toiture monumentale est alors déjà en place. La photographie est dupliquée en miroir, ce qui donne l'image d'un espace parfaitement symétrique. Le décentrement de l'axe de symétrie permet toutefois d'éviter que le paysage lointain, que l'on peut discerner à travers les vitrages, ne soit marqué par ce même effet de symétrie. À l'intérieur de l'édifice sont collés des plaquages de bois qui cloisonnent l'espace, du papier marbré figure les conduits de ventilation monumentaux qui seront, sur le chantier, plaqués en marbre vert Tinos[111]. Des personnages sont également découpés et collés à différents endroits de la scène, dont ils permettent au spectateur de prendre la mesure. Une fois réalisé, le collage, qui associe différentes photographies à des objets qui font office de texture, est lui-même photographié, et devient alors une prévisualisation du projet d'architecture en train d'être construit.

Dans un collage de 1954 pour un projet d'extension du Musée des Beaux-Arts de Houston, Mies et ses collaborateurs utilisent une photographie du contexte précis du projet (le parc dans lequel doit s'insérer l'extension) qui sert à le situer dans le réel. Sont aussi employées des photographies génériques de surface d'eau et de marbre, qui permettent de représenter un bassin et de donner une texture à un muret ; elles ne renvoient à aucune situation précise particulière, mais servent à évoquer des éléments, des matières. Enfin, on trouve des photographies de sculptures, qui renvoient directement aux œuvres que le musée pourrait exposer, dans un rapport de représentation à la fois précis (les œuvres sont identifiables) et générique (elles ne servent qu'à illustrer la fonction de l'espace et à en donner une échelle). Le rassemblement de ces différentes photographies au sein d'un même ensemble, unifié par les aplats blancs et le dessin au crayon ou à l'encre de l'édifice projeté, est opéré par la photographie du collage lui-même, qui ramène l'ensemble sur un même plan tant physique que conceptuel.

111 Carsten Krohn, *Mies van der Rohe: the built work*, Basel, Birkhäuser, 2014, p. 209.

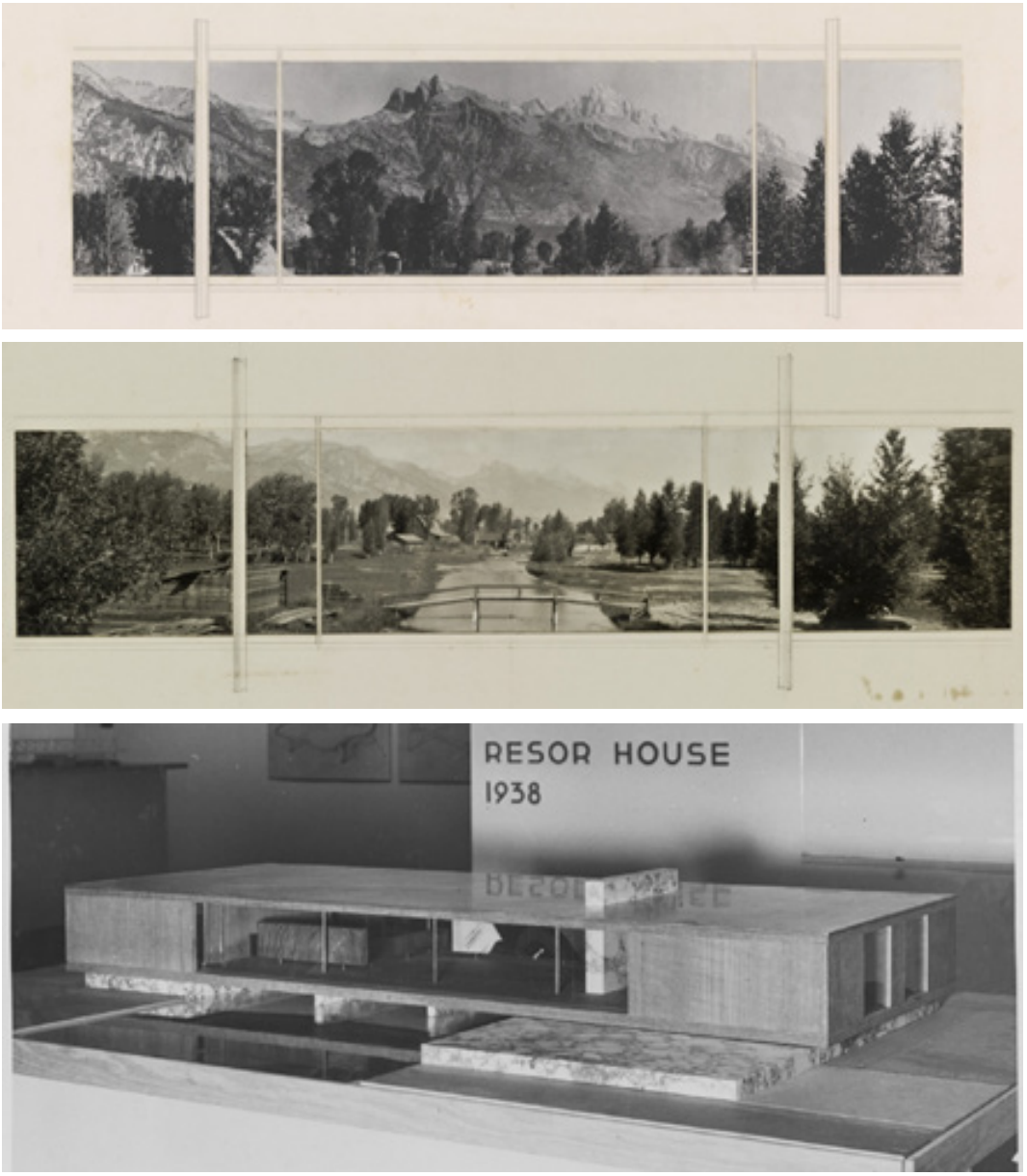
En 1937, Mies travaille sur le projet d'une maison-pont, censée enjamber une rivière : la maison Resor, à Jackson Hole, dans le Wyoming. Même si elle ne sera jamais construite, elle est intégrée au sein de l'œuvre de Mies van der Rohe par ses représentations et par sa présence dans différentes publications et expositions orchestrées par l'architecte lui-même. Comme dans d'autres projets de maisons, tel celui de la villa Farnsworth, Mies conçoit l'architecture de la Maison Resor comme un espace tenu entre deux plans horizontaux. L'espace de vie domestique est contenu dans l'espace entre ces plans, qui est également traversé par un volume maçonné, recouvert de marbre, qui contient la cheminée, par une série de meubles et de pans en bois qui structurent l'espace, et par une trame de très fins poteaux métalliques en croix qui supportent la dalle supérieure et la toiture[112].

Trois collages[113], qui forment des vues en perspective depuis l'intérieur de la maison, sont produite par l'équipe d'architectes. Ils utilisent tous trois des photographies prises sur le site destiné à recevoir la maison, traversé donc par une rivière. Sur deux de ces collages, la photographie du paysage occupe l'essentiel de l'image. Seules sont ôtées quatres bandes de la photographie, au niveau des poteaux. Quelques traits au crayon, qui dessinent la structure des baies vitrées, complètent le collage. La construction graphique est minimaliste, et laisse place à l'ampleur du paysage photographié. La représentation ne propose pas une approche détaillée ou intégralement photoréaliste de l'espace de vie projeté. En revanche, elle met particulièrement en valeur l'approche conceptuelle de l'architecte pour ce projet de maison : son rapport à la structure, qui contient l'espace de vie entre deux plans horizontaux, le minimalisme de sa structure, son rapport à l'extérieur, au paysage, à la vue, qui est stratégiquement mise en scène. Les collages permettent de donner le sentiment que l'architecture (dessinée au crayon) s'efface devant la vue (incarnée par les photographies).

Dans ces représentations, le projet architectural apparaît littéralement comme un cadre, comme un masque et comme une interface placée entre la vue sur le monde et l'habitant. Le recours à la photographie est ici particulièrement pertinent, puisque le médium lie, par essence, un cadrage visuel à une position précise de l'observateur dans l'espace. La distinction graphique entre les photographies (qui déploient des variations de teintes de gris, de textures, sont denses et chargées de nombreux détails) et le traitement minimaliste des dessins qui les entourent permettent de mettre en valeur ce rapport à la vue. Elle confère une force graphique séduisante à la représentation. Mais ce contraste donne aussi le sentiment que le fond photographique serait facilement interchangeable, affaiblissant la relation du projet architectural à son milieu d'implantation supposé. On retrouve le même effet dans d'autres photomontages réalisés par Mies. Dans des vues intérieures en photomontage de logements dans des immeubles dessinés par Mies à Chicago (*Algonquin Apartments*, 1948-51, *Lake Shore Drive*, 1950, *Promontory*, 1947), l'architecte applique la même méthode de dessin du logement au trait, sans textures ni ombrages, avec un arrière-plan (à travers les fenêtres) représenté par des photographies. C'est également le cas pour un projet de

112 Certaines maquettes montrent une toiture plate, tandis que sur d'autres versions, une toiture à deux pentes couvre l'édifice.

113 The Museum of Modern Art, *Mies van der Rohe, op. cit.*, p. 120-125.



Ludiwg Mies van der Rohe, *Resor House*, Jackson Hole, 1937-1938.
Photomontages de vues intérieures, maquette (exposée au MoMa de 1947-1948)



Ludiwg Mies van der Rohe, *Projet de musée pour une petite ville*, 1941-1943

musée Georg Schaefer à Schweinfurt en Allemagne (1960-63, non construit) ou pour un immeuble d'administration pour la Ron Bacardi y Compañia, à Santiago de Cuba (1957, non construit), mais également dans les travaux d'autres architectes, comme par exemple dans un collage de Cedric Price pour un nouveau *Pier* à Westminster, en 1979.

Selon Brigitte Franzen, l'approche des photomontages et collages de Mies « est fondée sur un principe de composition conceptuelle, avec une architecture axée sur le concept qui occupe le devant de la scène. Même l'échelle des collages ou des montages de Mies les transforme en objets autonomes qui existent au-delà de leur rôle d'illustration ou d'explication[114] ». Les représentations du projet architectural risquent ainsi, par leur plasticité, de devenir des images autonomes ; elles tendent à perdre leur fonction de représentation architecturale au profit d'une fonction conceptuelle, plastique : elles ne représentent plus un projet architectural de Mies, c'est-à-dire un objet destiné à être réalisé, mais elles incarnent d'une certaine façon son approche conceptuelle de l'architecture. Le sentiment d'interchangeabilité des fonds photographiques employé dans certains photomontages tardifs de Mies pourrait ainsi être relié à la standardisation et à la globalisation, notions inhérentes au mouvement moderne et au Style International. De même Le Corbusier faisait-il disparaître le paysage et le contexte des photographies de la villa Schwob[115], faisant de l'édifice un objet détaché de son contexte spécifique, et donc possiblement reproductible ailleurs.

Ce rapport à la photographie, qui s'étire sur différents niveaux d'usages et de significations, n'est pas sans rappeler ce que André Rouillé appelle des *images d'images*, ou des images d'ordre deux. L'auteur évoque des travaux d'artistes comme Christian Boltanski ou Dominique Auerbacher, qui photographient des photographies, réemploient des images tirées d'autres contextes (photographies de famille ou de catalogues de vente par correspondance), ou bien comme Michal Rovner, qui photographie des opérations militaires non pas sur place comme une reporter, mais sur son écran de télévision[116]. Si les images d'ordre un sont des photographies convoquées pour le rapport au réel qu'elles construisent, les images d'ordre deux se définissent par un glissement de ces premières images, par une photographie de la photographie, ou par l'ajout d'une couche de significations supplémentaires. Les images d'ordre deux opèrent un déplacement à partir des images premières sur la base desquelles elles sont produites. Cependant, seule l'opération (ici effectuée par des artistes visuels) qui élaborent des images d'ordre deux fait, conceptuellement, exister un « ordre un » de ces images : c'est parce qu'il y a un *deux*

114 Brigitte Franzen, « Dissociation of Time », *op. cit.*, p. 51. Traduction personnelle. « *[…] is informed by a conceptual compositional principle, with a concept-driven architecture taking center stage. Even the sheer scale of collage or montage-based works by Mies transforms them into autonomous objects that exist over and above their illustrational or explanatory role* ».

115 Voir notamment chapitre 2, section 2, « Ce que la photographie fait à l'architecture ».

116 André Rouillé, *La Photographie : Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 186.

qu'existe, rétrospectivement, un *un*. Dans ces œuvres, comme dans certains collages de Mies van der Rohe, « la photographie ne renvoie pas à des choses, mais en une spirale infinie, à d'autres images. Au monde des choses succède celui des images, et les images elles-mêmes tendent à devenir monde[117] ». Dans ce contexte, la photographie n'est plus abordée comme un document, ou comme un rapport de représentation du réel photographié ; elle est prise comme un « matériau photographique[118] » qui se fait le support de représentations nouvelles, aptes à dépasser le constat du réel.

Lacaton & Vassal : incarner le projet architectural par le montage

En 2009, les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal répondent à un appel à concours pour la construction du FRAC Grand-Large, à Dunkerque. Il s'agit d'installer l'institution, fondée en 1982, dans des nouveaux locaux qui doivent lui permettre de remplir une fonction d'exposition, en plus de celles d'acquisition, de stockage et de mise en circulation d'œuvres. Le projet tire parti d'un édifice industriel vacant, dernier vestige – ou presque – des Ateliers et Chantiers de France (ACF depuis 1898, devenu NORMED en 1982), chantier naval historique de Dunkerque fermé depuis 1987. Il s'agit de la halle AP2 (pour « Atelier de Préfabrication n°2 »), surnommée par les dunkerquois « la cathédrale » en vertu de son volume imposant et de sa grande hauteur. Cette dernière se justifiait par la fonction originelle de la halle : l'assemblage d'éléments préfabriqués de bateaux de grandes dimensions.

D'après son intitulé, le concours d'architecture porte sur la « maîtrise d'œuvre pour l'implantation du Fond Régional d'Art Contemporain dans le bâtiment AP2 », et attend donc une réhabilitation de « la cathédrale » ainsi que « la création de planchers dans le volume existant[119] ». Le règlement du concours mentionne les éléments graphiques attendus de la part des candidats. Il cite notamment la présence obligatoire, sur le dernier des quatre panneaux A0, d'une « présentation du projet […] réalisée en image de synthèse modélisée à partir d'une saisie 3D avec un niveau de détail semblable à celui demandé au titre des prestations graphiques[120] ». Au nombre de deux, les vues perspectives obligatoires doivent montrer pour la première « une vue d'ensemble du site depuis le «Sud Est» », et pour la seconde une « vue nocturne du site depuis le «Nord Est», mettant en avant le principe

117 *Ibid.*
118 *Ibid.*, p. 187.
119 D'après le dossier programme fonctionnel et technique, archives de la CUD, 874W/CUD96
120 André Rouillé, *La photographie*, *op. cit.*, p. 186.

de mise en lumière du Bâtiment[121] ». Les vues intérieures, mentionnées pour le deuxième panneau, sont pour leur part laissées à la libre appréciation des candidats (« des vues intérieures du bâtiment peuvent être proposées[122] »).

La précision des points de vue et des sujets des images demandées, de même que la composition rigoureuse des quatre panneaux de rendu au format A0 ou le code couleur imposé pour les légendes des documents participent d'une même volonté. Ils doivent permettre au jury d'établir une base de comparaison la plus homogène possible entre les projets. La mention d'images réalisées à partir d'une modélisation 3D précisément détaillée est cependant plus étonnante, en ce qu'elle conditionne *de facto* l'expression esthétique des vues en perspectives, interdisant *a priori* des expressions graphiques telles que le dessin à la main, la photographie de maquette ou le collage. La nécessaire normativité des attendus de rendu semble se heurter, en somme, à la marge de liberté des choix des candidats quant à leurs outils de représentation.

La proposition de l'équipe de Lacaton & Vassal (alors anonymisée sous la dénomination d'« équipe E ») prend le contre-pied de la demande initiale. Plutôt que d'emplir la halle par les niveaux de planchers nécessaires à l'intégration du programme du FRAC, les architectes proposent l'édification d'un nouvel édifice accolé à la halle AP2, dont le volume duplique celui de l'existant. Ils indiquent dans leur note de présentation au concours :

> La halle AP2, dans le site du port, est un objet singulier et emblématique. Son volume intérieur est immense, lumineux, son potentiel d'usage exceptionnel. Implanter le FRAC, catalyseur du nouveau quartier, et pouvoir aussi garder la halle dans son intégralité devient l'idée qui fonde le projet[123].

La proposition du projet s'appuie sur une réhabilitation minimale de l'édifice industriel de 1949 (qui a déjà bénéficié de travaux de restauration conservatoire en 1990[124]), maintenant intact le volume de la halle et ses 30 mètres de hauteur. Le programme demandé est déployé dans une extension dont le volume se présente comme « un double de la halle, de même dimension, adossé côté mer et qui contient le programme du FRAC[125] ». La duplication du volume permet de résoudre un grand nombre de problèmes techniques liés à l'intégration d'un nouveau programme dans l'existant. Pour ce faire, il aurait notamment fallu construire une nouvelle structure porteuse à l'intérieur de la première et percer le mètre d'épaisseur de la dalle de béton de l'AP2 (dimensionnée pour supporter le poids de navires en cours d'assemblages). Édifier un volume neuf permet de faciliter l'organisation du programme et ses contraintes spécifiques au stockage et à la conservation d'œuvres d'art, notamment pour la circulation verticale de ces œuvres. Elle permet également aux

121 *Ibid.*
122 *Ibid.*
123 Note de présentation équipe E, page 1, archives de la CUD
124 Programme du concours page 12, archives de la CUD, 874W/CUD96
125 Note de présentation équipe E, page 1, archives de la CUD

architectes de proposer une « enveloppe légère et bioclimatique » et « une structure intérieure préfabriquée et performante [qui] détermine des plateaux libres, flexibles et évolutifs, peu contraints, ajustés aux besoins du programme[126] ». Le recours à des matériaux industriels et préfabriqués permet aux architectes de proposer l'édification d'un bâtiment neuf, doublant donc le volume demandé, tout en respectant le budget formulé.

À contre-pied de la demande du programme qui prévoyait d'investir la halle, la proposition de Lacaton & Vassal permet de conserver le volume unique de « la cathédrale », pensée par les architectes comme un espace indépendant du FRAC appropriable tant pour des expositions que pour tout autre type d'évènement public. Pour Florian De Pous, architecte en charge du projet[127] du FRAC chez Lacaton & Vassal, la proposition de l'équipe est la seule « qui a pris le parti de dire «si on met le programme à l'intérieur du bâtiment, on perd une capacité, on perd une beauté qui existe sur ce potentiel de volume, et sur cet espace un peu extraordinaire en termes de dimensions»[128] ». En effet, au-delà du volume et de l'intérêt programmatique qu'il présente, le projet propose surtout de préserver les qualités d'un édifice industriel singulier, dernier vestige bâti des Ateliers et Chantiers de France et qui, aux dires même du programme du concours, « fait partie de la mémoire collective des dunkerquois[129] ». Dans leur note de présentation du concours, les architectes ajoutent : « le bâtiment neuf se juxtapose délicatement sans rivaliser ni s'effacer. La duplication est la réponse attentionnée envers l'identité de la halle[130] », traduisant une attention particulière et respectueuse portée à l'existant. Il s'agit, pour Lacaton & Vassal, de préserver l'AP2, sans l'effacer, en lui apportant une « réponse attentionnée » et en conservant les qualités de son grand volume. En somme, la proposition des architectes se résume en la double opération de conserver le déjà-là en l'altérant le moins possible, et de créer un double transparent de l'AP2. En d'autres termes, une préservation, et une duplication.

À la demande d'images « réalisées par une synthèse 3D détaillée », les architectes répondent par la production de deux photomontages, élaborés par le collage d'une vue 3D numérique du nouveau volume projeté sur des photographies d'état des lieux retouchées. La première est insérée sur une photographie prise par les architectes, à hauteur d'œil, lors d'une visite de site. La seconde utilise une photographie aérienne fournie par la maîtrise d'ouvrage avec les documents du concours. Intégrés sur les planches et dans le livret de présentation du concours, les deux photomontages sont également employés dans l'ensemble des publications de périodiques mentionnant le projet antérieurement à sa complétion. Ils y sont fréquemment associés aux photographies d'origine dans une mise en scène d'avant-après. C'est le premier photomontage, vue du Sud Est, et la photographie prise au niveau du sol qui lui sert d'arrière-plan, qui vont nous intéresser ici plus particulièrement.

126 Note de présentation équipe E, page 2, archives de la CUD
127 De la phase d'étude (soit après le gain du concours) jusqu'à la livraison.
128 D'après un entretien réalisé par l'auteur avec Florian de Pous le 01.03.2022
129 Programme concours page 12, archives de la CUD, 874W/CUD96
130 Note de présentation équipe E, page 1, archives de la CUD

Trônant en tête de la notice de projet de l'équipe E, ce photomontage ouvre aussi la quatrième planche de rendu. Il figure en bonne place sur la page du projet sur le site internet des architectes, mais également dans des publications consacrées à Lacaton & Vassal, comme la revue 2G n°60[131]. L'image correspond ainsi à ce que Frédéric Pousin, Sonia Keravel et Marie-Hélène Loze définissent comme une « image icône », emblématique d'un projet.

> Souvent, un projet est associé à une image emblématique. C'est celle qui sera reproduite en couverture des publications ou placée de manière privilégiée dans un article. Ce peut être une image élaborée pour le concours s'il a eu lieu auquel cas ce sera une image contrainte, car il existe non seulement des attentes, mais des codes auxquels on ne peut se soustraire. C'est en tout cas l'image à laquelle sera associée l'identité du projet […]. Cette image icône est souvent une image de synthèse, une perspective réaliste qui permet de donner à voir le projet. Mais ce peut être aussi une photographie[132].

Pour le projet du FRAC, ce photomontage fera office d'image icône jusqu'à l'avancée du chantier et la réalisation de photographies par Philippe Ruault (photographe privilégié de Lacaton & Vassal depuis 1993 et ses photographies de la maison Latapie à Floirac). Les publications postérieures à 2013 ont ainsi recours aux photographies de Philippe Ruault (*AMC* n°228, novembre 2013 ; *Archiscopie* n°127, janvier 2014 ; *A+U* n°521, février 2014 ; *Le Moniteur* n°5753, février 2014 ; *Archicréé* n°364, 2014 , par exemple) ou à des photographies réalisées spécifiquement sur commande pour les revues en question (*El Croquis* n°177-178, 2015 ; *d'a* n°221, octobre 2013 ou encore *Daylight and Architecture* n°28, 2017). Ce photomontage est employé comme préfiguration du projet, son utilité réside dans sa capacité à représenter un projet d'architecture qui n'a pas encore été construit, et disparaît lorsque le réel dépasse l'image de fiction. Comme le note André Gunthert, « l'utilité des visuels de présentation se manifeste dans la période où l'ouvrage n'existe pas encore – et disparaît dès que celui-ci s'inscrit dans l'espace […]. Le dessin d'architecture ne peut dire «je promets» qu'à la condition de s'effacer lorsque s'accomplit ce qu'il a promis[133] ».

Le photomontage est réalisé sur la base d'une photographie prise par les architectes lors d'une visite de site. L'horizon y est presque au centre de l'image, mais l'objectif est légèrement tourné vers le haut. L'image est coupée en deux par cet horizon marqué, distinguant dans le bas de l'image une vaste étendue d'herbe parsemée de trous et de tâches, et dans le haut de l'image, un grand ciel pâle avec quelques nuages clairs. Le port et le chantier naval,

131 Ábalos Iñaki, Anne Lacaton, et Jean-Philippe Vassal (dir.), *Lacaton & Vassal : obra reciente*, Barcelona, Gili, 2011.

132 Frédéric Pousin, Sonia Keravel et Marie-Hélène Loze, *Les temps du projet au prisme de la photographie*, Paris, Éditions ENSAPB, 2017, p. 43.

133 André Gunthert, « Entre performance et contrat. La promesse des images d'architecture », *Représenter : objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 2020, p. 29-34.



Lacaton & Vassal, *FRAC Grand-Large*, photomontage, rendu de concours, 2009-2010



Lacaton & Vassal, *FRAC Grand-Large*, photographie d'état des lieux, 2009-2010

dans la gauche de l'image, hachent cette ligne d'horizon, les mâts des bateaux et les grues se détachant sur le ciel, de même qu'un alignement de lampadaires dans la partie droite. Dans la partie basse de l'image, ce qui semble être un capot de voiture vient interrompre la monotonie de l'étendue d'herbe, et fermer l'angle en bas à droite du cadre. Dans le même temps, cet élément suggère la présence d'un parking, renforçant le sentiment d'un espace industriel, peu qualifié ni attractif, en friche. La présence de la carrosserie dans l'image semble également fortuite, comme si le photographe n'y avait pas fait attention au moment de déclencher. Ces éléments donnent à penser que cette photographie est le produit d'une prise à la volée, au cours d'une visite de site. Montrée de trois-quarts face, parfaitement au

centre de la composition, la halle AP2 est cependant mise en valeur dans cette image comme un élément fort, stable et autonome. Le vide de part et d'autre de la halle évoque une forme de solitude du bâtiment, montré ici comme un objet industriel abandonné dans un vaste espace vide, d'autant plus que n'apparait aucune présence humaine. Seuls quelques camions devant la halle évoquent une activité sur le site. Dans le même temps, la vue de trois-quarts face et la légère contre-plongée du point de vue mettent le bâtiment en valeur, et renforcent sa dimension monumentale. Le terme de « cathédrale », convoqué régulièrement dans l'appel du concours pour désigner la halle, est ainsi incarné dans l'image. Claire et nette, plaçant presque frontalement l'objet au centre du cadre, cette photographie renvoie implicitement à une tradition esthétique de la photographie documentaire. La photographie des architectes se présente ainsi comme un constat de la situation de projet. En tant que photographie d'état des lieux, elle met en valeur les caractères repérés par les architectes : monumentalité de la « cathédrale », mais aussi situation isolée de la halle, sans constructions mitoyennes et faisant face à une vaste étendue d'herbe. Par ses caractéristiques, la photographie incarne donc le constat fait par Lacaton & Vassal. De plus, elle se prête bien à la production d'un photomontage, puisqu'elle montre le site depuis l'Est (comme demandé dans le règlement du concours).

À première vue, l'opération de photomontage semble consister en un simple ajout des volumes projetés, modélisés numériquement en 3D, sur la photographie d'origine. Sur le côté droit de la halle AP2 a été collée la partie d'extension de la proposition architecturale de Lacaton & Vassal. L'extension reprend précisément le volume et la forme de la halle existante, dont elle vient dupliquer la silhouette.

Le traitement de façade de l'extension est cependant très différent, puisque transparent, même si la forme opaque que l'on distingue à l'intérieur et le traitement des verticales de la façade semble en quelque sorte répondre au dessin des menuiseries et à la composition de la façade de l'AP2. La photographie a été retouchée au niveau des ouvertures de la halle existante, apportant de la transparence qui permet de comprendre que le projet propose également d'ouvrir partiellement la toiture de la halle existante. Quelques éléments ont été ajoutés sur la façade sud, à gauche de l'image, que l'on distingue mal puisqu'elle se présente à nous en « raccourci ». Ces éléments semblent appartenir au complexe de toiture transparente proposé sur la halle existante, et similaire à celui proposé sur la partie extension du projet. Le projet de passerelle reliant le FRAC à la plage de Malo-les-bains et qui ne figure pas dans le lot du concours (mais est inclus dans le projet de la ZAC) est également esquissé. Le maintien dans l'image des camions, bateaux et autres éléments renvoyant au port (et donc à l'activité passée de cette halle) évoque l'idée d'une intervention architecturale basée sur un « simple » ajout.

Graphiquement, l'extension de la halle et la passerelle sont le résultat d'un dessin informatique exprimant la qualité des matériaux proposés, ou à tout le moins leurs couleurs et leurs qualités de transparences et d'opalescence. Les ombres sont affichées, mais sont plus marquées et contrastées, notamment sous la passerelle, que celles de la photographie originale dont les contrastes ont par ailleurs été adoucis, tandis qu'elle a été légèrement



Reconstitution de l'auteur, retouche pour la production du photomontage de Lacaton & Vassal, *FRAC Grand-Large*, rendu de concours, 2009-2010



De Alzua & Flint, *FRAC Grand-Large*, image de synthèse, rendu de concours, 2009-2010

éclaircie. Ce rendu informatique ne saurait être qualifié d'un rendu photoréaliste. S'il exprime les matériaux, les transparences et les ombres, il ne tend pas à l'hyper-photoréalisme d'une image de synthèse telle que celle du rendu proposé par d'autres équipes du concours, comme De Alzua & Flint.

Cependant, une analyse poussée montre que la réalisation de ce photomontage est plus complexe que le simple ajout des constructions neuves proposées par le projet. La photographie servant de support au montage a été altérée, ou plutôt artificiellement agrandie, étirée dans sa partie droite. Cette modification se justifie par la nécessité de maintenir le bâtiment – désormais élargi au nord par l'extension proposée – au centre de l'image. Pour ce faire, une bande de la photographie d'origine a été dupliquée et collée sur le bord droit de l'image. Un travail de retouche numérique par duplication a ensuite permis « d'adoucir »

le collage, en uniformisant les surfaces de l'herbe et du ciel, comme notre reconstitution permet de le montrer.

Le maintien dans l'angle en bas à droite de l'image du fragment de capot de voiture (ainsi que des camions devant l'AP2) est plus étonnant. Il permet de conserver cette dimension d'image prise en passant. Il aurait pourtant été facile de le retirer par retouche, en le remplaçant par l'herbe. De même, il aurait été aisé de retoucher l'aspect de l'herbe, corrigeant ses défauts visuels. Pourquoi ce tour de passe-passe, pourquoi le collage, et pourquoi ne pas avoir « nettoyé » le fond de l'image ? Pourquoi avoir gardé ce bout de capot, alors même qu'il a fallu l'effacer d'un morceau de l'image ?

Ces indices permettent de comprendre une partie de l'intention des architectes : préserver l'existant et « se contenter » de dupliquer le volume de l'AP2 pour accueillir le programme du FRAC, sans dénaturer les lieux. Ils mettent également en valeur l'intérêt, pour les architectes, d'avoir recours au photomontage sur la base d'une photographie de l'existant. Ce photomontage joue à la fois de l'idée d'un état des lieux et d'un collage. Il s'appuie pour ce faire sur l'aura documentaire de la photographie, et sur sa ressemblance visuelle avec le réel.

Dans le photomontage réalisé par Lacaton & Vassal, la dialectique visuelle entre la photographie – constat du réel – et l'image de synthèse – proposition de projet – permet de distinguer ce qui relève de l'état des lieux de ce qui relève du projet d'architecture. La discrétion de l'opération d'agrandissement de la photographie s'explique par le besoin de conserver, malgré le truquage, une aura d'authenticité et d'indicialité de la photographie. De fait, on ne perçoit pas au premier regard que la photographie prise sur le site, cet état des lieux de l'existant, a été modifiée, agrandie. C'est là le principe même d'un truquage, demeurer invisible : « ni le truquage pur et simple ni la retouche ne détruisent la fonction indicielle : leur efficacité même présuppose au contraire sa validité[134] ». Ici, le truquage ne doit d'ailleurs pas s'entendre dans le sens d'une tromperie, mais plutôt dans celui d'un artifice, d'un « procédé technique qui permet, par des moyens artificiels, de donner l'illusion d'une réalité visuelle[135] ». Pour préserver l'aura d'image de constat, de situation initiale, la modification doit se faire discrète.

Cette discrétion se justifie par la nécessité de permettre à l'observateur de distinguer aisément ce qui est de l'existant de ce qui relève du projet d'architecture, de la fiction. Le collage de la halle jumelle exprime ostensiblement sa nature d'image de synthèse, non photoréaliste, distinguant l'ajout de l'existant, la fiction du réel. Si l'image de fond doit conserver son aura de constat du réel, le projet d'extension doit en revanche clairement se distinguer du constat, et exprimer son statut de proposition. Le parallèle entre le traitement de l'image et la proposition architecturale est ici quasiment littéral.

134 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, op. cit.*, p. 94–95.

135 C'est l'une des définitions de « truquage » retenue par le dictionnaire des Trésors de la Langue Française informatisé. Voir https://www.cnrtl.fr/definition/truquage, consulté le 20.02.2023.



Philippe Ruault, *FRAC Grand-Large*, Lacaton & Vassal Architectes, Dunkerque, 2013

L'élaboration de ce photomontage fait appel à trois opérations distinctes et successives, chacune renvoyant à une façon différente d'aborder la relation entre l'image, le réel et le projet d'architecture. La première, celle de la prise de vue, est celle d'une documentation et d'un constat du réel au moyen de la photographie. La seconde relève du truquage. Elle vise à adapter la photographie d'origine aux nécessités de la représentation, sans altérer sa fonction indicielle. La troisième et dernière est celle du collage, qui joue volontairement sur un registre graphique distinct, marquant clairement la limite entre ce que l'image montre du réel d'une part, et de la fiction projective d'autre part. Ainsi constitué, le photomontage a pour but de démontrer l'intérêt et la validité de la proposition architecturale. Il doit convaincre de la pertinence de la proposition au regard de la situation initiale du projet. Mais là où le recours à des images de synthèse photoréalistes intégrales se serait apparenté à une promesse de réel, l'emploi d'un photomontage associant un collage sur un fond photographique se pose plutôt comme une proposition, comme une fiction. Le photomontage est ici le moyen de montrer – et d'incarner – la façon dont la fiction d'un projet d'architecture peut s'inscrire dans le réel d'une situation initiale. Dans leur notice du concours, Lacaton & Vassal notaient : « la duplication est la réponse attentionnée envers l'identité de la halle[136] ». Elle est aussi le moyen graphique de représenter cette proposition de réponse, qui sera finalement mise en chantier, ajoutée au réel, puis inaugurée en novembre 2013.

136 Note de présentation équipe E, page 1, archives de la CUD.

« Le besoin de voir la réalité confirmée et le vécu exalté par des photos constitue un mode de consommation esthétique dont personne aujourd'hui n'est capable de se passer ».
Susan Sontag[137]

Depuis la fin du XIXe siècle, et le développement des technologies photographiques ainsi que des moyens de leur diffusion[138], la photographie est progressivement devenue le medium privilégié par les architectes pour de diffuser leur production construite. Ceci dans une optique publicitaire et de valorisation de leurs compétences, dont les principes sont encore aujourd'hui similaires, malgré les révolutions opérées depuis dans les modes de production et surtout de diffusion des photographies. Giovanni Fanelli évoque l'émergence d' « ateliers professionnels dédiés au commerce des images » à partir de la fin des années 1850[139]. Aux portfolios de tirages photographiques de la fin du XIXe siècle[140] ont succédé les revues et magazines spécialisés[141]. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner à quel point les architectes, particulièrement à partir du mouvement moderne, prennent conscience de l'importance de la représentation photographique de leurs réalisations[142], qui deviennent le mode principal de diffusion et de connaissance de leur travail à une échelle internationale. Les photographies circulent, là où les constructions demeurent situées en un endroit précis. Le développement exponentiel des réseaux sociaux, saturés d'images, facilite d'autant la circulation des photographies de réalisations d'architectes.

Par opposition à de nombreuses autres formes de représentation, plus abstraites, plus codifiées, les photographies semblent se donner à comprendre avec plus d'immédiateté. Elles sont accessibles à un large public, là où les dessins géométraux, les axonométries et les détails techniques nécessitent un apprentissage ou une habitude pour pouvoir être déchiffrés. Et même dans ce cas, leur compréhension nécessite une attention qui ne rend pas leur compréhension spontanée. À l'inverse, les photographies, du fait de leur plus grande ressemblance au réel, se donnent à lire avec une plus grande immédiateté. De ce fait, elles semblent plus susceptibles de s'adapter à des temps de visionnage courts (condition nécessaire à la captation de l'attention sur des plateformes comme Instagram ou Pinterest) et à des échelles de reproduction variées (d'un panneau publicitaire à un écran de smartphone, en passant par les pages d'un magazine).

L'apparition de photographes spécialisés dans la réalisation d'images de l'architecture s'explique en premier lieu par des nécessités commerciales, fondées sur « l'intérêt d'un

137 Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 43.
138 Voir chapitre 2, section 1, « Une histoire commune »
139 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 209.
140 *Ibid.*, p. 298.
141 *Ibid.*, p. 309-328.
142 Voir notamment la collaboration entre le photographe Edmund Lill et les architectes Walter Gropius et Adolf Meyer. Chapitre 2, section 2, « Ce que la photographie fait à l'architecture ».



Simon Menges, *Lyon Confluence*, David Chipperfield architecte, Lyon, 2016-2021

architecte à documenter son œuvre[143] ». Il s'agit de diffuser et de valoriser les productions d'un architecte, dans la presse spécialisée ou à destination du grand public. La production de ces photographies renvoie donc à une pratique professionnelle particulière, qui fait elle-même référence à une esthétique photographique précise. Pourtant, par abus de langage, on désigne parfois la photographie de l'architecture réalisées à des fins publicitaire comme simple « photographie d'architecture ». En théorie, toute photographie dont le sujet est relatif à l'architecture pourrait être qualifiée ainsi, des pratiques les plus amatrices aux plus abstraites.

Il s'agit avant tout d'un besoin de diffusion, de communication, notamment porté par une nécessité commerciale. À la demande de références quant à leurs productions, nécessaires à l'obtention de nouveaux contrats et de nouvelles missions, les architectes ne peuvent se passer de répondre par des photographies de leurs réalisations.

Photographier l'architecture construite devient un enjeu commercial et de communication. Il n'est pas anodin que Karine Guilbert, auteure de l'ouvrage *Photographier l'architecture*[144] paru en 2019, et qui donne la parole à quinze photographes parmi les plus notables de la photographie d'architecture française (on peut citer entre autres Philippe

143 Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op. cit.*, p. 396.
144 Karine Guilbert, *Photographier l'architecture*, Paris, Pyramyd, 2019.

Ruault, Kévin Dolmaire, ou Cyrille Weiner), soit également à la tête d'une entreprise de conseil en communication visuelle[145]. Comme elle le note dans l'introduction de l'ouvrage, « la photographie occupe une place privilégiée dans la diffusion et la communication d'un projet d'architecture. Elle est un outil de représentation et de partage […] [146]». Elle ajoute également que, selon elle, « le besoin d'image demeure, et la réussite médiatique d'une œuvre architecturale est souvent sous-tendue par l'interprétation de l'auteur photographique[147] ».

Pour le photographe Cyrille Weiner, la photographie des réalisations architecturales entretient un rapport avec la fiction qui diffère de celui des représentations produites en amont de cette réalisation. Pour lui, au moment de la réalisation des photographies, « Nous ne sommes plus dans la fiction des images préliminaires dessinées ou modélisées qui ont diffusé une idée *a priori* du projet. En le photographiant, je construis une nouvelle fiction, je raconte une histoire[148] ».

Diffusées dans la presse spécialisée et sur les réseaux, les photographies deviennent des représentations des réalisations des architectes, dont elles se font le substitut. Détachées de l'objet vers lequel elles font signes, elles sont alors des icônes, selon la définition Peircienne du terme. La photographie correspond ainsi à ce que Frédéric Pousin, Sonia Keravel et Marie-Hélène Loze définissent comme une « image icône », emblématique d'un projet.

> Du point de vue de l'écriture photographique, L'image icône est dense, au sens où elle porte beaucoup d'informations. Elle est aussi fortement composée, plastiquement calculée, ses propriétés connotent des valeurs recherchées. Elle doit néanmoins rester accessible, c'est à dire jouer des conventions et ne pas basculer dans un type d'image exprimant une vision trop singulière[149].

Les images icônes sont celles qui circulent abondement sur les réseaux sociaux, dans les magazines spécialisés, dans les publications et présentations des architectes, et ce depuis le début du mouvement moderne, au début de l'entre-deux-guerres.

> Pour les architectes, l'importance de la photographie se développe au même rythme de la diffusion internationale accéléré de leurs architectures. L'intervention du photographe peut avoir des conséquences irréparables, puisqu'elle fixe souvent de manière définitive l'image de l'architecture prise : la plupart des grandes réalisations du mouvement moderne a été diffusée, et est encore connue de nos jours à travers une séquence unique, réalisée à un moment précis[150].

Ce constat est toujours valable aujourd'hui, la plupart des édifices diffusés dans la presse internationale spécialisée ou sur les réseaux sociaux le sont par un ensemble restreint de représentations, parfois même seulement par quelques photographies.

145 Voir : https://commeonvousparle.fr/a-propos, consulté le 27.05.2023.
146 Karine Guilbert, *Photographier l'architecture*, *op. cit.*, p. 11.
147 *Ibid.*
148 Cyrille Weiner, *in* : *Ibid.*, p. 28.
149 Frédéric Pousin, Sonia Keravel et Marie-Hélène Loze, *Les temps du projet au prisme de la photographie*, *op. cit.*, p. 50.
150 Antoine Baudin, *Photographie et architecture moderne : la collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003, p. 7.



Mariela Apollonio, *Casa Madrigal*, Ramon Esteve Estudio architectes, Espagne, 2019

Cette prédominance des photographies dans la représentation et dans la diffusion des productions des architectes, de même que sa prise en main par des professionnels de la communication, a d'autres conséquences. Diffuser l'architecture par des photographies de réalisations architecturales amène à restreindre la définition (ou en tout cas la représentation culturelle) de la pratique des architectes à la seule édification et à la seule activité de maîtrise d'œuvre. Pour le grand public comme pour les étudiants en écoles d'architecture, et peut-être même aussi pour les praticiens, la profession d'architecte prend ainsi le risque d'être étroitement et uniquement reliée à une modalité particulière d'exercice.

Traduire l'architecture

> En général, pour un architecte, un projet est terminé puis confié à quelqu'un d'autre pour qu'il le traduise pour un autre public. La photographie certifie alors l'ossification du projet et matérialise le moment où l'architecte le confie au monde, un moment si douloureux qu'il a été comparé à l'abandon d'un enfant en vue de son adoption[151].

Le photographe d'architecture aurait donc pour tâche d'assister l'architecte dans ce « don » de sa production au monde. Tandis que l'architecte, maître d'œuvre, transmet à la maîtrise d'ouvrage – c'est-à-dire à son commanditaire – la responsabilité et l'usage de l'édifice, en certifiant au passage de son « parfait achèvement », le photographe cherche lui

151 Jesús Vassallo, *Seamless*, *op. cit.*, p. 47. Traduction personnelle. « *Usually for an architect, a project is finished and then handed to someone else to translate it for another audience. Photography then certifies the ossification of the project and materializes the moment when the architect surrenders it to the world, a moment so painful that is has been likened to giving up a child for adoption* ».

à traduire *l'architecture* en images, à en produire des représentations qui permettront de garder trace de cet état d'achèvement et, surtout, de communiquer à des fins mémorielles, intellectuelles mais aussi publicitaires, sur la construction d'un édifice. L'analogie faite par Vassallo, qui propose ici de comparer le rôle du photographe d'architecture à celui d'un traducteur, n'est pas anodine. Marc Mawet écrit ainsi que « le photographe et l'architecte sont des traducteurs […], ils lisent le monde puis l'interprètent et le transforment à partir de l'instant résolutoire de l'agir. […] elles [les photographies] sont ontologiquement une retraduction permanente, une redéfinition incessante[152] ». Des photographes d'architectures, comme Philippe Ruault (« cette photographie traduit une caractéristique du bâtiment[153] ») ou Julius Shulman (photographe emblématique de l'architecture californienne dans la seconde moitié du XXe siècle), ont également avancé cette analogie.

Selon Julie Noirot[154], penser la pratique de la photographie d'architecture comme un art de la traduction permet notamment d'éclairer différentes approches des photographes ; l'auteure met en regard la dichotomie « sourcier/cibliste », propre à l'histoire de la traductologie, avec celle, photographique, qui oppose une approche « documentaire » à une approche « artistique ». Cette dichotomie est notamment illustrée par l'exemple de travaux de différents photographes sur un même édifice, en l'occurrence les réalisations de Le Corbusier et Pierre Jeanneret à Chandigarh, photographiées par Lucien Hervé d'une part, et par Véra Cardot et Pierre Joly d'autre part. À travers ces exemples, l'auteure montre que « l'opposition conceptuelle sourcier/cibliste appliquée à la photographie d'architecture permet de dépasser la dichotomie traditionnelle entre photographie documentaire et photographie créative[155] », notamment en les considérant non pas comme des oppositions, mais comme des tendances, dont la différence est « une différence de degré et non pas de nature[156] ».

D'autre part, Julie Noirot interroge la photographie d'architecture via le concept de « défectivité traductrice », qui considère que toute traduction implique nécessairement une perte de l'œuvre originale. De fait, la photographie ne peut permettre de transposer exactement l'architecture, n'étant capable d'en restituer l'expérience, puisque « l'espace architectural est un espace vécu plutôt que physique, et l'espace vécu transcende toujours la géométrie et le champ mesurable[157] ». Mais ce qui peut être une « déficience ou une déperdition » peut également être « une source d'enrichissement et un processus de révélation de l'original[158] ». Ce que Jacques Derrida, Antoine Berman ou Henri Meschonnic notent à propos de la capacité de la traduction à révéler quelque chose de nouveau de

152 Marc Mawet, *in* : Karine Guilbert, *Photographier l'architecture*, *op. cit.*, p. 7.
153 Philippe Ruault, *in Ibid.*, p. 158.
154 Julie Noirot, « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? », *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 2010, vol. 55, n° 4, p. 779-788.
155 *Ibid.*, p. 785.
156 *Ibid.*
157 Juhani Pallasmaa, *Le Regard des sens*, [2005], Paris, Editions du Linteau, 2010, p. 71.
158 Julie Noirot, « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? », *op. cit.*, p. 786.

l'œuvre originale est également applicable à la photographie d'architecture. Comme le note Julie Noirot, c'est notamment ce que Le Corbusier souligne dans le travail de Lucien Hervé, et la raison pour laquelle il collabore avec le photographe depuis leur rencontre en 1949, jusqu'à la fin de sa vie en 1965[159] : l'architecte voit dans le travail du photographe un éclairage nouveau de ses réalisations, une résonance qui permet d'enrichir encore la réception de son œuvre.

… aux photographies virtuelles : imiter l'image du réel.

Depuis l'élaboration de plus en plus poussée des techniques de dessin en perspective, dont les théories se développent à partir du *Quatrocento*, la vue en perspective est l'une des représentations les plus sollicitées pour communiquer sur des projets architecturaux, notamment lorsqu'ils sont destinés à la construction, auquel cas les vues doivent permettre de convaincre le client, de vendre le projet, ou de réunir les fonds nécessaires à sa construction.

L'histoire des vues en perspectives est celle des techniques de représentation, mais aussi le témoin des esthétiques de chaque époque et contexte : « dans la mesure où elles font l'objet d'une large circulation dans la presse grand public, les perspectives de projets d'architecture sont envisagées en tant que supports de récits partagés à l'échelle de la société[160] ». Dans un article consacré aux images de projets de l'agence Welton Becket & Associates, dans le Los Angeles des années 1955-1965[161], Marie-Madeleine Ozdoba montre par exemple comment « le style graphique est un précieux moyen pour les illustrateurs d'architecture de projeter leur public dans un univers de fiction[162] ». L'auteure met également en lumière le fait que les styles graphiques correspondent aux esthétiques des images publicitaires de l'époque, ou bien comment l'intégration de figures humaines dans les vues en perspectives permet de « capter l'air du temps[163] ». Il s'agit de permettre au public de se projeter, de fantasmer, en ayant notamment recours aux codes de la mode et de l'industrie (notamment automobile) du moment. « Les illustrateurs œuvrent ainsi à l'intersection de la perspective de projets et de la culture visuelle de la mode et de l'industrie automobile – deux domaines grands producteurs d'imaginaires[164] ».

159 Nous avons abordé cette relation dans le chapitre 2, section 3 : « Des collaborations de personnes ».
160 Ozdoba Marie-Madeleine, « Peindre le futur. Architectes et illustrateurs à Los Angeles, ca. 1955-1965 », *Représenter: objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 2020, p. 70.
161 Ozdoba Marie-Madeleine, « Peindre le futur », *op. cit.*
162 *Ibid.*, p. 77.
163 *Ibid.*, p. 74.
164 *Ibid.*

Si les codes esthétiques ont changé depuis les années 1960, les vues perspectives des projets visent toujours autant, aujourd'hui, à permettre au public de s'identifier et de se projeter dans la fiction ainsi proposée. Il s'agit pour les architectes comme pour les promoteurs de séduire le public (qu'il s'agisse de potentiels acheteurs habitants, ou de jurys de concours) à l'aide des codes sociaux et des « stéréotypes culturels ambiants[165] ».

Depuis la fin des années 1960, le progrès des technologies informatiques a permis le développement des logiciels de dessin assistée par ordinateur (DAO)[166], et par la suite des techniques de production des images de synthèse. À partir d'une modélisation 3D, et à l'aide de puissants moteurs de rendu, il est aujourd'hui possible de produire des vues perspectives – on parle « d'images de rendu » – qui ressemblent de plus en plus, visuellement, à des photographies[167]. La simulation des paramètres techniques et optiques des appareils photographiques, comme la focale ou la profondeur de champ, couplée à un perfectionnement des simulations de textures numériques (notamment des paramètres de réflexion, de transparence, de diffraction, etc.) permettent en effet depuis les années 2000, à la condition d'une maîtrise technique et de moyens suffisants, de produire des images que l'on qualifie de « photoréalistes ».

> Le rendu photoréaliste est aujourd'hui la technique de représentation la plus répandue dans le domaine de la conception architecturale, et ce parce qu'il apporte une réponse pragmatique aux exigences du marché, et plus précisément des clients qui souhaitent garder le contrôle du processus de conception […] afin de minimiser la part de risque associée à leurs investissements[168].

Comme c'était déjà le cas pour le concours du FRAC de Dunkerque, en 2009, les règlements des concours d'architecture, qu'ils soient lancés par des maîtrises d'ouvrage publiques ou privées, exigent presque systématiquement la présence de vues perspectives photoréalistes. La photographie semble ainsi être devenue le paradigme des représentations architecturales destinées au grand public et à la communication en générale. Dans le cadre de projets architecturaux réalisés, les photographies en sont le principal outil de diffusion, jusqu'à en devenir des icônes. Dans le cadre de projet encore non réalisés, les représentations réalisées dans les phases de conception et d'anticipation, destinées à convaincre et séduire

165 *Ibid.*, p. 77.

166 Jordan Kauffman, « Dessiner avec l'ordinateur dans les années soixante : le design et ses pratiques à l'aube de l'ère numérique », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 2016, n° 32, p. 105-123.

167 Voir Atlas, planche 21

168 Davide Tommaso Ferrando, « From Nonchalance to Innocence. Post-Digital Architecture in the Environment of Social Networks. », *Wolkenkuckucksheim | Cloud-Cuckoo-Land | Воздушный замок, International Journal of Architectural Theory*, 2021, vol. 25, n° 40, Media Practices of Architectural Design, p. 143-155. Traduction personnelle. « *nowadays, the photorealistic render is the mainstream representation technique in the field of architectural design: and it is, because it provides a pragmatic answer to the demands of the market, and more precisely of clients who wish to keep the design process under control – from the first sketches to the laying of the last bricks – so to minimize the share of risk associated with their investments* ».



Filipe Borralho Vieira, *Moagem Saboia*, José Adrião architecte, Odemira, Portugal, 2017
image de synthèse



Filipe Borralho Vieira, *Marvila OR13,* Embaixada & Marco Beltrão architectes, Lisbonne, Portugal, 2019
image de synthèse

le public et les commanditaires, ressemblent à des photographies. On peut ainsi parler de photographies virtuelles.

> Dans leur quête impossible de transparence de l'image, les rendus tentent d'imiter la photographie afin de rendre visible chaque élément d'un projet comme s'il était construit. C'est pourquoi les rendus peuvent être définis comme «obscènes» – du latin *ob-scaena*, «devant la scène» – parce qu'ils visent à montrer tout ce qu'il y a, sans rien laisser à imaginer[169].

Ce photoréalisme permet aussi aux images de synthèse de susciter « une croyance aveugle face à des images qui se donnent pour de véritables photographies du futur : "Si je peux le voir dans la "photo", c'est que c'est vrai"[170] ». À travers le recours à des images de synthèse photoréalistes, il s'agit pour les représentations de projets architecturaux de s'approprier l'aura de transparence et de vérité qui accompagne les photographies, toute précaire et infondée que soit cette aura. La troublante ressemblance entre photographies et images de synthèse peut parfois rendre difficile à distinguer les secondes des premières. Imiter les photographies n'est d'ailleurs pas une nouveauté, dans le domaine des arts plastiques, comme en témoignent l'existence des mouvements photoréalistes, puis hyperréalistes, actifs depuis la fin des années 1960 notamment aux États-Unis. Déjà en 1852, Henri Labrouste, architecte de la bibliothèque Sainte-Geneviève, recourait à la photographie comme support pour dessiner une vue en perspective de l'extérieur de l'édfice, destinée à être reproduite et largement diffusée par la réalisation d'une gravure à partir de son dessin. Ainsi, « avec la photographie, Labrouste se donnait un gage de réalisme quasi mécanique, atteignant une objectivité brute[171] ».

> Les images qui cherchent aujourd'hui à communiquer l'architecture tendent à le faire d'une manière globale, décodée d'un point de vue technique. L'architecture en tant qu'art public a l'obligation d'atteindre différents publics. Les technologies de représentation les plus récentes ont fortement augmenté le taux de plausibilité des images, laissant l'observateur s'interroger en permanence sur ce que l'on appelle la réalité[172].

169 *Ibid.* Traduction personnelle. « *In their impossible search for the transparency of the image, renders try to imitate photography so to make every element of a project visible as if it was built. For this reason, renders can be defined as "obscene" – from the Latin ob-scaena, "in front of the scene" – because they aim at showing everything that there is, leaving nothing to imagine* ».

170 Marie-Madeleine Ozdoba, « Du photoréalisme au post-photographique; les paysages imaginés du bureau Bas Smets », F. Pousin (dir.), *Photopaysage : débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018, p. 123.

171 Martin Bressani et Peter Sealy, « L'architecture recadrée », *op. cit.*, p. 9.

172 Pedro Bandeira, in Tavares André et Pedro Bandeira (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012, p. 15. Traduction personnelle. « *The images that nowadays seek to communicate architecture tend to do so in an all-compassing manner, decoded from the technical standpoint. Architecture as public art has the obligation to reach different publics. The most recent representation technologies have sharply increased the plausibility rate of images, leaving the observer to permanently question what is called reality* ».

La forte ressemblance au réel – ou en tout cas au rapport au réel permis par la photographie – des images de synthèse contemporaines n'est pas sans poser question. Elles confèrent une aura documentaire et de réalité à des images qui sont pures constructions fictionnelles. Ce qui est un moyen de séduire le public visé introduit en revanche le trouble dans ce qu'André Gunthert appelle « la promesse des images d'architectures[173] ». Pour l'auteur, il est important que les vues en perspectives qui donnent à voir les réalisations architecturales – ou urbaines – en amont de leur complétion maintiennent une « signature graphique visible, attribut du style des présentations d'architecture » et « code reconnaissable de cette situation d'énonciation[174] ». Pour le dire autrement, les représentations architecturales doivent pouvoir être identifiées comme telles, c'est-à-dire comme des images de quelque chose qui n'est pas la réalité. Elles sont des figurations d'une proposition fictionnelle, d'une situation future possible ou souhaitable. La perte de cette signature graphique masque ainsi la dimension fictionnelle de tout projet d'architecture.

Le photoréalisme tend à faire percevoir ces images comme des représentations du réel, alors qu'elles sont partiales, et idéalisées. L'image de synthèse qui se fait passer pour une photographie se fait alors représentation d'un réel idéalisé et irréalisable. Comme l'exemple d'une image produite par Artefactory pour l'architecte Kengo Kuma permet de le montrer, la construction numérique et la retouche de l'image permettent par exemple d'ôter des éléments visuellement gênants (lampadaire, mobilier urbain…) en plus de présenter des angles de vues spécifiquement choisis pour donner la meilleure image possible des projets architecturaux. Le photographe Alban Lecuyer détaille[175] les critères des images utilisées par les promoteurs immobiliers pour valoriser des réalisations à venir. Inote ainsi que ce sont des « représentations très marketing de la ville, très propre, très cadrée[176] », dont l'arrière-plan montre une « saison douce, avec un ciel bleu mais pas totalement bleu, avec un petit peu de nuages pour mettre du relief dans l'image pour créer un effet de réalisme[177] ». L'image présente ainsi un contraste doux, avec « des ombres, mais qui sont assez légères, on évite l'idée d'ombre, de coins sombres qui va effrayer le citadin ou l'acheteur potentiel[178]». « Le bâtiment est [figuré] sous son angle le plus valorisant, avec la façade principale éclairée, et puis une végétation assez foisonnante, au milieu d'une ville accueillante[179] », tandis que les personnages « prétextes, qui vont à la fois donner l'échelle du bâtiment et permettre au

173 André Gunthert, « Entre performance et contrat. La promesse des images d'architecture », *op. cit.*

174 *Ibid.*, p. 33.

175 Au cours du colloque « Arsenal des imaginaires urbains », proposé par L'InTRu l'HiCSA, la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine et l'Association de préfiguration du Collège International de Photographie du Grand Paris en 2019. Le colloque était coordonné par Raphaële Bertho, Eléonore Challine, Mathilde Falguière et Michel Poivert. Voir : https://intru.hypotheses.org/9414 consulté le 11.07.2023. L'intervention de Alban Lécuyer est disponible en ligne : https://player.vimeo.com/video/366252293?dnt=1&app_id=122963 , consulté le 11.07.2023.

176 *Ibid.* à 04min00sec

177 *Ibid.* à 04min 20sec

178 *Ibid.* à 05min 05sec

179 *Ibid.* à 04 min41sec

spectateur de se projeter dans une vie de quartier[180] », ajoutés par retouches, sont en grande majorité des femmes, blanches, blondes, filiformes et qui circulent à vélo.

Comme le notent Geoffrey Mollé, Manuel Appert et Hélène Mathian, dans le cadre des *renders* utilisées par les promoteurs immobiliers pour vendre leurs produits, les images font également l'objet d'une stratégie « qui utilise le mimétisme social pour induire chez le public visé un sentiment d'attraction par le lieu de vie[181] » en choisissant spécifiquement la représentation des silhouettes et figures humaines visibles sur les images. Marie-Madeleine Ozdoba relève le même mécanisme dans les vues perspectives dessinées et peintes à la gouache de Mario Valenzuela, dans les années 1950-1960.

Le photographe Philippe Ruault va quant à lui jusqu'à faire le constat d'une inversion des valeurs. Pour lui, les images de synthèses construisent une esthétique lisse, fictionnelle et largement retouchée, et l'influence culturelle et esthétique de ces images est telle que les photographes d'architecture, à leur tour, ont tendance à reproduire cette esthétique.

> La photographie de l'instant magique laisse peu à peu la place à l'image fiction, qui se confond avec l'image modélisée des études préliminaires. Comme un retour à l'envoyeur, les supports de publication ont influencé la production architecturale, au point que la retouche informatisée est venue se substituer à la photographie[182].

On pourrait même aller jusqu'à se demander si, au vu de l'importance de la communication visuelle pour la reconnaissance et donc le succès commercial des architectes, certaines décisions de projet, certains choix de conception, ne pourrait pas être influencés par leur capacité à permettre la réalisation de photographies séduisantes plutôt que par des motifs de qualité d'usage.

> Avec l'avènement du logiciel automatisé, le domaine de pointe du rendu architectural est devenu visuellement impossible à distinguer de l'imagerie actuelle des jeux vidéo et autres médias qui estompent les frontières entre représentation et réalité. Dans le domaine de l'architecture, le rendu hyperréaliste a quitté l'avant-garde pour passer au monde banal des projets de condominiums des promoteurs.[183].

Dans les projets d'architecture, les photomontages ont pour fonction de représenter le projet, encore à l'état de fiction, pour le donner à voir et en permettre la compréhension. Dans le cas du photomontage de Lacaton & Vassal pour le FRAC de Dunkerque, la différence de traitement entre ces deux ordres, celui du réel et celui de la fiction, permet d'en marquer la

180 *Ibid.* à 05 min25sec

181 Geoffrey Mollé, Manuel Appert et Hélène Mathian, « Le retour de l'habitat vertical et les politiques TOD (Transit Oriented Development) dans les villes françaises : vers une intensification urbaine socialement sélective ? », *Espace populations sociétés. Space populations societies*, 31 décembre 2019, n° 2019/3.

182 Philippe Ruault, *in* Karine Guilbert, *Photographier l'architecture*, *op. cit.*, p. 164.

183 Peter Sealy, « Des Conjonctions temporelles », *Centre Canadien d'Architecture*, (en ligne). https://www.cca.qc.ca/fr/articles/issues/25/une-histoire-de-references/78556/des-conjonctions-temporelles consulté le 28.05.2023.



Artefactory, *EDA Quai d'Issy,* Kengo Kuma architecte, Paris, 2019
image de synthèse



Capture d'écran Google street-view, 26 Quai d'Issy-les-Moulineaux, octobre 2019

limite. En revanche, dans la production de montages photoréalistes où les éléments du réel et ceux proposés par le projet sont visuellement indiscernables, le réel devient alors difficile à distinguer de la fiction. Cela rend les images photoréalistes d'autant plus séduisantes, mais aussi plus troubles, puisque le réel n'est jamais tout à fait conforme à l'image projetée.

Dans *L'inquiétante étrangeté*, Freud note que « parmi les nombreuses libertés de l'écrivain, il y a également celle qui consiste à choisir à volonté le monde qu'il représente de telle manière que celui-ci coïncide avec la réalité qui nous est familière, ou qu'il s'en éloigne d'une façon ou d'une autre. Dans tous les cas, nous le suivons[184] ». Cette même liberté est conférée à l'architecte ou à l'infographiste qui réalise des vues en perspectives. Ses choix graphiques participent de la création d'une représentation du monde qui va dans le sens de sa proposition architecturale. Dans le cas de Lacaton & Vassal à Dunkerque, les choix de modes de représentation incarnent ainsi le parti pris du projet.

184 Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 265.

Dans le cadre de la littérature, sur lequel se penche Freud, un pacte tacite de fiction lie l'auteur au lecteur. « La relation de l'auteur et de ses lecteurs [est] conditionnée par une forme de pacte, tributaire de l'horizon d'attente et engageant à des degrés divers la responsabilité des uns et des autres, mais dont le caractère tacite, souple et mobile autorise, en amont comme en aval, de multiples accommodements d'intensité variable[185] ». Un pacte similaire s'engage dans la lecture d'une représentation d'un projet architectural, en ce que cette lecture implique *d'entrer* dans la fiction que propose le projet en question – ne serait-ce que pour mieux la remettre en question. Ce pacte tacite est notamment maintenu par ce qu'André Gunthert désigne comme « code reconnaissable de cette situation d'énonciation[186] », c'est-à-dire une signature graphique visible, qui assume sa dimension de fiction. On peut donc faire ici l'hypothèse que les représentations photoréalistes, en tendant à renforcer leur ressemblance avec un supposé réel photographié, brouillent ce code reconnaissable. Ce faisant, elles fragilisent le pacte fictionnel de la représentation architecturale : elles se donnent abusivement pour *vraies*.

185 Frank Wagner, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, 2012, vol. 172, n° 4, p. 387-407.

186 André Gunthert, « Entre performance et contrat. La promesse des images d'architecture », *op. cit.*, p. 33.

6.3 – Photomontages, fictions et pratiques de création

Dans les exemples que nous venons de décrire, chez Mies van der Rohe ou chez Lacaton & Vassal, la photographie est convoquée à différentes phases, selon différentes modalités et codes esthétiques pour participer de l'élaboration de représentations de projets architecturaux, pour la plupart destinés à la construction. Ils répondent en effet à l'une des trois fonctions principales de la représentation architecturale telles qu'identifiées par Jean-Pierre Durand, celle de communication[187]. En revanche, leur capacité à remplir la fonction de description, pour laquelle « l'objectivité du message doit être maximale afin de limiter toute interprétation non souhaitée[188] » est plus incertaine. De fait, la capacité de description précise semble plus adaptée aux représentations géométrales et textuelles, qui sont, elles – au contraire des photomontages, vues en perspectives et images de synthèse – à la fois mesurables et quantifiables.

Les photomontages, photocollages et autres images recourant à la photographie ou à son esthétique sont plus à même de donner une idée générale d'un projet architectural que d'en transmettre une description précise. Dans le cas de Lacaton & Vassal, le photomontage permet ainsi instantanément de comprendre le parti-pris majeur de la proposition du projet : dupliquer la halle AP2, en altérant le moins possible l'existant. La consultation des plans, axonométries et descriptifs permet ensuite de compléter la compréhension du projet par une description plus précise, quantifiée, mesurable. Dans les collages de la fin de la carrière de Ludwig Mies van der Rohe, les collages, abstraits, ne décrivent pas l'édifice dont la construction est projetée, mais l'approche architecturale de Mies. Ils parlent notamment, en creux, de l'approche de la dialectique intérieur-extérieur, centrale dans la réflexion de l'architecte, et associée aux notions de transparence, de vue ou encore d'ouverture. Ils lui permettent également de faire référence à des matières, à des usages et à des œuvres d'art.
En tant que représentation de projet qui ne sont pas encore construits, ou qui n'ont jamais été destinés à l'être, les photomontages architecturaux peuvent se faire le relais de narrations et de constructions fictionnelles. Ils prennent une importance encore plus remarquable dans le cadre de projets architecturaux radicaux, qui ne sont pas destinés à anticiper une éventuelle construction, mais qui visent plutôt à porter un propos et un point de vue sur le monde, la ville ou la société. C'est par exemple le cas des travaux du collectif italien *Superstudio*, actif entre 1966 et 1982.

187 Jean-Pierre Durand, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, Paris, Villette, 2003, p. 12.
188 *Ibid.*, p. 13.

Le Monument continu (1969)

Présenté pour la première fois lors de l'exposition *Trigon*, à Graz en Autriche, en 1969[189], *Le Monument continu* est un projet d'architecture anti-utopique qui vise à proposer un regard critique sur la société de consommation, plutôt qu'à anticiper une construction future à réaliser. Il n'est certainement pas anodin que les techniques de photomontages aient été exploitées par *Superstudio* pour des projets au caractère singulièrement anti-utopique :

> *Superstudio* envisage l'architecture comme le lieu privilégié d'une critique de la société moderne. C'est sur le mode de la fiction et du récit (conte, *storyboard*, court-métrage) que le groupe fait dialoguer architecture, philosophie, littérature et anthropologie pour questionner le politique. L'ironie et l'absurde s'affirment comme les outils privilégiés dans la construction d'utopies négatives. *Superstudio* entend provoquer une prise de conscience des aberrations sociétales contemporaines, comme par exemple la répartition du pouvoir ou l'aliénation de l'homme par le travail. Ils envisagent la dystopie comme une « autocritique didactique » de l'architecture […][190].

Le *Monument continu* est d'abord présenté sous la forme d'une planche de 80 vignettes dessinées, chacune étant accompagnée d'une légende[191]. Ce format de storyboard souligne la dimension de récit inhérente aux contre-utopies de *Superstudio*. Au fil des cases, les architectes dépeignent une forme de voyage onirique où se suivent des figures diverses, comme Le Modulor de Le Corbusier, l'homme de Vitruve de Léonard de Vinci, la Kaaba, « un voyage en voiture dans un musée drive-in de l'architecture[192] » ou encore Kasimir Malevitch. Les architectes relèvent un « appauvrissement progressif de la terre » et « la perspective désormais proche du «*standing-room only*» », ce à quoi ils répondent en proposant d' « imaginer une architecture unique avec laquelle occuper les zones d'habitabilité optimale, en laissant les autres libres[193] ». *Le Monument continu* est présenté comme un système architectural monolithique et abstrait, un dessin unique

> qui se transporte d'un secteur à l'autre en restant inchangé : une image impassible et inaltérable dont la perfection statique fait bouger le monde à travers l'amour qu'il fait naître pour lui. À travers une série d'opérations mentales, on peut prendre possession de la réalité et atteindre la sérénité : ainsi l'architecture est compréhension du monde et autoconnaissance[194].

189 Paula Burleigh, « Exhibitions Against Architecture: The Trigon Biennale in 1967 and 1969 », E.-L. Pelkonen, C. Chan et D.A. Tasman (dir.), *Exhibiting Architecture, A Paradox?*, New Haven, Yale School of Architecture, 2015, p. 63-71.

190 Damani Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, Orléans, Paris, LienArt, 2019, p. 170.

191 Le storyboard est notamment publié en 1971 dans la revue *Casabella*, novembre 1971, n° 358, p. 19-22.

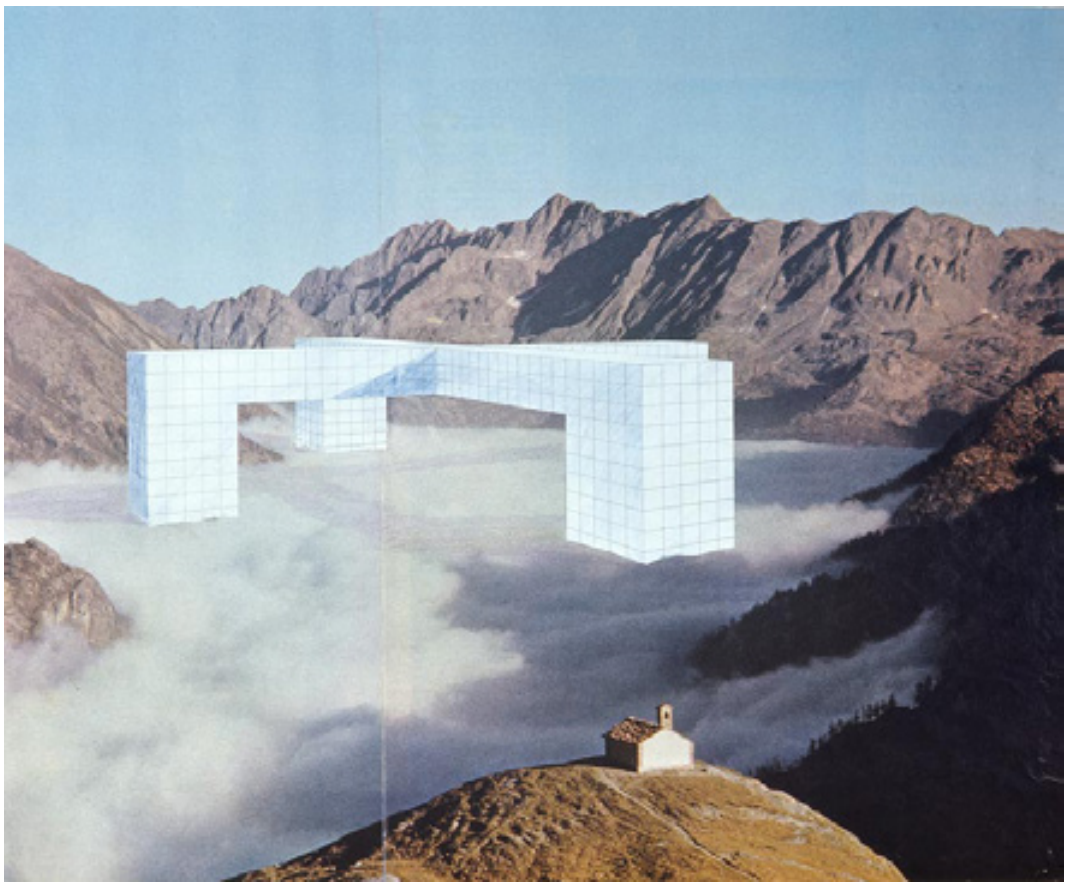
192 Nous empruntons les traductions tirées de : Damani Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, *op. cit.*, p. 73-75.

193 Cases 57 & 58. Voir : *Ibid.*, p. 74.

194 Cases 62 à 64. Voir : *Ibid.*, p. 75.



Superstudio, *Le Monument continu*, *Film script*, 1969-1971



Superstudio, *Le Monument continu*, *Un Lago di nuvole tra eterne montagne*, photomontage, 1969-1970

Le Monument continu se présente en somme comme une architecture universelle, qui permet une occupation optimale de la planète par l'humain. L'architecture se confronte ainsi ostensiblement au paysage. Paradoxalement, la radicalité du geste et des volumes – utopiques – dessinés par *Superstudio* n'altèrent que peu les espaces où ils s'intègrent. Ou plutôt, ils ne les altèrent que très localement, faisant figure d'objets monumentaux simplement posés là. On peut lire dans *Le Monument continu* l'expression d'une inquiétude ou d'une critique vis-à-vis d'une société de plus en plus globalisée, régie par la technologie et dont l'architecture s'uniformise. Pour Dominique Rouillard :

> *Le Monument continu* est dans sa continuité même un passage à la limite, où la non-forme du parallélépipède installe dans son agrandissement ou son épuisement une valeur magique, la cérémonie mortelle. *Le Monument continu* est le monument de la mort de l'architecture, il n'a aucune caractéristique autre que son infinitude et sa grille obsédante, il est la puissance même du monument qu'on retrouve dans le film *2001 : L'Odyssée de l'espace*. Mais il ne parle que de lui-même[195].

La forme même du *Monument continu* évolue au fil des représentations, passant « du monolithe déshumanisé à une nappe envahissante, une forme coulant au carré[196] », mais elle demeure caractérisée par un dessin en grille « omniprésente et enveloppante, métaphore graphique de la raison[197] ». Ce motif de grille est par la suite devenu iconique de l'ensemble du travail de *Superstudio*, qui l'a décliné dans des projets d'immeubles, de villas, et même de mobilier, avec notamment la série *Misura* (1969-1972)[198].

Une partie des photomontages qui représentent *Le Monument continu* se basent sur des photographies en couleur de paysages montagneux, côtiers ou de rivières, qui mettent en valeur les qualités des éléments naturels du paysage, plus ou moins sauvage. Les monolithes quadrillés, géométriques, abstraits et opaques sont intégrés aux images par collage et dessin. Leur forme et leur perspective répondent aux reliefs dans lesquels ils se posent (le long d'une falaise, ou enjambant une crête entre deux lacs de montagne par exemple), tout en demeurant singulièrement autonomes. Le contraste graphique, entre les photographies en couleur (dominées par le bleu du ciel et de l'eau, et le vert des alpages et prairies) et les volumes blancs aux reflets irisés de bleu est marqué. La représentation ne donne aucun indice quant à la matérialité et aux usages du *Monument*. Le photomontage, réalisé ici par le collage, est le moyen pour les architectes de marquer l'universalité d'un système architectural, capable de s'intégrer à tout type de paysage. L'intégration des volumes

195 Dominique Rouillard, « Tout est cérémonie : L'Acte fondamental de l'architecture », A. Damani (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, Orléans, Paris, LienArt, 2019, p. 131.
196 *Ibid.*
197 *Ibid.*
198 Damani Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, *op. cit.*, p. 162-169.



Superstudio, *Le Monument continu*, *Manifesto New New York (in nero e azzuro)*, 1969-1970

collés est réalisée avec un grand soin : la perspective est parfaitement ajustée, les ombres sont précises, et l'on distingue même le reflet du *Monument* dans l'eau. Ajouté à la qualité des photographies de fond qui sont choisies, ce soin donne une forte qualité esthétique à ces images, qui sont à la fois séduisantes et intrigantes.

À l'inverse, un autre ensemble de photomontages du *Monument continu* tirent parti de photographies de paysages urbains, comme une vue aérienne du *Financial District* de Manhattan, une photographie d'un quartier résidentiel industriel (peut-être anglais[199]) ou celle de l'intérieur de la Grande mosquée de La Mecque. Contrairement aux photographies des paysages « naturels », ces dernières sont en noir et blanc, ce qui n'est pas forcément un choix entièrement volontaire (à la fin des années 1960, la photographie couleur n'avait pas encore totalement supplanté la photographie en noir et blanc, et les architectes étaient vraisemblablement limités par les sources et éditions auxquels ils avaient accès). Ce paramètre graphique a en tout cas pour effet de donner une unité aux paysages, sur lesquels se détache d'autant mieux *Le Monument continu* qui y est, là encore, ajouté par dessin et collage. Dans les contextes urbains, le monolithe du monument demeure abstrait, mais répond de façon plus poussée à chaque lieu. L'image qui est probablement la plus connue du *Monument continu* montre une grande nappe monolithique qui traverse Manhattan,

199 La légende de l'illustration de *Superstudio* mentionne « *saluti di coketown* », ce qui est vraisemblablement un clin d'œil à la ville fictive de Coketown, théâtre d'un roman de Charles Dickens, *Les Temps difficiles*, et inspirée de Manchester.

recouvrant certains gratte-ciels, et encadrant certains autres. Elle montre que *Le Monument continu* est tellement universel et continu, qu'il est même capable d'absorber et d'intégrer la ville qui fait alors figure de paroxysme de l'urbanisation et de capitale symbolique de la finance, New-York. La radicalité du geste du collage répond parfaitement à la radicalité du propos des architectes, tandis que le recours à des photographies permet d'asseoir le projet dans une forme de rapport au réel situé. Dessiner le *Monument continu* par-dessus Manhattan devient ainsi un geste provoquant qui n'est pas sans rappeler le Plan Voisin dessiné au début du XXe siècle par Le Corbusier et qui prévoyait de raser une partie de la rive droite de Paris.

Les Douze Villes idéales (1971-1973)

En 1972, l'écrivain italien Italo Calvino publie *Le città invisibili*, un roman de fiction dans lequel un ambassadeur et voyageur, Marco Polo, décrit à l'empereur Kublai Kahn cinquante-cinq villes qu'il a visitées. Fictives, ces villes renvoient à un ensemble de thèmes comme la mémoire, le ciel, les signes ou le désir. Ces *Villes invisibles*[200] sont pour l'auteur le prétexte à développer des utopies et des dystopies qui font office de réflexions et de regards critiques sur la ville et sur la société contemporaines.

En janvier de la même année, *Superstudio* publie dans le numéro 361 de la revue Casabella un article intitulé « *Premonizioni della parusia urbanistica*[201] » (soit « Prémonitions de la parousie urbanistique[202] ») à la description singulière et mystique :

> Voici les visions de Douze Villes idéales, objectif suprême de vingt mille années de sang, de sueur et de larmes de l'humanité ; port définitif de l'Homme qui détient la Vérité, enfin dépourvu des contradictions, des doutes, des malentendus, des indécisions, définitivement, totalement, immobilement plein de sa propre PERFECTION[203].

Les villes sont décrites par des contes cyniques, rédigés par Gian Piero Frassinelli, l'un des membres de *Superstudio* ; le propos est marqué par la fantaisie et l'ironie, comme en témoigne dès le début de l'article la description d'une treizième ville sur les douze annoncées. Ce sont des dystopies, ou des contre-utopies, qui visent à accentuer jusqu'à l'absurde – pour mieux les souligner – des tendances de la société contemporaine décelées et dénoncées par les architectes. Ce sont en somme des caricatures. Certaines de ces villes sont décrites tels des systèmes organiques, dans lesquels les besoins physiologiques des habitants et ses sens sont aussi ceux de la ville ; c'est le cas de la cinquième, la « ville des hémisphères » :

200 Du nom de la traduction française : Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, [1972], Paris, Gallimard, 2013.

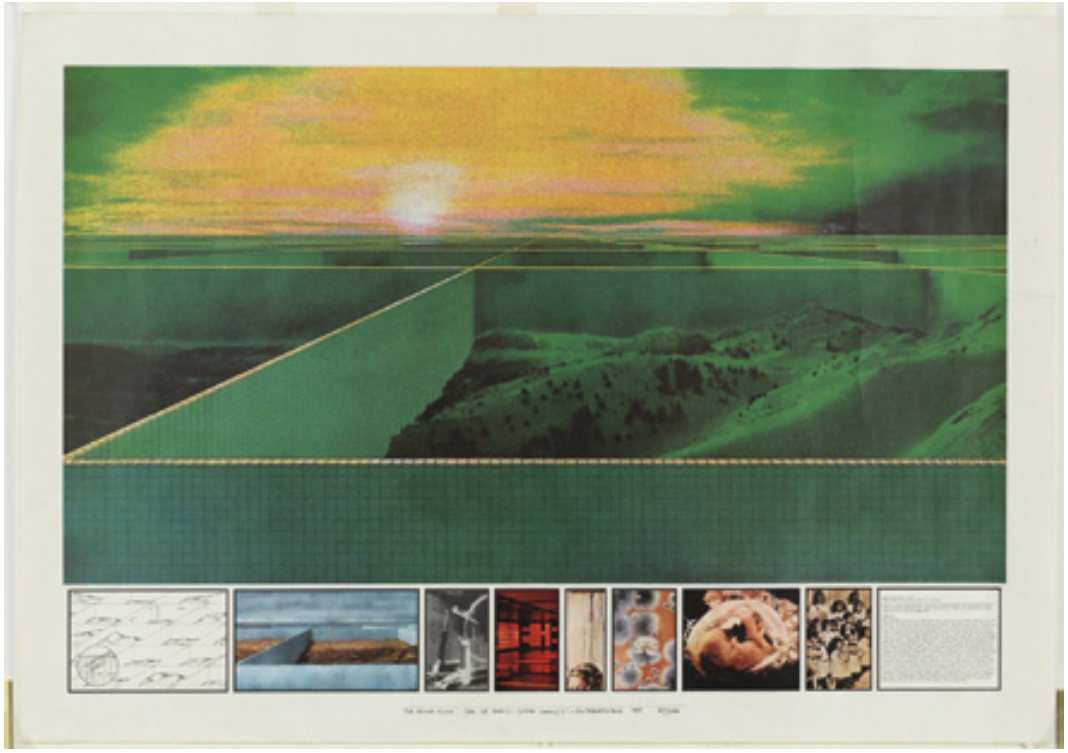
201 *Superstudio*, « Premonizioni della parusia urbanistica », *Casabella*, janvier 1972, no 361, p. 45-55.

202 Sauf mention contraire, nous utilisons et renvoyons ici aux traductions de l'article tirées de : Damani Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, *op. cit.* L'article original y est également reproduit en fac-similé.

203 *Ibid.*, p. 75.



Superstudio, *Les Douze Villes idéales*, *La cinquième ville*, 1971



Superstudio, *Les Douze Villes idéales*, *La première ville*, 1971

> Ce plan de cristal éblouissant dans les bois et les vertes collines, c'est la ville. Le plan est un carré de 183 stades de côté ; en s'approchant, on se rend toutefois compte qu'il est formé par les plaques de couverture de 10 044 900 sarcophages de matériau cristallin […]
> Un individu immobile gît, les yeux fermés, à l'intérieur de chaque sarcophage, il respire l'air conditionné qui est constamment renouvelé dans le sarcophage et il est nourri directement par le sang : son système sanguin est relié à des appareils épurateurs et régénérateurs qui bloquent son vieillissement en éliminant les toxines et en dosant correctement les hormones[204] ».

Chacune des description de ville (à l'exception de la treizième) est accompagnée par une représentation architecturale dessinée. Ce sont des vues en axonométrie, souvent complétée par un zoom sur un détail (villes 1, 2, 3, 4, 5, 6) ou bien par une vue en coupe. On y trouve quelques indications, légendes et mesures. Au moins trois d'entre elles ont recours au collage (villes 6, 10 et 11), qui permet d'intégrer une figure humaine de cosmonaute ou un écorché de corps humain. Le recours à des outils de représentation traditionnels des architectes renforce le caractère paradoxal, subversif et dérangeant des contre-utopies proposées par *Superstudio* : elles empruntent un langage graphique couramment dévolu à des propositions de projet, à des promesses de réalisations futures.

Surtout, six des treize villes décrites sont, en plus, accompagnées d'un photomontage. Ces derniers sont réalisés sur la base de cartes postales ou de photographies tirées d'ouvrages non-identifiés. Ils permettent de représenter certaines des contre-utopies des douze « villes idéales » dans le réel, là où les dessins sur calque demeurent profondément abstraits et non-situés. Ainsi le photomontage associé à la cinquième ville, la « ville des hémisphères[205] », intègre-t-il le vaste « plan de cristal éblouissant » composé de « 10 044 900 sarcophages de matériau cristallin » dans un contexte de « bois et [de] vertes collines[206] ». La description de la ville s'appuie d'ailleurs directement sur l'image, qu'elle commence par décrire. Le ton délibérément provocant et cynique des projets de *Superstudio*, qui dépeint une dystopie sécuritaire, totalitaire, eugéniste et aliénante comme étant une « ville idéale » est renforcé par le violent contraste que propose ce montage : le plan abstrait et cristallin est plaqué dans un paysage ensoleillé fait de collines verdoyantes et peuplé de moutons qui paissent paisiblement. Le recours au photomontage permet aux architectes de renforcer le caractère paradoxal de leur proposition, en jouant sur la transformation visuelle du réel. Là où les dessins sur calque demeurent abstraits, les photomontages ancrent ces contre-utopies dans un rapport au réel à la fois plus proche, et plus frontal.

Supersurface (1972)

En mai 1972, *Superstudio* expose un projet intitulé *Supersurface* au MoMA de New-York, dans le cadre d'une exposition intitulée « Italy: The New Domestic Landscape ».

204 D'après la traduction de l'article, in : *Ibid.*, p. 79.
205 *Ibid.*, p. 192-193.
206 *Ibid.*, p. 79.

Quelques mois plus tard, dans un article de la revue *Casabella*[207], la *Supersurface* est associée et intégrée dans un autre ensemble, celui des *Actes Fondamentaux* (*Gli Atti fondamentali* de son titre original). Dans cet article, le programme critique et spéculatif de *Superstudio* est explicitement revendiqué. La présentation de *Supersurface* commence en effet en ces termes :

> Ceci n'est pas un modèle tridimensionnel d'une réalité concrétisable à travers une simple transposition d'échelle : c'est la visualisation d'une attitude critique à l'égard de (ou d'un espoir pour) l'activité de projet envisagée comme une spéculation philosophique, comme un moyen de connaissance et comme une existence intégrale[208].

Le passage résume bien l'approche du projet architectural qu'est celle de *Superstudio*, et montre à quel point le projet est, pour l'architecte, un instrument de réflexion et de critique sur le monde et la société. Le projet est envisagé comme une fiction, ce que l'article exprime clairement, en ayant recours à des tournures telles que « nous pouvons imaginer un réseau […] » ou encore « Imaginons que nous installons un réseau étendu […] [209]».

Supersurface est une forme d'inversion du rapport entre l'architecture et le monde tel que proposé dans le *Monument Continu*. L'architecture s'efface, elle « n'a plus la forme et la consistance du bâtiment[210] » qui s'étendait autour de la planète. Elle devient au contraire une vaste nappe abstraite, la *Supersurface* en question, une grille technologique sur laquelle « une humanité nue et nomadique » erre, « libérée du travail et du système capitaliste de production-consommation[211] ». *Supersurface* est notamment représenté à l'aide d'un storyboard[212] qui en détaille l'origine et le principe : la surface est un réseau d'énergie et d'information, qui recouvre indifféremment le paysage et les monuments anciens. Comme le climat a été modifié, l'humain n'a plus besoin d'abri, et peut errer librement sur la surface, dresser le camp sur des îlots lorsque cela lui chante. Les activités qui prennent place sur ces îlots sont, pour leur part, représentées par des photomontages, graphiquement proches de ceux du *Monument Continu*. La même grille blanche irisée de bleu s'y déploie, mais elle dessine cette fois une surface plane et infinie plutôt qu'un monument volumétrique dressé dans le paysage.

Là encore, la photographie sert, dans la représentation, à convoquer le réel, le vivant. En l'occurrence les activités humaines, qui servent de légendes à chacun des montages :

207 Au sein de l'article : Superstudio, « Vita, Educiazione, Cerimonia, Amore, Morte : Cinque Storie del Superstudio », *Casabella*, juillet 1972, no 367, p. 15-26.

208 *Ibid.* Nous avons ici recours à la traduction proposée dans : Damani Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, *op. cit.*, p. 88.

209 *Ibid.*

210 Beatrice Lampariello, « Des dispositifs de la Supersurface aux outils de Global Tools pour une humanité non aliénée », A. Damani (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, Orléans, Paris, LienArt, 2019, p. 123.

211 *Ibid.*

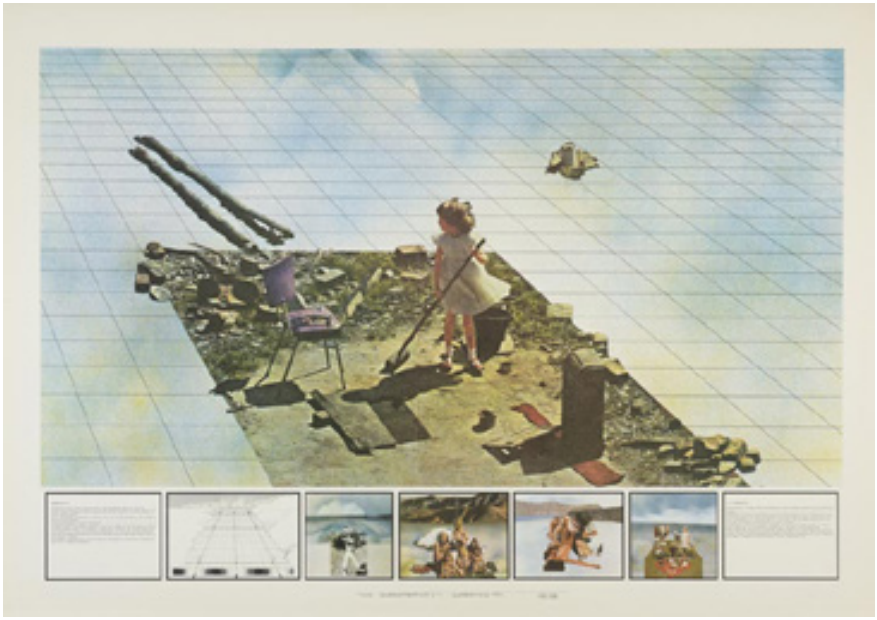
212 Visible notamment dans : Superstudio, « Vita, Educiazione, Cerimonia, Amore, Morte : Cinque Storie del Superstudio », *op. cit.*, p. 22-25. ou encore dans : Peter Lang et William Menking, *Superstudio: life without objects*, 1. ed., Milano, Skira, 2003, p. 180-183.

« Le campement », ou bien « Le nettoyage de printemps ». On peut remarquer qu'entre les collages des *Douze Villes idéales* ou du *Monument continu* et ceux de *Supersurface*[213], le rapport au réel et à la photographie s'est inversé. Là où les villes idéales et les monolithe quadrillés étaient collés dans une photographie figurant le contexte dans lequel ils devaient s'insérer abruptement, la photographie tient un rôle inverse dans *Supersurface*. Le contexte n'est plus représenté par la photographie, il est purement et simplement remplacé par la surface qui recouvre le monde. La photographie est en revanche employée pour figurer les activités qui se tiennent sur les ilôts au cœur de cette surface. En somme, là où dans le premier cas le contexte était géographique, physique, il est dans *Supersurface* celui plus abstrait des activités humaines. Mais il est toujours représenté à l'aide de photographies collées, comme si le réel auquel se confronte *Superstudio* devait toujours être incarné, dans leurs collages, par ce médium.

Dans le travail du collectif radical italien, la photographie est le support de photomontages qui permette de donner corps à des projets architecturaux qui ont la forme de récits contre-utopiques et de contestation politique. Ces derniers s'incarnent à la fois par le texte qui donne des détails sur le fonctionnement des projets (et permet de comprendre entre les lignes quels élément sociétaux, culturels ou politiques que le collectif caricature) et par des dessins et photomontages – dont l'approche varie selon les projets. La figure du *storyboard*, régulièrement convoquée, et notamment dans *Le Monument continu*, souligne la dimension de récit des projets ; elle permet la mise en discours linéaire des récits, tout en en autorisant une vision globale, à l'instar de planches d'atlas. Comme le note Dominique Rouillard, « La *contre-utopie* assume la fiction et se pose comme le lieu même de la narration, quand le projet utopiste se construit sur un récit positif. La contre-utopie ne veut faire du monde qu'un commentaire ; son projet est avant tout un constat du présent [214]». Les photomontages, représentations visuelles et graphiques des projets, sont convoqués pour leur capacité à convoquer ce présent, en l'occurrence des paysages du réel (ruraux, urbains…) ou bien des activités. Ils sont aussi utilisés pour la puissance visuelle qui émane de la confrontation des éléments du collage. Il ne s'agit pas ici pour les architectes de documenter un projet architectural en tant que réalité mesurable, mais plutôt de représenter un projet architectural qui s'apparente à une notion, à un concept. Le projet architectural est ici une forme de fiction dystopique, plus ou moins réaliste, que les photomontages ont pour rôle de représenter, auxquelles il leur faut donner une image pour qu'elles deviennent communicables et compréhensibles.

213 *Vita (supersuperficie)*, qui date de 1971, est l'un des éléments du projet plus large des *Actes Fondamentaux*. Voir : Damani Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, *op. cit.*, p. 198-213.

214 Dominique Rouillard, *Superarchitecture : le futur de l'architecture, 1950-1970*, Paris, Editions de la Villette, 2004, p. 15.



Superstudio, *Gli Atti Fondamentali, Vita (Supersuperficie)*, 1972



Superstudio, *Gli Atti Fondamentali, Vita (Supersuperficie) Viaggio da A a B*, 1972



Superstudio, *Gli Atti Fondamentali : Vita, educazione, cerimonia, amore, morte*, 1972

De la référence par l'image

Comme le relève Bart Lootsma, le collage en tant que mode de représentation et de communication des projets architecturaux – mais aussi comme façon de réfléchir à la pratique contemporaine de l'architecture – connaît un retour en grâce depuis le début des années 2010, et ce à l'échelle internationale[215]. Selon lui, l'exposition organisée par Pedro Gadanho au MoMa en 2013, intitulée *Cut 'n' Paste : From Architectural Assemblage to Collage City* peut d'ailleurs être interprétée comme un marqueur de ce renouveau. Lootsma souligne tout particulièrement l'importance du collage dans la pratique d'architectes italiens contemporains, comme Luca Galofaro ou Carmelo Baglivo, dans la lignée d'une tradition du collage de la seconde moitié du XXe siècle, ouverte notamment par *Superstudio*. En 2010, Philippe Potié note que

> Le montage est devenu aujourd'hui un mode presque habituel de l'exposé théorique. Les collages d'Archigram ou de Koolhaas sont devenus les formes ordinaires de l'expression d'une posture renouvelant le regard sur un monde tout à la fois chaotique et fragmenté, mais dans le même temps doué de vie. De la Renaissance jusqu'aux montages d'Archizoom, le panthéon des images ne cesse de déconstruire et reconstruire les scénarios possibles de nouvelles utopies[216].

Le collage semble pouvoir fonctionner comme outil de citation, de mise en résonance d'images de références tirées du « panthéon des images » que cite l'auteur. Dans un article de 2020[217], l'architecte et artiste visuel italien Luca Galofaro propose de rapprocher le photomontage architectural et la notion de montage telle qu'elle peut être comprise dans l'atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg. Il s'appuie notamment sur l'analyse qu'en propose Georges Didi-Huberman dans *Atlas ou le gai savoir inquiet*[218]. Les images utilisés dans les photomontages de Galofaro ne sont en effet pas tant questionnées du point de vue de leur « statut ontologique en tant que formes pures et simples de la réalité[219] » que comme des objets culturels qui circulent, se partagent, évoluent et prennent des connotations et des significations nouvelles au fil de leurs usages.

Pour Galofaro, la pratique du montage *dans* l'image peut même être comparée à la relation qui noue l'archive et l'atlas, telle que nous l'avons énoncée au chapitre précédent. Il énonce ainsi : « Dans mon travail, le montage est très important parce qu'il est l'outil

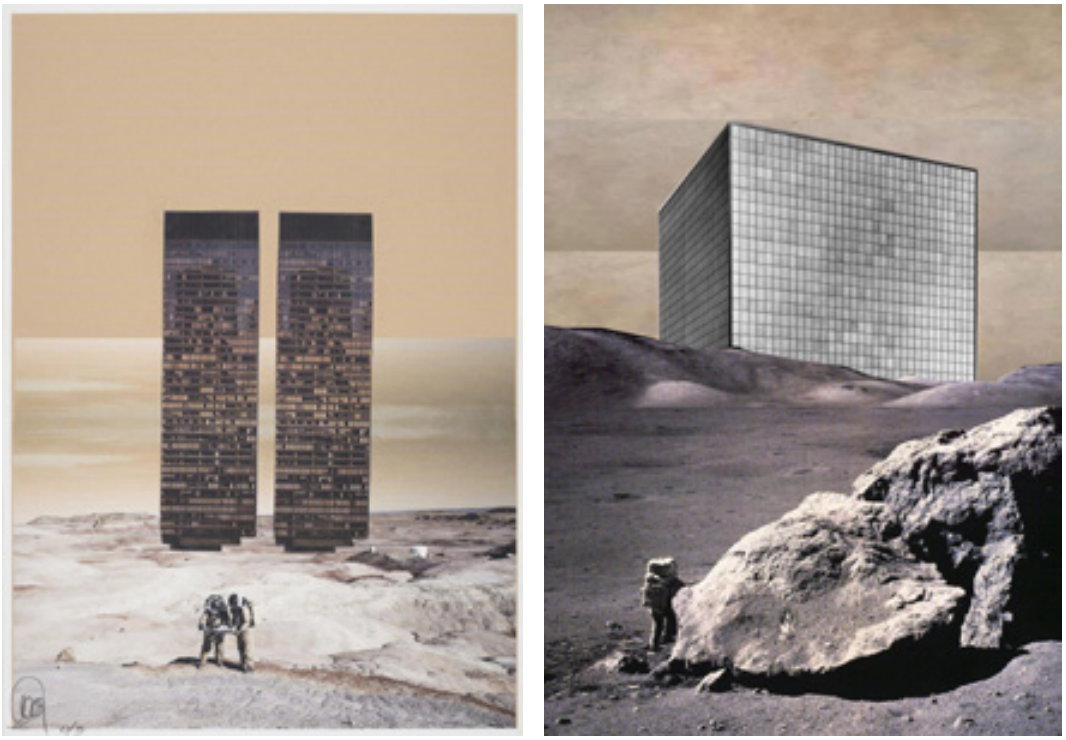
215 Bart Lootsma, « Architectural Drawings in the Age of Social Media », D.T. Ferrando, B. Lootsma et K. Trakulyingcharoen (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020, p. 12.

216 Philippe Potié, « L'Œil de la théorie », *Le visiteur n°17*, Gollion, Infolio, 2011, p. 55-64.

217 Luca Galofaro, « About the Idea of Montage as a Form of Production », D.T. Ferrando, B. Lootsma et K. Trakulyingcharoen (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020, p. 128-145.

218 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, 2011.

219 Luca Galofaro, « About the Idea of Montage as a Form of Production », *op. cit.*, p. 133. Traduction personnelle. « *Didi-Huberman seems to be deeply intersted in the reading and use of images rather than in their ontological status as pure and simple forms of reality* ».



Luca Galofaro, *Life on Mars*, 2012



Luca Galofaro, *SULL'ABITARE*, 2014

opérationnel, le médium qui permet d'interpréter les archives personnelles en construisant des annotations qui forment un atlas interprétatif du réel[220] ». Là encore, les images de l'archive sont donc à la fois les images matériellement stockées (en l'occurrence sur un disque dur d'ordinateur) et les éléments partagés d'un imaginaire collectif et d'une histoire culturelle. Leur convocation au sein de montages s'appuie donc autant sur leur propriétés visuelles que sur les connotations auxquelles elles renvoient. Les montages de Galofaro utilisent par exemple des photographies d'architectures marquantes de l'histoire de la discipline, au point qu'elles connotent un certain nombre d'idées et de notions. L'emploi d'une photographie du Seagram Building, construit par Mies van der Rohe à Manhattan, et iconique du Style International , placé – en double – par Galofaro dans un montage intitulé « *Life on Mars* » est ainsi une référence multiple au mouvement moderne, à la supposée universalité du Style International, peut-être au World Trade Center dans la gémellité de ses tours, mais aussi à David Bowie. Dans d'autres cas, comme l'image réalisée par Galofaro à partir d'une photographie prise par Paolo Monti à Naples en 1968, le montage permet d'accentuer jusqu'à l'extrême et jusqu'à l'absurde des caractères visuels des architectures photographiées. Les arcades, volumes en façade et les ouvertures aux tailles disparates sont dupliquées, copiées, colléees, retournées par symétrie, combinées.

Pour Galofaro, le photomontage s'appuie donc avant tout sur des mécanismes de références, de clin d'œil, de parodie et d'absurde. La photographie est la matière visuelle privilégiée de montages et de citations, du fait de son rapport singulier à la signification. Elle est à la fois profondément indéterminée et pleine de potentielles interprétations, qui en permettent des niveaux de lectures multipliés d'autant. Dans leur croisement de référence, mais aussi dans le double-niveau de lecture de l'ironie, ils tirent pleinement partie des possibles interprétations multiples des photographies – ou des fragments photographiques qu'ils emploient comme matériau.

Chez un autre architecte italien, Carmelo Baglivo, les collages sont également l'occasion de questionner des références de l'histoire de l'architecture, de les actualiser ou de les confronter à des problématiques contemporaines. Ayant étudié à Rome, Baglivo travaille beaucoup autour du sujet de « Rome et de ses représentations[221] », en ayant par exemple recours aux *Vedute* de Piranèse (celles-là même reconduites photographiquement par Gabriele Basilico), à des personnages découpés de photogrammes de *La Dolce Vita*, le film iconique de Federico Fellini, ou bien du personnage de la fille à la valise interprétée par Claudia Cardinale dans le film éponyme de Valerio Zurlini[222]. À travers les images, le matériaux des montages de Baglivo est avant tout celui d'un imaginaire partagé, associé à

220 *Ibid.*, p. 137. Traduction personnelle. « *In my work, montage is very important because it is the operative tool, the medium for the interpretation of the personal archive by constructing the annotations that form an interpretative atlas of the real* ».

221 Ferrando Davide Tommaso, Bart Lootsma, et Kanokwan Trakulyingcharoen (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020, p. 122.

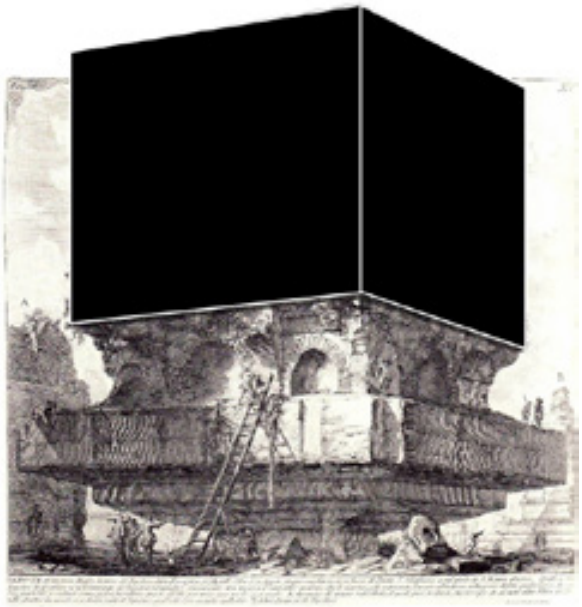
222 Valerio Zurlini, *La Fille à la valise*, 1961.



Carmelo Baglivo, *Delirious New York (35 years later)*



Carmelo Baglivo, *Structures*



Carmelo Baglivo, *Ruin of Monument*

une culture donnée, sans laquelle le sens et le message de ses montages demeurent obscurs. Dans leur forme, leurs sujets, ses travaux font référence à la fois aux productions des radicaux tels que *Superstudio* ou Archigram et aux images du *New-York Délire* de Rem Koolhaas.

Les montages de Baglivo et ceux de Galofaro témoignent d'un renouveau contemporain des pratiques de photomontages critiques et chargés de référence. Pour Davide Tommaso Ferrando, ce renouveau – dont il date le début aux environs de 2007 – est à la fois lié à une situation de crise sociale et financière particulièrement significative dans le domaine de l'architecture et de la construction et à l'émergence d'outils et de réseaux de communications numériques, comme le smartphone ou les réseaux sociaux *Facebook* et *Tumblr*[223].

Collages et référence dans *PLUS*[224], (2007)

Dans l'ouvrage *PLUS*[225], écrit par Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal et Frédéric Druot, le recours aux collages et photomontages et leur emploi pour citer des références est mis au service d'une réflexion architecturale théorique. Dans *PLUS*, les trois architectes interrogent la question du logement social, et surtout, revendiquent une posture à contre-courant de la tendance. Constatant la généralisation de la stratégie consistant à déconstruire les grands ensembles de logements jugés inadaptés, ils proposent une autre approche : celle de leur réhabilitation, démarche qu'il décrivent comme une « attitude «activiste» et alternative en situation d'urgence, [qui] conduit à interroger le patrimoine non pas dans sa seule dimension historico-esthétique mais avant tout dans sa contemporanéité, dans sa capacité à rendre service, à faire usage[226] ». À travers cette profession de foi, il s'agit aussi de défendre une approche de l'architecture par sa dimension sociale, humaine, sans idées-préconçues, mais également de défendre une « approche manifeste et gracieuse envers la plus ambitieuse des fabriques urbaines contemporaines : les grands ensembles[227] ».

En s'interrogeant sur les motifs de l'échec et du désamour porté à de nombreux grands ensembles des années 1960-1970, les architectes font le constat que cette situation négative tient à un certain nombre de détail et de qualités d'espaces, qui sont en grande partie indépendante de la structure principale des édifices ; partant, il est donc possible de faire évoluer ces grands ensembles mal-aimés. L'argument se justifie également par la nécessité d'adapter l'existant à des contraintes énergétiques contemporaines et de viser une meilleure sobriété énergétique. De fait, la réhabilitation des grands ensembles est beaucoup

223 Davide Tommaso Ferrando, « All that is Social Melts into the Network », D.T. Ferrando, B. Lootsma et K. Trakulyingcharoen (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020, p. 46-47.
224 Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal et Frédéric Druot, *PLUS : les grands ensembles de logements, territoire d'exception*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2007.
225 *Ibid.*
226 *Ibid.*, p. 11.
227 *Ibid.*



Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal et Frédéric Druot, *PLUS : les grands ensembles de logements, territoire d'exception*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2007, p.16



Julius Shulman, *Stahl House*, Pierre Koenig architecte, 1959

moins coûteuse, tant en énergie qu'en ressources et en financement, que la déconstruction/reconstruction complète des édifices.

Pour démontrer que la qualité d'espace et le confort des logements tient plus au traitement des ouvertures, espaces communs, balcons et terrasses qu'à la trame structurelle, les trois auteurs de *PLUS* ont recours à des photographies d'édifices de référence, mais aussi et surtout à des photomontages. Dans la première partie, on trouve ainsi de nombreux collages effectués à partir de photographies d'architectures domestiques emblématiques, comme la maison Farnsworth, achevée en 1951 par Mies Van Der Rohe, ou la *Case Study House n°22* (également connue sous le nom de *Stahl House*) de l'architecte Pierre Koenig, construite en 1959. Par des montages, qu'ils présentent aussi comme des « photo-trucages[228] », Frédéric Druot, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal ajoutent ou enlèvent des parois sur les façades des édifices, montrant avec une certaine forme d'ironie ludique comment une « simple » modification d'un élément du bâtiment peut transformer radicalement sa perception et la qualité de ses espaces.

L'emploi de photographies de la *Stahl House* (prises par le photographe Julius Shulman en 1960) est récurrent (à neuf reprises dans l'ouvrage), en image de référence ou, le plus souvent, comme support de photo-montages, est d'ailleurs à souligner. En effet, les photographies de la *Stahl House* réalisées par Shulman sont devenues iconiques, et ce à plusieurs titres. Elles sont souvent utilisées pour illustrer l'ensemble du *Case Study Program*[229], et incarnent symboliquement une époque et un courant particuliers de l'architecture américaine. Surtout, si la *Stahl House* est une référence importante de l'architecture du XXe siècle, elle est presque exclusivement connue par cette série de photographies. En ayant recours à cette image en particulier, les auteurs de *PLUS* jouent donc avec des icônes d'une architecture résidentielle idéalisée, ainsi qu'avec un jalon de l'histoire des images en architecture. Cet exemple illustre bien la façon dont le parcours des photographies n'est pas prédéterminé, ni conditionné par une intentionnalité : le devenir des photographies est, par essence, indéterminé et ouvert à toutes formes de reconditionnement et d'appropriation. Dans le contexte de *PLUS*, le recours à une photographie de la maison *Farnsworth* relève également d'une forme d'iconoclasme : l'édifice luxueux doit une bonne partie de sa singularité au traitement de ses façades, intégralement vitrées du sol au plafond. En remplaçant par trucage ces vitres par des façades en panneaux préfabriquées, qui rappellent ostensiblement des grands ensembles, les architectes montrent l'importance du traitement des ouvertures de la façade sur l'espace habité, mais créent aussi un lien, peu courant, entre l'architecture élitiste des villas du mouvement moderne et les grands ensembles qui leur sont pratiquement contemporains. On peut émettre l'hypothèse que les auteurs de PLUS cherchent à faire passer un message :

228 L'expression apparaît notamment dans la légende des illustrations : *Ibid.*, p. 22.

229 Le *Case Study Program* est un programme de recherche privé, mené aux U.S.A dans les années 1940-1960, sous la houlette de John Entenza, critique et rédacteur en chef de la revue *Arts & Architecture*. Expérimental, le programme visait à solliciter des architectes pour concevoir et construire des maisons modernes et économiques, industriellement reproductibles. Voir : Elizabeth A. T. Smith, *Case study houses*, Köln, Taschen, 2002.



Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal et Frédéric Druot, *PLUS : les grands ensembles de logements, territoire d'exception*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2007, p.22

l'architecture du quotidien des grands ensembles est tout autant digne – sinon plus – de l'intérêt des architectes que les villas célébrées par l'histoire de la discipline.

> Les « *Case Study houses* » sont un exemple fort de l'équilibre élégant entre la générosité et la simplicité… L'image de luxe qu'elles dégagent s'exprime à la fois dans la retenue de l'économie de moyens et dans la mise en scène d'une considération bienveillante pour les gens qui y habitent. Dans leurs dimensions et la simplicité de leurs volumes, ces « boites » sont finalement comparables avec la simplicité des géométries de base d'un logement d'une tour de Aulnay[230].

À la seizième page de *PLUS*, un double photomontage établit un croisement entre la *Case Study house 22* et une tour de la banlieue parisienne. D'un côté, l'espace de la maison Stahl est dupliqué ; le paysage nocturne de Los Angeles est remplacé par un paysage de ville vraisemblablement française (qui pourrait être Paris) au crépuscule. L'image du haut remplace les pans de verre de la maison Stahl par des parois qui semblent de béton préfabriqué. Seules deux fenêtres à doubles vantaux ouvrent le logement sur le paysage.

La fiction que montre le collage n'a pas ici réellement vocation à proposer un projet d'architecture à construire. Elle est générique et non située. Elle a en revanche vocation à opérer la démonstration du propos théorique et du parti-pris défendu par Frédéric Drouot, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal dans cet ouvrage. La démonstration est opérante, notamment parce qu'elle assemble des photographies qui renvoient à des imaginaires singuliers, différents et traditionnellement opposés (que les architectes cherchent justement ici à rapprocher). L'image de luxe, de modernité, de confort et d'âge d'or à laquelle renvoie la photographie de Julius Shulman s'oppose clairement à celle des tristes et grises façades de grands ensembles de banlieues. Dans ce livre, les architectes défendent une posture singulière, qui revendique de porter une attention nouvelle à ces édifices jugés bons à détruire, et les imaginaires auxquels renvoient les photographies qu'ils utilisent pour leurs photomontages incarnent directement ce propos.

Précisons au passage que ce n'est ni la première ni la seule ré-utilisation par d'autres architectes des photographies de la maison Stahl. Par exemple, les architectes californiens Sharon Johnston et Mark Lee l'exploitent également dans un photomontage en 2003[231], comme représentation de la *Hill House* qu'ils construisent à Pacific Palisades, un quartier sur les hauteurs de Los Angeles, entre 2000 et 2004. Mais dans cet exemple, la référence à l'architecture de Pierre Koenig est moins subversive, et plus littérale : les deux projets sont des maisons luxueuses construites sur les hauteurs de Los Angeles. Pour Peter Sealy, le recours à la photographie iconique de Shulman par Johnston Marklee est asynchrone et « fantaisiste, mais logique, compte tenu de leur situation commune à flanc de colline :

230 Jean-Philippe Vassal, in « Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal et Frédéric Druot, *PLUS*, *op. cit.*, p. 17.

231 Le photomontage apparaît sur le site des architectes, et est également publié dans : Johnston Marklee, Richard Levene, et Fernando Márquez Cecilia (dir.), *Johnston Marklee: 2005-2019: folding time*, Madrid, El Croquis editorial, 2019, p. 24.



Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal et Frédéric Druot, *PLUS : les grands ensembles de logements, territoire d'exception*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2007, p.158-159



Johnston Marklee, *Hill House*, Pacific Palisades, CA, US, 2000-2004

leur collage ne fait que rendre évidente leur connexion typologique[232] ». L'auteur souligne cependant l'opposition radicale entre les deux architectures : là ou la *Stahl House* est conçue comme une structure métallique ouverte, extrêmement transparente et horizontale, la *Hill House* est un monolithe polygonal blanc percé d'ouvertures ponctuelles.

232 Peter Sealy, « Des Conjonctions temporelles », *op. cit.*

Dans le chapitre suivant[233], les auteurs illustrent un certain nombre de solutions techniques concrètes, qui permettent d'améliorer, de donner « plus », aux logements des grands ensembles. Le décloisonnement, l'ajout de jardins d'hiver en façade et/ou de grands balcons, l'agrandissement des ouvertures, sont parmi les solutions avancées. Ces propositions sont illustrées, là encore par l'emploi de photomontages, qui fonctionnent ici en diptyques, comme des « avant/après ». Dans chaque « après » se retrouvent des éléments du « avant » : le paysage lointain, le mobilier, le revêtement de sol, des présences humaines, par exemple. Ces éléments permettent de montrer au spectateur que l'opération proposée par les architectes est telle celle opérée sur les photographies : à la fois relativement simple à mettre en œuvre, mais radicale dans l'effet qu'elle peut produire. Les diptyques de photomontages « avant/après » inscrivent les transformations dans une dialectique qui, tout à la fois, démontre la possibilité et l'évidence des changements suggérés, les inscrivent dans la réalité de cas concrets (notamment via les légendes) et invitent à renouveler l'imaginaire entourant les logements des grands ensembles.

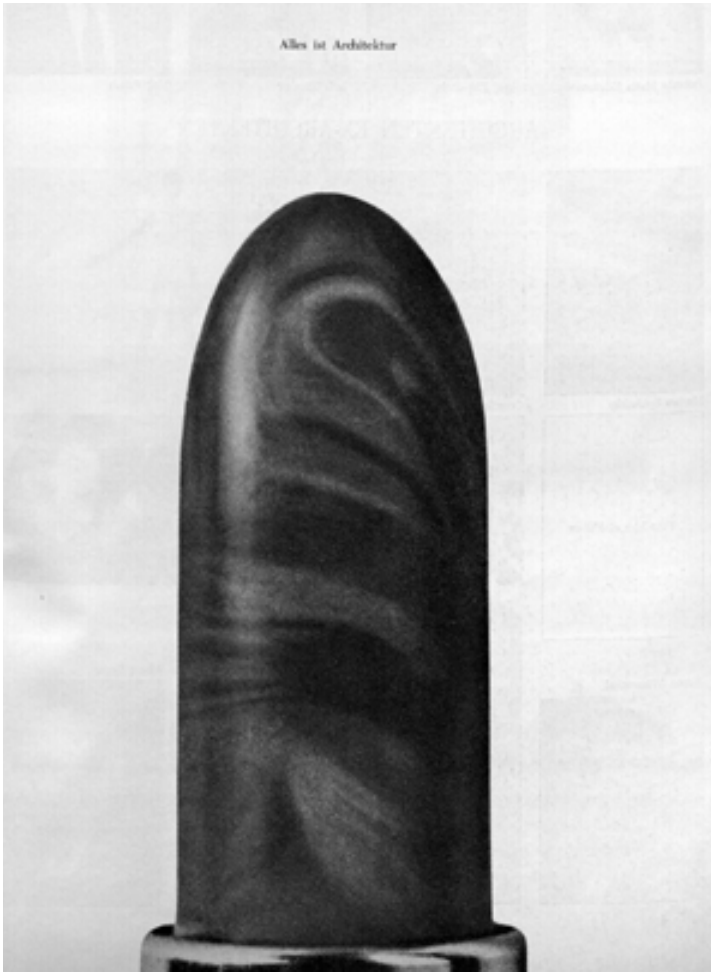
Le troisième chapitre, intitulé « Site », développe l'intérêt économique et opérationnel de la démarche proposé par les architectes. Il l'exemplifie ensuite avec un certain nombre de cas d'étude concrets, dans lesquels les plans, tableaux de surfaces et études de faisabilité économiques justifient du pragmatisme de la démarche. On y trouve là encore, dans les pages qui détaillent une transformation possible du quartier Certé de Trignac, un photomontage avant/après sur la base de photographies prises à hauteur de piéton.

Dans l'exemple de *PLUS,* les montages sont principalement démonstratifs. Mais ils tirent parti des imaginaires auxquels peuvent renvoyer les photographies qu'ils emploient. Au-delà de la démonstration, ils permettent donc aussi d'ancrer le propos théorique des architectes dans une culture architecturale, mais aussi visuelle.

Concevoir par le montage d'images

L'acte représentatif est, on l'a évoqué, un acte de création et de développement du projet à part entière, et pas seulement la production d'une image pour communiquer sur l'aspect, les dimensions ou la forme d'un objet architectural déjà abouti. L'acte représentatif est précisément le moment de la conception, lors duquel le projet d'architecture évolue, prend forme, confronte les concepteurs à des questions et problèmes nouveaux. Représenter, c'est donc concevoir. Si cette affirmation paraît évidente lorsqu'il s'agit de dessiner des plans et coupes sur calque d'étude, des croquis dans un coin de carnet ou de fabriquer des maquettes

233 « Catalogue », Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal et Frédéric Druot, *PLUS, op. cit.,* p. 49–84.



Hollein Hans (dir.), « Alles ist Architektur »,
BAU, 1968, vol. 1 & 2, n° 23, p. 3

d'études, elle l'est moins lorsqu'il s'agit d'envisager le recours aux photographies, aux collages ou aux images de synthèses (c'est-à-dire des vues en perspectives générées par ordinateur à partir d'une maquette numérique). Pourtant, ces modes de représentation qui utilisent les photographies comme une matière de travail sont eux aussi susceptibles d'agir comme des outils puissants de conception architecturale.

Les *Transformations* d'Hans Hollein (1964-1968)

En 1967, l'architecte Hans Hollein publie un numéro de la revue d'architecture viennoise BAU, qu'il dirige alors avec Oswald Oberhuber et Gustav Peichl, intitulé « *Alles ist Architektur*[234] » (soit « Tout est architecture »). Ce postulat est détaillé par Hollein dans l'édito, qui ouvre la revue, et auquel fait face une photographie macro en gros plan d'un rouge à lèvre, sur un fond blanc, et surmonté de la mention « *Alles ist Architektur* ». L'architecte commence par énoncer :

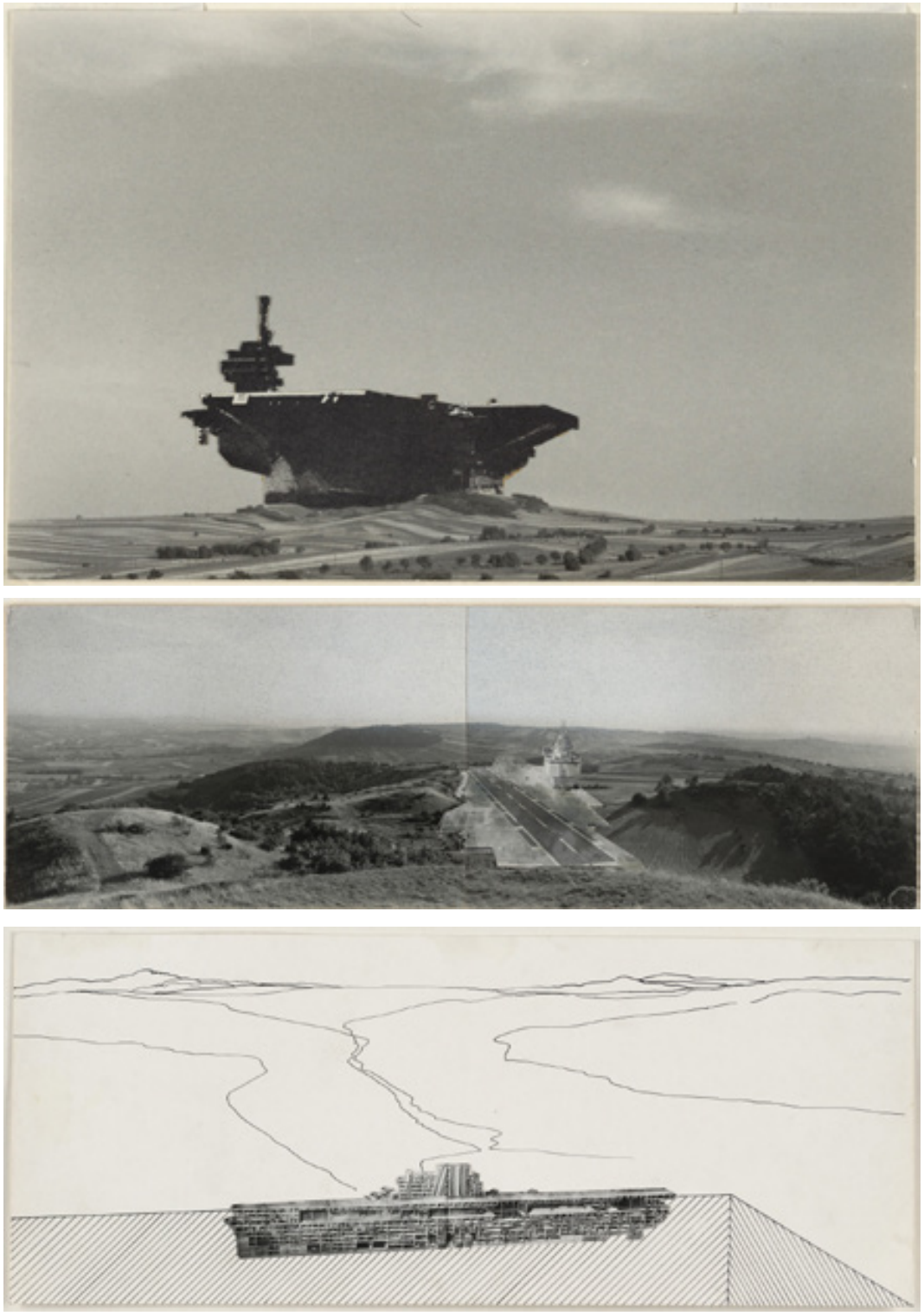
234 Hollein Hans (dir.), « Alles ist Architektur », *BAU*, 1968, vol. 1 & 2, n° 23.

> Les définitions limitées et traditionnelles de l'architecture et de ses moyens sont aujourd'hui largement dépassées. Notre effort porte sur l'environnement dans son ensemble et sur tous les médias qui le déterminent. À la télévision comme au climat artificiel, aux transports comme aux vêtements, au téléphone comme à l'habitat.
> L'extension du domaine humain et des moyens de détermination du «monde» environnant va bien au-delà d'une constatation architecturale. Aujourd'hui, tout devient en quelque sorte architecture. L' « architecture » est l'un de ces médias.
> Parmi les différents médias qui définissent aujourd'hui notre comportement et notre environnement – ainsi que comme solution à certains problèmes – « l'architecture » est une possibilité[235].

Dans son ouvrage *Modern Movements in Architecture*[236] (1973) l'historien de l'architecture (et l'un des théoriciens du mouvement post-moderne) Charles Jencks associe Hollein à un courant qu'il désigne comme celui des Supersensualistes[237], aux côtés d'architectes comme Archizoom, Ricardo Bofill ou *Superstudio*. Pour le paysagiste et historien, ce mouvement Supersensualiste se fonde sur un étroit rapport entre la tradition et la technologie de pointe, à l'instar de l'Art Nouveau, un demi-siècle plus tôt. Jencks souligne longuement le paradoxe inhérent aux Supersensualistes, comme avant eux à de nombreux architectes du mouvement moderne : « Ce mouvement, comme celui qui l'a précédé, était fondé sur le double aspect d'attaquer l'environnement industriel ennuyeux pour sa monotonie et, en même temps, de vivre des fruits les plus avancés de sa technologie[238] ». Jencks relève ainsi une contradiction de *Superstudio*, qui se revendiqueraient comme révolutionnaires de gauche[239] tout en produisant une architecture aux tendances à la fois fascistes et égalitaristes. Quoi qu'il en soit, le Supersensualisme auquel Jencks associe Hollein, pourrait être défini comme une nouvelle union entre tradition et technologie. Pour l'historien, c'est « cette image d'une technologie absolue contrastant avec des artefacts culturels et des valeurs traditionnelles qui a une telle force d'attraction. Hans Hollein, le plus convaincant des architectes Supersensualistes, a fait de cette juxtaposition la base de son architecture[240] ». Jencks illustre ce propos par l'un des photomontages les plus célèbres de Hollein, celui d'un porte-avions collé dans un paysage agricole collinaire, réalisé en 1964 (de son titre original, *Flugzeugsträger in der Landschaft*).

Il coexiste plusieurs versions de ce montage, dont une vue en coupe, une vue aérienne, et deux vues en perspective très similaires (elles utilisent la même photographie découpée

235 *Ibid.*, p. 2.
236 Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, 1st ed., New York, Anchor Press, 1973.
237 Voir : *Ibid.*, p. 51-59. Nous traduisons ici le terme anglais de « *supersensualists* » employé par Jencks.
238 *Ibid.*, p. 51. Traduction personnelle. « *This movement, like its predecessor, was based on the double aspect of attacking the dull industrial environment for its monotony and, at the same time, living off the most advanced fruits of its technology* ».
239 *Ibid.*, p. 56.
240 *Ibid.*, p. 54. Traduction personnelle. « *It is this image of absolute technology contrasted with cultural artefacts and traditional values which achieves such compelling force. Indeed the most convincing of the architectural Supersensualists, Hans Hollein, has made this juxtaposition the basis for his architecture* ».



Hans Hollein, *Flugzeugsträger in der Landschaft,* 1964 (collection MoMA)

d'un porte-avions, mais le fond est différend), dont celle qui est publiée par Jencks. Pour Peter Sealy, il s'agit d'une « juxtaposition choquante de nature et de culture », une « image emblématique » dans laquelle « la coque imposante d'un porte-avion domine un paysage doucement vallonné, qui semble avoir été choisi pour son incongruité pour accueillir un tel mastodonte [241]». Les collines qui ondulent dans la partie basse de l'image ne sont pourtant pas sans évoquer les vagues d'un océan, sentiment que renforce le point de vue depuis lequel est photographié le navire, en contre-plongée, vraisemblablement au niveau de la mer. Les deux photographies montées ensemble sont en noir et blanc, mais le navire est plus sombre, presque menaçant, se détachant sur l'horizon. La construction de l'image est simple, ce qui participe à en rendre la compréhension immédiate. Hans Hollein interroge ici la relation de l'architecture au paysage, et surtout, ouvre la discipline architecturale à d'autres inspirations, à d'autres formes. Pour Matilda MacQuaid, ces photomontages de Hollein sont

> des parodies visuelles du concept de Le Corbusier, qui considère l'architecture comme un objet dans le paysage, une idée illustrée dans son livre fondateur *Vers une architecture*, avec ses images de paquebots, d'automobiles et d'avions – des exemples d'ingéniosité technologique qui se présentent comme des objets singuliers, plus dignes d'une place absolue et dominante dans le monde que n'importe quel autre exemple actuel d'architecture monumentale[242].

En proposant de « simplement » faire d'un porte-avion un immeuble, Hollein répond non sans ironie à Le Corbusier, montre lui aussi une certaine fascination pour la machine (fascination partagée par ses compatriotes et contemporains Walter Pichler et Raimund Abraham[243]), et ouvre la voie à un mode innovant de penser l'architecture, basé sur l'analogie formelle et sur ce qui s'apparente en quelque sorte à du *ready-made* architectural, dans lequel tout objet, au prix d'un déplacement (que permet précisément le médium photographique et le recours au photomontage), peut devenir inspiration d'une architecture encore à concevoir.

Le *Porte-avions dans le paysage* fait en effet partie d'une série, intitulée *Transformations*, qui regroupe quelques photomontages associant des objets industriels ou techniques (un porte-avions, une bougie d'allumage de moteur ou encore un théodolite de géomètre) à des paysages ruraux de collines. Si le porte-avions est intégré dans le paysage selon son échelle véritable, à laquelle il est en somme déjà un objet habitable, les photomontages de la bougie d'allumage et celui du théodolite tirent parti de la capacité de la photographie à transformer l'échelle des éléments photographiés. En plus de la relation entre objet technique et paysage

241 Peter Sealy, « Des Conjonctions temporelles », *op. cit.*

242 Matilda McQuaid, *Envisioning architecture: drawings from the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2002, p. 146-147. Traduction personnelle. « *The drawings are visual parodies of Le Corbusier's concept of architecture as an object in the landscape, an idea exemplified in his seminal book Vers une architecture (Toward a new architecture), with its images of ocean liners, automobiles, and airplanes-examples of technological ingenuity that stand as singular objects, more worthy of an absolute and dominant place in the world than any other current example of monumental architecture* ».

243 *Ibid.*



Hans Hollein, *Highrise Building, Sparkplug, project (Exterior perspective),* 1964 (collection MoMA)



Hans Hollein, *Highrise Building, Theodolite, project, Perspective,* 1964 (collection MoMA)

rural que Hollein interroge dans chacun de ses montages, ces deux derniers s'appuient sur un jeu d'homothétie courant dans les techniques de collage. Par cet agrandissement d'échelle et par la légende de l'image, la forme de la bougie d'allumage devient, par analogie, celle d'un « immeuble de grande hauteur[244] ». Par ce montage ludique et provocant, l'architecte pousse le spectateur à se questionner sur ce qui peut relier la forme d'un gratte-ciel et d'une bougie (notamment en leurs qualités d'objets produits par l'industrie) et donc *in fine* sur l'universalité de ce qu'est l'architecture, puisque Hollein revendique que « tout est architecture ».

244 L'œuvre est intitulée, en anglais, *Highrise Building : Sparkplug Project*. Voir sur le site du MoMA : https://www.moma.org/collection/works/642 , consulté le 23.05.2023.

Le déplacement de formes de l'industrie ou du quotidien vers l'architecture est également au centre d'un ensemble de modules pédagogiques proposés depuis 2015 par l'architecte et artiste visuel suisse Philipp Schaerer, à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne et à la Haute École d'Ingénierie et d'Architecture de Fribourg. Il regroupe l'ensemble de ces modules pédagogiques sous le nom général *Constructing the View*, et sur un site internet éponyme[245].

Diary (2005-...)

Architecte de formation, Philip Schaerer a collaboré avec Herzog & de Meuron de 2000 à 2006, pour qui il était notamment en charge des recherches iconographiques et de l'archivage des images de référence. Il occupait ainsi une fonction atypique, qualifiée de *knowledge manager*, un rôle « à mi-chemin entre l'archiviste et le responsable de la communication » et un titre « qui reflète l'obsession de Herzog & de Meuron pour la question de l'organisation des connaissances et leur préoccupation constante pour le rôle de l'image dans le projet d'architecture[246] ». Schaerer s'y spécialise également dans la réalisation d'images de synthèses pour les concours auxquels participe l'agence. Du fait de ces diverses fonctions, il est amené à collecter et à classer un grand nombre d'images et de matériaux visuels, qui lui servent entre autres pour la réalisation des images de concours. L'ampleur de cette banque d'image l'amène à les compiler dans une base de données, dans laquelle ces images, véritable matière brute visuelle, sont associées à des catégories et à des mots-clés qui permettent à l'architecte de naviguer aisément dans cette archive inembrassable. La matière photographique y est en effet stockée en grande quantité, mais demeure imperceptible, dénuée d'existence physique.

Afin de contrebalancer cette perte de relation sensible avec les images et le manque de préhension inhérent aux banques d'informations – et d'images – numériques[247], il commence en 2005 une œuvre au long cours, intitulée *Diary*, dans laquelle il donne chaque jour une forme visible à ces données, qu'il assemble progressivement sur de grandes planches.

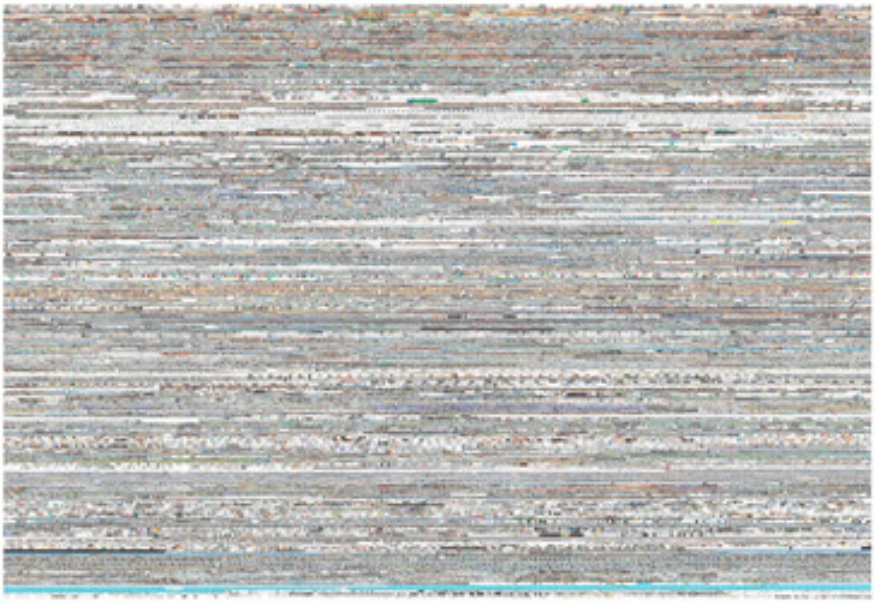
> Tous les ensembles de données, visibles sous forme de vignettes, sont affichés sur l'interface et étalés comme des images. Les enregistrements de données, qui rappellent des sédiments, suivent la logique et les conventions d'un journal ordinaire. Les ensembles de données, sur leurs lignes respectives, sont présentés chronologiquement en fonction de la date d'importation[248].

245 https://constructingtheview.org/, consulté le 23.05.2023.

246 Jesús Vassallo, *Seamless*, *op. cit.*, p. 93. Traduction personnelle. « *A position somewhere between an archivist and a communication manager, a job title that reflects Herzog & de Meuron's obsession with the problem of the organization of knowledge and their sustained inquiry into the role of images in the architectural project* ».

247 D'après les propos de l'artiste sur son site internet.
Voir : https://philippschaerer.ch/overview/diary-2005-ongoing/ consulté le 23.05.2023.

248 *Ibid.* Traduction personnelle. « *All of the data sets, visible as thumbnails, are displayed on the interface and spread out as pictures. The data records, reminiscent of sediments, follow*



Philipp Schaerer, *Diary*, 2005-...

Malgré tout, l'ensemble demeure d'une densité et d'une taille qui ne rendent pas pour autant le contenu de l'archive intelligible. Les images qui la composent sont indiscernables dans leur unité, noyées dans un ensemble abstrait. En revanche, l'accumulation patiente des données, leur petite taille et leur grand nombre, permettent de donner à percevoir l'épaisseur et l'ampleur de l'archive.

Bildbauten (2007-2009)

À partir de cette même archive, qu'il continue de faire croître (en même temps que *Diary* croît), il réalise entre 2007 et 2009 une série d'œuvres visuelles intitulée *Bildbauten* (que l'on pourrait traduire par « constructions d'images »), titre à double sens qui évoque à la fois le fait que les images montrent des construction, et le fait que ces images sont entièrement *construites* par l'artiste, de façon numérique, à partir d'autres images. Il remploie en effet dans ce travail ses compétences développées dans la production d'images de représentations destinées aux rendus de concours, mais elles sont cette fois mises à contribution pour réaliser des photographies virtuelles énigmatiques d'architectures destinées à demeurer elles aussi virtuelles. La série des *Bildbauten* se présente comme un ensemble de ce qui semble à première vue être des photographies de façades d'édifices, en couleur, au format vertical, et qui sont marquées par un fort rapport de frontalité. Le tiers bas de l'image est occupé par un sol, généralement lisse et uni. Les deux tiers supérieurs sont plus ou moins remplis par le volume de l'édifice, qui laisse dépasser un ciel clair, parfois

the logic and conventions of the ordinary diary. The data sets, on their respective lines, are presented chronologically according to the import date ».

gris. Elles ne sont pas sans rappeler une esthétique de la photographie documentaire, dans leur frontalité et dans leur apparente neutralité. On peut ainsi les rapprocher des typologies de Bernd et Hilla Becher, et ce d'autant plus qu'elles sont produites en série selon des cadrages là aussi rigoureusement identiques. Pourtant, si certaines d'entre elles semblent être des photographies plausibles d'architectures réalistes, d'autres présentent, de façon plus ou moins marquée, des incongruités, des textures étranges, ou des volumes surprenants. L'ensemble donne parfois la sensation que l'architecte a librement pioché dans sa base d'images, associant des volumes à des textures photographiques choisies au hasard, laissant la place à l'indétermination.

Pour le chercheur et architecte Jesús Vassallo, on peut interpréter ces travaux par deux entrées différentes[249]. Du point de vue de leur production, il suggère d'y voir un acte de critique à l'encontre des images spectaculaires et séduisantes que Schaerer produisait lorsqu'il travaillait pour Herzog & de Meuron. On peut aussi imaginer une forme d'exercice de style, où les textures et méthodes de construction des images réalistes, avec leur lot de contrainte, sont utilisées avec beaucoup plus de liberté. Du point de vue de leur réception en revanche, Vassallo estime qu'elles offrent une réponse critique à la pratique contemporaine des images numériques, sur les réseaux sociaux, pratique marquée par la prolifération d'images qui sont consultées rapidement par des spectateurs distraits. À l'abondance d'information et aux images icônes, Schaerer répondrait ainsi par des images volontairement énigmatiques, cryptiques et construites par la réplication. Pour résumer, les images de Schaerer sont, selon Vassallo, des « images mystérieuses [qui] se présentent comme immunisées contre les erreurs d'interprétation, naviguant aisément dans l'éther de l'information mondialisée, comme des capsules parfaitement autonomes d'architecture distillée[250] »[251].

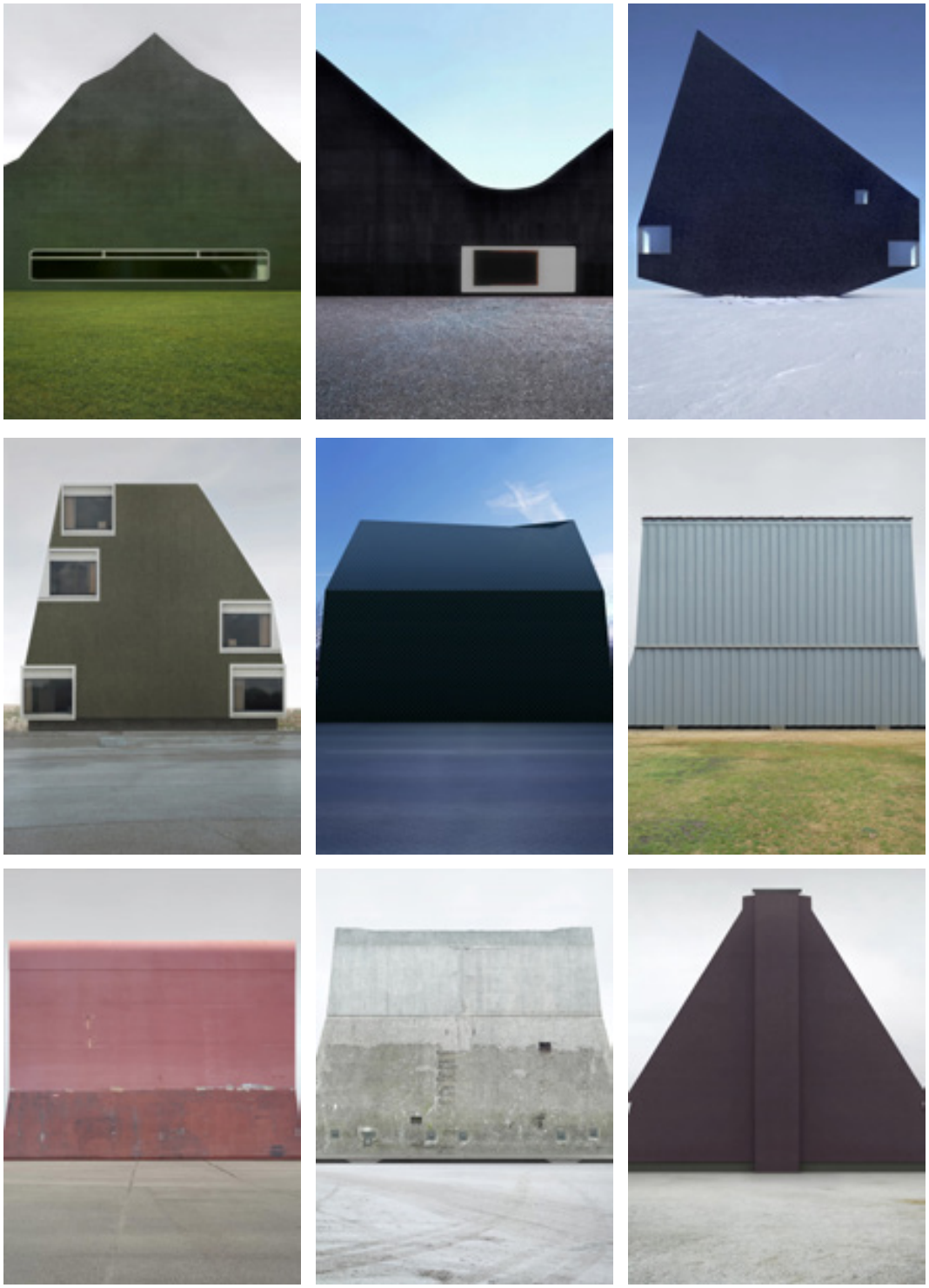
> La virtuosité et la précision avec lesquelles Schaerer traite les fragments photographiques s'apparentent à une intériorisation de l'image photographique en tant que technique de dessin, dans laquelle la technologie numérique offre le degré de contrôle nécessaire pour transformer le matériel photographique en un support projectif. Tout dans la série *Bildbauten* de Schaerer, de ses compositions dépouillées à son attitude sans fioritures vis-à-vis du cadrage ou de l'éclairage, nous parle d'une volonté d'objectivité et de rigueur qui est héritée à parts égales de la photographie documentaire et du dessin technique[252].

249 Jesús Vassallo, *Seamless*, *op. cit.*, p. 95-96.

250 *Ibid.*, p. 97. Traduction personnelle. « *[…] mysterious images present themselves as immune to misinterpretation, navigating the ether of globalized information with ease, as perfectly selft-contained capsules of distilled architecture* ».

251 Le parallèle entre l'architecture et des « capsules d'architecture distillée » n'est pas sans rappeler une œuvre que réalise Hans Hollein en 1967, *Non Physical environmental control*. Elle consiste en des pilules semblables à des médicaments, présentées comme permettant de *ressentir* l'effet d'environnements ou d'édifices donnés. Voir : Eva Branscome, *Hans Hollein and postmodernism: art and architecture in Austria, 1958-1985*, London ; New York, Routledge, 2018, p. 170.

252 Jesús Vassallo, *Seamless*, *op. cit.*, p. 173. Traduction personnelle. « *Schaerer's virtuosity and precision in the handling of photographic fragments amounts to an internalization of the photographic image as a drafting technique, in which digital technology affords the necessary degree of control to turn photgraphic material into a projective medium. Everything in Schaerer's Bildbauten series, from its spare compositions to its no-frills attitude towards framing or lighting, speaks to us of a drive towards objectivity and rigor which is indebted in equal parts*



Philipp Schaerer, *Bildbauten*, 2007-2009.
n°01, 03, 04, 05, 10, 27, 29, 30, 33

En tant qu'enseignant en écoles d'architecture, Philipp Schaerer amène également ses étudiants à questionner le statut des images de représentation qu'ils produisent dans leur pratique, souvent de façon impensée. C'est notamment le cas dans le module pédagogique intitulé *Objets trouvés*, dans lequel on peut considérer que Schaerer reprend l'exemple des *Transformations* de Hollein, qu'il transforme en méthode de conception architecturale fondée sur l'heuristique des analogies formelles.

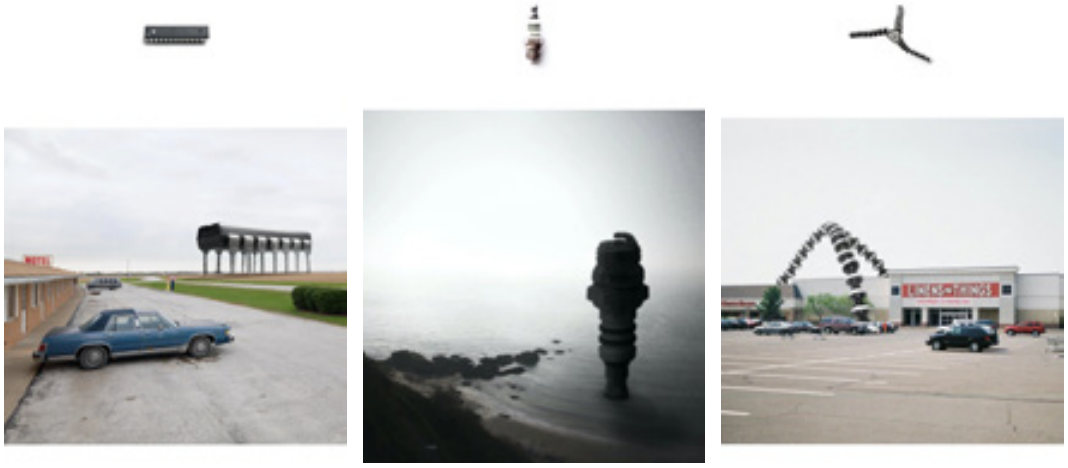
Il est d'abord demandé aux étudiants de collecter des objets quotidiens, les *Objets trouvés*, dont les formes semblent intéressantes, surprenantes, ou pleines de potentiels. Après les avoir photographiés, les étudiants détourent les images des objets – désormais détachés de tout contexte, mais aussi de tout repère d'échelle – puis effectuent un travail de collecte de photographies (tirées de l'histoire du médium, de l'histoire de l'architecture, de cartes postales anciennes, etc…) pour trouver des paysages – urbains comme ruraux – dans lesquels insérer les objets. Ces derniers sont alors à nouveau photographiés, selon un angle et une lumière en adéquation avec la photographie dans laquelle les étudiants ont décidé de les insérer, détourés, puis numériquement collés et ajustés.

Pédagogiquement, le module est présenté comme ayant pour but de familiariser les étudiants avec les techniques – et surtout avec les potentiels – du principe de collage, et de la photographie de studio, dont l'éclairage est soigneusement contrôlé. Il a aussi l'intérêt de déployer la méthode et les questionnements des *Transformations* de Hans Hollein à de nombreux autres types d'objets (du blaireau de rasage au composant électronique, en passant par la balle de golf et le fer à cheval) et à de nombreux autres contextes (du Las Vegas de Venturi et Scott Brown à des paysages alpins similaires à ceux visibles dans les photomontages du *Monument continu* de *Superstudio*).

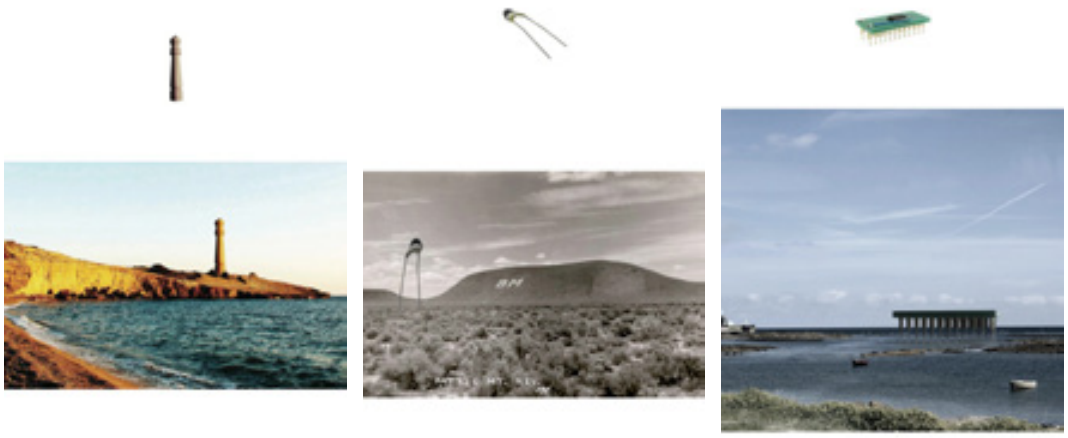
En 2015, l'une des occurrences du module pédagogique a donné lieu à une poursuite de l'exercice, dans laquelle les étudiants étaient invités à déterminer un programme et une fonction aux architectures conçues via le photomontage, et également d'en réaliser des dessins géométraux selon les canons de la représentation architecturale[253]. Contrairement aux photomontages réalisés pour des rendus de concours, comme les premiers montages de Mies, ou les images du FRAC de Lacaton & Vassal, la relation entre les représentations est ici inversée : le recours aux photographies intervient en amont du dessin géométral, auquel ce dernier se conforme, au lieu de le susciter.

to documentary photography and technical drawing ».

253 Voir : https://constructingtheview.org/teaching-modules/objets-trouves-projects/ consulté le 23.05.2023.



David Minguet, 2012 — Patrick Rieder, 2012 — David Minguet, 2012



Joseph Borges Cabral, 2012 — Alexandre Berset, 2013 — Kevin Salvi, 2013



Kevin Strcuchen, 2013 — Christophe Alhanko, 2015 — Solène Hoffmann, 2019

Philipp Schaerer, *Objets trouvés*, module pédagogique (travaux d'étudiants), 2012-2019

Dans un autre module pédagogique, intitulé *Cut-ups*, Schaerer propose à ses étudiants de travailler plus spécifiquement dans les images, et entre les images. Il s'agit notamment de composer des images à partir de fragments photographiques, ou bien à partir de plusieurs photogrammes tirés de séquences cinématographiques.

> L'objectif était de créer des constructions visuelles qui n'ont pas grand-chose à voir avec la réalité : des utopies (en termes de contenu) qui semblent étrangement réelles en raison de leur mode de représentation photographique cohérent, mais qui, en même temps, remettent fondamentalement en question la prétention à la réalité affirmée par des représentations apparemment photographiques[254].

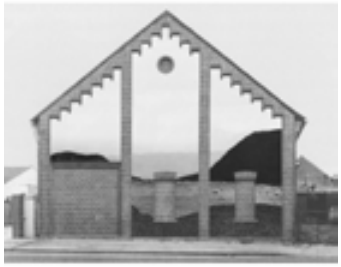
Ces images ne peuvent pas véritablement être associées à des propositions de projets architecturaux, mais la façon dont certaines d'entre elles transforment – et perturbent – le rapport à l'espace permis par les photographies est susceptible de générer de nouvelles images, de stimuler de nouvelles inspirations. Le terme de « *cut-up* » est associé à des pratiques littéraires surréalistes. Il peut notamment faire référence au travail de l'écrivain de la *Beat Generation* William S. Burroughs, qui en a fait une technique d'écriture spécifique. À propos de l'usage du cut-up chez Burroughs, Frédéric Claisse relève :

> Le *cut-up* consiste précisément à intervenir sur la syntaxe des lignes d'association de mots en découpant et réagençant des portions de texte selon une logique comparable à celle du hasard objectif : les ciseaux et la colle agissent comme révélateurs de sens, dévoilant la nature profonde des textes sélectionnés, suggérant de nouvelles relations qui pourront être exploitées à toutes sortes de fins, littéraires, créatives, politiques ou même divinatoires[255].

Le module pédagogique élaboré par Philipp Schaerer permet d'appliquer la même technique avec les images. Le « hasard objectif » devient alors un moyen empirique et heuristique d'interroger les images, de faire surgir de nouvelles relations spatiales à partir d'images inédites. Elles sont en tout cas susceptibles de révéler des relations formelles et visuelles nouvelles entre des espaces et objets identifiés, et à partir d'images marquantes de l'histoire de la photographie. L'étudiant Andrea Pizzini croise ainsi une photographie du *Grand Hyatt Atrium* de Shangaï, réalisée par Andreas Gursky en 2000 (elle-même un montage), avec une photographie du Panthéon de Rome prise par Thomas Struth en 1992, deux photographes associés à ce que l'on désigne parfois sous le nom d'École de Düsseldorf. Matthieu Rapin transforme une photographie de Bernd & Hilla Becher en une composition

254 D'après la description du module sur le site internet de l'auteur. Voir : https://constructingtheview.org/teaching-modules/cut-ups/, consulté le 23.05.2023. Traduction personnelle. « *The aim was to create visual constructs that have little to do with reality: utopias (in terms of content) that appear strangely real because of their consistent photographic mode of representation, but at the same time fundamentally question the claim to reality asserted by seemingly photographic depictions* ».

255 Frédéric Claisse, « Contr(ôl)e-fiction : de l'Empire à l'Interzone », *Multitudes*, 2012, vol. 48, p. 106-117.p



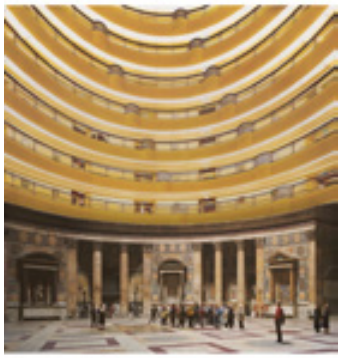
Mathieu Rapin, 2017



Lois Bouche, 2019



Fiona Heieck, 2017



Andrea Pizzini, 2017



Nathita Panawat, 2016



Adrien Liaudat, 2017

Philipp Schaerer, *Cut-ups*, module pédagogique (travaux d'étudiants), 2016-2020

surréaliste, proche d'une illusion d'optique, tandis que Fiona Heieck fait de même avec des photographies tirées de la série des *New Industrial Parks* de Lewis Baltz. Il demeure toutefois difficile de mesurer la réelle opérabilité de ces *cut-ups* dans une démarche de création et de projet architectural, notamment parce que le cadre de ces productions-ci est avant tout celui d'une formation au montage d'images, à la visée technique et ludique plus qu'opérative[256].

En tentant de décrire les effets de ce qu'elle regroupe sous le terme de photomontage, Dawn Ades souligne bien, dans son ouvrage de 1976, les mécanismes sur lesquels s'appuient ces modules pédagogiques élaborés par Philipp Schaerer :

> En juxtaposant des éléments naturellement étrangers les uns aux autres, des paysages hallucinatoires se forment ; des objets banals deviennent énigmatiques lorsqu'ils sont déplacés dans un nouvel environnement.
> Notre pensée peine à les appréhender et se trouve déconcertée, ou bien une nouvelle pensée s'en fait l'écho. Des réalités différentes se révèlent alors[257].

256 Sur la question du collage comme exercice pédagogique en école d'architecture, voir également : Marta Magagnini, « Image as Reference. The New Life of Cutout Figures », *op. cit.*, p. 41.

257 Dawn Ades, *Photomontage*, *op. cit.*, p. 19. Traduction personnelle. « *By juxtaposing elements naturally strange to one another, hallucinatory landscapes are formed; commonplace objects become enigmatic when moved to a new environment. Our thought struggles to encompass them and is baffled, or a new thought is made for them. Different realities are thus revealed*».

En 2010-2011, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal tiennent un atelier de « professeurs invités » à l'École Polytechnique Fédéral de Lausanne, destiné à des étudiants de troisième année. En l'intitulant *Forget Everything you've learned*, les deux architectes affirment leur volonté de proposer une approche du studio de projet à part, qui doit déplacer le regard sur des présupposés de la pratique des architectes. Les étudiants y sont en effet amenés à inverser le rapport entre la représentation imagée et la conception d'un espace, dans ce qui est présenté comme une approche « alternative, une forme innovante de production spatiale, qui pose des bases essentielles d'un projet[258] ». Au lieu d'aborder les « images » comme les représentations de l'espace projeté vu en perspective, il s'agir ici de partir de photographies, qui sont manipulées par « des opérations simples d'addition, collage, augmentation, superposition, transformation, remplacement, contamination[259] » pour concevoir des espaces, « une ambiance, un parcours, une histoire[260] ». Dans la présentation écrite du studio, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal interrogent ainsi le rapport fondamental qui lie le projet à l'image :

> Comment une image, parfois très singulière, peut-elle apparaître comme un générateur spatial ? Comment, à travers un exercice quasi cinématographique, pourrons-nous faire du projet ? Pourrons-nous construire de l'espace tout en partant d'une histoire, d'une narration ? Comment, à travers l'addition des espaces, pourrons-nous mieux comprendre les mécanismes de la densité ?
> À priori sans contexte ou programme, l'exercice est parti de l'image, pas seulement comme outil de représentation, mais principalement comme instrument de recherche et moteur de projet. L'image toujours proche du sujet, du plus petit vers le plus grand[261].

La réflexion par les images, « quasi cinématographique », s'effectue ici à l'intérieur même des photographies, qui sont montées et articulées de façon à convoquer et à assembler des imaginaires, des ambiances auxquels elles renvoient. Pour Lacaton & Vassal, la revendication assumée d'un rapport au cinéma dans cet exercice pédagogique n'est pas un hasard. Au sujet de la pratique de l'assemblage d'images dans le cinéma de Jean-Luc Godard, Georges Didi-Huberman relève que « la citation procède avant tout d'une heuristique des significations qui fusent : Godard cherche la fécondité, même si les enfants ne sont pas de lui[262] ». C'est aussi la fonction des montages de photographies des étudiants de l'EPFL, qui opèrent comme des citations des espaces et ambiances qui peuvent en être interprétés. À la différence du cinéma – cette image-mouvement – le montage avec des photographies – ces

258 Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, « Atelier Lacaton & Vassal », C. Veillon (dir.), *Best of architectural design 2010-2011 EPFL/Sélection des meilleurs travaux d'étudiants*, Lausanne, Éditions Archizoom, 2011, p. 184-185.
259 *Ibid.*
260 *Ibid.*
261 *Ibid.*
262 Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 26.

images fixes – s'opère sur un même plan, tant temporel que graphique. La confrontation entre les éléments ne se fait pas par le jeu d'un montage qui fait se succéder – ou s'entrecroiser – les images de sources différentes. Elle se fait par le collage – fût-il numérique. La confrontation d'espaces ou de vues radicalement différents en est d'autant plus frappante qu'elle est mêlée dans la même image. Le collage permet par exemple de substituer le paysage visible à travers une fenêtre par un autre. Ou de créer une vue sur un extérieur à la place d'un mur, comme le fait une étudiante à partir d'une photographie de l'escalier de l'Hôtel Tassel, de Victor Horta. Les espaces et les imaginaires se confrontent directement par le biais de l'assemblage de leurs images.

Concevoir ainsi par les images permet d'aborder la conception du projet architectural à partir d'ambiances, à partir de points de vue sur l'espace, plutôt qu'à partir d'un agencement organisé de besoins programmatiques. Les photographies et photogrammes convoqués dans les montages des étudiants renvoient à des ambiances, à des *qualités* d'espace, produites par le croisement de nombreux facteurs : matériaux, lumières, volumes, teintes… L'observation analytique attentive de ces photographies, sélectionnées d'abord de façon instinctive, par un attrait alors encore inexpliqué, doit permettre aux étudiants de saisir les éléments susceptibles de générer cette *qualité* d'espace. « Chaque étudiant est ainsi confronté à construire les espaces du projet, à fabriquer un imaginaire de l'habiter à partir d'images, dont chacune explicite une situation, un espace, un usage, une ambiance, qui constitue précisément le fragment d'un projet et pose les bases essentielles du projet[263] ». Il y a la une ébauche de méthode de conception, qui place l'image et l'ambiance au centre du processus. Esquisser le dessin d'un espace par le croisement de photographies est une façon d'expliciter et d'assumer l'inspiration provenant d'espaces connus, appréciés pour leurs qualités. C'est aussi et surtout une méthode qui retourne la relation habituelle entre les représentations architecturales. Les vues ressemblantes, images 3D (photoréalistes ou non), collages et vues en perspectives ne sont plus produites à partir des représentations géométrales mesurées et quantifiées. Elles sont produites *avant*, et sont donc pleinement entendues comme un acte de conception heuristique.

263 Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, « Atelier Lacaton & Vassal », *op. cit.*

*
**

Apparu presque en même temps que la photographie, le photomontage – nom derrière lequel peuvent être rassemblées de nombreuses pratiques d'interventions sur les objets que sont les photographies – fait pleinement partie de la nature et de l'essence du médium photographique. Les montages permettent notamment aux photographies d'inquiéter le réel, et de jouer de la capacité des images à parler de fiction ; de ce fait, ils questionnent et dépassent le sujet de la relation au réel et de la supposée nature documentaire du médium photographique. Ils nous rappellent que les photographies, en tant qu'images, sont avant tout une affaire de relation, d'évocation, de ressemblance et de signes.

Les photomontages semblent particulièrement adaptés à la représentation de la fiction, parce qu'ils tirent parti de la dimension fragmentaire des photographies, qu'ils poussent à l'extrême en opérant par la découpe, la séparation et le réassemblage de fragments tirés de plusieurs photographies.

La photographie semble de même être particulièrement adaptée à la citation, à la référence, et à la manipulation, au croisement de ces références, qui permettent d'en faire émerger de nouveaux sens, de nouvelles significations. La nature fragmentaire de la photographie, et sa capacité à suggérer une quasi-infinité de significations et de sens, en fonction de son contexte d'énonciation, des montages dans lesquels elle est intégrée ou des discours qui l'accompagnent, en sont vraisemblablement la cause. La photographie permet en outre d'insérer une échelle et une présence humaine, et de faire référence à des objets précis du monde : édifices, sculptures, objets liés à des pratiques et des usages donnés et connotés par l'image[264]. Elle permet d'inscrire l'élément de représentation dans une histoire des images spécifique, et donc de susciter des clins d'œil et des références, qui éclairent autrement le sens de la représentation (comme c'est le cas dans l'emploi des photographies de Shulman par Drouot, Lacaton et Vassal).

Dans la pratique des architectes, le recours au photomontage permet de construire une relation singulière entre réel et fiction, c'est-à-dire entre le monde dans lequel les projets architecturaux s'insèrent, et ces projets – par nature des propositions fictionnelles – eux-mêmes. Comme c'est le cas pour tous les autres aspects de la relation entre architectes et photographies, les techniques et technologies ont beaucoup évolué depuis la fin du XIXe siècle, mais les pratiques de montage, de retouche et de représentation de projets *via* la matière des photographies demeurent.

Certaines périodes et certaines techniques semblent toutefois marquées par une plus grande présence, une plus grande force des photomontages chez les architectes. C'est particulièrement le cas des décennies 1950-1970, durant lesquelles « la superposition

264 Voir notamment : Marta Magagnini, « Image as Reference. The New Life of Cutout Figures », *op. cit.*

immédiate de la ville nouvelle à l'ancienne, ou l'exacerbation apocalyptique des lieux de la grande consommation font alors du réel le véritable espace de recherche de l'altérité[265] ».

Le retour en grâce, depuis la fin de la décennie 2000, des photomontages dans la pratique des architectes semble là encore pouvoir s'expliquer par plusieurs facteurs. D'abord, une forme de crise de l'image et de son rapport au réel. Les technologies récentes permettent la production d'images de synthèse au photoréalisme troublant, qui perturbent la réception des projets d'architectures, comme si ceux-ci ne pouvaient plus, du fait de ces représentations, apparaître comme des fictions, comme des possibles, mais bien comme des promesses contractuelles. Ou pour le dire avec les mots de Davide Tommaso Ferrando, « les rendus photoréalistes ne sont pas des suggestions mais des prescriptions : avec le BIM (Building Information Modelling), ils fonctionnent comme des polices d'assurance sur les bâtiments à venir[266] ». Cette crise du photoréalisme révèle en fait une crise du rapport de la pratique des architectes aux conditions de production de l'architecture.

En réaction à cette double crise émergent ce que Ferrando propose d'appeler des images post-digitales[267]. Le photomontage et le collages – maintenant numériques – y sont des moyens de convoquer, par la photographie, des citations et des références, que les formes du montage interrogent et dépassent. Ne se destinant pas à la construction, ces projets architecturaux poursuivent la veine contestataire et politique des projets radicaux des collectifs d'architectes des années 1960. Mais là où l'on parlait auparavant d'architecture de papier, il faudrait aujourd'hui forger un nouveau terme, qui tienne compte du fait que ces images vivent et circulent principalement *via* les réseaux sociaux numériques, devenus eux-mêmes conditions de ces images[268]. Largement appuyées sur des mécanismes de citation, de parodie et de clin d'œil, ces architectures de l'image post-digitales ne sont pas sans rappeler l'approche post-moderniste qui caractérisait les montages de *Superstudio*, d'*Archigram*, de Rem Koolhaas ou de Cédric Price.

> Bien qu'il semble difficile de prévoir ce que sera « l'architecture à l'ère des médias sociaux », il est néanmoins possible d'imaginer une direction vers laquelle la production architecturale pourrait s'orienter dans un avenir proche, sous l'effet de médias qui sont plus que jamais basés sur la circulation (rapide et globale) d'images (abondantes et médiocres). Je prétends que cette direction sera ancrée dans les travaux des architectes qui ont étudié la valeur de l'image en tant qu'élément de conception, de l'archive en tant qu'outil de conception et du montage en tant que méthode de conception. Parmi eux, on peut citer Eduardo Souto De Moura, Herzog & De Meuron, Valerio Olgiati et surtout Aldo Rossi, avec son idée d'une «architecture analogique», c'est-à-dire une architecture réalisée au moyen d'une association (montage) de fragments (images) appartenant à la mémoire individuelle (archives)[269].

265 Dominique Rouillard, *Superarchitecture*, op. cit., p. 13.

266 Traduction personnelle. « *photorealistic renders are not suggestions but prescriptions: together with BIM (Building Information Modelling), they function as insurance policies on the buildings to come* »

267 Davide Tommaso Ferrando, « From Nonchalance to Innocence. Post-Digital Architecture in the Environment of Social Networks. », *op. cit.*

268 À ce sujet, voir : Davide Tommaso Ferrando, « All that is Social Melts into the Network », *op. cit.*

269 Davide Tommaso Ferrando, « Gifs on the Wing: On the Current Condition of the Architectural Image », *In COCA. I international conference on architectural communication.*

D'un autre côté, l'émergence récente des intelligences artificielles (IA), algorithmes capables de produire des images inédites, à partir de demandes textuelles, en réutilisant les données visuelles qui ont « nourri » l'algorithme, ou bien la production de plus en plus performante de vidéos dites « *deep-fake* », perturbent le rapport au réel et au « vrai » que le grand public entretient avec les images. Cette émergence s'accompagne de la prise de conscience du fait que les images, mouvements ou fixes, ne sont associables ni totalement au réel, ni totalement à la fiction. Il en résulte une forme de prudence et de méfiance vis-à-vis des informations que semblent pouvoir communiquer les images, dont les photographies et les images de synthèse photoréalistes.

Si la puissance et les capacités de ces intelligences artificielles sont encore difficiles à cerner, du fait de la relative jeunesse de ces outils et de leur évolution permanente, on peut tout de même relever une constante essentielle de leur fonctionnement : les intelligences artificielles visuelles, telle celle, expérimentale, élaborée par le groupe *Midjourney*[270], fonctionne en réutilisant et en copiant les images et sources avec lesquelles elles ont été alimentées. Les croisements inédits et les reconfigurations des éléments graphiques identifiés et intégrés par ces IA sont à l'origine de la relative nouveauté que semble proposer leurs productions visuelles. S'il est encore trop tôt pour mesurer l'ampleur des bouleversements dans le rapport à l'image que pourrait susciter l'émergence des IA, il n'est pas exclu de penser qu'une nouvelle révolution de l'image est sur le point de s'opérer.

17-19 June 2017. Digital proceedings, 2017.

270 Voir : https://www.midjourney.com, consulté le 29.05.2023. Au moment de la rédaction de ce travail, l'intelligence artificielle conçue par *midjourney* est encore une version bêta.

Conclusion

Le projet architectural est intrinsèquement lié à la question de ses représentations. Celles-ci permettent au processus de conception qu'est le projet d'être communiqué, rendu intelligible et manipulable, au cours de son développement. Chacun des modes de représentation présente ses spécificités, atouts et limites. Les représentations architecturales ne décrivent donc jamais un projet aussi bien que lorsqu'elles sont multipliées et croisées, les défauts des unes étant compensés par les qualités des autres. Ces représentations sont des formes d'abstraction du réel, puisqu'elles le représentent sans lui ressembler. Elles sont aussi des formes de la fiction, puisqu'elles représentent un réel qui n'est alors qu'hypothétique.

Parmi les images qui gravitent autour de la pratique des architectes, les photographies tiennent une place singulière. Relativement récente, puisqu'apparue au cours du XIXe siècle, la photographie est rapidement devenue fondamentale pour les architectes. Elle a notamment entrainé quelques bouleversements majeurs dans l'approche des autres représentations architecturales, et dans l'imagination des architectes, en rapprochant de façon inédite le monde et sa représentation, le réel et l'imagination. Devenue un outil de référence et de conception, elle s'est également affirmée comme le medium privilégié de la communication, à l'heure de l'émergence des *mass-médias* et d'une société de l'information. Les révolutions, plus récentes, des réseaux numériques et sociaux, accordent également une place centrale à la photographie, qui est devenue un outil de communication singulier et majeur. Le recours à la photographie dans la pratique des architectes entraîne des collaborations entre des personnes, architectes et photographes, ou autres professionnels de l'image, qui peuvent prendre de nombreuses formes, de la commande technique à la collaboration créatrice. Parfois, la pratique photographique est aussi celle, directement, de l'architecte lui-même. Elle peut alors se faire intime, inspiratrice, vernaculaire. Il faut relever que, malgré les transformations des techniques et les révolutions technologiques – progrès des techniques d'impression, développement de l'informatique, photographie numérique, smartphones, logiciels de retouche, réseaux sociaux, intelligences artificielles – les usages de la photographie par les architectes perdurent dans le temps, en s'adaptant mais aussi en se renouvelant.

Au-delà du domaine des architectes, l'histoire récente de la photographie est marquée par de fortes relations avec le territoire, qui peuvent prendre la forme de commandes publiques ou de démarches d'artistes plus personnelles, les deux se rejoignant parfois au sein d'un même travail. L'émergence des pratiques de ce que l'on peut appeler les géo-photographes montre comment l'approche photographique peut permettre de passer du territoire au paysage, en ramenant le regard à hauteur d'œil et en considérant le réel d'abord par les pratiques et les usages qui peuplent les espaces. La relation au réel de la photographie

dépasse ainsi une simple relation de représentation documentaire, et se construit sur des approches qui donnent une place centrale au sujet photographiant, à sa démarche, à son expérience du réel. Penser l'enquête photographique plutôt que l'objet photographie est à même de révéler tout le potentiel opérant du médium pour participer d'une compréhension effective du réel.

Le médium photographique doit être abordé comme élément d'un processus ouvert sur le monde, nécessitant pour devenir opérant d'être intégré à une démarche qui le dépasse. Nous avons tenté de comprendre la place de la photographie dans le processus de projet architectural selon trois temps de l'image, qui renvoient à des propriétés différentes du médium, et surtout, à des temps et à des pratiques particuliers.

Le premier temps est celui de la *prise de vue et du terrain*. Il nous montre comment la photographie, malgré le fait qu'elle ne soit pas un miroir transparent et authentique du réel, peut devenir un outil opérant de relevé et d'enquête, dans un cadre contrôlé et en relation avec d'autres outils d'observation de l'architecte. S'y éclaire également la capacité de la photographie à permettre une attention au « déjà-là », et à aborder le paysage dans sa dimension d'espace habité et vécu. La photographie semble ainsi se faire le relais entre l'expérience corporelle du réel, sensible, et les représentations à partir desquelles les architectes établissent et communiquent leurs analyses et leurs propositions. Enfin, l'exemple de la relation entre le projet de transformation de la *High Line* de New-York et les photographies réalisées par Joel Sternfeld lorsqu'elle était une friche ferroviaire souligne comment l'expérience du terrain et la réalisation de photographies peuvent fabriquer une *image* et une représentation du réel qui peuvent modifier les imaginaires et influencent les projets des architectes.

Le second temps est celui de l'étude et de la mise en relation des *images*. Contrairement au premier, il n'a pas lieu dans l'expérience du terrain et du réel, mais dans l'intimité du studio, de l'atelier ou de la bibliothèque. Ce sont les pratiques d'archivage et de collecte des images, qui construisent un rapport sur le Monde singulier et intime. À travers les figures de l'archive et de l'atlas se révèle la capacité des photographies à rapprocher des objets distants, à renouveler le regard sur les objets photographiés et, surtout, à produire un sens qui dépasse la simple somme de ceux propres à chaque élément. La pratique de l'atlas mural d'images, comme chez Eduardo Souto de Moura, est alors susceptible de devenir un outil heuristique de stimulation et de formalisation de l'imaginaire de l'architecte. Manipuler et assembler les photographies devient donc une façon d'actionner et de transcender son propre imaginaire, pour en tirer de nouvelles inspirations, et de nouveaux rapports au réel.

Le troisième temps enfin, est celui de la fiction, de l'intervention dans les photographies elles-mêmes, abordées alors comme une matière visuelle susceptible d'être altérée, augmentée, recoupée et collée selon des modalités sans cesse renouvelées par les évolutions technologiques. L'histoire des collages et photomontages réalisés par les architectes nous montre à quel point ces pratiques sont susceptibles de confronter la fiction architecturale au réel, d'inventer de nouveaux possibles en croisant les images, et de faire de la photographie le support d'un projet architectural autant que politique.

Il est particulièrement remarquable qu'une même photographie soit susceptible d'être considérée dans chacun de ces trois temps identifiés : la photographie se caractérise par sa capacité à se faire l'objet d'interprétations et d'usages multiples, en fonction des acteurs, des contextes de monstration. C'est là sa richesse, mais aussi son danger, puisqu'une légende ou un contexte orienté peuvent « faire dire » à une image des choses qui la dépassent. Plus qu'un objet déterminé, la photographie doit donc être entendue comme un ensemble de pratiques.

Du réel à l'enquête photographique

Dès son apparition, la photographie a entretenu un rapport étroit et complexe avec les notions de transparence, de représentation du réel, d'authenticité et d'objectivité. Il est difficile d'imaginer aujourd'hui le choc révolutionnaire qu'a pu alors incarner l'émergence d'une technologie capable de produire des *images* aussi ressemblantes au réel. Malgré sa fragilité épistémologique, la supposée authenticité de la photographie en a rapidement fait un outil privilégié de documentation, d'exploration et d'archivage. O'Sullivan, Atget ou Albert Kahn mettent la photographie au service de démarches d'enregistrement du Monde, qu'il soit identifié par eux comme nouveau et à découvrir, ou bien vacillant et sur le point de disparaître. La grande diversité, à travers l'histoire, des démarches d'enregistrement et de documentation par la photographie, montre une forme d'étendue des possibles permis par le médium ; mais elle souligne également qu'aucune de ces démarches n'est neutre, ni dans ses modes de production, ni dans les images qu'elle produit et fait circuler. Les *Archives de la Planète* d'Albert Kahn parlent de la vision du monde mélancolique d'un riche financier philanthrope, les photographies du Grand Ouest de Timothy O'Sullivan exaltent la fibre conquérante et coloniale de la jeune Amérique et de ses grands espaces fantasmés. De la même façon, les photographies en Grèce de Fred Boissonnas participent de la construction d'une identité nationale – au détriment d'autres. La photographie tend ainsi à se faire instrument d'appropriation et de contrôle de territoires ; en somme, elle est un instrument de légitimation.

La photographie entretient effectivement une relation étroite avec la question du pouvoir économique et politique, comme l'a notamment démontré Allan Sekula dans les années 1970, en soulignant comment elle se faisait instrument du système capitaliste en place, particulièrement dans sa dimension de *High Art* et dans ses usages publicitaires[001]. L'artiste et théoricien américain met notamment en avant le rôle central de la photographie

001 Voir en particulier : Allan Sekula, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation, 1976-1978 », *Écrits sur la photographie: 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 143-174. & Allan Sekula, « Trafics dans la photographie », *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, [1981], Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 181-220.

dans « le marketing de masse des marchandises industriellement produites[002] », son origine bourgeoise, son association à des techniques de surveillance et de contrôle, en premier lieu desquelles les stratégies de fichage policier, incarnée notamment par les techniques mises en place par le criminologue français Alphonse Bertillon. Il relève également la capacité de la photographie à permettre l'instrumentalisation et l'esthétisation de la guerre[003] ou de la misère, ce que souligne également à la même époque Susan Sontag. L'écrivaine note que « la photographie est devenue l'art par excellence des sociétés de l'abondance, du gâchis, du mouvement : outil indispensable de la nouvelle culture de masse […][004] ».

La capacité de la photographie à fonctionner comme un outil de promotion commerciale et de diffusion d'une esthétique dominante, telle que soulignée par Sekula et Sontag, est d'ailleurs à l'œuvre dans la pratique des architectes, dans ce que l'on appelle parfois la « photographie d'architecture », terme qui désigne la réalisation, sur commande et par des photographes souvent spécialisés, de photographies de constructions architecturales à peine achevées de bâtir, afin d'en faire la promotion dans la presse spécialisée[005], sur les réseaux sociaux, auprès de la profession, mais aussi auprès de potentiels clients et du grand public.

Cette dimension de promotion se prolonge dans certaines images de synthèse réalisées pour répondre aux concours d'architectures, et/ou pour communiquer sur de futures réalisations : dans une forme d'osmose et d'influence esthétique réciproque, les images de synthèse photoréalistes et les photographies d'architecture se répondent l'une à l'autre, brouillant la clarté du message de la représentation architecturale, entre promesse vendeuse et exagérée d'un réel incertain et proposition fictionnelle de transformation de ce réel. La photographie d'architecture fait la promotion d'un certain regard sur le réel, et l'image de synthèse photoréaliste vend une promesse comme si elle était déjà le réel.

La capacité de la photographie à transcrire le réel est notamment incarnée par son apparente valeur documentaire. Cette dernière a pourtant fait l'objet d'un certain nombre de réflexions, de tentatives de formalisations et de controverses dans l'histoire du medium. Le style documentaire de Walker Evans est avant tout un style esthétique, avant que d'être une démarche d'investigation documentaire à proprement parler. Dans les années 1960-1970, à la suite d'explorations décomplexées de la photographie par un certain nombre d'artistes que l'on associe au mouvement de l'art conceptuel, en premier lieu desquels Ed

002 Allan Sekula, « Trafics dans la photographie », *op. cit.*, p. 208.
003 Sur cette question voir un autre essai de Sekula : Allan Sekula, « L'Image instrumentalisée : Steichen s'en va en guerre », *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, [1975], Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 105-135.
004 Susan Sontag, *Sur la photographie*, [1973], Paris, C. Bourgois, 2008, p. 103.
005 D'ailleurs, certains photographes « d'architecture » réalisent également des photographies de publicité pour des objets tels que des voitures ou des montres de luxe. C'est notamment le cas du portugais Fernando Guerra, qui collabore régulièrement avec Porsche.

Ruscha, les questions autour du potentiel documentaire de la photographie se renouvellent. C'est dans ce contexte que William Jenkins réunit en 1975 un ensemble de photographes sous la bannière de l'exposition intitulée *New Topographics, Photographs of a Man-altered Landscape*. L'exposition, et notamment son catalogue où figure un texte de Jenkins appuyé sur les propos des différents photographes, est traversée par de profondes interrogations sur ce qui fait la valeur documentaire de la photographie, sur les méthodes à suivre pour parvenir à la production d'une photographie qui soit qualifiable de *documentaire*, et, en filigrane, par la question du positionnement des photographes par rapport au Monde en général, et au monde de l'art en particulier.

La photographie est historiquement liée à la société industrielle. Leurs développements sont concomitants et elles partagent une forte relation à la technique. Mais si elle a longtemps été l'outil privilégié de la communication, notamment dans la presse, la photographie document peine à s'adapter à la société de l'information. Cette crise du document est liée à une évolution de la perception collective des photographies et à l'émergence d'autres médias, qui font que la photographie ne semble plus être le moyen le mieux capable de représenter le monde dans sa vérité. L'illusion d'une photographie transparente, authentique, absolue et fonctionnant comme une parfaite représentation du monde est, en somme, enfin épuisée. L'intérêt de la photographie dans sa capacité à permettre la compréhension du réel demeure pourtant, mais elle nécessite de penser le médium au sein d'une démarche plus large, qui peut notamment s'apparenter à l'enquête.

Penser la pratique photographique dans le cadre d'une démarche d'enquête permet de dépasser le clivage historique entre art et document et d'éviter l'écueil d'une esthétisation outrancière et auto-centrée. Lorsque associée à une démarche d'investigation et de recherche, comme dans les travaux de Éric Tabuchi & Nelly Monnier, Bertrand Stofleth ou encore John Davies, la photographie semble à même de favoriser la compréhension d'un lieu dans la complexité des relations qui s'y tissent, dans sa dimension territoriale, mais aussi en tant que paysage habité, pratiqué, vécu. Elle semble également capable de permettre la matérialisation et l'articulation heuristique des images de la mémoire, de l'expérience, et de se faire le support de dispositifs de mise en intellection d'informations, comme le montrent les travaux de Batia Suter. Dans tous les cas, ces démarches nécessitent d'associer les photographies à d'autres pratiques, d'autres médiums, et à un travail de recherche au sens large. La démarche de l'enquête se positionne, comme le montre l'exemple de Batia Suter, au croisement du réel et de l'imagination, du constat et de la projection.

Parallèlement chez les architectes, il existe de nombreuses formes de relation féconde entre la photographie et le processus créatif du projet, qui semblent également faire écho à la définition de l'enquête. C'est le cas lorsqu'il s'agit de construire une appréhension et une intellection du réel par une pratique de photographie sur le terrain, ou bien de donner une forme tangible et susceptible de forger l'inspiration à la culture, à l'imaginaire et aux productions des architectes. C'est aussi le cas dans les démarches qui doivent permettre de

faire dialoguer des références et différents rapports au réel par la manipulation de matières photographiques. La photographie est ainsi convoquée, aux côtés d'autres médiums, dans une démarche qui peut là encore s'apparenter à l'enquête.

Les images au service d'un grand récit

Dans le projet ambitieux des Archives de la Planète d'Albert Kahn comme dans celui du *Mundaneum* de Paul Otlet et Henri La Fontaine, on retrouve une même volonté d'archivage exhaustif du Monde grâce, en particulier, à la photographie. Dès les premières tentatives d'enregistrement, d'archivage et de collecte par la photographie, le médium est associé à une dimension universaliste et totalisante, qui doit permettre de saisir le réel, et de le contrôler. La mission héliographique, les calotypes du Louvre d'Édouard Baldus et les procès-verbaux photographiques de Eugène Viollet-le-Duc participent ainsi d'une même approche de la photographie : celle d'une technologie qui doit permettre de saisir le réel, c'est-à-dire de se l'approprier et de s'en emparer. Le caractère machinique et industriel de l'objet technique qu'est l'appareil photographique y est pour beaucoup. Dans le cadre du paradigme moderniste, et de la fascination pour la machine qui le caractérise, l'appareil photographique permet de produire une forme de représentation totalisante et universaliste du réel, qui peut être archivée, ou mise en scène dans une muséographie. Le projet inachevé du *Mundaneum*, dessiné en 1929 par un Le Corbusier enthousiaste, est un point de rencontre remarquable entre le désir d'absolu de la photographie, et l'ambition universaliste et industrielle des architectes du mouvement moderne. La forme même du projet architectural, une spirale, souligne cette dimension d'absolu et d'infini. Il faut tout enregistrer, tout rassembler, tout contrôler et tout voir simultanément. Le projet politique et social du modernisme en général et de Le Corbusier en particulier rejoint ici le projet architectural.

Une autre concomitance historique entre architecture et photographie vient cependant, un peu plus de trente ans plus tard, répondre à la tentation universaliste. L'année 1966 voit en effet Ed Ruscha, Sol LeWitt et Dan Graham réaliser respectivement *Every Building on the Sunset Strip*, *Ziggurats* et *Homes for America*, trois œuvres qui emploient la photographie pour recentrer le regard sur ce que l'industrialisation et les modes de production capitalistes font à la ville, ainsi que sur l'architecture du banal. Mais 1966 est aussi l'année de la fondation à Florence du collectif *Superstudio*, par Adolfo Natalini et Cristiano Toraldo di Francia. À sa façon, ironique, ludique et cinglante, *Superstudio* propose également une critique des modes de production de l'architecture et du mythe universaliste du mouvement moderne. Et là encore, la photographie, mise au service de la réalisation de photomontages, est l'un des outils privilégiés d'une démarche qui se pose en résistance de l'ordre établi. D'abord exploitée pour le contrôle et l'archivage, la photographie est ainsi mise au service de la contestation et de la construction d'un regard nouveau porté au banal, au local et au quotidien. Il faut enfin noter que cette période de bascule historique du milieu des années 1960 est également celle de la transformation des modes de représentation : le logiciel Sketchpad, que l'on peut

considérer comme le premier logiciel de Dessin Assisté par Ordinateur (DAO) est mis au point par Ivan Sutherland dans le cadre de la thèse de doctorat qu'il soutient en 1963 au MIT[006]. La crise du grand récit moderne est aussi celle des modes de représentations.

Penser le projet le projet d'architecture comme enquête

Il faut donc formuler ici l'hypothèse selon laquelle le projet architectural peut, lui aussi, être abordé et considéré en tant qu'un processus d'enquête. Comme un art de l'enquête, ou bien, plus précisément, en tant que « projet-enquête », comme nous proposons désormais de le nommer. Le projet architectural peut en effet se définir comme étant une proposition, d'abord fictionnelle, de transformation du réel, qui vise à résoudre un problème, et qui doit donc commencer par cerner et identifier ce « problème ». En tant que conduite – on parle de conduite de projet – le projet architectural est marqué par une disjonction temporelle : il est essentiellement défini par sa dimension d'anticipation. Projeter, au sens large, c'est définir en amont d'un éventuel passage à l'action la nécessité, le but, les modalités et les tenants et aboutissants de ce passage à l'action. Dans le projet architectural, ce passage à l'acte est la transformation du réel – en tout cas d'un fragment du réel – que cette mise en action doit rendre effective. Dans la plupart des projets architecturaux contemporains, le passage à l'acte est incarné par le chantier, puisque la transformation du réel est souvent pensée comme une transformation de la matière.

Considérer le projet architectural comme une enquête implique de l'aborder comme un processus destiné à permettre la compréhension des conditions d'un problème, d'une question ou d'une hypothèse. Cela implique aussi de penser le projet architectural d'abord comme un rapport à une situation, à un état du monde, à un lieu. Pour reprendre les termes proposés par Sébastien Marot et exposés dans ce travail[007], cela implique de considérer le projet selon une approche sub-urbaniste, plutôt que sur-urbaniste. L'auteur oppose en effet le sur-urbanisme, dans lequel le programme et la finalité du projet sont déterminés *ex-nihilo* et appliqués arbitrairement sur un site ou un lieu qui semble plus ou moins capable de l'absorber, au sub-urbanisme, dans lequel la finalité du projet doit émaner d'une compréhension du lieu, du milieu et de ses problématiques propres. Le projet-enquête a précisément pour destination de permettre cette compréhension, cette intelligence du lieu et de sa complexité. Il est, par essence, sub-urbaniste.

Mais le projet-enquête n'est pas qu'une exploration des conditions et nécessités d'un site ou d'un lieu. Il est aussi le processus de création qui vise à définir de façon plus ou moins précise les modalités d'une transformation souhaitable du réel – ou de son appréhension. En ce sens, notre définition du projet-enquête se rapporte à ce que Tim Ingold appelle, pour sa

006 Jordan Kauffman, « Dessiner avec l'ordinateur dans les années soixante : le design et ses pratiques à l'aube de l'ère numérique », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 2016, n° 32, p. 105-123.

007 Voir en particulier : Chapitre 4, section 2.2, « Une attention au déjà-là ».

part, l'art de l'enquête[008].

Là encore, l'enquête s'oppose à une pratique verticale, d'abord conçue *ex-nihilo*, celle de la théorie pure et du sur-urbanisme. Le projet-enquête est le moyen de mêler connaissances académiques et savoir tiré d'une interaction avec le réel, de connaître de l'intérieur, grâce à la pratique d'un *faire*. Dans le projet-enquête, l'architecte apprend donc du réel, et interagit avec celui-ci en pensant ses transformations futures. Cette interaction passe, notamment, par la production et l'observation de représentations de natures diverses, et par l'élaboration de fictions projectives. Le projet-enquête est également le moyen pour l'architecte de construire une compréhension sur ses propres méthodes de conception, en mêlant intimement théorie et pratique, recherche et conception, projet et enquête.

Las Vegas & l'enquête du banal

C'est parce que le projet est une enquête qu'il peut lui être nécessaire d'utiliser la photographie. En effet, elle est un moyen particulièrement capable de construire la relation entre le réel, l'architecte et le projet-enquête. Lors de l'investigation qu'ils mènent à Las Vegas avec leurs étudiants, Denise Scott Brown et Robert Venturi ont largement recours à la photographie, et selon des modalités qui soulignent bien les potentiels du médium, selon ce que l'on peut identifier comme trois temps successifs[009].

La photographie est, dans un premier temps abordée en tant que pratique, sur le terrain. À pied, en voiture, parfois même à bord d'un hélicoptère, les architectes se déplacent et photographient ce qu'ils observent, ce qui les interpelle. Mais ils documentent aussi leur propre pratique et expérience du terrain, dans une forme de méta-enquête qui parle d'elle-même. On retrouve ainsi dans les archives du studio des photographies du groupe sur un parking, en voiture, ou en train de poser, chacun leur tour, devant le paysage de Las Vegas. Toutes ces photographies sont à la fois des prises de notes visuelles et des témoins de l'expérience propre du groupe d'architectes-enquêteurs. La photographie comme l'enquête placent le point de vue subjectif de l'opérateur au centre de la pratique.

Dans un second temps, qui n'a plus lieu sur « le terrain » de Las Vegas, mais de retour au studio de projet, les photographies sont développées, tirées, rassemblées et observées. Elles sont alors une matière d'investigation, susceptible de faire émerger ou de souligner des traits particuliers constatés sur place par les architectes, ou découverts en observant les images. Le rassemblement des photographies réalisées par les membres du studio permet par exemple de faire émerger des récurrences, des nuances, des typologies dans les objets et situations urbaines photographiées. C'est par ce mécanisme que sont réalisés des diptyques, des triptyques, des atlas, ainsi qu'un certain nombre de tableaux, qui classent dans une

008 Voir à ce sujet : Chapitre 4, section 1 : « Du relevé à l'enquête ».
009 Voir à ce sujet : Chapitre 2, section 2, : « Ce que la photographie fait à l'architecture ».

organisation en grille les photographies selon des thèmes ou des problématiques identifiées. Sont également réalisés des collages, tel celui superposant au plan de Rome dit « de *Nolli* » (1748) une photographie de l'enseigne iconique qui marque l'entrée de Las Vegas. Ce second temps, celui du studio et de l'observation des images, est aussi le moment de la réalisation des plans, schémas et autres documents graphiques d'analyse, qui permettent de clarifier et de synthétiser l'enquête, mais ne sont pas, au contraire des photographies, le produit direct de l'expérience sur place.

Enfin, le troisième temps est celui de la publication, ou pour le dire autrement, de la mise en forme intelligible du projet-enquête. Si un projet architectural non bâti existe avant tout par ses représentations graphiques, on peut dire que le projet-enquête de *L'enseignement de Las Vegas*[010] existe de même avant tout par sa représentation : le livre. On y trouve évidemment des textes, les documents, plans et schémas d'analyse produits en studio, mais aussi et surtout les photographies réalisées sur place. Les photographies traversent ainsi l'ensemble des étapes du projet-enquête, passant successivement d'une pratique sur le terrain à un objet d'analyse, puis à un objet de transmission et de communication, qui restitue autant l'expérience que l'analyse. Cette capacité singulière du médium à traverser ces phases en fait un outil d'enquête à part, qui est également le moyen de documenter l'enquête elle-même, en tant qu'expérience. Enfin, on peut relever que chez Denise Scott Brown et Robert Venturi, la photographie est là encore un moyen de s'éloigner d'une universalité supposée de l'architecture pour observer, au contraire, le local et le banal, avec un regard qui se revendique comme dénué d'*a priori*. On sait d'ailleurs l'attachement que Robert Venturi a porté à la remise en cause du paradigme moderniste.

Les projets-enquêtes de Forensic Architecture

La pratique du groupe Forensic Architecture (FA) illustre bien comment les compétences de l'architecte peuvent être utilisées dans une démarche d'enquête. Fondé en 2010 par l'architecte israélien Eyal Weizman, ce groupe de recherche se définit comme « un champ académique émergeant […]. Il consiste à produire et à présenter des preuves architecturales – relatives aux bâtiments et aux environnements urbains – dans le cadre de processus juridiques et politiques[011] ». Forensic Architecture opère en tant que groupe de recherche rattaché à la Goldsmiths University of London, et se compose d'architectes, de designers, de vidéastes, en plus de collaborer étroitement avec des chercheurs en droit, en ingénierie ou encore en archéologie. L'originalité du champ qu'entend fonder Forensic

010 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, [1972], Wavre, Mardaga, 2017.

011 D'après la description donnée sur le site internet du groupe : https://forensic-architecture.org/about/agency, consulté le 07.06.2023. Traduction personnelle. « "*Forensic architecture*" *is the name of an emergent academic field we have developed at Goldsmiths. It refers to the production and presentation of architectural evidence – relating to buildings, urban environments – within legal and political processes* ».

Architecture repose dans le fait d'utiliser les outils et compétences des architectes, en particulier l'assemblage de modèles 3d, de photographies et de vidéos, afin de fournir des preuves à la justice.

> Nous enquêtons sur la violence des États et des entreprises, les violations des droits de l'homme et la destruction de l'environnement dans le monde entier. Notre travail implique souvent des enquêtes à partir de sources ouvertes, la construction de modèles numériques et physiques, des animations 3D, des environnements de réalité virtuelle et des plates-formes cartographiques.
> Dans ces environnements, nous localisons et analysons des photographies, des vidéos, des fichiers audio et des témoignages afin de reconstituer et d'analyser des événements violents[012].

L'auditoire de FA est mondial ; les travaux, preuves et reconstitutions établies par le groupe sont destinés à des tribunaux internationaux, à différents services et commissions des Nations-Unies, à des tribunaux citoyens, mais aussi à des institutions culturelles et universitaires. Forensic Architecture revendique explicitement le fait de mettre ses compétences au service de la lutte contre les violations des droits de l'homme et contre la désinformation : le projet du groupe est éminemment politique et militant, tout en s'inscrivant dans un cadre universitaire et culturel singulier.

Les architectes de FA désignent leurs travaux comme étant des « projets[013] », mais ont également recours au terme anglais d'*investigations*, que l'on peut traduire en français par enquête. Il faut noter qu'on peut également traduire enquête par *enquiry*, avec quelques nuances :

> Si elle est une recherche à part entière, l'*investigation* mobilise le vocabulaire de l'énigme (*riddle* ou *puzzle*), de l'indice (*clue*), et traque moins la vérité (*truth*) que les preuves (*evidences*), ces données matérielles qui permettront d'attester d'un fait et, le cas échant, d'incriminer un coupable. L'*investigation* sait ce qu'elle cherche et vise en premier lieu sa réussite : elle a pour vocation de se clore, de préférence au plus vite. Plus indéterminée, l'*enquiry* s'affirme, elle, plutôt comme une quête par nature infinie de la Vérité[014].

Dans un entretien de 2015, Weizman professe que « La terre est une photographie : elle enregistre et conserve les traces d'un passage ou d'une occupation, quand bien même elles seraient déniées[015] », ce qui montre l'approche du médium photographique qu'est celle

012 D'après la description donnée sur le site internet du groupe : https://forensic-architecture.org/about/agency, consulté le 07.06.2023. Traduction personnelle. « *We investigate state and corporate violence, human rights violations and environmental destruction all over the world. Our work often involves open-source investigation, the construction of digital and physical models, 3D animations, virtual reality environments and cartographic platforms. Within these environments we locate and analyse photographs, videos, audio files and testimonies to reconstruct and analyse violent events* ».

013 Voir notamment l'entretien : Philippe Mangeot et Laure Vermeersch, « Les topographes des droits humains. Rencontre avec Forensic Architecture », *Vacarme*, 2015, vol. 71, n° 2, p. 131-162.

014 Aline Caillet, *L'art de l'enquête*, *op. cit.*

015 Eyal Weizman, *in* Philippe Mangeot et Laure Vermeersch, « Les topographes des droits humains », *op. cit.*

de FA : la photographie est abordée comme un enregistrement, comme une trace susceptible de devenir une preuve lorsque correctement croisée avec d'autres indices, corroborée ; mais elle est aussi, ici, l'outil d'une tentative d'inversion des rapports de domination.

Les projets-enquêtes de FA renouvellent en tout cas la relation entre les compétences des architectes, la photographie, l'art, l'enquête et la notion de probation. La photographie est historiquement reliée à des tentatives de contrôle, d'appropriation et de domination, notamment dans les usages documentaires qui en ont été faits, relation que souligne Weizman en revenant sur l'origine étymologique du terme *forensic*, littéralement traduisible en français par « forensique », un mot qui provient de la racine latine *Forensis* :

> En latin, ce terme renvoie à la place publique, au fait d'amener une question jusqu'au forum. Il exprime donc une pratique politique. Les deux mots ont la même origine, mais la modernité a réduit le *Forensis* au Forensics. Voyez l'anthropométrie judiciaire que Bertillon a développée au tournant des XIXe et XXe siècles. Ce type d'expertise technique est un acte policier, au service du contrôle des individus. Nous essayons, quant à nous, d'en inverser la logique, en observant les crimes d'État d'un point de vue citoyen[016].

Pour Aline Caillet, Forensic Architecture est l'un des premiers collectif à instituer « l'expertise légale [la forensique] dans le champ de l'art et ce, à des fins politiques et critiques[017] ». L'autrice lie directement la notion de forensique à celle d'enquête, notamment dans sa dimension policière, dans laquelle les sciences forensiques se font « ensemble de méthodes d'analyse fondées sur différentes sciences […] et dont les résultats sont destinés à contribuer à une investigation en cours[018] ». Chez FA, la nature d'enquête du projet est directement rattachée à la dimension policière du terme : les projets des architectes visent à construire des preuves, en croisant des témoignages, qui peuvent prendre la forme de photographies.

Ni les projets-enquêtes de Forensic Architecture ni ceux de Denise Scott Brown et Robert Venturi à Las Vegas ne correspondent à ce que l'on définit traditionnellement comme des projets architecturaux. Ils ne relèvent aucunement d'une mission de maîtrise d'œuvre – ni d'une mission tout court, en l'absence de commanditaires – ne donnent pas lieu à l'édification d'un bâtiment, ni même à un chantier de construction – ou de déconstruction – à proprement parler. Ils sont pourtant tous deux des projet-enquêtes, qui mettent à contribution des compétences particulières et spécifiques aux architectes. De même, les fresques-collages photographiques de Charlotte Perriand, les contre-utopies de Superstudio ou le porte-avion de Hans Hollein ne sont pas des projets de maîtrise d'œuvre. Ils sont pourtant tous des formes de projet architectural, politique, répondant aux problématiques de leurs époques et visant à susciter une transformation du réel. Si le projet dans le cadre duquel Pauline Gasqueton effectue un relevé à Cluses est plus conforme à l'image conventionnelle du projet architectural – celle qui concentre la plupart de la pratique des

016 *Ibid.*
017 Aline Caillet, *L'art de l'enquête*, *op. cit.*, p. 174.
018 *Ibid.*, p. 173.

architectes contemporains – il n'en demeure pas moins une enquête, qui vise à comprendre la forme et l'histoire d'un édifice existant, pour en cerner les potentiels, et, *in-fine*, proposer une suite – d'abord fictionnelle – à cette histoire.

Vers une redéfinition du projet architectural ?

Chez le détective qui enquête, la lecture et l'organisation des traces, passant par un réseau de liens à tisser entre des éléments a priori disparates, dont la cohérence apparait petit à petit, comme un puzzle, sert à permettre d'écrire l'histoire du crime qu'il cherche à résoudre. Et donc à déterminer les motifs, les coupables, et les circonstances qui permettront de rendre justice. Chez l'architecte, il s'agit de mettre au jour la matrice du territoire, son histoire à plus ou moins longue portée, c'est-à-dire un déroulé subjectif d'événements considérés dans ce contexte comme marquants, et qui permettent de comprendre à la fois la situation spatiale et humaine telle qu'existante au moment considéré, et ce qui y a amené. L'enquêteur-architecte ne cherche pas qu'à échafauder une explication historique, avec ses continuités et ses discontinuités, il cherche aussi et surtout à projeter un développement futur de cette histoire. Si l'histoire, en tant qu'approche disciplinaire, peut être comprise comme la mise en articulation et en récit d'un certain nombre d'éléments passés (il faudrait donc plutôt parler de mise en histoire), elle en est d'autant plus importante pour l'architecte qui cherche justement à échafauder des fictions qui viendront se placer en continuité (ou parfois en discontinuité, mais la rupture est alors proposée en pleine conscience comme une forme de réponse) de cette histoire. Le mode d'enquête de l'architecte est donc particulier en ceci qu'il est à visée proactive. Il ne cherche pas seulement les traces qui lui permettront d'écrire une histoire passée, ou de fournir des preuves. Il cherche les traces sur lesquelles appuyer une proposition d'histoire future. Ainsi, le relevé à Cluses de Pauline Gasqueton consiste en la collecte de traces qui permettent de définir le potentiel de reconversion d'un édifice en déshérence. Les photographies de Commune permettent aux architectes de *comprendre* les atouts et contraintes d'une situation urbaine à laquelle ils répondent par des prescriptions. Lacaton & Vassal tentent de représenter un constat du réel – la situation spatiale de la halle AP2 abandonnée – pour démontrer la pertinence de leur proposition de transformation de ce réel.

En tant qu'il émerge d'un constat du réel, le projet architectural est une fiction qui vise à proposer la suite à une histoire, elle-même écrite à partir des éléments du réel captés, intégrés et représentés par les architectes. La fiction du projet est donc le point de bascule entre le présent et le futur, ce pour quoi elle doit s'appuyer sur une compréhension du passé. Cela implique que le projet architectural *inquiète*, *perturbe* et *transforme* le réel. La relation entre la fiction des représentations architecturales et la notion d'inquiétante étrangeté mériterait certainement d'être questionnée plus en profondeur.

Ainsi, il faut peut-être dépasser la rigueur de la définition étymologique du projet architectural, qui le décrit simplement comme une conduite anticipatoire visant à prescrire une transformation du réel avant de la faire matériellement advenir, c'est-à-dire de donner

lieu à la maîtrise d'une œuvre. Le mot « projet » ne semble plus aujourd'hui définir cette seule anticipation à la réalisation du chantier, mais regrouper plus largement une démarche, un processus progressif de réflexion, d'imagination, de création et de compréhension du réel.

C'est évidemment le cas chez Forensic Architecture, dont les projets sont avant tout des tentatives de compréhension et de mise en lumière de situations de crise aux enjeux sociaux et humains liés à l'architecture. Mais c'est aussi le cas, dans des contextes plus conventionnels, par exemple dans les démarches de résidence d'architectes[019] qui cherchent avant tout à comprendre les singularités, problèmes et atouts de situations particulières, comme c'est le cas de Commune sur le cours Tolstoï. Dans ces démarches, c'est au cours du processus de projet-enquête que le projet définit lui-même ses objectifs, ses limites et ses moyens. Ces démarches impliquent toutefois une forme de gouvernance et de gestion singulière, puisqu'elles requièrent la collaboration avec un client-financeur qui accepte l'incertitude d'un processus encore indéterminé, dont la rentabilité économique n'est pas toujours garantie.

Un contexte contemporain

Cependant, les potentiels d'une définition actuelle du projet-enquête sont à relativiser ; ils dépendent d'un certain nombre de conditions, en premier lieu desquelles la volonté des architectes eux-mêmes. Quelle est la place des pratiques photographiques, qui prennent du temps, nécessitent un effort, des compétences et une prise de conscience, dans la pratique contemporaine des architectes ? Ce temps existe-t-il seulement, au sein de modes de productions contraints par des exigences de rentabilité, et donc de rapidité ?

Les informations et images disponibles sur le monde sont plus nombreuses et denses que jamais : plans, photographies aériennes historiques, cadastre, règlement, PLU, relevé de géomètre, vue satellite, *street view*, etc. Il est possible de collecter un grand nombre de données et d'images *via* Internet, sans sortir de son atelier, et depuis n'importe quel point du globe, pourvu qu'il soit connecté au réseau. Dans l'absolu, il est possible de réaliser toutes les phases de conception de nombreux projets d'architecture sans jamais avoir à prendre le temps de se rendre sur place, de sortir de l'atelier.

La densité de ces informations n'est-elle cependant pas une illusion, passée par des prismes que nous ne maitrisons pas ? Elle tend à réduire le réel à une somme d'informations quantifiables, mesurables et virtuellement accessible de n'importe où. L'expérience du lieu et du réel semble pourtant fondamentale, dans tout projet d'architecture qui prétend à proposer une transformation de ce réel.

Le recours aux pratiques photographiques, et notamment à celle de la prise de vue

019 Telles que pratiquées par exemple par les architectes de Commune. Voir chapitre 4, section 2, « Photographier l'espace vécu ».

soi-même, pour l'architecte, est précisément l'occasion de construire un rapport au réel, de dépasser la totalité globalisante des informations déjà disponibles et des représentations virtuelles déjà produites. La prise de vue, associée nécessairement à une expérience corporelle de déplacement dans les lieux, est une incitation à la prise en compte de cette expérience. Elle nécessite de sortir, et *d'aller voir*. Elle implique une attention au local, au particulier et au spécifique. Elle est aussi un catalyseur de la richesse de cette expérience, la nécessité de prendre des photographies incitant l'architecte-opérateur à un arpentage plus abouti, plus complet, à faire l'effort de se déplacer en des points de l'espace précis dans le but d'y prendre des photographies. Elle est enfin le pont entre expérience du réel et représentation, en ce qu'elle consiste en la réalisation de photographies, sur place, destinées à servir plus tard et ailleurs.

Conscient des nécessités à venir du projet architectural qui s'amorce, l'architecte-photographe anticipe, dans sa pratique photographique, les usages futurs auxquels ses images pourront répondre : retrouver des traces et indices d'éléments concrets, figurer des insertions de proposition de projet, communiquer sur le projet, illustrer un propos destiné aux clients, etc.

Mais il doit également être conscient que ses photographies peuvent permettre des usages non-anticipés. En effet, contrairement aux autres modes de représentation que l'architecte peut mobiliser sur place, tels que le dessin à la main, le relevé métrique ou la prise de notes écrites, qui sont par nature plus sélectifs, la photographie est capable de se conformer à des usages futurs et encore imprévus au moment de la prise de vue. On peut y découvrir des éléments qui n'avaient pas retenus l'attention sur place. Des récurrences peuvent émerger de l'ensemble des photographies une fois réunies. Les évolutions des contours du projet peuvent nécessiter de porter l'attention sur d'autres éléments que ceux ayant motivé la prise de vue. Les modes de représentation plus sélectifs, comme le dessin, écartent *de facto* ces éléments périphériques à l'attention, qu'ils excluent. Pour l'architecte-enquêteur qui prend des photographies, il est donc possible – et peut-être même souhaitable – de réaliser des prises de vue dont la destination n'est pas clairement anticipée, une forme de *au cas où* dans lequel le médium pourra révéler toute sa richesse et son potentiel heuristique.

Le renouveau contemporain que connaissent les pratiques de photomontages et de collages chez les architectes est aussi celui d'une critique et d'une méfiance à l'égard des logiciels de rendu, ainsi que du contrôle total sur le projet que visent à exercer les logiciels associés aux pratiques du *Building Information Modeling* (BIM) et leurs maquettes numériques. Le BIM et la photogrammétrie renouvellent la tentation d'un contrôle absolu du réel par la technologie, par l'image et par la photographie. Ils construisent le paradigme d'un réel qui pourrait être intégralement – et objectivement – scanné en 3d par des machines aux technologies pointues ou par des drones, puis associé à un projet modélisé en maquette numérique et entièrement maîtrisé et anticipé de bout en bout, jusqu'à la fin de sa construction et au-delà. Ce paradigme renouvelle, en somme, celui moderniste appuyé sur l'objectivité supposée de la technique et sur la possibilité de contrôler universellement le réel. Il n'est pas étonnant que cette approche se corrobore et s'incarne dans la production

d'un type particulier d'image, les vues de synthèse photo-réalistes qui, elles aussi, traduisent un désir de maîtrise du réel, des moyens et des finalités de sa transformation.

Ce paradigme confie également une grande responsabilité aux images et en particulier à la photographie. La prédominance des représentations photographiques dans la diffusion et la publicité de la production des architectes soulève des biais potentiels. En premier lieu celui d'une réduction médiatique de l'architecture à son image icône[020]. Apparaît également le biais d'une conception architecturale d'abord pensée pour les images qu'elle va permettre de produire.

De la prudence envers les images

En mai 2012, l'architecte Anne Lacaton recevait le titre de Docteur *honoris causa* de l'Université Libre de Bruxelles, nomination motivée par le fait que « le travail qu'elle mène avec qualité en compagnie de Jean-Philippe Vassal brasse les domaines des sciences, des arts et de la politique, ceux-là mêmes visés par la distinction[021] », des mots de Georges Pirson, qui réalise un entretien avec l'architecte en août 2012. En préambule de cet entretien, il montre à Anne Lacaton une photographie prise par Frédéric Druot sur le chantier de la transformation de la tour Bois-le-Prêtre, et il « suggère que cette photo peut se comprendre comme la palette allégorique [du travail d'Anne Lacaton] – bâti, nature, modernité, géographie, transparence, production – et que cette image, parmi d'autres, peut illustrer les multiples dimensions de son action d'architecte[022] ». À cette suggestion, l'architecte répond par un pas de côté : aucune photographie n'est capable de dire autant de chose, et « l'image en tant qu'outil de communication relève du passage obligé[023] ».

On peut discerner une même prudence dans la production des images de rendu de concours de Lacaton & Vassal, comme celles du FRAC de Dunkerque. On peut y lire entre les lignes un certain refus du recours aux images de synthèse photoréalistes, auxquelles les architectes semblent souvent préférer des collages, et des vues 3d qui expriment clairement leur nature de fiction. De la même façon, l'exercice pédagogique proposé par les architectes sous le nom de *Forget Everything You've Learned* peut être interprété comme une tentative de déconstruire le rapport aux images des étudiants auxquels il s'adressait.

La prudence d'Anne Lacaton par rapport au pouvoir mystificateur des images nous semble émaner d'une conscience éclairée des potentiels et des limites de l'image, notamment de la photographie. Elle nous rappelle que les photographies, si elles cultivent et permettent une forte relation avec le réel – matière de travail par excellence des architectes – ne sont pas pour autant la réalité elles-mêmes, ni un lien transparent et authentique à ce réel. Elles

020 Cette proposition rejoint par ailleurs celle de Jean-Louis Cohen, qui parle pour sa part de « condensation ». Voir : Jean-Louis Cohen, « L'architecture saisie par les médias », *Les cahiers de médiologie*, 2001, vol. 11, n° 1, p. 310-317.

021 Anne Lacaton et Georges Pirson, « Rencontre avec Anne Lacaton, L'impossible arrêt sur image », *CLARA*, 2013, n° 1, n° 1, p. 203-206.

022 *Ibid.*

023 Anne Lacaton, *in Ibid.*

demeurent des représentations, à ce titre partiellement abstraites, culturellement chargées de sens et de codes, et sujettes à des interprétations multiples. Elles doivent donc être abordées avec la conscience qu'elles ne sont aucunement une forme de vérité, mais aussi avec la conscience du très fort potentiel créatif qu'elles renferment.

Susceptibles de formaliser un rapport au réel et de susciter l'inspiration en nous reliant directement à nos imaginaires, les photographies demeurent des outils puissants pour l'architecte, particulièrement lorsqu'il envisage le projet comme une enquête. Il faut donc prendre pleinement conscience des limites et potentiels des pratiques de la photographie dans le projet architectural, en levant le voile sur les impensés qui entourent cette relation intime. D'abord pour saisir pleinement les enjeux – et les potentiels pièges – du recours à la photographie, mais aussi parce que la compréhension de ce que la photographie fait à l'architecture permet de mieux comprendre, *in fine*, la pratique créatrice des architectes elle-même.

annexes



Meuble d'archives du Mundaneum, 1912 env.

A01 Entretien avec Commune
A02 Entretien avec Ricardo Carvalho
A03 Entretien avec Florian De Pous
A04 Entretien avec Pauline Gasqueton
A05 Portfolio : Pauline Gasqueton, Cluses, 10.07.2020
A06 Portfolio : Pauline Gasqueton, Cluses, 27.07.2020
A07 Repères chronologiques

Entretien semi-directif avec Marine Favennec & Antoine Bégel, architectes (Commune)
Lyon, 06.10.2022

Transcription

00 :26
Antoine Bégel (A) :Ca c'est les photos qu'on a fait au long du truc, ça c'est par exemple parce qu'on aime bien cette boucherie, il peut y avoir des éléments spécifiques dans le cour, et qui sont de qualité,
Celle-ci c'était plutôt pour les imbrications, alors tu vois, soit on a pris des photos de face, soit de trois quart, ici pour montrer la relation avec le totem (NDR : TOTEM SUR LE COURS), beaucoup de gens pensent que villeurbanne commence ici, alors que Villeurbanne commence beaucoup plus tôt.
Ca c'était aussi pour raconter, les années 70, quand t'ouvre, les nouvelles matières qui arrivent,
Aussi le lointain avec la vue sur….
Les bâtiments un peu spécifiques,
L'idée de ces photos c'était dans l'expo, on a fait cette sélection pour donner un peu, parce que l'expo était dans le Rize, pour qu'on sente un peu l'atmosphère du lieu, tout en étant un peu déplacé mais pas très loin.
Oscar Barnay (O) : Et en même temps pour pouvoir parler en montrant des trucs sur les photos ?
A : Voilà, Le jour où on était là, parce qu'on était pas là les autres jours, mais en tout cas on essayait de raconter à travers ça.
O : L'expo elle était destinée à qui ?
A : L'expo était dans le café du Rize, donc publique, et [inaudible]
Ca c'est deux petits
On a fait tout un travail qui débordait de notre mission, c'est à dire on a fait un relevé des bâtiments qu'on estimait devoir garder, les arbres, pour dire à la commune faites attention, si vous parlez d'artisanat et de commerce, bah vous avez des artisans qui s'installent aussi dans des bâtiments qui sont pas très chers, avec des besoins spécifiques etc… Bon, ça va être démoli…
O : au prix du foncier…
A : C'est la mairie qui décide du prix du foncier, c'est toujours pareil…
Pareil pour raconter, là
Là c'est là où on faisait notre résidence, au 142, on a fait à peu près un an là-dedans, la maintenant les baies sont complètement réouvertes, […]
A : Ya aussi des accrochages, tu vois, entre cette époque, des immeubles de rapport, avec des garages qui sont assez… et là, on est au début du cours, … […]

O : Il y a un truc, elles sont toutes en portrait, toutes avec l'horizon bien au milieu, j'imagine que c'est un peu fait exprès quand même…
A : Oui, enfin on a une méthode, c'est des trucs assez simples, toujours, la frontale on sait qu'on l'aime bien, et puis après bah simplement on essaie toujours de se donner un peu des règles, enfin en même temps on se les donne pas vraiment non plus, …
A : C'est des photos des fois qu'on fait de façon rapide, ou plus lente, ça dépend un peu de la journée
O : mais que vous faites du coup quand vous allez sur place, relever.
A : Ouai, alors en fait très tôt on avait la méthodo, on a proposé pour ce truc-là, comme pour beaucoup de projets qu'on fait, en résidence, d'avoir un document du

commun, souvent, tu vois à Channes c'est un dessin de 2m par 2m, et donc là, il était hors de question de faire un dessin de tout le cours, parce qu'il est très long, se posait la question de la longueur du cours, et aussi la question qui nous était posée c'était de travailler surtout les rez-de-chaussée, parce que c'est là où est l'activité principalement, enfin à Villeurbanne, sur le cours Toltstoï, j'ai pas le souvenir de bâtiments d'usine sur trois niveaux quoi, […]
[typologies]
En fait on a essayé de vulgariser, donc voilà ça c'est vulgarisation, un petit peu, ..
05 :12
En tout cas au début c'était de faire un document du commun, donc on s'est posé la question de comment on le fait. Donc on s'est dit on va faire un relevé des façades, on a demandé un devis à un géomètre mais c'était extrêmement cher,
O : oui, deux fois 1km5 ça commence à …
A : ça commence à peser ouai…
Et en fait ça avait surtout de l'intérêt si on le faisait nous, et on s'est interrogés sur bah quelle méthode pour le faire, est-ce qu'on fait à la main ou pas, parce qu'on dessine souvent à la main. Et puis comment faire pour relever tout ça dans sa longueur. A la main ça nous paraissait assez peu pertinent, et aussi au regard de tout ce qu'il y avait à produire, enfin à faire et à dessiner quoi. Donc à un moment donné si tu veux on s'est …
Enfin si tu veux se posait la question de ce dessin commun, et donc du coup la méthode pour pouvoir le produire a été ce relevé photographique, à la base.
O : Vous avez fait les photos pour pouvoir faire l'élévation
A : Pour pouvoir les dessiner, oui, mais en même temps en se disant que, on savait déjà, on avait déjà l'intuition qu'on garderait les photos, et en se disant que le dessin serait un redessin, pour justement, à but de trouver les récurrences et les différences, d'expliciter et de voir, faire la data, donc c'est à partir de, en faisant le dessin, qu'on a pu sortir les types. Et c'est en dessinant sur ces photos. Il y a eu un travail de, photo, on a déjà fait un premier test pour voir si ça marchait, en gros, sur une petite section, et ensuite on s'est tapés bah 1km5 d'un côté, 1km5 de l'autre.
O : A pied et…
A : A pied, puis après du photoshop pour coller ça par gros morceaux et mettre à l'échelle, et un énorme fichier archicad pour redessiner par-dessus. Globalement.
Donc c'est marrant, parce que à la fois c'était pour être rapides, en même temps c'est ce qui nous a permis de synthétiser, tu vois c'est presque une relecture de la photo quoi, et à al fin surtout,
Marine Favennec (M) : C'était aussi un outil de travail pour se promener sur le cours, avoir tout le cours en petit format
A : Voilà, on voulait que ça ça puisse être filé à tout le monde aux services etc. Et ce que tu vois les données en dessous, c'est ce truc là qui permet de lire, en gros l'idée c'est que nous on voulait aussi que ce soit le document, à un moment donné on a été invité, plutôt par Florian [?] pour faire les quantités sur ce cours, entre linéaire de logement etc et du coup on a eu cette petite légende qu'on a commencé à balader, et en fait on a vu tout de suite, quand on a fait le premier, que ça accrochait avec les services, et donc on s'est dit « là on tient un truc quoi ».
O : parce que vous leur montriez ça, et c'était un outil qui faisait parler ?
A : Ah bah pour eux c'était parfait quoi
M : En fait ils sont complètement désarmés, quand ils parlent avec des non-sachants,

avec des commerçants ou des habitants, ils sont pas du tout outillés, ils ont leur PLU qui est complètement indigeste, et c'est tout.

M : Et en fait la coloriste elle était assez marrante elle s'était un fait un book du coup, qu'elle a pas osé nous montrer, elle a jamais voulu nous le montrer, elle s'était soi-disant fait un book de bons exemples mauvais exemples, et elle disait « mais en fait j'ai que ça, et ça va pas », donc pour elle c'était hyper bien déjà de pouvoir balayer ce truc-là, et après d'avoir ce matériel…

M : Si ya peut-être des trucs qui ont pas marchés aussi par rapport à ce qu'on avait projeté sur cet objet-là, c'est que, on avait projeté de le faire évoluer au fur et à mesure des évolutions des façades, chose qu'on ne fera je pense jamais.

A : Mais en même temps on a proposé cette mission qui n'a pas été

M : Oui, qui n'a pas vraiment été retenue par la maîtrise d'ouvrage, enfin en tout cas qui nous l'a encore pas demandé, mais pourtant on a vu rien que, là ça fait un an et demi maintenant,

A : après on leur l'a pas rappelé, ils doivent pas savoir que ça existe…

M : Oui, Daniel doit pas savoir que ça existe parce que les chargés d'op', coté maitrise d'ouvrage ont changés trois fois sur le projet, donc c'est nous qui avons le plus la maitrise, la mémoire du projet que chez eux quoi.

A : Et il faut dire aussi que cette mission à la base elle était pas claire, ils savaient pas trop ce qu'ils voulaient.

M : Non. C'était un mouton à cinq pattes, c'est pour ça qu'on était là. Ils avaient fait un premier appel d'offre, qui a été infructueux, personne a répondu, mais c'était un accord cadre, les archis ont pas l'habitude de répondre aux accords cadre, et c'était fait d'une manière hyper étrange, et nous on aurait jamais répondu si, par hasard dans le cadre d'une autre candidature qui a capoté, enfin dans cette histoire on a rencontré ce directeur, avec qui on s'est très bien entendus, et qui nous a dit « bon écoutez nous on a un truc qui … » Il a commencé à nous en parler, il nous a dit « bah du coup comme c'est revenu infructueux on va faire une consultation trois devis, en nous faisant miroiter qu'on était trois, en fait on était tout seuls, personne voulait répondre à leur machin.

Et donc nous on a mis du temps à se mettre dedans, t'as déjà parlé de la méthodo, et nous on a à peu près compris quel était le sujet d'étude et on a pu proposer…

O : Parce que votre boulot, pour résumer un peu… les missions c'était de…

A : En gros c'est dans le dispositif du CRAC (contrat de revitalisation artisanale et commerciale), c'est la mairie qui lance ça, donc la SVU qui gère les gratte-ciels et qui veut changer un peu son, enfin augmenter ses missions, est mandatée par la ville pour réactiver ça, en sélectionnant une équipe de maitrise d'œuvre qui doit à la fois proposer une intention globale sur le cours – eux je pense qu'ils avaient plutôt en tête genre un truc comme un centre commercial – et si tu veux derrière, la maitrise d'œuvre sur une partie des locaux, parce que leur but c'est d'acheter entre 10 à 20% des locaux [commerciaux de RDC] et transformer dans cette dynamique,et dans cette dynamique, pour qu'elle diffuse ensuite sur le cours.

M : La commande c'était « fournir un cahier de prescription techniques et architecturales », c'est-à-dire un truc pdf que tu leur remettais, et on a dit « bah non, il va falloir qu'on fasse un peu plus que ça si vous voulez que ça marche, sinon ça va devenir un énième dossier qui va aller s'empiler aux

quatre ou cinq études qui ont déjà eu lieu sur le cours »

A : Et à la fois ils avaient du budget pour ça, quand même, ils avaient quand même un budget

O : Le fait d'occuper un lieu sur place, c'est vous qui l'avez proposé ?

A : Oui, ils avaient aucune idée de comment faire si tu veux, ils savaient pas, et en même temps c'est bizarre, enfin c'est normal, parce que leur mission elle était un peu étrange, c'est-à-dire que même nous quand on a répondu à la mission on savait pas si on devait être avec des, je sais pas, des agences de com' urbaine, parce que tu comprenais pas exactement…

C'est difficile parce que c'est un cours qui est décousu, c'est pas, tu peux pas avoir une même intention partout, et puis ils savaient pas trop comment faire donc nous on a proposé d'être sur place, parce que c'était une manière de passer comme d'hab du temps à [inaudible] les choses, et de rencontrer de façon plus informelle.

Donc on a commencé par fabriquer les tables et les chaises, vraiment c'est la première action.

M : Et la chance qu'on avait dans ce dispositif du CRAC c'est que il y avait ce premier volet d'études, donc eux ils appelaient ça production de cahier de prescription, dossier de prescription technique et architecturale, que nous on a élargi à plein d'autres choses, et après il y avait le volet opérationnel qui visait à aller réhabiliter ces fameux commerces, ces fameux rez-de-chaussée un par un. Dans tout ça ce qui est assez exceptionnel et ce qui était bien dans le cadre de cette étude c'est que il y avait une notion de prototypage et de mise en œuvre assez directe de ce qu'on décrivait nous dans ce CP là. Typiquement on a fait un prototype échelle 1 d'une vitrine, pendant, alors qu'on avait pas encore, de la cellule qu'on a occupée.

Au sein de la cellule qu'on a occupée, une des fabrications ça a été un espace de meuble vitrine de ce que ça pourrait devenir, avec, le graphiste avec qui on travaillait voulait tenter un système lenticulaire, c'est un système de plis en pied de façade, et tu lis des choses différentes dans un sens ou dans l'autre, et donc voilà, deux trois tests comme ça. Et pareil, la peinture en lettre, on leur disait voilà, toutes les enseignes, on va essayer d'avoir recours à l'artisanat local, ya eu plusieurs critères qu'on s'était donnés, ça c'est des choses qu'on a pu faire voir, et donner à voir dès les études, sans attendre le volet opérationnel, et c'était assez chouette.

A : Ah non non ça c'était super…

O : et du coup une fois sur place, vous vous dites « il faut produire ce grand document commun », il nous faut un outil de travail, il faut qu'on dessine tout ça, et du coup vous faites les photos

M : Ouai

O : Celles-là

A : celles du leporello ouai. Celles-ci [NB : celles de l'expo] c'était au long cours, on a fait certaines au tout début, certaines au milieu, certaines…

O : Sans trop savoir à quoi elles allaient servir mais…

A : Sans trop savoir à quoi elles allaient servir, en fait on les a prises, ah si, au tout début si parce

En gros si tu veux, je me rappelle d'un élément, pour te dire, à un moment donné on avait comme intuition que, en allant se balader sur le cours, qu'il y avait des éléments remarquables sur le cours, donc certaines de ces photos essaient de repérer les éléments remarquables, et à la fois c'est pas exactement ça qui s'est passé, à la fin on

a proposé plusieurs secteurs, parce que eux avant ils avaient fait deux secteurs, en gros secteur totem, puis tout le reste. On leur a dit « ah c'est un peu plus compliqué que ça », et on a identifié 5 secteurs, qui nous semblaient essentiels quoi, et dans ces 5 secteurs qu'on a identifiés après on a eu d'autres actions, et là encore une fois on a débordés un petit peu de notre mission, c'est-à-dire qu'on leur à dit, c'est les axonométries qui sont à droite, en fait parfois il faut aussi reprendre l'espace public, donc on va reprendre l'espace public jusqu'au bord du trottoir du C3 qui venait d'être refait, pour dire on va pas tout refaire, mais pour reprendre l'espace public.

M : Ca c'était la ligne interdite [NB : le C3].

A : On avait pas le droit de toucher au C3

M : On a commencé à dire « mais peut-être que le C3 était pas un bon aménagement », là on a eu la grosse levée de boucliers, on a compris qu'on touchait un sujet extrêmement sensible, et que c'était assez inutile d'aller chatouiller ce truc-là, qu'il y avait déjà bien assez à faire.

O : Vous vous aviez les façades, et touchez pas à la voirie quoi ?

A : Bah on avait la voirie jusqu'au trottoir, la bordure quoi

M : En fait il y a toute cette chose, il y a eu, fin des années 70 début des années 80, le cours Tolstoï a été frappé d'alignement, donc il y a toute une série de bâtiments qui sont post à cette règle-là, sont en retrait par rapport aux immeubles 1900 et antérieurs et du coup on se retrouve avec toute une série d'espaces délaissés, avec des espèces de demi-pignon, et ça on s'est dit bah là dedans il doit se jouer quelque chose, et ça ça faisait pas partie du réaménagement du C3, et cette chose là quand on a pointé, enfin quand on a mis le doigt dessus ils nous ont dit « mais oui ça par contre c'est quelque chose qui… » Nous on s'est dit « c'est une des richesses de cours qui est trop étroit, très passant », et en fait toutes ces espèces de respirations, toutes ces largeurs elles doivent participer à ce qu'est le cours Tolstoï. Là-dessus on espère, enfin normalement ça devait donner lieu à des appels à projets citoyens, je sais pas où ça en est…

O : Mais vous avez pas fait de plan, enfin le document de base, c'est plus un…

M : Ya un plan schématique en A3..

O : j'ai vu des photos de votre table dans le lieu, il y avait peut-être un plan

M : Ah oui par contre on a imprimé le parcellaire et la voirie, imprimés les plans à la même échelle que les façades,

A : ça servait pour identifier les secteurs

M : Mais pareil, c'était document de travail,

A : Alors que ça tu vois [le leporello] on l'avait affiché au mur

O : ça c'est le final, et les deux petits

M & A : c'était les intermédiaires

[...]

Entretien semi-directif avec Ricardo Carvalho, architecte
Lisbonne, 22.06.2021

Transcription

Ricardo Carvalho (RC) :
Dizia eu que esta ideia do All places, Todos Os Lugares, começo em 2008 no ultimo do que José Adriaõ e Eu fizemos da revista JÁ o numero 233, e foi a primeira fez que eu pensei que em fez de escrever um texto sobre a ideia de desejo, o que gostaria de fazer e que fiz, é pedi ao designer gráfico para digitalizar alguns dos meus diapositivos, depois havia que ter uma manipulação, porque esta era um polaroid que eu fiz em Nova-Iorque nos anos noventa, aqui esta manipulada, mas a ideia era que a perceção conjunta de imagens de arquivo de referencias que para mim eram e são importante quando eu ,pensei arquitetura, como conhecimento transmissível não ei. E, portanto, a primeira vez que eu tivesse esta ideia do All Places na verdade foi sem palavras, e foi só com imagens.
[00:01:14]
Oscar Barnay (OB) : Ok, imagens, para falar. Pronto, e então, são diapositivos, era camara analógica, e estou a me preguntar qual é a prática de tomar fotos, é tipo, durante as viagens, o que motiva a toma das fotografias?
RC : Claramente é o tema de viagem que esta por trás do ato fotográfico. Eu não sou fotografo, portanto, a minha relação com fotografia é uma relação amadora. Como tudo, sempre gostei de ter vários recursos quando viajei, durante muito tempo fotografava quer com polaroid, quer com uma máquina analógica, e portanto, nas viagens que fazia para ver arquitetura, gostava de fazer alguns registos pessoais, que eu nunca imagina que pudessem ser mostrados fora de este mesmo contexto, seja, não tinham qualquer pretensão.
[00:02:33]
OB : Era um uso pessoal de memoria, de gravação, de viagem…?
RC : Exatamente, até porque algumas dessas fotografias são, dum ponto de visto técnico, muito frágeis, e mas que para mim, captavam um modo de olhar para determinados edifícios ou paisagem e que acabaram para ser muito importantes no meu processos de trabalho, porque muitas vezes em cima da minha mesa de trabalho, eu tenho algumas imagens comigo, coisas que eu gosto de ter perto para puder olhar para elas.
[00:03:15]
OB : isso também interessa-me muito
RC: Sim, este arquivo que eu fui criando foi um arquivo que na verdade nunca foi mostrado, e que de repente, eu achei que poderia ser mostrado. A primeira experiência foi esta em 2008, e depois fiz o, no momento que nos conhecemos, não me lembro quando que foi?
OB : Em… 2016, ou 2017, mais ou menos.
RC : Sim, mas eu já tinhó feito antes em duas situações distintas, já vou buscar. Eu fiz uma exposição na cidade do México, no espaço LIGA, e aquele que o atelier decidi fazer para exposição foi, alem de construir um espaço, fizemos um livro de artista que se viria chamar Twin atlas, e esse twin atlas, que eu talvez vou la buscar, se não o Oscar não visualiza, tem um pouco a ver com esta ideia do All places cruzado com a pratica, mas eu mostro.
[00:04:38]

SILENCE
[00:05:04]
Portanto o Twin Atlas foi talvez, depois da experiência de 2008 com o JÁ, foi talvez o primeiro momento em que eu, na altura com a Joana Vilhena, em que nos experimentamos uma ideia que é, a partir de um livro de artista, portanto é um objeto artístico, não reprodutível , não comercializável, o que nos fizemos foi um livro duplo, mas de repente, os projetos começam a cruzar-se, mas se eu fizer isso, de repente acontece isto, e dum lado aparecem – isto era a própria exposição – dum lado aparecem os projetos que o atelier produzia, aqui ainda a própria exposição, e o tal livro, mas outros, passar so para, seguimos por varias imagens, passo rápido, e deste lado iam aparecendo imagens do arquivo, neste caso do meu arquivo pessoal, que eu tenho vindo criar, em que neste caso concreto misturavam fotografias e pontualmente, desenhos, isso e o famoso desenho do Durand, plantas tipológicas, e que iam contaminando os desenhos produzidos pelo atelier, e portanto iam aparecendo e podem ser lidos em sequencia como estava a fazer, o em hipertexto no sentido que podemos fazer isso aleatoriamente.
[00:07:13]
OB : Pois, podemos cruzar…
RC : Cruzar, exatamente. E portanto, eram coisa muitas diferentes isto é uma imagen de Londres, uma imagem do Siza, algumas imagens de fotografias de fotografias, dos Becher, e por ai continua …
Esta foi a segunda experiência que acabamos por fazer.
[00:07:53]
Vou depois a terceira experiencia que é uma coisa que o Oscar pode ver no Youtube, foi a um centro de arte contemporâneo aqui em Lisboa, que se chama Culturgest, que em 2014 me convido para fazer quatros conferencias, no mês de Janeiro, que se chamavam precisamente Todos os Lugares, e portanto todos as segundas feiras desse mês, eu fiz uma conferencia mas em detalhe e dividi as conferencias sobre o arquivo em quatros grandes temas.
“E estas são gravados”
E portanto depois disso, a Trienal.
Este foram os espaços de esta ideia das imagens que para mim fazem parte duma metodologia que eu tenho, que eu utilizo, que é cruzar coisas que antes não estavam juntas, e que a partir do momento em que las-colocamos juntas, elas produzem uma fricção, e novos significados que podem ser surpreendente.
[00:09:12]
OB : Sim, é uma ideia que me parece muito interessante, essa ideia de criar conjuntos de imagens a partir dum arquivo, e esse conjunto, que em cada projeto é novo, em cada projeto é uma nova coleção, ou seja, estamos a tirar outras imagens do arquivo para criar um atlas especifico para cada ideia, para cada projeto.
Há um livro que existe, sobre o Wall Atlas do Eduardo Souto de Moura, acho que é do André Tavares, e que fala dessa mesma coisa, de pôr as imagens na parede, e é isso que cria, que é o pensamento…
R.C : Eu pelo caso vi essas paredes antes do livro existir, no atelier do Eduardo Souto de Moura, e de facto, é uma coisa que eu acho que muitos arquitetos fazem, o que talvez há menos pessoas a fazer é falar sobre isso. Seja, a ideia da imagem, eu acho que é uma coisa muito comum, porque os arquitetos são treinados para sobrepor conhecimento, e também para tirar da imagem o seu significado máximo, não é, porque a ideia

de comunicar um projeto é exatamente isso, não é, agora, muitos arquitetos, em bora de ter este atlas, no escritório, embora muitos tenham, poucos falem sobre isso, e de facto, o Diogo Seixas Lopes e o Pedro Bandeira, fizeram este livro muito bonito sobre o atlas de parede de Eduardo Souto de Moura, que tinha um pouco de tudo, recorto de jornais, citações,

OB : sim, e desenhos sobre guarda-napas de restaurante, …

RC : sim… eu diria que este [o Double Atlas] talvez é mas conceptual, no sentido em que é menos espontâneo, foi mais orquestrado, não é. O do Eduardo de Souto de Moura era uma coisa que poderia estar aqui atras, não é

OB : Sim, mas este tem essa relação, gosto imenso dessa relação que esta a descrever, a dizer que esta a criar um arquivo permanente, que esta a crescer cada dia que passo, e que esta colocado para cada projeto, para cada ocasião de falar, de usar as imagens para criar essa narrativa.

[00:11:51]

RC : mas há um livro, anterior a tudo isto, que é precioso para esta investigação, sobretudo a edição original francesa, que é um livro do André Malraux, o Musée Imaginaire, porque o André Malraux tem talvez o ato pioneiro, pela primeira vez é a pessoa que coloca no seu museu imaginário, artefactos de arte ditos primitivos, com arquitetura, com pintura neoclássica, com coisas baroques, e a radicalidade do gesto é que ele atribui o mesmo valor a todas as peças, e suprime a ideia de cronologia, e de evolução.

OB : E acha que a fotografia é O modo que permite isso, porque são fotografias das obras, e não as obras mesmas, que permite de colocar todas as coisa no mesmo tamanho, na mesma escala, na mesma cor, …

RC : completamente ! Já vi a edição original, o original é muito bonito porque há uma valorização da fotografia porque não é uma edição de bolso, o original é maior, e a fotografia é um protagonista do livro, portanto, são fotografias pretas e brancas, exclusivamente, e toda com a mesma temperatura, portanto, o seja, os conteúdos são muitos diferentes, mas o modo de olhar para os conteúdos é homogéneo.

OB : E é isso que cria uma relação, que facilita a relação entre as imagens, e alem das fotografias, entre as coisas que são mostradas nas fotografias.

RC : Sim… este livro para mim, é seminal, e há uma fotografia muito famosa do André Malraux, tirada pelo Maurice Jarnoux , em picado, em que ele esta com todas as imagens, que é uma serie, são varias, e eu acho que quando eu pensei a ideia do atlas, inevitavelmente e isso, é naquele imagem, que o Eduardo Souto de Moura também tem no atlas de parede.

[00:14:20]

OB : sim, este termo de atlas tem um sentido muito forte, nesse sentido, até porque o Atlas, originalmente, é o mundo não é, é o que carrega o mundo, talvez este conjunto de imagem é uma visão do mundo, é um mundo em si que estamos a criar cada vez que colocamos as imagens…

[00:14:53]

OB : também a um outro Atlas, o Mnemosyne…

RC : Pois, o do Aby Warburg

OB : é este, sim ! Que também é uma tentativa de criar esse conhecimento, há uma coisa que me parece semelhante com a sua própria manheira de falar disso, é que para ele, o atlas não era uma coisa definitiva, são painéis que estão sempre a mudar, e esta a colocar imagens, e quando faz sentido, tira

uma foto, e depois mexe tudo, e então não tem uma pretensão de criar uma coisa, um sentido definitivo, é um pensamento que esta sempre a se atuar, e me parece que tem uma coisa semelhante na sua própria…

RC : Claro, claro ! O Aby Warburg tem muito a ver com o Twin Atlas, porque, por essa ideia, eu chamá-la hipertexto, mas tem a ver com essa ideia que nenhuma relação é definitiva, não é, ou seja, há sempre novas possibilidade de colocar coisas juntas, novas relações, novos significados, novas interpretações, e o punto de visto do Warburg é muito interessante porque ele vinha da historia, e a historia, como disciplina, pelo menos até aquele momento, muitas vez gostava de encontrar uma interpretação que fosse, eu diria, canónica. E o que Warburg faz é exatamente o contrário, a dizer que tudo é provisório, não é, é uma interpretação significada até uma nova imagem surgir, e uma nova relação se estabelecer e de repente nos olhamos e percebemos que novas conexões de pensamento são possíveis, é muito interessante. E ele nunca acabo, também não podia acabar, morreu muito novo, …

OB : pois, é uma coisa que não se pode, não se deve acabar na verdade…

Também há essa ideia que o conjunto de imagem, tomado como um conjunto cria um sentido que e maior do que a adição dos sentidos das imagens, não é só um mais um mais um…, mas tem um valor superior que vem da forma do conjunto.

RC : Concordo

OB : E este projeto, este livro [o Twin Atlas], me parece mesmo ser uma maneira de propor essa experiencia das imagens, é um dispositivo de criação de relações entre as imagens.

RC : é isso. A ideia do todo ser mais importante do que a parte, interessa-me muito, sim, neste contexto, e acho que no fundo, em arquitetura também é verdade, porque a arquitetura, creio eu, a mais interessante, e que talvez consegue sobreviver melhor ao tempo, e aquela que sempre é lida com o todo, e não com um somatório de partes. A arquitetura quando é lida nesse sentido, em que uma parte é muito interessante, e depois outra parte é muito interessante, e o todo depois não é percebido como tal, eu acho que se fragiliza.

OB : pois, arquitetura não é um conjunto de detalhas, de pormenores, é um conjunto… Quase é uma metáfora entre imagens e arquitetura, que funciona bastante bem…

RC : Claro.

E depois também há o tema da arte, sobretudo dos fotógrafos que nos anos 60 reinventaram uma manheira de olhar para arquitetura, sobretudo os Bern e Hilla Becher, com a ideia de um olhar como metodologia cientifica, mas obviamente também é artística, a ideia de ter sempre o mesmo céu, a emsma escala, e de olhar para arquitetura com um vocação de tipologia, quase classificação tipológica…

OB : A criar tipologias, mesmo

RC : pois, a criar tipologias, eu acho que reinvento o modo com nos arquitetos olhamos para a fotografia de arquitetura e a arte em geral. Eu gosto muito do trabalho dos Becher, e sempre que posso eu vou lhe-ver, ao vivo, e é muito surpreendente porque a própria escala da parte, de um elemento, é normalmente muita delicada e pequena, e é a repetição, depois, que lhes da a grande escala.

OB : Pois, a obra é a repetição, não é cada imagem

RC : Verdade. As vez mostrem som um, mas é raro,

OB : Sim, também há antigas, que são de formas diferentes, que são mais paisagens, que são mais grandes, mas é outro

RC : Exato

[00:20:09]

OB : Então, esse arquivo que esta a criar por si, existe em qual forma ? Estávamos a falar de diapositivos,

RC : Agora digital !

OB : Digital, ok, é uma pasta no computador, e..

RC : É, é isso, mas é só eu que tenho o acesso. [risos]

OB : Pois, claro, não estou a pedir o acesso, só estou a pedir a forma, tipo é arquivado por, não sei, por datas, ou …

RC : e por nomes, gosto de ter por autores, por quem fez a imagem, a organização é essa, mas sim, tenho, e esta sempre a ser alimentada, e é uma coisa em que eu recorro muito. Agora é muito livro, porque não tem nenhuma pretensão de ter um narrativo, quando se faz um livro, ou um artigo, eu acho que somos levados a procurar uma consequência, quando temos a pasta e simplesmente juntamos as imagens, há uma liberdade imensa

OB : Pois, não tem constrangimentos… mas então é mais do que pessoal, é quase intimo, é a sua própria memoria, mais ou menos

RC : Sim, é.

OB : Ok. Pois, então cada ocasião de mostrar , ou seja de tirar algo de este arquivo, é uma ocasião de criar algo que se pode mostrar, deste arquivo que não se pode.

E o que esta nas fotos, são coisas bem diversas, se eu me lembro bem dessa conferencia que eu vi , e que se pode chamar talvez uma lição de arquitetura, mas o que eu gostei muito é que não foi uma lista de fotografias de projetos famosos que se devem ver, que se deve conhecer, etc, tem essa ideia de buscar um sentido da arquitetura, da construção da cidade, nas coisas que são mais da experiencia de dia a dia, da experiencia do quotidiano.

RC : Sim, eu muitas vezes mostro arquiteturas que não são protagonistas, e isso é uma estratégia, porque arquitetura da cidade se faz disso, se faz das grandes protagonistas, aquelas que travessam os seculos, mas também se faz dos edifícios que não são estes protagonistas, mas que configuram o nosso quotidiano, e atribuíam muitos significados a experiencia do dia a dia, e a vida das pessoas, e eu gosto muito desse tipo de edifícios, normalmente eles atingirão mais significado do que as grandes protagonistas, porque quando o edifico tem a carga da memoria coletiva ao longo dos seculos, quase sempre se cristaliza, não é, na sua própria experiencia, a pessoas que vivem numa cidade com Paris por exemplo, não vão, se quer uma vez por ano, ao Louvres, a Tour Eiffel, o seja, são edifícios que estão la, mas que não fazem parte de facto da sua vida, com tudo [...]

Portanto, o All Places, Todos os Lugares, o próprio nome tem a ver com isso, é que me interessa tudo, o seja, me interessa muito até o que que esta para alem daquele que travessa aos tempos.

OB : Sim, é um foco mais no comum,

RC : Sim, do comum, até porque umas das conferencias da Culturgest sobre o arquivo chamava-se precisamente o banal e o singular. E o mostrava imagens exatamente sobre isto, não é.

OB : Também tem essa ideia de dar um olhar em coisas que não são… ao banal, quase é arquitetura sem arquitetos, essa ideia de tomar inspiração em coisas assim ?

RC : Sim. O Eduardo Souto de Moura, costuma dizer – não sei se ele já escreveu-

que a coisa mais difícil em arquitetura é conseguiremos desenhar um edifício que seja apreendido como banal, o seja, para ele, Eduardo Souto de Moura, é uma vitoria que o edifico seja assimilado dessa forma, seja, que pertence completamente…

OB : Que parece sempre estevar aqui, que não foi uma nova criação, mas algo que faz parte de…

RC : É banal neste sentido que eu refiro, o seja, não refiro tanto ao banal do edifício, em fim, desqualificado, ou corporated o…, é mais banal ao sentido em que é tão bom que assimilo ao tempo.

OB : Que não cria uma diferença, ok… Mas sobre essa ideia de edifício banal, por exemplo Paris, funciona bastante bem em Lisboa também, quase tem essa ideia, se cria na memoria coletiva uma imagem de o que é Paris, ou o que é Lisboa, e é criado por edifícios uqe não tem nomes, não tem…

RC : Completamente !

OB : São quase, tipologias, ou uma coisa no ar, não sei…

RC : Sim, concordo plenamente, eu acho que é o grande "papel" (?) da arquitetura, isso por tudo das cidades, é que, muitas vezes… As pessoas viajam para cidades e reconhecem cidades como tal, pela sua arquitetura, como o Oscar diz, mas a dita "arquitetura de todos os dias", teve sempre a capacidade de ser diferente. E diferente aqui, do que é em Paris, o em Londres, o em Barcelona, eu acho que isso é o grande perigo da cultura contemporânea, isso por tudo da cultura da construção e do mundo dos mercados internacionais, é que há de facto uma homogeneização dos edifícios com nunca ouves na historia, porque nos podemos dizer que o que se vê na janela, é uma interpretação da arquitetura haussmaniana , mas é diferente porque é uma variação sobre o tema, e encontra as specifidadas de topografia, do clima, dos recursos materiais, em fim, da pedra, e hoje já não é assim, porque o alumínio é o alumínio, e o vidro é o vidro, e, em fim; podemos continuar… Portanto o grande desafio hoje das cidades, do meu ponto de vista, é exatamente preguntar como é que podemos continuar a construir essas relações identitárias que a arquitetura sempre permitiu, inscrits neste mecrado global. Eu acho que é uma preocupação que muitos arquitetos tem, e por isso que reagem muito contra a ideia do High Tech, da arquitetura corporated, porque ela é sempre igual, e muitas vezes tem até um sentido de arrogância para (?) os lugares onde se escrevem.

OB : Pois, é tipo o Koolhaas a dizer "fuck context"

RC : E nesse sentido, arquitetos como o Siza obviamente, ou os Aires Mateus ou o David Chipperfield por exemplo, são arquitetos que me interessem muito, porque, o modo como reagem nas cidades onde trabalham, porque esses arquitetos trabalhem em muitas cidades no mundo, é sempre interessado daqueles lugares, e isso é uma metodologia de trabalhão que tem um pouco a ver com o que estamos aqui a falar.

OB : Uma das hipóteses do meu trabalho é que o fato de ir e tomar fotos, é uma maneira de criar uma memoria para o próprio sitio, mas do sitio no seu sentido, da vida , do o que acontece, nos sentidos ; e tomar fotos assim é uma maneira de criar uma memoria, e de criar essa memoria para o nosso próprio arquivo bem como arquitetos, e significa que depois, conseguimos usar essas imagens, usar não literalmente, mas esta aqui, esta na parede, esta no escritório, esta ali, e esta a influenciar o projeto, e permite duma certa maneira de tirar os projetos para essa ideia

do local …
RC : E da autobiografia do valerio Olgiati.. não sei se conhece?
OB : Esta a falar deste livro das imagens dos arquitetos ?
RC : Não, este também tenho, mas não esta aqui. Este foi pela Bienale de Veneza, mas aí ele pediu aos arquitetos para escolherem imagens, aqui é diferente. Aqui, chama-se "autobiografia iconográfica" e é muito bonito, e no fundo são imagens feitas por ele, imagino-eu por ele mas não são, e as legendas são muitos interessantes, " a primeira casa onde gostaria de viver", "a secunda casa onde gostaria de viver", e para ai fora, Paolo Mendes da Rocha, o John Lautner, o Vilanova Artigas, por ai fora. E o Valério Olgiati é um outro dos arquitetos que, um pouco como que estamos aqui a dizer, creio que tem esta metodologia de trabalho que é: tudo o que esta a sua volta e que o-emociona acaba por contar e por contribuir para os seus próprios projetos, aqueles alias que ele cite, não é.
E muito bonito. Eu acho que aqui foi a primeira vez que ele publicou este arquivo, as imagens, é nos 2G.
2006

OB : Nessa forma de pensar essas fotos, bem como uma forma de colecta essas memorias de viagens, ou seja, de dia a dia, podemios preguntar, porque são fotos, e não são por exemplo desenhos ? Por exemplo, talvez o Siza ia a dizer que prefira fazer desenhos, e, qual são as vantagens da fotografia neste sentido?
RC : Para mim, é o instantâneo. Para mim o desenho é sempre muito mais conceptual do que gestual, e, portanto, o ato da fotografia tem esse lado dum momento que me interessa muito. Tem essa imperfeição também. O desenho requer um compromisso com o que estamos a ver e o tempo que, em bora seja bonito, interessante, nunca fez muito parte do como que trabalho. E, portanto, a fotografia tem esta lado atmosférico que me interessa muito, e tem um lado de acumulação que também me interessa muito. Mesmo quando eu fotografava com diapositivos, tirava muitas fotografias, e depois quando não gostava eu destruí, mas…
OB : É ter essa possibilidade de ter, e de gravar ?
RC : É.
OB: Também, talvez tem um lado no desenho, tipo se estou aqui a desenhar, não vou desenhar tudo que aparece ao meu olhar.
RC : Sim, é uma escolha, não é
OB : A fotografia talvez permite essa não seleção, essa gravação de uma coisa que depois vamos selecionar, num outro tempo, e tipo quando estamos a visualizar varias fotografias juntas, é uma forme de mostrar o que buscar em cada foto. Por exemplo, se tem dois fotos com dois, não sei, aves, vamos olhar às aves, porque é um ponto comum entre as fotos. Se temos a mesma foto com uma outra, vamos olhar, não sei, a porta, porque tem aqui uma porta, e aqui também.
RC : Sim. A um lado na fotografia que me interessa muito, que tem pouco a ver com a arte conceptual, que é, o valor da repetição, por um lado, o valor da sequência, não é, e o valor do próprio registo de vida. O seja nos podemos (?) fazer várias fotografias a medida que vamos fazer uma caminhada, ou uma viajem, o desenho como o Oscar estava a dizer, supõe uma tomada de decisão muito mais definitiva, e nesse aspeto, a fotografia para mim é mais interessante e mais útil. Eu gosto muito daqueles artistas dos anos 60,

são muitos, que utilizaram os sistemas serias de fotografia, ou que utilizaram fotografias manipuladas, como o John Baldessari, que fazia uns desenhos em cima das fotografias, mas não deixaram de ser narrativas. Gosto muito do Ed Ruscha. Ele tem uns trabalho dos anos 60 que eu apreço particularmente, a um muito famoso, que é em Los Angeles, em que ele fotografa o Sunset Blvd, dum lado, com camara, vai fotografando edifico a edifício, e depois ao contrario, e quando esta exposto, tem 12, 13, 14 metros, normalmente é posto numa fita assim, é outra fita assim , e dobra-se tudo, e é extraordinário. Mas (…)
Gosto desta ideia que la esta, classificatória, tipológica, e sem preocupação de admitir o erro, é uma fotografia que admite o erro, não é.

OB : Também me parece que há essa ideia, estava a dizer que eram fotos sem pretensão artísticas, e a uma forma de admitir ou de mais do que admitir, promover. Também essa ideia de desenhar nas fotos, é dizer ok, não é uma obra de arte, não é uma coisa preciosa, mas é uma coisa que esta aqui porque tem um sentido, tem uma coisa para dizer, e não uma coisa para admirar sem pensar.

RC : É. Dai esta a falar de arte conceptual, é um arte de processo. É o processo que este mais valioso do que o objeto porque obviamente que é maravilhoso ver fotografias, tecnicamente e conceptualmente perfeitas, mas é um outro modo de olhar para o mundo, e tem mais a ver com o processo, com eu dizia, abertura ao erro.

OB : Também, nessa relação com fotografia, talvez trabalha com fotógrafos, para outras coisas, não é, não sei se tem uma relação particular. O que espera dos fotógrafos com quem trabalho, a qual momento do projeto chega essa relação...?

RC : É muito interessante essa pregunta, porque eu acho que se uma fotografia sobre arquitetura, ou de arquitetura, se não nos provoca e não nos causa até alguma surpresa e as vezes, desconforto, eu acho que ela não é eficaz. Não acredito na fotografia de arquitetura só para promover o trabalho, ou seja, para … não acredito que a fotografia seja para dizer aquilo que eu já sei.

OB : Esta a falar de fotografias do seus próprios projetos ?

RC : Sim, estou. Gosto de fotografias que possam surpreender o modo com eu vejo os trabalhos, e obviamente radicalizar esse ponto de vista. E um exercício muito interessante para os arquitetos, ver a sua própria obra fotografada. Porque no início (e acho que aconteceu com quase todos os arquitetos com quem já falei sobre isto), no inicio há um desconforto, porque nos imaginamos que o olhar sobre as obras é determinado olhar. E a fotografia vem, e não é o que nos acreditávamos. Mas é outra coisa. E é surpreendente. Eu trabalhei quer com fotógrafos artistas, quer com fotógrafos de arquitetura, e portanto, inclusivamente um dos arquitetos aqui do atelier, meu colaborador, é um excelente fotografo, chama-se Nuno Gaspar, e portanto o Nuno faz umas fotografias muitos mas da escola alemã, objetivas, documentais, e também gosto de ver o resultado nas mãos de outro tipo de olhar, com por exemplo do Paulo Catrica, que é um artista que se interesse muito para arquitetura. Quando nos vemos o mesmo objeto ou edifico fotografado por pessoas tão diferentes, percebemos que há uma infinita de variação sobre o modo de olhar para um artefacto arquitetónico. É inesgotável. E significa que a fotografia tem a sua própria autonomia.

OB : Pois, claro… Então, coexistem duas formas de fotografias na sua pratica de arquiteto, as suas próprias fotografias, e as fotografias colocadas…

RC : Sim ! Esta por exemplo é dum artista que se chama Daniel Malhão, ele fotografa a casa dos cubos dos embaixada, também. O Daniel por exemplo, quando fez aquela fotografia, esta é uma prova de artista, o Daniel quando fez essa fotografia, estava muito interessado nas cores das pessoas, das roupas, e, portanto, a luz bate na arvore, nas pessoas, e a arquitetura esta em sombra. Um fotografo de arquitetura clássico nunca faria isso. Nunca.

OB : Pois, e também o arquiteto quando faz o projeto nunca pensa em core da roupa, e…

RC: Não… Nem esta coisa cinematográfica, quase que ouvimos o barulho, os miúdos, portanto, o Daniel quando faz isto, claramente a arquitetura é uma condição de vida da fotografia, mas não é …

OB : Pois, não é o gesto único, o principal, ..

RC : Pois é…

A qui é, este é do Fernando Guerra, aqui é o artefacto no seu potencial máximo de expressão estética, são atitudes completamente diferentes…

OB : Pois são fotógrafos bastante diferentes também… pois é.

OB : Talvez mais uma forma de fotos que sejam a das obras, quando vai na obra, bem como que se faz como arquiteto não é, tira fotos, ou ?

RC : Poucas. Antiguamente fazia muitas mais, mas ultimamente tenho feito muito menos, de propósito. Normalmente, quer dizer, faço umas que são diagnósticos, não é, coisas que não estão bem…

OB : Tomadas de notas visuais ?

RC : Exatamente. Mas quando gosto de uma situação numa obra, e quero, imagino que essa posse ser relevante para o futuro, peço alguém para ir fotografar.

OB : Isso é muito interessante ! No início da minha pregunta pensei mais nessa relação as fotos de levantamento, que podemos fazer, e depois consultar para se lembrar de como que era no sítio, ou …

RC : Sim claro, essas sim ! Essas como são feitas pelo atelier, acabamos para ter las sempre um pouco desornadas,

OB : Pois é, acaba por ser uma pasta com não sei quantos fotos e…

RC : Exato, e neste sentido, não las mostramos tantos. Mas eu fiz um livro que não poço oferecer porque não tenho aqui, que saio a um mês. Há alguns projetos, sobretudo um, a cobertura é fotografia de obra, precisamente. Mas la esta, a escolha ser relevante sim, mas pôr só por pôr, não.

OB : Ok, não precisa de fotografias para arquivar um momento da obra, ou para se lembrar de como que é, uma peça, não sei, o elétrico não fez a tal coisa…

RC : Sim, mas isso fica aqui, não é divulgado.

OB : Sim, mas é um ferramenta de trabalho, e é dentro do atelier ?

RC : Claro, e é dentro, sim. Sendo que, imagine que quando se pode contar a historia do projeto, com mais espaço e mais tempo, é inevitável que essas fotografias venham e aparecem, sim.

[...]

Entretien semi-directif avec Florian de Pous, architecte (Dadour de Pous, collaborateur de Lacaton & Vassal de 2000 à 2020 env.)
Paris, 01.03.2022

Transcription

Oscar Barnay (OB) :Peut-être qu'on peut d'abord commencer par parler un peu de ton parcours à toi, de ton parcours personnel, de ce que tu as fait chez Lacaton & Vassal ?
Florian de Pous (FP) : Moi j'ai fait, déjà j'ai fait l'école d'archi à Strasbourg, l'ENSAIS qui s'appelle INSA maintenant, qui est une école d'ingénieure qui a une filière architecture, et après donc j'ai terminé en 1999, et après je cherchais, j'ai fais un petit peu un tour de France, je cherchais du boulot, j'avais pas spécialement d'endroit où m'attacher, et puis finalement j'ai atterris chez Lacaton Vassal en 2000 à peu près, et donc après, je suis arrivé au moment où ils arrivaient sur Paris
OB : Parce qu'ils étaient à Bordeaux avant .. ?
FP : Ils étaient à Bordeaux, c'est juste le moment où, j'ai appelé à Bordeaux et en fait il y avait un transfert d'appel, et ils étaient à Paris, dans le palais de Tokyo déjà, ils commençaient à travailler sur le Palais de Tokyo. Et donc j'ai rejoins l'équipe ici, qui était une équipe de quatre, cinq personne à peu près, donc j'ai travaillé, ils m'ont fait travailler au début sur des petits trucs, et puis après j'ai travaillé sur le palais de Tokyo, donc en 2000… enfin dans les années 2000 quoi, jusqu'à l'ouverture, c'est en, je sais plus, 2002, 2003. Donc toute la fin des études, et la phase chantier.
OB : Sacré bazar, j'imagine
FP : Ouai c'était très drôle parce que l'agence était sur place
OB : Dans le Palais ?
FP : Dans le Palais ouai, dans un bâtiment entièrement, qui avait été entièrement démoli par un chantier précédent dans les années 1990, entièrement démoli à l'intérieur, d'où l'aspect de friche, voilà.
Et puis après j'ai travaillé avec eux sur l'école de Nantes, on était encore au Palais de Tokyo quand on a fait le concours de l'école de Nantes, et donc là c'est un des seuls, enfin un des projets où j'ai vraiment tout travaillé, depuis le concours jusqu'à la livraison. Voilà. Donc ça, ensuite j'ai travaillé en études sur la Tour Bois-Le-Prêtre, j'ai pas fait la phase chantier mais j'ai fait pas mal d'échanges, de visites avec les habitants, les concertations, et travaillé un peu sur la définition des modules extérieurs. Mais j'ai pas fait le chantier du tout.
Et puis après j'ai fait quoi, le FRAC, qu'est ce qu'il y a eu d'autre..
FRAC Nord-Pas-de-Calais, donc le concours j'ai pas travaillé dessus, mais j'ai pris ensuite les phases d'études
[…] (doutes sur les dates)
C'était parallèlement à la deuxième phase du Palais de Tokyo, donc 2011 ou quelque chose comme ça.
[…]
Et parallèlement il y avait la deuxième phase du Palais de Tokyo, donc j'étais avec une équipe FRAC et une équipe Palais de Tokyo, sachant que la deuxième phase du Palais de Tokyo était très très, c'était en site occupé, sur un temps très court etc, donc ça nous prenait beaucoup, et puis, et puis voilà je crois.
OB : Oui c'est déjà pas mal, c'est des sacrés projets
FP : Oui, à chaque fois c'est sur la durée quoi, donc à chaque fois c'est sur quatre ans, et

donc après j'ai quitté l'agence il y a trois ans à peu près, 2017, 2018, parce qu'ils avaient un petit coup de mou, en trésorerie et tout ça, et je continue à travailler avec eux sur des concours, des projets, selon quand ils ont envie.

OB : Et sur d'autres trucs à coté ?

FP : Et moi j'essaie de développer, ouai, une structure, donc qui s'appelle Dadour De Pous architecture, je suis associé avec Stéphanie Dadour, qui est plutôt enseignante et chercheure, voilà, et donc les choses se mettent en place doucement, elle elle est pas présente ou peu présente à l'agence, on discute plutôt sur les sujets de fond, les sujets de recherche, et on espère à un moment donné trouver les liens entre recherche et projet.

OB : C'est pas moi qui contesterait l'intérêt de la chose [rires]

FP : Non c'est sûr, et donc elle travaille beaucoup sur la question des migrants, enfin des migrants réfugiés, la manière dont les, là elle fait des études sur la manière dont ça modifie la manière d'habiter quand il y a des personnes réfugiées qui sont hébergées chez les gens, donc elle fait partie d'un groupe « migrations » qui est pluridisciplinaire, et elle est au laboratoire ACS, elle a fait sa thèse avec Monique Eleb, donc à Malaquais, et donc là maintenant elle enseigne à Malaquais et elle fait partie du labo, et elle travaille aussi sur les questions de, sur la place des femmes en architecture. Donc elle est souvent, en ce moment comme c'est un peu dans l'air du temps, elle est souvent sollicitée là-dessus, et donc normalement elle doit sortir une anthologie de textes américains je pense, des traductions de textes américains sur le sujet, dans les mois qui viennent. Voilà

Donc on essaie, on a pas encore trouvé, ça fait trois ans que l'agence commence à se mettre en place, et là on vient d'être retenus, donc souvent je m'associe pour être, parce que la problématique c'est qu'on est pas du tout visibles, entre guillemets, c'est-à-dire l'avantage c'est que, bah ya l'aspect recherche qui est intéressant, moi j'ai une très forte expérience parce que j'ai fait du coup 18 ans avec Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, mais on a pas le, on a coché aucune case dans les reconnaissances, les prix les machins qu'on peut avoir quand on est jeune, qu'on monte une agence etc.

Donc c'est un autre parcours, et on commence tout juste à être retenus sur des concours en nom propre, souvent on était associés, donc associés soit avec Anne Lacaton Jean-Philippe Vassal sur, souvent des projets plus gros, après on s'associe sur un concours avec Encore Henreux sur un concours qui était intéressant d'habitat mobile et modulable, justement souvent sur les questions de logement intercalaire, où il y a des pressions importantes, sociales, soit pour la question des réfugiés, soit pour la question des mères isolées, enfin tout un tas de sujets en Seine-Saint-Denis, ça on a pas gagné.

Et puis avec qui d'autre.. on essaie comme ça des candidatures avec d'autres, et on commence des candidatures tout seul, et donc là on travaille sur l'école d'archi de Lille, en réhabilitation, là on a gagné du coup, on a fait le concours on a gagné, c'est un petit budget, mais sur l'ancien bâtiment, c'est surtout les aspects énergétiques et enveloppe, mais on essaie de s'échapper un peu de juste… de toujours lier aux usages, et de voir comment on peut arriver à leur proposer, prendre le prétexte de l'enveloppe pour justement proposer un peu plus de choses quoi. Donc ça on est, on vient de rendre le DCE, et puis là on vient d'être

retenus sur la ZAC Saint Vincent de Paul, sur deux petits bâtiments à réhabiliter. Je sais pas si tu connaissais la zone, moi je connaissais pas très bien…
OB : Pas trop non
FP : C'est là où il y a eu les Grands Voisins, c'est dans le 14e, donc maintenant tout cette phase intermédiaire c'est achevé, et donc maintenant il y a des gros projets de transformation, etc, et il y a deux bâtiments un peu historiques, qui s'appellent la lingerie, qui était la buanderie de l'hôpital, et la maison des médecins. Ce sont deux tout petits bâtiments, mais qui ont vocation à être des lieux collectifs, un peu publics, sur le site.
OB : Au milieu de trucs un peu résidentiels
FP : Au milieu de trucs, alors ils ont du garder, je sais pas, à peu près 50%, 60% de ce qu'il y avait, surtout du logement, et avec des activités en rez-de-chaussée, et donc bah là on est dessus.
C'est, niveau budget, c'est vrai que j'étais habitué plutôt à des gros budgets, enfin dernièrement à des opérations plus grosses, et si aussi, avec Anne et Jean-Philippe, il y a deux projets que j'ai pas évoqués, on a fini une tour de logements à Genève, donc là j'avais le fait le concours chez eux, et puis petit à petit comme j'ai monté la structure, ça a fini en sous-traitance avec moi. Une tour mixte, commerces bureaux logements, sur Genève. Et puis aussi on a un projet en cours mais qui traîne, mais qui est la transformation d'une tour de bureaux, sur Montparnasse, sur le site de Montparnasse, donc il y a la grande tour, il y a le socle, et une petite tour, qui est coté rue de Rennes, qui est un espèce de cube, voilà.
OB : Oui donc encore des projets d'ampleur
FP : Ouai, voilà, mais ça ce projet, c'est compliqué, c'est du privé, ça fait deux ans qu'on a déposé le permis, y a pas de, toujours pas de résultat du permis, donc y a la question politique, qui nous dépasse.
Donc voilà, à peu près.
OB : Ca marche, je situe un peu mieux, le parcours.
Merci pour ça.

11 :55
OB : Peut-être qu'on peut parler un petit plus du FRAC, tu disais que tu as rejoint le projet dans les phases d'études, après le gain du concours, pour près toute la suite
FP : Et après toute la suite, jusqu'au chantier etc, oui.
Avec, on était une équipe de deux, donc il y avait une personne qui s'appelait Camille Gravelier, à l'époque, qui est maintenant à Bordeaux.
OB : Alors du coup je sais pas, peut-être déjà sur les phases que tu as prises en main toi, une des choses qui m'intéressent dans ce projet évidemment c'est le rapport à l'existant, à la halle AP2 qui est là, je sais pas si ça a pu causer des, comment dire, des questions particulières au moment des études… ?
FP : Déjà au niveau du concours, je sais pas si tu as pu voir les autres projets ?
OB : J'en ai vu quelques-uns, oui,
FP : Ils sont peut-être en ligne, sur des sites, ouai … ?
OB : Non pas tous, mais les archives m'ont envoyé quelques trucs, j'ai vu quelques pers' des autres projets, bon.
La demande c'était donc d'investir la halle ?
FP : La demande c'était d'investir, enfin de transformer la halle AP2 en fonds régional d'art contemporain, avec, c'est la version des FRAC qui sont un peu les dernières générations, c'est-à-dire où il y a un peu une partie expo et une partie stockage qu'il n'y

avait peut-être pas dans les premiers, c'était surtout la conservation et de la diffusion.

OB : Le FRAC qui était du coup, dans l'ancien hôpital de Dunkerque

FP : C'est ça ouai, le FRAC était là-bas, donc le FRAC existait déjà, à Dunkerque, je sais pas historiquement comment ça s'est fait que ce soit pas à Lille, sans doute des questions politiques

OB : Je crois qu'il a été à Lille au tout début, et qu'après il a bougé à Dunkerque.

FP : Ah ouai. Alors à l'époque à Dunkerque il y avait la mairie qui était un vieux de la vielle, Delbard, donc qui était le patron, c'était celui qui avait le plus de mandats je crois, en France, entre député, maire, communauté de communes etc, donc c'était vraiment une personnalité, c'est lui qui portait tous ces projets-là, ces grands projets, sur Dunkerque.

OB : Tout ça c'est dans le cadre de la destruction des chantiers navals, il ya eu un projet…

FP : Alors nous on était dans le cadre d'une ZAC de Nicolas Michelin oui, voilà, là ZAC…

OB : Grand-large non ?

FP : Oui c'est ça, ZAC Grand Large, voilà. Et donc après ça avait du sens de le mettre là, parce qu'à coté il y a un autre musée, il y a le LAAC, qui est pas mal, qui est assez bien, et donc il y avait une sorte de, il y a toujours je crois, une synergie qui est assez intéressante, et la ZAC grand large je crois que c'était essentiellement du logement, qui s'étendait sur la zone portuaire.

Sachant qu'effectivement la fin des chantiers navals de Dunkerque, je crois qu'elle a été assez violente, de ce que j'ai pu comprendre, par rapport à d'autres villes comme Nantes, etc, et donc c'est un des derniers, bizarrement, il y a pas eu beaucoup de bâtiments préservés, justement pour ça je pense, par rapport à la manière dont ils ont voulu effacer pas mal de choses.

Mais le FRAC, il y a deux bâtiment [qui ont été conservés], il y a le FRAC, et puis un bâtiment derrière, qui était tôlé en bleu, ils sont en train de faire un bâtiment, c'est moche… transformé en logements alors qu'ils auraient dû en faire un équipement.

OB : Et ils prévoyaient à l'époque un bowling, une patinoire… ?

FP : Oui alors ça, elle a été construite ailleurs, sur un autre site.

Et, donc le FRAC, par contre, il avait, vis-à-vis de la population c'était appelé la Cathédrale, donc, un imaginaire assez fort, et donc au niveau du concours effectivement, de mémoire, Anne et Jean-Philippe c'est la seule agence qui a pris le parti de dire bah si on met le programme à l'intérieur du bâtiment, on perd une capacité, on perd une beauté qui existe sur ce potentiel de volume, et sur cet espace un peu extraordinaire en termes de dimensions.

Au début ils ont vraiment travaillé en essayant de rentrer le programme à l'intérieur etc, et là ils se sont dit, bon ça sert à rien, on bascule, on fait le même gabarit, à coté, mais complètement neuf, et puis on crée des liens entre les deux espaces.

OB : Oui parce que du coup je me posais la question, à quel moment cette idée là elle est apparue, est ce que c'est assez instinctif dès le début, et puis après il a fallu le temps de voir si c'était réalisable, ou…

FP : Non ils ont testé des solutions à l'intérieur, et je pense qu'assez vite ils ont vu ce qu'ils perdaient quoi. Et que c'était même plus simple d'un point de vue constructif,

[...]

Entretien semi-directif avec Pauline Gasqueton, architecte
Lyon, 26.10.2020

Transcription

[...]
Pauline Gasqueton (P) : C'est des promoteurs qui ont acheté ce bâtiment abandonné. C'est une ancienne usine de décolletage et des bureaux à coté, qui sont deux bâtiments en fait. Et ils veulent le transformer en logements, pour faire des lofts et ils veulent en faire le plus possible, qui rentrent dans le bâtiment.
Oscar Barnay (O) : Ok, et c'est dans quel coin ?
P : A Cluses, en Haute-Savoie.
O : Et toi ta mission là-dessus, en tant qu'architecte, c'est ?
P : Pour l'instant c'est surtout de faire une faisa pour qu'ils sachent combien de logements au maximum ils peuvent faire, et savoir quel profit ils peuvent en tirer en fait. Et le but c'est de poser le permis de construire.
O : ok, et du coup, les photos que toi tu m'as envoyées, y a deux dossier, elles ont été faites à deux moments différents, deux journées différentes ?
P : Ouai, alors la première fois que j'y suis allée j'ai pris des photos, euh, bah parce que je découvrais le bâtiment, j'ai visité pour la première fois avec le client – c'était pas encore mon client à la base.
O : donc les premières photos que t'as envoyée, c'est le jour où t'as découvert les lieux quoi ?
P : Ouai, j'y allais pour la première fois, et je voulais pas y aller pour rien [rires] je me suis dit je vais tout de suite prendre les photos, j'ai pris des photos de l'extérieur, parce que je me suis dit, pour le permis de construire il faudra des photos de l'intégration extérieur, et après quand j'ai visité avec lui j'ai pris des photos à l'intérieur aussi, et pour avoir une idée, parce que fallait que je fasse un devis et tout, pour eux, donc il fallait que j'ai une idée quand même correcte du bâtiment et de sa surface pour savoir combien de temps j'allais passer sur ce projet. Et l'ampleur des travaux, un peu.
Et la deuxième fois que j'ai des photos, c'était le jour du relevé. Donc là c'était vraiment pour …
O : Donc là t'es retournée sur place pour faire un relevé, c'est-à-dire, t'as pris toutes les mesures des bâtiments etc
P : ouai
O : Et c'est quoi la différence entre les photos que t'avais prise la première fois et celles du relevé ?
P : La deuxième fois, pour le relevé du coup, c'était vraiment, j'ai essayé de prendre des photos de tout, pour, ça accompagnait les plans que je dessinais à la main, et pour euh voir les poutres, tout ça, voir si j'avais oublié de dessiner un truc ou de prendre une cote, pour accompagner
O : Et est-ce que par exemple entre les deux visites tu avais regardé les premières photos ? Et tu t'étais dit qu'il manquait des choses ou… ?
P : Ouai ! Souvent, déjà, c'est ce qu'il se passe en haut en général, ce qui est poutres, tout ça. Qui est toujours important pour les relevés.
Enfin pour les relevés en général, l'erreur que je fais c'est on dessine toujours en plan, je fais toujours quelques façades quand même, mais il nous manque souvent les poutres et les ouvertures, fenêtres tout ça, donc c'est

pour ça que je prends tout le temps des photos de ça

O : Ok. Est-ce que tu dirais du coup que les photos elles te servaient de prise de note visuelle en quelque sorte ?

P : Ah oui, clairement, en tout cas ces photos que j'ai faites, je savais qu'elles étaient moches, c'était pas pour les publier ou quoi, c'était vraiment pour me souvenir.

O : Ok. Sur des questions un peu techniques, avec quoi t'as pris ces photos, comment tu les a prises … ?

P : Euh bah avec mon appareil photo, Canon, [ND : Canon PowerShot G12].

O : Et qu'est ce que, qu'est ce qui motive le fait de prendre quelque chose en photo ou pas, comment tu agissais, c'est-à-dire, tu te déplaçais dans les lieux et tu prenais une photo quand tu arrivais dans une pièce ou…

P : La première fois quand j'ai pris des photos chaque fois que je voyais un défaut ou un truc à changer par exemple, la façade il y a une espèce de bardage métallique, je me suis dit tout de suite ça faudrait l'enlever donc je vais le prendre en photo. Les fenêtres par exemple je me suis dit les fenêtres elles sont belles, je les prends en photo. C'est pluôt, la première visite c'était plutôt qu'est ce qu'il y a à garder, qu'est ce qu'il y a à supprimer, ce qui attirait mon attention en bien ou en mal on va dire.

O : Est-ce que tu parlerais d'une forme d'enregistrement des points notables par exemple ?

P : Ouai, ouai

Et la deuxième fois c'était plus des photos globales pour voir l'espace et ensuite ouai, prise de note pour voir le batiment sous toutes ses coutures

O : de façon un peu systématique ?

P : ouai, quand tu rentres dans une pièce tu prends d'un côté, ensuite tu te mets de l'autre coté de la pièce et tu prends la photo inverse. Pour avoir tous les côtés.

O : Et du coup en essayant de faire des photos qui permettaient de montrer l'ensemble d'une pièce ? Avec un zoom assez large ?

P : en général je fais une comme ça, et après si j'ai la flemme de dessiner une façade, par exemple une fenetre, je sais pas, la hauteur de la plinthe, je vais prendre la photo bien en face, mais en tout cas c'est tout le temps une prise de note, pour pouvoir redessiner après coup.

O : Qu'est ce que t'attends de ces photos au moment où tu les fais, formellement t'attends qu'elles t'apportent des informations ? T'attends qu'elles …

P : Bah la première fois, c'était pour avoir tout le matériel nécessaire pour faire un permis de construire, tout ça. C'était vraiment parce que je savais que j'aurai besoin d'avoir le support à un moment donné. O : Quand tu parles de photos pour le permis de construire du coup, c'est des photos que tu dois, qui vont faire partie du dossier de permis de construire ?

P : Ouai

O : Que tu va mettre dans ce dossier et qui vont être envoyées

P : Ouai. Et une photo de base pour faire un photomontage, un truc si jamais on fait une extension ou si on bouge, si on change la façade, ce sera la photo de base pour faire un photomontage.

O : Ok ! Tu peux expliquer un peu pourquoi tu as besoin de ces photos là.. ?

P : Parce que dans le permis de construire on demande, une intégration dans l'environnement, dans le paysage environnant. Donc bah il faut forcément une photo de vue de la rue, du bâtiment dans son ensemble. Donc je me suis dit autant l'avoir dès le début.

O : Et quand tu parles d'intégration du coup ? C'est une photo de l'ensemble sur laquelle tu va toi rajouter un dessin ou une image de ce que tu projettes ?
P : Ouai. Je sais plus si il faut une photo de l'existant et une photo du projet, ou juste la photo du projet, mais dans tous les cas ce serait la même photo que j'utiliserai.
O : T'as déjà un peu répondu à cette question, mais est ce que tu les a diffusées ces photos, montrées à des gens, à tes clients, à la mairie, à…
P : Même pas à la mairie non, je m'en suis pas encore servi, enfin je m'en suis servi pour moi, mais je les ai pas montrées.
O : Et tu t'en es pas servi pour communiquer sur le fait que tu faisais un projet ou..
P : Non mais j'y ai pensé, je pense que je vais m'en servir pour, en story instagram [rires] pour dire qu'il y a un projet en cours
O : C'est la deuxième partie de ma question, est ce que tu les a pas diffusées pour le moment mais est ce que tu comptes le faire, que ce soit pour des raisons officielles, de communication de ton travail, …
P : Officielles je pense pas avant que le permis de construire soit fait, enfin, je pense que tant que c'est pas officiellement fini aurpès de mes clients je pense pas que je publierai les photos. Par contre, en story instagram, vu que c'est quelque chose qui reste que 24h, et qui n'est pas enregistré, ça oui, je pense que je les diffuserai juste pour dire que j'ai un projet en cours.
O : Ok. Est-ce que , j'imagine que oui, mais est ce que tu as re-regardé ces photos par la suite, est ce que tu t'en es servie quand tu travailles sur le projet, de quelle façon.. ?
P : Ouai, je m'en suis beaucoup servi dès le début quand il fallait faire l'esquisse, je me suis imaginé tout de suite à quoi devait ressembler le bâtiment, qu'est ce qu'il faudrait enlever qu'est ce qu'il faudrait garder. Je pense que j'ai tout de suite imprimé les photos principales des façades extérieures, et j'ai fait des croquis sur des calques à partir de ces photos.
O : en posant ton calque sur des photos et en redessinant ?
P : Ouai. Le projet dessus. Et après pendant le relevé je m'en suis servi, je ne sais pas je pense que j'ai passé une journée entière à tout redessiner les plans et les cotes que j'avais prises, et du coup toute la journée j'ai recherché les photos, les éléments qui manquaient.
O : Tu dis les éléments qui te manquaient, tu peux préciser un peu ?
P : Quand je redessinais les façades par exemple je n'avais pas pris forcément beaucoup de notes à l'écrit donc c'était beaucoup aller voir les photos, l'alignement des fenêtres, quoi d'autre… Les portes, le sens d'ouverture des fenêtres, le sens d'ouverture des portes..
O : Des choses que t'avais pas notées mais que du coup tu pouvais voir sur les photos ?
P : ouai, voilà.

O : Est-ce que tu penses, que le fait d'avoir fait cette première visite, et même les autres, en faisant des photos, ça t'a fait aborder les lieux d'une autre façon, est ce qu'il y a des endroits où tu serais pas allée si t'avais pas fait des photos ? Ou des choses que tu serais pas allée voir…
P : Alors la première fois comme je visitais avec le client potentiel, j'ai pris des photos très très rapidement, parce que lui il était là, parfois il était devant moi, je pouvais pas forcément prendre toutes les photos que je voulais, il était pressé donc il fallait partir vite.
O : Du coup tu as fait les photos un peu à la

volée ?
P : Ouai ! J'ai pas fait beaucoup de photos et tout. Et si j'avais été toute seule j'en aurais fait plus et je serai rentrée plus dans toutes les pièces. Parce que là avec lui j'ai même pas eu l'occasion de rentrer vraiment dans toutes les pièces je pense…
O : Ce que t'as fait du coup la fois suivante, quand t'as fais ton relevé et que t'as fait des photos de relevé ?
P : ouai. C'était quoi la question déjà ?
O : Est-ce que si t'avais pas fait des photos ça aurait changé ta façon d'être dans les lieux ou..
P : Alors d'être dans les lieux non, la première fois en tout cas, parce que j'étais plus avec le client et je faisais des photos en me disant je vais quand même prendre une photo au cas où mais du coup j'étais pas du tout attentive aux photos, donc là non. Et la deuxième fois, bah non parce qu'en fait c'était ma méthode dès le début, je m'étais dit, je dessine, mais après dès que je finissais de dessiner une pièce je m'obligeais à faire les photos, donc j'avais vraiment une phase observation, une phase photo une phase dessin, donc…
O : Et les photos venaient dans un second temps, pour parlier aux manques du dessin ?
P : Ouai

O : Est-ce que tu penses que tu vas te servir de ces photos pour d'autres trucs plus tard ? A part pour le PC ?
P : si je pense, je pense que je m'en servirai quand je voudrai diffuser le projet, enfin publier, euh, ouai. Pour un portfolio ou ce genre de choses quoi. Si un jour le chantier se fait, je pourrai avoir un avant-après.
[...]

Pauline Gasqueton, *Relevé à Cluses*, planches-contact, première visite, 10.07.2020




IMG_0425.JPG


IMG_0426.JPG


IMG_0427.JPG


IMG_0428.JPG


IMG_0429.JPG


IMG_0430.JPG


IMG_0431.JPG


IMG_0432.JPG


IMG_0433.JPG


IMG_0434.JPG


IMG_0435.JPG


IMG_0436.JPG


IMG_0437.JPG


IMG_0438.JPG


IMG_0439.JPG


IMG_0440.JPG


IMG_0441.JPG


IMG_0442.JPG


IMG_0443.JPG


IMG_0444.JPG


IMG_0445.JPG


IMG_0446.JPG


IMG_0447.JPG


IMG_0448.JPG



IMG_0449.JPG



IMG_0450.JPG



IMG_0451.JPG



IMG_0452.JPG



IMG_0453.JPG



IMG_0454.JPG



IMG_0455.JPG



IMG_0456.JPG



IMG_0457.JPG



IMG_0458.JPG



IMG_0459.JPG



IMG_0460.JPG



IMG_0461.JPG



IMG_0462.JPG



IMG_0463.JPG



IMG_0464.JPG



IMG_0465.JPG



IMG_0466.JPG



IMG_0467.JPG



IMG_0468.JPG



IMG_0469.JPG



IMG_0470.JPG



IMG_0471.JPG



IMG_0472.JPG


IMG_0473.JPG


IMG_0474.JPG


IMG_0475.JPG


IMG_0476.JPG


IMG_0477.JPG


IMG_0478.JPG


IMG_0479.JPG


IMG_0480.JPG


IMG_0481.JPG


IMG_0482.JPG


IMG_0483.JPG


IMG_0484.JPG


IMG_0485.JPG


IMG_0486.JPG


IMG_0487.JPG


IMG_0488.JPG


IMG_0489.JPG


IMG_0490.JPG


IMG_0491.JPG


IMG_0492.JPG


IMG_0493.JPG


IMG_0494.JPG


IMG_0495.JPG


IMG_0496.JPG


IMG_0497.JPG


IMG_0498.JPG


IMG_0499.JPG


IMG_0500.JPG


IMG_0501.JPG


IMG_0502.JPG


IMG_0503.JPG


IMG_0504.JPG


IMG_0505.JPG


IMG_0506.JPG


IMG_0507.JPG


IMG_0508.JPG


IMG_0509.JPG


IMG_0510.JPG


IMG_0511.JPG


IMG_0512.JPG


IMG_0513.JPG


IMG_0514.JPG


IMG_0515.JPG


IMG_0516.JPG


IMG_0517.JPG


IMG_0518.JPG


IMG_0519.JPG


IMG_0520.JPG


IMG_0521.JPG


IMG_0522.JPG


IMG_0523.JPG


IMG_0524.JPG


IMG_0525.JPG


IMG_0526.JPG


IMG_0527.JPG


IMG_0528.JPG


IMG_0530.JPG


IMG_0529.JPG


IMG_0531.JPG


IMG_0532.JPG


IMG_0533.JPG


IMG_0534.JPG


IMG_0535.JPG


IMG_0536.JPG


IMG_0537.JPG


IMG_0538.JPG


IMG_0539.JPG


IMG_0540.JPG


IMG_0541.JPG


IMG_0542.JPG


IMG_0543.JPG


IMG_0544.JPG


IMG_0545.JPG

Pauline Gasqueton, *Relevé à Cluses*, planches-contact, deuxième visite, 27.07.2020




IMG_0425.JPG


IMG_0426.JPG


IMG_0427.JPG


IMG_0428.JPG


IMG_0429.JPG


IMG_0430.JPG


IMG_0431.JPG


IMG_0432.JPG


IMG_0433.JPG


IMG_0434.JPG


IMG_0435.JPG


IMG_0436.JPG


IMG_0437.JPG


IMG_0438.JPG


IMG_0439.JPG


IMG_0440.JPG


IMG_0441.JPG


IMG_0442.JPG


IMG_0443.JPG


IMG_0444.JPG


IMG_0445.JPG


IMG_0446.JPG


IMG_0447.JPG


IMG_0448.JPG



IMG_0473.JPG



IMG_0474.JPG



IMG_0475.JPG



IMG_0476.JPG



IMG_0477.JPG



IMG_0478.JPG



IMG_0479.JPG



IMG_0480.JPG



IMG_0481.JPG



IMG_0482.JPG



IMG_0483.JPG



IMG_0484.JPG



IMG_0485.JPG



IMG_0486.JPG



IMG_0487.JPG



IMG_0488.JPG



IMG_0489.JPG



IMG_0490.JPG



IMG_0491.JPG



IMG_0492.JPG



IMG_0493.JPG



IMG_0494.JPG



IMG_0495.JPG



IMG_0496.JPG


IMG_0449.JPG


IMG_0450.JPG


IMG_0451.JPG


IMG_0452.JPG


IMG_0453.JPG


IMG_0454.JPG


IMG_0455.JPG


IMG_0456.JPG


IMG_0457.JPG


IMG_0458.JPG


IMG_0459.JPG


IMG_0460.JPG


IMG_0461.JPG


IMG_0462.JPG


IMG_0463.JPG


IMG_0464.JPG


IMG_0465.JPG


IMG_0466.JPG


IMG_0467.JPG


IMG_0468.JPG


IMG_0469.JPG


IMG_0470.JPG


IMG_0471.JPG


IMG_0472.JPG


IMG_0497.JPG


IMG_0498.JPG


IMG_0499.JPG


IMG_0500.JPG


IMG_0501.JPG


IMG_0502.JPG


IMG_0503.JPG


IMG_0504.JPG


IMG_0505.JPG


IMG_0506.JPG


IMG_0507.JPG


IMG_0508.JPG


IMG_0509.JPG


IMG_0510.JPG


IMG_0511.JPG


IMG_0512.JPG


IMG_0513.JPG


IMG_0514.JPG


IMG_0515.JPG


IMG_0516.JPG


IMG_0517.JPG


IMG_0518.JPG


IMG_0519.JPG


IMG_0520.JPG


IMG_0521.JPG


IMG_0522.JPG


IMG_0523.JPG


IMG_0524.JPG


IMG_0525.JPG


IMG_0526.JPG


IMG_0527.JPG


IMG_0528.JPG


IMG_0529.JPG


IMG_0530.JPG


IMG_0531.JPG


IMG_0532.JPG


IMG_0533.JPG


IMG_0534.JPG


IMG_0535.JPG


IMG_0536.JPG


IMG_0537.JPG


IMG_0538.JPG


IMG_0539.JPG


IMG_0540.JPG


IMG_0541.JPG


IMG_0542.JPG

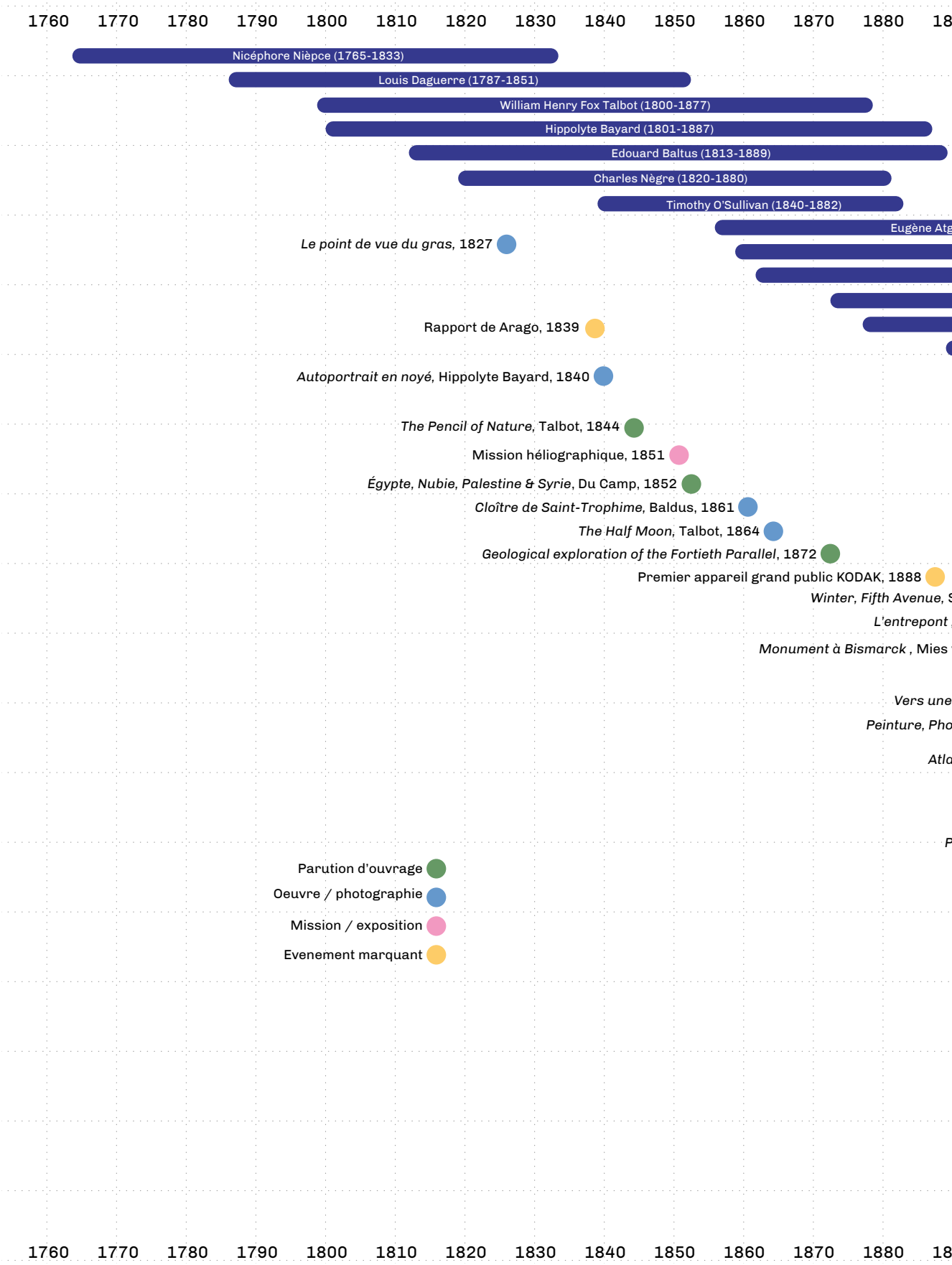

IMG_0543.JPG

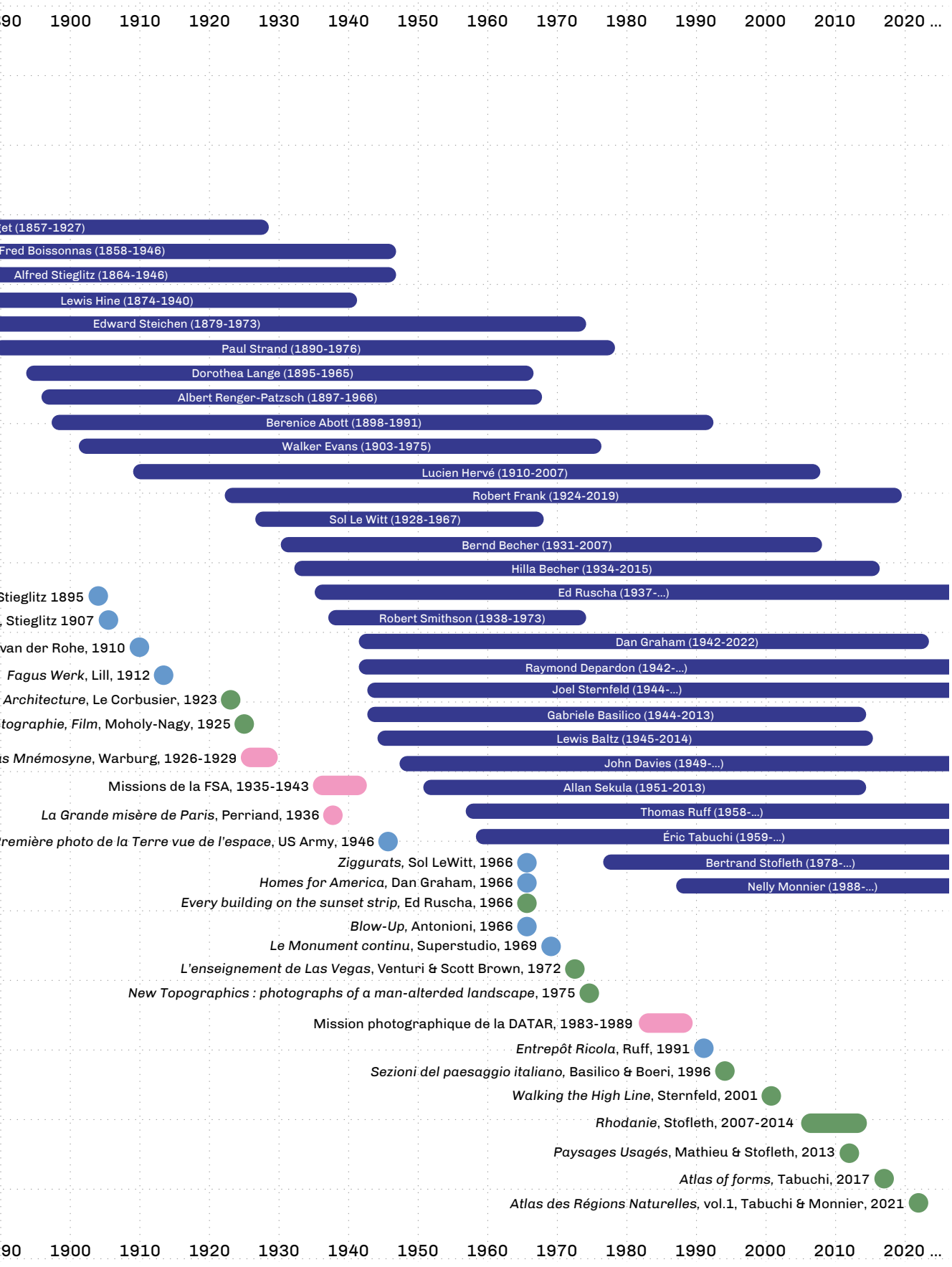

IMG_0544.JPG


IMG_0545.JPG

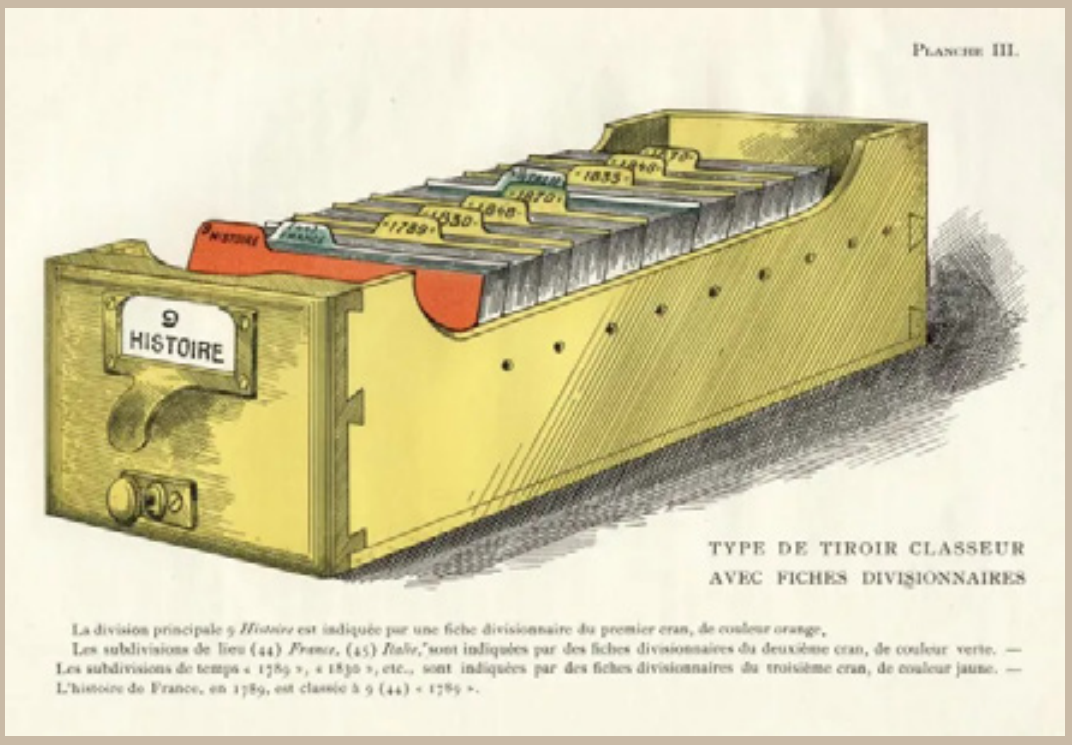
Repères chronologiques - une histoire de la photographie

Oscar Barnay, 2023




90 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010 2020 ...
et (1857-1927)
Fred Boissonnas (1858-1946)
Alfred Stieglitz (1864-1946)
Lewis Hine (1874-1940)
Edward Steichen (1879-1973)
Paul Strand (1890-1976)
Dorothea Lange (1895-1965)
Albert Renger-Patzsch (1897-1966)
Berenice Abott (1898-1991)
Walker Evans (1903-1975)
Lucien Hervé (1910-2007)
Robert Frank (1924-2019)
Sol Le Witt (1928-1967)
Bernd Becher (1931-2007)
Hilla Becher (1934-2015)
Ed Ruscha (1937-...)
Robert Smithson (1938-1973)
Dan Graham (1942-2022)
Raymond Depardon (1942-...)
Joel Sternfeld (1944-...)
Gabriele Basilico (1944-2013)
Lewis Baltz (1945-2014)
John Davies (1949-...)
Allan Sekula (1951-2013)
Thomas Ruff (1958-...)
Éric Tabuchi (1959-...)
Bertrand Stofleth (1978-...)
Nelly Monnier (1988-...)
Stieglitz 1895
, Stieglitz 1907
van der Rohe, 1910
Fagus Werk, Lill, 1912
Architecture, Le Corbusier, 1923
tographie, Film, Moholy-Nagy, 1925
s Mnémosyne, Warburg, 1926-1929
Missions de la FSA, 1935-1943
La Grande misère de Paris, Perriand, 1936
remière photo de la Terre vue de l'espace, US Army, 1946
Ziggurats, Sol LeWitt, 1966
Homes for America, Dan Graham, 1966
Every building on the sunset strip, Ed Ruscha, 1966
Blow-Up, Antonioni, 1966
Le Monument continu, Superstudio, 1969
L'enseignement de Las Vegas, Venturi & Scott Brown, 1972
New Topographics : photographs of a man-alterded landscape, 1975
Mission photographique de la DATAR, 1983-1989
Entrepôt Ricola, Ruff, 1991
Sezioni del paesaggio italiano, Basilico & Boeri, 1996
Walking the High Line, Sternfeld, 2001
Rhodanie, Stofleth, 2007-2014
Paysages Usagés, Mathieu & Stofleth, 2013
Atlas of forms, Tabuchi, 2017
Atlas des Régions Naturelles, vol.1, Tabuchi & Monnier, 2021
90 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010 2020 ...

appendices



Paul Otlet, *système de classification par fiches*, 1903 env.

Index - Architectes
Index - Photographes
Index - Théoriciens
Bibliographie organisée
- Architecture & paysage
- Photographie
- Philosophie & esthétique
- Sciences humaines
- Littérature

Résumé / Abstract

Index - Architectes

Les n° soulignés renvoient aux pages contenant des images

Aalto Alvar : 130, 300

Alberti Léon Battista : 34, 36, 39, 52, 105, 296

Archigram : 507, 508, 554, 558, 581

Bégel Antoine : voir Commune

Boeri Stefano : 262, 263, 265, 266

Boullée Étienne-Louis : 36, 37

Brunelleschi Filippo : 32, 33, 34, 38, 39, 40, 48, 52, 54, 56, 65, 71, 73, 76, 348, 509

Buckminster Fuller Richard : 287

Carvalho Ricardo : 122, 123, 124, 148, 149, 343, 409, 410, 430, 434, 462, 464

Chipperfield David : 47, 317, 531

Clément Gilles : 150, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 462

Commune : 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 367, 368, 394, 395, 396, 475, 594, 595

De Alzua+ et Flint : 321, 527

Diller Scofidio + Renfro : voir James Corner Field Operations

Drouot Frédéric : 562, 563, 580

Duban Felix : 90

Durand Jean-Pierre : 44, 46, 48, 52, 54, 64, 72, 74, 78, 327, 348, 543

Eggert Herman : 512, 513

Eisenmann Peter : 79, 155

Embaixada : 49, 157, 160, 161, 320, 367, 407, 408, 409, 537

Favennec Marine : voir Commune

Ferrando Davide Tomaso : 556, 558, 581

Forensic Architecture : 591-593, 595

Galofaro Luca : 554, 555, 556, 558

Garnier Tony : 36, 37, 338

Gasqueton Pauline : 157, 323, 326-330, 331, 332, 333, 335, 337, 394, 593, 594

Gropius Walter : 43, 45, 81, 99, 102, 103, 105, 216, 239, 301, 423, 510, 530

Hadid Zaha : 379, 380

Hejduk Jon : 63

Herzog & De Meuron : 131, 132, 133, 134, 135, 136, 165, 315, 451, 452, 467, 570, 572, 581

Holl Steven : 312, 317, 379, 380, 382

Hollein Hans : 312, 441, 444, 565, 566, 567, 568, 569, 572, 574, 593

James Corner Field Operations, Diller Scofidio + Renfro : 380, 381

Jeanneret Charles-Édouard : voir Le Corbusier

Jeanneret Pierre : 15, 421, 502, 534

Johnston Marklee : 316, 561, 562

Jungmann Jean-Paul : 17, 18, 167

Koolhaas Rem & Vriesendorp Madelon : 36, 37, 117, 118, 119, 120, 212, 262, 267, 289, 338, 359, 554, 558, 581

Labrouste Henri : 509, 538

Lacaton Anne & Vassal Jean-Philippe : 35, 77, 122, 521-524, 525, 526, 527, 528, 529, 540-541, 543, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 574, 578-580, 594, 597

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) : 17, 18, 24, 47, 102, 103, 105, 106, 107, 108-110, 112-113, 118, 121, 122, 124-126, 127, 128, 129, 130-131, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144-146, 166, 300, 319, 338, 402, 403, 404, 405, 406, 419, 421, 423, 426, 435, 464, 466, 486-487, 520, 534-535, 544, 548, 568, 588

Loos Adolf : 24, 512

Niemeyer Oscar : 130

Olgiati Valerio : 155, 446, 447, 448-450, 451, 452, 460, 475, 581

Otto Frei : 305, 306-307

Oudolf Piet : 380, 381, 393

Palladio Andrea : 40, 41, 55, 105, 106

Pawson John : 21-22, 23, 146, 451, 452

Perret Auguste : 123

Perriand Charlotte: 12, 13, 15, 16, 17, 18, 26, 406, 407, 465, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 593

Poelzig Hans : 512, 513

Rinne Nathalie : 373, 374

Rossi Aldo : 45, 53, 131, 145, 146, 147, 301, 316, 452, 581

Rudofsky Bernard : 222, 223

Schaerer Philipp : 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577

Scott Brown Denise : 21, 113-114, 115, 116-117, 146, 147, 148, 165, 214, 222, 267, 305, 356, 451, 452, 464, 574, 590-591, 593

Siza Vieira Alvaro : 73, 74, 75, 300, 452

Smithson Alison et Peter : 361

Souto de Moura Eduardo : 154, 439, 440, 441, 442, 443, 444-445, 448-449, 452, 459, 460, 462, 464, 467, 468, 478, 581, 584

Superstudio : 161, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550-552, 553, 554, 558, 566, 574, 581, 588, 593

Tachon Charles-Henri : 452, 453

Taut Bruno : 102

Tschumi Bernard : 382

Van der Rohe Mies : 49, 161, 212, 301, 510, 511, 512-514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 543, 556, 560, 561, 574

Vassal Jean-Philippe – Voir : Lacaton Anne

Venturi Robert : 21, 110, 111, 112-114, 115, 116-117, 148, 165, 214, 222, 232, 267, 356, 397, 451, 452, 574, 590-591, 593

Viollet-Le-Duc Eugène : 86-87, 95-96, 97, 98, 100, 156, 165-166, 342, 345, 402, 438, 588

Vriesendorp Madelon – Voir : Koolhaas Rem

Wagner Otto : 509

Weizman Eyal – voir : Forensic Architecture

Zumthor Peter : 66, 300, 477

Index - Photographes

Les n° soulignés renvoient aux pages contenant des images

Abott Berenice : 207, 208, 233

Adams Robert : 225, 226, 228, 229, 310

Antonioni Michelangelo : 303, 343, 345

Artefactory : 320, 321, 539, 541

Atget Eugène : 207-209, 233-234, 279, 411, 585

Baan Iwan : 163, 318-319, 383

Baldus Édouard : 86, 88, 89, 90, 93, 171, 208, 427, 494, 495, 588

Baltz Lewis : 183, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232-233, 238, 306, 310, 313, 577

Basilico Gabriele : 185, 195-196, 197, 198, 262, 263, 264, 265, 266, 302-303, 309, 388-389, 556

Bayard Hippolyte : 86, 90, 171, 173

Becher Hilla & Becher Bernd : 225-226, 228, 233-234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242-244, 247, 260, 302, 306, 309, 310, 312, 411, 426, 466-467, 475, 488, 572, 576

Bernard Birsinger : 306

Bertillon Alphonse : 313, 347, 586, 593

Beuys Josef : 131, 242

Blondel Alain et Sully-Jaulmes Laurent : 187

Boissonnas Fred : 109, 126, 178, 304, 307, 402, 403, 404, 585

Boucher Fred : 191

Brueghel Pieter : 364, 365

Citroën Paul : 500, 501

Davies John : 256-258, 259, 276, 587

Deal Joe : 225-226, 227, 228, 238, 260

Deladerrière François : 196, 198, 199

Depardon Raymond : 183, 184-185, 251, 304, 308

Du Camp Maxime : 90, 91, 402

Dujardin Filip : 163, 320, 488, 490, 491, 492, 493, 494

Durandelle Louis-Émile : 88-89, 163, 308

Evans Walker : 114, 179, 180, 207-208, 209, 214, 215, 218, 224-225, 228, 234-235, 244, 247, 279, 311, 312, 586

Filaire Anne-Marie : 189

Girard Thierry : 200, 201, 202, 203, 204, 311

Gräff Werner : 514, 515

Graham Dan : 210, 214, 215, 216, 221, 222, 224, 226, 230, 243, 280, 588

Guerra Fernando : 122, 123, 300, 318-319, 586

Guerrero Pedro E. : 300, 305

Hausmann Raoul : 465, 496, 497

Heartfield John : 496, 497, 513

Héliographique (mission) : 86, 89, 90, 121, 175, 411, 495, 588

Hervé Lucien : 122, 128, 129, 130-131, 534

Höch Hanna : 496, 500, 513

Jarnoux Maurice : 315, 425

Jenkins William : 220, 224, 225, 226, 227, 229, 233, 236, 238, 243, 587

Kollar François : 505, 507

Krull Germaine : 304

Lange Dorothea : 179, 180, 208, 218

Le Gray Gustave : 86, 89, 495, 496, 500

Léon Auguste : 415

LeWitt Sol : 210, 211, 212, 213, 221, 224, 226, 240, 242-243, 280, 466, 588

Lill Edmund : 99-100, 101, 530

Malhão Daniel : 123, 124

Marville Charles : 88, 207-208

Mathieu Geoffroy : 192, 193

Monnier Nelly : Voir Tabuchi Éric

Moulin Nicolas : 487-488, 489, 492, 494

New Topographics, 194, 220, 224-230, 233, 236, 238, 240, 243, 260, 587

Nièpce Nicéphore : 85, 175

O'Sullivan Timothy : 176, 177, 178, 309, 585

Passet Stéphane : 415

Pernot Mathieu : 422

Piranesi Giovanni Battista : 112, 195-196, 197, 404, 556

Richter Gerhard : 242, 437, 464

Ristelhueber Sophie : 183

Rossler Martha : 249

Ruault Philippe : 122, 524, 529, 532, 534, 540

Ruff Thomas : 131, 132, 133, 134-136, 242, 315

Ruscha Edward : 114, 116, 217-218, 219, 220, 221, 222, 224-226, 230, 242, 250, 254, 267, 280, 308, 356, 357, 587-588

Shulman Julius : 122, 534, 559, 560, 562, 580

Solinas Stéphanie : 272, 274, 275, 276, 422

Sternfeld Joel : 266, 302, 326, 370, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 380-382, 384, 385, 386-387, 390, 391, 393-395, 401, 584

Stieglitz Alfred : 391, 392, 498

Stofleth Bertrand : 192, 193, 256, 258-260, 261, 587

Stoller Ezra : 304

Struth Thomas : 242, 307, 576

Suter Batia : 312, 314, 468, 469, 470, 471, 587

Tabuchi Éric & Monnier Nelly : 169, 248-250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 267, 268, 269, 270, 271, 309, 311, 312, 422, 437, 465, 475, 488, 587

Talbot Henry Fox : 85-86, 87, 90, 137, 166, 175, 292, 498

Weiner Cyrille : 532

Index - Théoriciens

Les n° soulignés renvoient aux pages contenant des images

Ades Dawn : 496, 500, 577

Amao Damarice : 407, 502, 506

Arnheim Rudolph : 83, 200, 464

Ballesta Jordi : 11, 192, 194, 206, 262, 264, 389

Bandeira Pedro : 154, 439-442, 443, 444, 445, 478-479, 583

Banham Reyner : 99-103, 423

Barsac Jacques : 13-16, 18, 502

Benjamin Walter : 343, 470-471, 478

Benton Tim : 18, 138-145, 404

Berger John : 434

Berque Augustin : 205

Bertho Raphaële : 181, 184, 185, 190, 202, 250, 255

Besse Jean-Marc : 55, 64, 72, 74, 78, 361

Bourdieu Pierre : 218, 427, 428, 430

Bredekamp Horst : 43, 52, 59, 70-71

Brunhes Jean : 416, 417

Caillet Aline : 158, 247, 277, 337, 340, 592-593

Colomina Beatriz : 18, 24, 43, 104, 124, 126, 139-142, 402, 423, 404, 486

Corbel Laurence : 212, 248, 466

Crary Jonathan : 260, 388

Daston Lorraine & Galison Peter : 166, 178, 341

Davis Mike : 372

De Duve Thierry : 239, 247

Debarbieux Bernard : 176, 178, 182

Debord Guy : 171

Derrida Jacques : 413, 477, 534

Détré Natacha : 421, 422

Dewey John : 336, 419

Didi-Huberman Georges : 150-151, 154, 274, 399, 427, 434, 453, 456, 458-461, 465, 478-476, 554, 578

Fanelli Giovanni : 20, 33, 34, 85, 88, 90, 92-93, 96, 98-99, 102, 103, 112, 122, 126, 137, 160, 402, 410, 483, 509, 510, 514, 530, 531

Farge Arlette : 412, 420

Foucault Michel : 413

François Arnaud : 95, 96

Frémy Anne : 154, 401, 435, 439, 442, 444, 465-466, 475

Freud Sigmund : 413, 458, 493, 494, 541, 542

Galison Peter : voir Daston Lorraine

Ginzburg Carlo : 248

Gunthert André : 70, 71, 392, 524, 539, 541

Harel Vivier Mathieu : 467

Immelé Anne : 270, 278, 468, 470

Ingold Tim : 73, 190, 338, 340, 341, 364, 589

Jencks Charles : 117, 566, 568

Kahn Albert : 413-414, 416-418, 462, 548, 585, 588

Laplantine François : 355, 343

Lavoie Vincent : 166

Lootsma Bart : 554, 556

Lugon Olivier : 104, 180, 207-209, 226, 234, 243-244, 279

Malraux André : 315, 402, 423, 424, 425, 426-429, 445, 456, 475

Marot Sébastien : 272, 359, 360, 589

Marx Karl : 29

Méaux Danièle : 172, 182, 184, 185, 188, 192, 196, 200, 212, 218, 230, 232, 233, 244, 245, 248, 250, 252, 257-258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276-277, 279, 280, 338, 341, 343, 366, 376, 378, 386, 411, 412, 420, 422, 429, 434, 466

Mercator Gérard : 286, 287, 437-438

Meyer Julie : 176

Mnookin Jennifer : 346, 350

Mocquet Frédérique : 186, 188, 190, 200, 204, 206

Moholy-Nagy László : 302, 498, 499, 500, 501

Newhall Beaumont : 207

Noirot Julie : 125, 126, 130, 534, 535

Nussbaum Valentin : 472, 474

Ozdoba Marie-Madeleine : 216, 535, 538, 540

Panofsky Erwin : 38, 40-41, 458-459

Poivert Michel : 259, 260

Pousin Frédéric : 18, 26, 150, 190, 202, 429-430, 432-433, 524, 532

Rancière Jacques : 362, 470, 478, 484, 587

Recht Rolland : 453, 454, 456, 458, 460, 467

Rouillé André : 92, 104, 137, 150, 160, 166, 171, 172, 346, 400, 411, 520, 521

Sartre Jean-Paul : 59, 66-69, 485

Schaeffer Jean-Marie : 151, 166, 344, 350, 485, 528

Sealy Peter : 509, 538, 540, 562-563, 568

Seixas Lopes Diogo : 145-146

Sekula Allan : 22, 25, 172, 178, 243-245, 248, 400, 585-586

Sontag Susan : 351, 401, 435, 485, 530, 586

Tavares André : 154, 439-442, 443, 444, 445, 479, 538

Ursprung Philip : 135,-136, 439, 467

Uyttenhove Pieter : 190, 360, 362, 364, 366

Vassallo Jesús : 18, 113-114, 116, 131-132, 134-135, 210, 217-218, 221, 222, 225, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 242, 244, 361, 488, 490, 492, 533-534, 570, 572

Vredeman de Vies Hans : 296-297

Warburg Abraham : 314, 437, 453, 454, 456, 457, 458-462, 463, 464, 467-468, 474, 554

Bibliographie organisée

Architectes

Ábalos Iñaki, Lacaton Anne, et Vassal Jean-Philippe (dir.), *Lacaton & Vassal : obra reciente*, Barcelona, Gili, 2011.

Alberti Leon Battista, *L'Art d'édifier*, [1485], traduit par Caye Pierre et Choay Françoise, Paris, Seuil, 2004.

Alberti Leon Battista, *De pictura*, [1435], traduit par Schefer Jean Louis, Paris, Macula, 1999.

Amao Damarice, « En quête d'images, l'archive photographique de Charlotte Perriand », Emmanuel Kouchner et Amao Damarice (dir.), *Charlotte Perriand : politique du photomontage, comment voulons-nous vivre?*, Arles, Actes sud, 2021, p. 88-95.

Amao Damarice et Kouchner Emmanuelle, *Charlotte Perriand*, Arles, Actes Sud - Photo poche, 2022.

Baillargeon Taïka, « La ruine de l'en-attendant : un cas d'éphémère continu », *Sociétés*, nº 120, 25 juin 2013, p. 25-34.

Bandeira Pedro, « Everything is architecture », Tavares André et Bandeira Pedro (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012, p.9-28.

Banham Reyner, *A concrete Atlantis: U.S. industrial building and European modern architecture, 1900 - 1925*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986.

Banham Reyner, *Theory and design in the first machine age*, [1960], New-York, Praeger Publishers, 1967.

Barberie Peter et Scott-Brown Denise, « Denise Scott Brown on the Signs and Symbols for Living », *Aperture*, nº 238, 10 mars 2020, p. 123-136.

Barnay Oscar, *Les lieux en suspens, matière à projet*, Mémoire mention recherche, ENSA Saint-Etienne, 2015.

Barsac Jacques, *Charlotte Perriand et la photographie : l'œil en éventail*, Milan, 5 continents, 2011.

Benton Tim, « Le Corbusier, photographe secret », Fondation Le Corbusier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de La Villette, 2014, p. 46-69.

Benton Tim, *LC Foto: Le Corbusier: secret photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013.

Bergdoll Barry, « Lucien Hervé et Le Corbusier à travers l'objectif des archives photographiques du MoMA », Fondation Le Corbusier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de La Villette, 2014, p. 256-271.

Bergera Iñaki, « Miradas modernas. The Architect as a Photographer », *Arquitectura Viva*, nº 153, 27 juin 2013, p. 16-21.

Besse Jean-Marc, « La trajectoire des possibles. La question de la représentation », *Représenter: objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de La Villette, 2020, p. 15-28.

Boesiger Willy et Stonorov Oskar, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : œuvre complète, volume 1 : 1910-1929*, Zürich, Les Éditions d'Architecture, 1977.

Boesiger Willy et Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : œuvre complète, volume 2 : 1929-1934*, Zürich, Les Éditions d'Architecture, 1977.

Bouvier Yves et Parent Claude, « Architecture et paysage du nucléaire : La centrale crée le site », *Annales historiques de l'électricité*, vol. 3, nº 1, 2005, p. 7-17.

Branscome Eva, *Hans Hollein and postmodernism: art and architecture in Austria, 1958-1985*, London ; New York, Routledge, 2018.

Burleigh Paula, « Exhibitions Against Architecture: The Trigon Biennale in 1967 and 1969 », Pelkonen Eeva-Liisa, Chan Carson et Tasman David Andrew (dir.), *Exhibiting Architecture, A Paradox?*, New Haven, Yale School of Architecture, 2015, p. 63-71.

Burriel Bielza Luis, *Le Corbusier : la passion des cartes*, Bruxelles, CIVA, Mardaga, 2013.

Carvalho Ricardo, « Desejo », *Jornal dos Arquitectos*, nº 233, 2008, p. 92-95.

Causarano Federica, « Les Voyages d'Italie », Fondation Le Corbusier (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de La Villette, 2014, p. 30-45.

CHAMPY Florent, « Des valeurs et des pratiques de l'architecture contemporaine. Trois tentatives d'explication de la «monumentalisation» des constructions publiques », *L'Homme & la Société*, vol. 145, nº 3, 2002, p. 9-28.

CLÉMENT Gilles, *Conférence prononcée par Gilles Clément dans le cadre de la remise des prix Global Award for Sustainable Architecture 2022* [en ligne], Cité de l'architecture, 2022 ; https://www.youtube.com/watch?v=QtKVeRj2ppg, visionné le 3 juillet 2023.

CLÉMENT Gilles, « Le Partage de la signature et l'art involontaire », BARBANTI Roberto, VERNER Lorraine et TESTART Jacques (dir.), *Les Limites du vivant : à la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016, p. 135-153.

COHEN Jean-Louis, « L'architecture, entre image et usage », *L'art et la culture*, Paris, O. Jacob, 2002, p. 249-265.

COHEN Jean-Louis, « L'architecture saisie par les médias », *Les cahiers de médiologie*, vol. 11, nº 1, 2001, p. 310-317.

COLOMINA Beatriz, *La Publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYX, 1998.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, [1923], Paris, Flammarion, 2016.

LE CORBUSIER, « Trois rappels à messieurs les architectes », *L'esprit Nouveau, revue internationale d'esthétique*, vol. 1, 1920, p. 90-96.

LE CORBUSIER et JARDOT Maurice, *L'Atelier de la recherche patiente*, [1960], Reproduction en fac-Similé., Lyon, Fage éditions, 2015.

LE CORBUSIER et VON MOOS Stanislaus, *Voyage d'Orient, 1910-1911*, Paris, Éditions de La Villette, 2011.

COURTIAU Catherine, « La Perception : de l'instantané à la mise en scène. Portraits et premiers clichés des oeuvres de Le Corbusier », FONDATION LE CORBUSIER (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de La Villette, 2014, p. 213-239.

DAMANI Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, Orléans, Paris, LienArt, 2019.

DE BIASE Alessia et CHABARD Pierre (dir.), *Représenter : objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de La Villette, 2020.

DE BIASE Alessia et Pierre CHABARD, « Introduction », DE BIASE Alessia et CHABARD Pierre (dir.) *Représenter: objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de La Villette, 2020, p. 9-28.

DE LUCA Livio, *La Photomodélisation architecturale : relevé, modélisation, représentation d'édifices à partir de photographies*, Paris, Eyrolles, 2009.

DEVISME Laurent et PINARD Emmanuel, *Péri-: ville invisible ? Enjeux et outils d'un urbanisme descriptif, Rapport final*, ENSA Nantes, ENSAP Lille, 2014.

DURAND Jean-Pierre, *La Représentation du projet comme instrument de conception*, Paris, Éditions de La Villette, 2003.

FANELLI Giovanni, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2016.

FERRANDO Davide Tommaso, « From Nonchalance to Innocence. Post-Digital Architecture in the Environment of Social Networks. », *Wolkenkuckucksheim | Cloud-Cuckoo-Land | Воздушный замок, International Journal of Architectural Theory*, vol. 25, nº 40, Media Practices of Architectural Design, 2021 p. 143-155.

FERRANDO Davide Tommaso, LOOTSMA Bart, et TRAKULYINGCHAROEN Kanokwan (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020.

FERRANDO Davide Tommaso, « All that is Social Melts into the Network », FERRANDO Davide Tommaso, LOOTSMA Bart et TRAKULYINGCHAROEN Kanokwan (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020, p. 44-61.

FERRANDO Davide Tommaso, « Gifs on the Wing: On the Current Condition of the Architectural Image », actes du colloque *In COCA. I international conference on architectural communication*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 17-19 juin 2017.

FERRARI Federico, « Bâtir la postmodernité, entre discours et images », *La fabrique des images : l'architecture à l'ère postmoderne*, Gollion, Infolio, 2017, p. 7-21.

FONDATION LE CORBUSIER (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de La Villette, 2014.

François Arnaud, « L'émergence de l'esthétique photographique par Viollet-le-Duc et Ruskin », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [en ligne], nº 5, « Projet et photographie » , 10 septembre 2019 ; http://journals.openedition.org/craup/2258, consulté le 19 septembre 2019.

Franzen Brigitte, « Dissociation of Time: Some Ideas on Mies & Collage », Mies van der Rohe Ludwig, Beitin Andreas F., Eiermann Wolf et Franzen Brigitte (dir.), *Mies van der Rohe: Montage - Collage*, London, Koenig Books, 2017, p. 46-53.

Frémy Anne, « L'Image édifiante. Le rôle des images de référence en architecture », thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Philippe Potié, Paris Saclay, 2016.

Galofaro Luca, « About the Idea of Montage as a Form of Production », Ferrando Davide Tommaso, Lootsma Bart, et Trakulyingcharoen Kanokwan (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020, p. 128-145.

Garnier Tony, *Une Cité industrielle, étude pour la construction des villes.*, Lyon, Baise et Goutagny, 1919.

Garnier Tony, Chaslin François, et Paquot Thierry, *Une Cité industrielle*, Lyon, Éditions Deux-Cent-Cinq, 2019.

Gerrewey Christophe van et Koolhaas Rem (dir.), *OMA Rem Koolhaas: a critical reader*, Basel, Birkhäuser, 2019.

Gresleri Giuliano, *Le Corbusier : viaggio in oriente : gli ined. di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venise, Marsilio, 1985.

Gropius Walter, *Internationale Architektur*, [1925], Munich, Albert Langen Verlag, 1927.

Guilbert Karine, *Photographier l'architecture*, Paris, Pyramyd, 2019.

Gunthert André, « Entre performance et contrat. La promesse des images d'architecture », *Représenter : objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de La Villette, 2020, p. 29-34.

Hebert-Stevens François, « 1820-1920 Constructions du premier âge industriel », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 133, septembre 1967, p. 2-9.

Hejduk Jon et Cooper Union School (dir.), *Education of an architect: a point of view*, New York, MoMa, 1971.

Herzog Jacques, De Meuron Pierre, et Ursprung Philip, *Herzog et de Meuron : histoire naturelle*, Montréal, Québec Baden, Suisse, Centre canadien d'architecture, Lars Müller , 2002.

Holl Steven (dir.), *Pamphlet architecture 1-10*, New York, Princeton Architectural Press, 1998.

Hollein Hans (dir.), « Alles ist Architektur », *BAU*, vol. 1 & 2, nº 23, 1968.

Honey Sandra, « Mies in Germany », *Mies van der Rohe: European works*, London : New York, Academy Editions ; St. Martin's Press, 1986, p. 11-25.

Huerta Fernández Santiago, « El cálculo de estructuras en la obra de Gaudí », *Ingeniería Civil*, 2003, p. 121-133.

Jencks Charles, *Modern Movements in Architecture*, 1st ed., New York, Anchor Press, 1973.

Jencks Charles et Kropf Karl, *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Chichester, Academy ed., 1997.

Johnston Marklee, Levene Richard, et Márquez Cecilia Fernando (dir.), *Johnston Marklee: 2005-2019: folding time*, Madrid, El Croquis editorial, 2019.

Jungmann Jean-Paul, *L'Image en architecture : de la représentation et de son empreinte utopique*, Paris, Éditions de La Villette, 1996.

Kauffman Jordan, « Dessiner avec l'ordinateur dans les années soixante : le design et ses pratiques à l'aube de l'ère numérique », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, nº 32, 2016, p. 105-123.

Koolhaas Rem, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, [1978], traduit par Catherine Collet, Marseille, Éditions Parenthèses, 2011.

Koolhaas Rem, « La Ville Générique » [1995] , *Junkspace : repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p.43-77

Kouchner Emmanuelle et Amao Damarice, *Charlotte Perriand : politique du photomontage, comment voulons-nous vivre?*, Arles, Actes sud, 2021.

KROHN Carsten, *Mies van der Rohe: the built work*, Basel, Birkhäuser, 2014.

LACATON Anne et PIRSON Georges, « Rencontre avec Anne Lacaton, L'impossible arrêt sur image », *CLARA*, 2013, nº 1, p. 203-206.

LACATON Anne et VASSAL Jean-Philippe, « Atelier Lacaton & Vassal », VEILLON Cyril (dir.), *Best of architectural design 2010-2011 EPFL/Sélection des meilleurs travaux d'étudiants*, Lausanne, Éditions Archizoom, 2011, p. 184-185.

LACATON Anne, VASSAL Jean-Philippe, et DRUOT Frédéric, *PLUS : les grands ensembles de logements, territoire d'exception*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.

DE LA COVA Miguel-Angel, « Photographie et maquette chez Le Corbusier. Dialogues entre la création et la diffusion. », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [en ligne], nº 5, « Projet et photographie », 10 septembre 2019 ; http://journals.openedition.org/craup/2049, consulté le 19 septembre 2019.

LAMPARIELLO Beatrice, « Des dispositifs de la Supersurface aux outils de Global Tools pour une humanité non aliénée », DAMANI Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, Orléans, Paris, LienArt, 2019, p. 120-127.

LANG Peter et MENKING William, *Superstudio: life without objects*, Milano, Skira, 2003.

LOOTSMA Bart, « Architectural Drawings in the Age of Social Media », FERRANDO Davide Tommaso, LOOTSMA Bart, et TRAKULYINGCHAROEN Kanokwan (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020, p. 10-24.

LOPES Diogo Seixas et CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE, « Puzzles résolus avec le cœur : les clichés polaroids d'Aldo Rossi » [en ligne], mars 2018 ; https://www.cca.qc.ca/fr/articles/issues/25/une-histoire-de-references/56620/puzzles-resolus-avec-le-coeur, consulté le 04 mars 2022.

MAGAGNINI Marta, « Image as Reference. The New Life of Cutout Figures », FERRANDO Davide Tommaso, LOOTSMA Bart, et TRAKULYINGCHAROEN Kanokwan (dir.), *Italian collage*, First edition., Syracuse, LetteraVentidue, 2020, p. 24-43.

MANGEOT Philippe et VERMEERSCH Laure, « Les topographes des droits humains. Rencontre avec Forensic Architecture », *Vacarme*, vol. 71, nº 2, 2015, p. 131-162.

MARANTZ Éléonore, « La Halle métallique de la friche Lustucru, un patrimoine à révéler », *Bulletin des amis du vieil Arles*, nº 155, mars 2013, p. 9-24.

MARANTZ Éléonore, BERTRAND Frédérique, HÉRAT Arlette, et DRAC PACA, *Inventaire de la production architecturale et urbaine de la période 1900-1980 sur les communes d'Arles et de Tarascon*, 2010.

MARIE-MADELEINE Ozdoba, « Peindre le futur. Architectes et illustrateurs à Los Angeles, ca. 1955-1965 », *Représenter: objets, outils, processus : actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de La Villette, 2020, p. 68-79.

MAROT Sébastien, *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éditions de La Villette, 2010.

MAZZA Barbara, « Le Voir en jeu, les photographes de Le Corbusier, 1920-1940 », FONDATION LE CORBUSIER (dir.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Éditions de La Villette, 2014, p. 177-193.

MCQUAID Matilda, *Envisioning architecture: drawings from the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2002.

MEJÍA MORENO Catalina, « The «Corporeality» of the Image in Walter Gropius' Monumentale Kunst und Industriebau Lecture », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2014, nº 24-25.

MELONI Giaime, « La construction d'une vision paysagère : études des usages de l'action photographique comme outil de projet du paysage », Thèse de doctorat en Architecture et ville, sous la direction de Martine Bouchier et de Giorgio Peghin, Paris 10, 2014.

MOCQUET Frédérique, « La Représentation du territoire en projet, une histoire de l'observatoire photographique du paysage », Thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Jacques Fol, Université Paris-Est, ENSAPM, 2020.

MOCQUET Frédérique, « Photographier les paysages : un moyen de renouveler le projet de territoire ? », *Représenter: objets, outils, processus: actes des 4es Rencontres doctorales en architecture et paysage*, Paris, Éditions de La Villette, 2020, p. 82-97.

Musée de Grenoble (dir.), *Vues d'architectures : photographies des XIXe et XXe siècles: 2 juin-25 août 2002, Musée de Grenoble*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

Neumann Dietrich, « Mies, Dada, Montage: Notes on a Reception History », Mies van der Rohe Ludwig, Beitin Andreas F., Eiermann Wolf et Franzen Brigitte (dir.), *Mies van der Rohe: Montage - Collage*, London, Koenig Books, 2017, p. 54-67.

Noirot Julie, « Regards croisés sur l'architecture : Le Corbusier vu par ses photographes », *Sociétés & Représentations*, n° 30, nº 2, 2010, p. 15-26.

Noirot Julie, « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? », *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 55, nº 4, 2010, p. 779-788.

Olgiati Valerio (dir.), *The images of architects: 44 collections by unique architects ; the visible origin of architecture*, 1. ed., Lucerne, Quart Verlag, 2013.

Olgiati Valerio (dir.), *The images of architects: 44 collections by unique architects*, redesigned new ed., Chur, The Name Books, 2015.

Olgiati Valerio et Breitschmid Markus, *Non-referential architecture: Ideated by Valerio Olgiati - Written by Markus Breitschmid*, Basel, Simonett & Baer, 2018.

Olgiati Valerio et Gili Editorial, *2G, Valerio Olgiati*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Olgiati Valerio, « Nexus, Iconographic Autobiography », Olgiati Valerio et Gili Editorial, *2G, Valerio Olgiati*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 133-143.

Oudolf Piet et Darke Rick, *Les Jardins de la High Line à New York : un modèle de nature urbaine*, Paris, Ulmer, 2018.

Ozdoba Marie-Madeleine, « Du photoréalisme au post-photographique; les paysages imaginés du bureau Bas Smets », Pousin Frédéric (dir.), *Photopaysage : débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018, p. 118-135.

Palladio Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, [1570], Ristampa, Riprod. in fac-Simile [dell'ed.] Venetia 1570, Milano, Hoepli, 1994.

Pallasmaa Juhani, *La Main qui pense : pour une architecture sensible*, Arles, Actes sud, 2013.

Pallasmaa Juhani, *Le Regard des sens*, [2005], Paris, Éditions du Linteau, 2010.

Palmarès des jeunes urbanistes (2022), *Justes milieux : palmarès des jeunes urbanistes 2022*, Marseille, Parenthèses, 2023.

Pasek Mélodie, *Photographies d'architecture, captures d'espaces*, Rapport d'étude, ENSA Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2020.

Pawson Catherine et Pawson John, *Home farm cooking*, London, Phaidon, 2021.

Pawson John et Morris Alison, *Spectrum*, London, Phaidon, 2017.

Perriand Charlotte, *Une vie de création*, Paris, Odile Jacob, 1998.

Pinson Daniel, « L'habitat, relevé et révélé par le dessin : observer l'espace construit et son appropriation », *Espaces et societes*, n° 164-165, nº 1, 1 mars 2016, p. 49-66.

Piranesi Giovanni Battista, Basilico Gabriele et Fondation Giorgio Cini, *Piranesi, Roma, Basilico*, Roma, Contrasto ; Fondazione Giorgio Cini onlus, 2019.

Pleij Sander et Koolhaas Rem, « Wie is Rem Koolhaas? », *Vriej Niederland* [en ligne], 6 juin 2014 ; https://www.vn.nl/wie-is-rem-koolhaas/, consulté le 28 mars 2022.

Potié Philippe, « L'Œil de la théorie », *Le visiteur n°17*, Gollion, Infolio, 2011, p. 55-64.

Pousin Frédéric (dir.), *Photopaysage : débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018.

Pousin Frédéric, « Les Discours photographiques de Gilles Clément », Pousin Frédéric (dir.), *Photopaysage : débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018, p. 100-117.

Pousin Frédéric, Keravel Sonia, et Loze Marie-Hélène, *Les temps du projet au prisme de la photographie*, Paris, Éditions ENSAPB, 2017.

Rabaça Armando, « Linguagem documental e abstracção nas fotografias de Le Corbusier », *Jornal dos Arquitectos*, nº 243, 2011, p. 94-101.

Rancière Jacques, *Le Temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020.

ROLLOT Mathias (dir.), *L'hypothèse collaborative : conversation avec les collectifs d'architectes français*, Marseille, Hyperville, 2018.

ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*, [1981], traduit par PEYRE Catherine, Marseille, Parenthèses, 2010.

ROSSI Aldo, *L'Architecture de la ville*, [1965], Gollion, InFolio, 2001.

ROUILLARD Dominique, « Tout est cérémonie : L'Acte fondamental de l'architecture », DAMANI Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, Orléans, Paris, LienArt, 2019, p. 128-135.

ROUILLARD Dominique, *Superarchitecture : le futur de l'architecture, 1950-1970*, Paris, Éditions de La Villette, 2004.

RUDOFSKY Bernard, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, [1964], Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987.

SADLER Simon, *Archigram: architecture without architecture*, Cambridge, MIT Press, 2005.

SAKAROVITCH Joël, « Architecture et représentation, de la projection à la double projection », *In Extenso*, vol. 13, « De l'image naturelle à l'image artificielle », 1990, p. 63-101.

SEALY Peter, « Des Conjonctions temporelles », *Centre Canadien d'Architecture* [en ligne], 7 avril 2021 ; https://www.cca.qc.ca/fr/articles/issues/25/une-histoire-de-references/78556/des-conjonctions-temporelles, consulté le 19 mai 2023.

SMITH Elizabeth A. T., *Case study houses*, Köln, Taschen, 2002.

STADLER Hilar et STIERLI Martino, *Las Vegas Studio : images des archives de Robert Venturi et Denise Scott Brown*, Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2015.

STIERLI Martino, « The Visuality of Space and the Space of Vision: On Mies van der Rohe's Late Photocollages », MIES VAN DER ROHE Ludwig, BEITIN Andreas F., EIERMANN Wolf et FRANZEN Brigitte (dir.), *Mies van der Rohe: Montage - Collage*, London, Koenig Books, 2017, p. 126-139.

SUPERSTUDIO, « Vita, Educiazione, Cerimonia, Amore, Morte : Cinque Storie del Superstudio », *Casabella*, nº 367, juillet 1972, p. 15-26.

SUPERSTUDIO, « Premonizioni della parusia urbanistica », *Casabella*, nº 361, janvier 1972, p. 45-55.

TACHON Charles-Henri, « Iconographie », *AMC*, nº 207, juillet 2011, p. 34.

TAVARES André et BANDEIRA Pedro (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012.

URSPRUNG Philip, « Souto de Moura's «Cabinet de Curiosités» », TAVARES André et BANDEIRA Pedro (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012, p. 125-134.

URSPRUNG Philip, « Je compose mon image à la surface, d'après un entretien de Philip Ursprung avec Thomas Ruff », *Herzog et de Meuron: histoire naturelle*, Montréal, Québec & Baden, Suisse, Centre canadien d'architecture & Lars Müller, 2002, p. 160-170.

UYTTENHOVE Pieter, « Recollecting Landscapes, 1904-2014 : regards et mémoires de la photographie », *Focales*, nº 5, « Le Paysage Temps photographié » [en ligne], 01 juin 2021 ; https://journals.openedition.org/focales/307, consulté le 10 juin 2021.

UYTTENHOVE Pieter, KEUNEN Bart, et AMEEL Lieven, *La Puissance projective : intrigue narrative et projet urbain*, Genève, MétisPresses, 2021.

VASSALLO Jesús, *Epics in the everyday: photography, architecture, and the problem of realism.*, Zurich, Park Books, 2020.

VASSALLO Jesús, *Seamless: digital collage and dirty realism in contemporary architecture*, Zurich, Park Books, 2016.

VASSALLO Jesús, «Reality bites: Documentary photography and architectural realism », thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Juan Herreros Guerra, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014.

VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, [1966], Paris, Dunod, 1999.

VENTURI Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, 2. ed., New York, The Museum of Modern Art, 1977.

VENTURI Robert, Denise Scott BROWN, et Steven IZENOUR, *L'Enseignement de Las Vegas*, [1972], Wavre, Mardaga, 2017.

VENTURI Robert, Denise SCOTT BROWN, et Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, [1972], Cambridge, Mass., The MIT Press, 2000.

VERVOORT Patricia, « «Towers of Silence»: The Rise and Fall of the Grain Elevator as a Canadian Symbol », *Histoire sociale / Social History*, 1 mai 2006, p. 182-204.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, A. Morel, 1863, vol.2.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance, A. Morel, 1854.

VISCHER Theodora et HERZOG Jacques, « Interview by Theodora Vischer with Jacques Herzog », HOLL Steven et RUFF Thomas (dir.), *Architectures of Herzog & de Meuron*, 2. ed., New York, Peter Blum Gallery, 1995, p. 28-32.

VITRUVE, *De Architectura*, Rome, G. Herolt, 1486.

YOUNG Michael, *Reality modeled after images: architecture and aesthetics after the digital image*, London, Routledge, 2021.

ZIMMERMAN Claire, *Photographic architecture in the twentieth century*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010.

ZUMTHOR Peter et LENDING Mari, *Présences de l'histoire*, traduit par KINSKY Esther, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2018.

Photographes

ADES Dawn, « Photomontage », *Society*, vol. 14, no 1, 1 novembre 1976, p. 13-18.

ADES Dawn, *Photomontage*, 1st American ed., New York, Pantheon Books, 1976.

ALBERA François, « Du côté de Warburg et de Malraux », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, no 73, 1 septembre 2014, p. 209-211.

ANDRE Carl, « A Note on Bernhard and Hilla Becher », *Artforum*, vol. 11, no 4, décembre 1972, p. 59-61.

ANTONUCCI Jean-Luc, « Perspective en construction », *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, no 5, 1 novembre 2005, p. 38-52.

ARAGO François, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*, 1839.

BALLESTA Jordi, « Détailler Sezioni del paesaggio italiano », *Focales*, n°03, « Photographie et arts de la scène » [en ligne], 1 juin 2019 ; https://journals.openedition.org/focales/930, consulté le 02 septembre 2022

BALLESTA Jordi, « Paysages usagés, ouvrage photographique et cartes postales d'une métropole ordinaire », ANTOINE Philippe, MÉAUX Danièle et MONTIER Jean-Pierre (dir.), *La France en albums (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 307-320.

BALLESTA Jordi, « La commande au risque de l'illustration », *Études photographiques* [en ligne], no 31, 20 mars 2014 ; http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3384, consulté le 17 décembre 2018.

BALLESTA Jordi et BASILICO GABRIELE, « Métaboliser la ville : entretien avec Gabriele Basilico », *Focales*, n°02, « Le recours à l'archive » [en ligne], 1 juin 2019 ; https://journals.openedition.org/focales/1220, consulté le 5 mars 2022.

BALLESTA Jordi et MÉAUX Danièle, « Éditorial », *Focales*, n°5, « Le Paysage Temps photographié » [en ligne], 1 juin 2021 ; https://journals.openedition.org/focales/290, consulté le 21 octobre 2022.

BALTZ Lewis et CAMPANY David, « Lewis Baltz in conversation with David Campany », *AA Files*, 2014, no 69, p. 48-62.

BAUDIN Antoine, *Photographie et architecture moderne : la collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003.

BECHER Bernd, BECHER Hilla, GROCHOWIAK Thomas, et RUHRBERG Karl, *Anonyme Skulpturen, Formvergleiche industrielle Bauten*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1969.

BECHER Hilla et WEAVER Thomas, « Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver », *AA Files*, nº 66, juin 2013, p. 16-36.

BECHER Hilla et SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, *Hilla and Bernd Becher invented a new genre of photography* [en ligne], 2018 ; https://www.youtube.com/watch?v=v-1O0NxIWDc, visionné le 28 septembre 2022.

BELON Olivier, « Déambuler dans les ruines. Le protocole mis à l'épreuve », MÉAUX Danièle (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 165-176.

BERGER John, *Comprendre une photographie*, Genève, Héros-Limite, 2013.

BERTHO Raphaële, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, nº 5, « Projet et photographie » [en ligne], 10 septembre 2019 ; http://journals.openedition.org/craup/1961 consulté le 19 septembre 2019.

BERTHO Raphaële, « L'Année 1994, Une décennie de missions photographiques au sein des institutions de l'aménagement du territoire », POUSIN Frédéric (dir.), *Photopaysage : débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018, p. 36-51.

BERTHO Raphaële, « Depardon, la DATAR et le paysage », *Image & narrative*, vol. 12, nº 4, « Introduction to The Story of Things: reading narrative in the visual (part 2) », 2011, p.115-129.

BERTHO Raphaële et POUSIN Frédéric, « L'Observatoire photographique du paysage du PNR des Vosges du Nord : de l'œuvre à l'action », *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* [en ligne], nº 15, 31 décembre 2016 ; https://journals.openedition.org/paysage/7267 consulté le 27 juin 2022.

BERTRAND Anne, « Lewis Baltz, terre vaine », *Vacarme*, vol. 47, nº 2, 2009, p. 66-69.

BOULOUCH Nathalie, « Photographie illégitime, cinéma du pauvre : le destin impossible de la diapositive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* [en ligne], nº 24-25, 2014 ; https://www.erudit.org/en/journals/im/2014-n24-25-im02279/1034154ar/ consulté le 18 juin 2021.

BOULOUCH Nathalie, « La Projection de diapositives, le dispositif et le protocole. À propos d'Homes for America de Dan Graham. », MÉAUX Danièle (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 287-298.

BRESSANI Martin et SEALY Peter, « L'architecture recadrée : la photographie et le nouveau régime visuel dans la presse architecturale après 1870 », BOCARD Hélène et GARRIC Jean-Philippe (dir.), *Architectes et photographes au XIXe siècle* [en ligne], Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2017 ; https://doi.org/10.4000/books.inha.7052

BRUNET François, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

CARMIGNAC Ariane-Esther, « Passer le temps. Vies d'une archive photographique contemporaine : l'archivio Graziano Arici », Thèse de doctorat, sous la direction de Danièle Méaux, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2018.

CASTRO Teresa, « Les «Atlas photographiques» : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, nº 1, 10 juillet 2009.

COLLECTIF PNR, « La Fabrique du paysage, les successions photographiques », GIRARD Thierry (dir.), *Paysage temps : 20 ans d'observation d'une ruralité française*, Paris, Éditions Loco, 2018, p. 147-151.

CORBEL Laurence, « Portraits de l'artiste en enquêteur », *Focales*, nº 2, « Le recours à l'archive », 1 juin 2018 ; https://journals.openedition.org/focales/1159, consulté le 18 octobre 2022.

CORBEL Laurence, « Suites, séries et séquences. Les inventaires photographiques de Sol LeWitt », MÉAUX Danièle (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 101-114.

DANIEL Malcolm R., *The photographs of Édouard Baldus*, New York ; Montreal, Metropolitan Museum of Art ; Canadian Centre for Architecture, 1994.

DAVIES John, *Hidden river*, Paris, Loco, 2013.

DE DUVE Thierry, « Bernd et Hilla Becher ou la photographie monumentaire », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 39, 1992, p. 118-129.

DEBARBIEUX Bernard, « Territorialités étatiques et politiques d'enregistrement », MOYON Céline et MUZARD Florian (dir.), *La Mission photographique de la DATAR : nouvelles perspectives critiques*, Paris, la Documentation française, 2014, p. 39-53.

DELADERRIÈRE François, *Nice et Savoie : un regard contemporain*, Arles ; Chambéry, Actes sud ; Fondation FACIM : Assemblée des pays de Savoie, 2010.

DÉTRÉ Natacha, « Les Relecteurs d'images », Focales, n°2, « Le recours à l'archive » [en ligne], 1 juin 2018 ; https://journals.openedition.org/focales/1063, consulté le 02 avril 2023.

DÉTRÉ Natacha, « Les «Relecteurs d'images» : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques », thèse de doctorat en arts et sciences des arts, sous la direction de Christine Buiget, Université Toulouse le Mirail - Toulouse 2, 2014.

DU CAMP Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, Paris, Gide et J. Baudry., 1852.

DUJARDIN Filip, *Fictions*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014.

DUPERREX Matthieu, « Le Paysage-fleuve, une chorographie environnementale », *Focales*, n°5 « Le Paysage Temps photographié » [en ligne], 1 juin 2021 ; https://journals.openedition.org/focales/391, consulté le 27 octobre 2022.

DUPEYRAT Jérôme, « Les Livres d'artistes, entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives », Thèse de doctorat en esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, Université Rennes 2, 2012.

EDGAR Brenda Lynn, « Le Bâtiment expose : les façades photographiques de la fin du XXe siècle », *Histoire de l'art*, nº 72, 2013, p. 137-148.

EVANS Walker, « Beauties of the Common Tool, A portfolio », *Fortune*, juillet 1955, p. 103-107.

EVANS Walker et KERSTEIN Lincoln, *Walker Evans American Photographs*, [1938], New York, Museum of Modern Art, 1962.

FABRE Maxime, « La photographie de presse au ban des dispositifs d'exposition numérique. Paris Match et l'AFP sur Instagram », *Communication & langages*, vol. 194, n°4, 2017, p.87-103.

FOSTER-RICE Greg, « System Everywhere, New Topographics and Art of the 1970s », *Reframing the New Topographics*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 45-69.

GHIRRI Luigi, ROSSI Aldo, COSTANTINI Paolo, et CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE (dir.), *Luigi Ghirri, Aldo Rossi : Things wich are only themselves*, Milano, Electa, 1996.

GIANNECCHINI Hélène, « Stéphanie Solinas, photographe spéculative », *Artpress*, nº 457, juillet 2018, p. 40-44.

GIRARD Thierry, *Paysage temps : 20 ans d'observation d'une ruralité française*, Paris, Éditions Loco, 2018.

GIRAULT DE PRANGEY Joseph-Philibert et PINSON Stephen C., *Monumental journey: the daguerreotypes of Girault de Prangey*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2019.

GRÄFF Werner, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin, Verlag Hermann Reckendorf, 1929.

GRAHAM Dan, *For Publication*, Los Angeles, Otis Art Institute, 1975.

GUIGUENO Vincent, « La France vue du sol. Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989) », *Études photographiques*, nº 18, 1 mai 2006, p. 96-119.

GUNTHERT André, « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique », *Études photographiques* [en ligne], n°31, « Fictions du territoire/Partager l'image/La question documentaire », 20 mars 2014 ; https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3378, consulté le 18 décembre 2018.

HAREL VIVIER Mathieu, « Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique », Thèse de doctorat en arts plastiques, sous la direction de Christophe Viart, Rennes 2, 2014.

IMMELÉ Anne, « Archives et constellations », *Focales* [en ligne], n°2, « Le recours à l'archive », 1 juin 2018 ; https://journals.openedition.org/focales/1083, consulté le 18 octobre 2022.

IMMELÉ Anne, *Constellations photographiques*, Mulhouse, Médiapop éditions, 2015.

JENKINS William (dir.), *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.

LACAN Ernest, *Esquisses photographiques à propos de l'exposition universelle et de la guerre d'Orient. Historique de la photographie. Développements. Applications. Biographie et portraits*, Paris, Grassart et Gaudin, 1856.

LAMPE Angela et CENTRE POMPIDOU-METZ (dir.), *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou, 2013.

LAROCHE Hervé, « Observation as photography: A metaphor », *M@n@gement*, vol. 23, nº 3, 2020, p. 79-99.

LAVOIE Vincent (dir.), *La preuve par l'image*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2017.

LEBLANC Charlotte, « Louis Emile Durandelle (1839-1917), un photographe au service de l'architecture », Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Jean-Michel Leniaud, École pratique des hautes études, 2018.

LEBLANC Charlotte, « Louis Émile Durandelle (1839-1917) : un photographe au service des architectes », *Architectes et photographes au XIXe siècle*, Paris, publications de l'INHA, 2016, p. 49-58.

LEWITT Sol, « Ziggurats », *Arts Magazine*, nº 40, novembre 1966, p. 24-25.

LEWITT Sol et LEGG Alicia, *Sol Lewitt: the Museum of Modern Art, New York*, New York, The Museum of Modern Art, 1978.

LORENZO SUNYER Ariadna, « Homes for America et Hotel Palenque : diapositive, oralité et circulation des images chez Dan Graham et Robert Smithson », GUNTHERT André, KIRCHNER Thomas et OZDOBA Marie-Madeleine (dir.), *Nouveaux médias : mythes et expérimentations dans les arts*, Paris, Naima Éditions, 2021, p. 179-196.

LUGON Olivier, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

MAZET ZACCARDELLI Cédric, « Sur l'usage de la notion de photomontage », *Focales*, n°5, « Le Paysage Temps photographié » [en ligne], 2021 ; https://journals.openedition.org/focales/477, consulté le 04 mai 2023.

MÉAUX Danièle, *Enquêtes : nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019.

MÉAUX Danièle, « L'artiste enquêteur », MÉAUX Danièle (dir.), *Les formes de l'enquête*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2019, p. 7-13.

MÉAUX Danièle (dir.), *Les Formes de l'enquête*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2019.

MÉAUX Danièle, LATARJET Bernard, « Entretien avec Bernard Latarjet », ANTOINE Philippe, MÉAUX Danièle et MONTIER Jean-Pierre (dir.), *La France en albums (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 261-272.

MÉAUX Danièle, « Entretien avec Jean-Louis Garnell », ANTOINE Philippe, MÉAUX Danièle et MONTIER Jean-Pierre (dir.), *La France en albums (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 273-282.

MÉAUX Danièle, *Géo-photographies : une approche renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes éditions, 2015.

MÉAUX Danièle (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

MÉAUX Danièle, *Voyages de photographes*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.

MÉAUX Danièle et CALLENS Anne-Céline, « Éditorial », *Focales*, n°2, « Le recours à l'archive », 2018 ; https://journals.openedition.org/focales/1052, consulté le 28 octobre 2018.

MERCIER Clémentine, « Entretien avec Joel Sternfeld », *Libération*, 4 novembre 2019.

MEYER Julie, « Prises de vue paysagère du territoire états-unien : du sublime burkien à l'esthétique de l'anthropocène », *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, nº 24, « Beauté de l'Amérique, de ses identités et de ses territoires » [en ligne], 3 juin 2022 ; https://journals.openedition.org/amerika/15797, consulté le 24 août 2022.

MNOOKIN Jennifer, « L'image de la vérité, la preuve photographique et le pouvoir de l'analogie », LAVOIE Vincent (dir.), *La preuve par l'image*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2017, p. 97-112.

MOCQUET Frédérique, « L'Observatoire photographique national du paysage : archive rétrospective et prospective des territoires », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, nº 31, « La source photographique dans la pratique de l'historien de l'architecture », 14 juillet 2016, p. 51-64.

MOCQUET Frédérique, « Les espaces de l'art dans les observatoires du paysage », *Focales*, nº 2, « Le recours à l'archive » [en ligne], 2018 ; https://journals.openedition.org/focales/1197, consulté le 25 mars 2019.

MOHOLY-NAGY László, *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, [1925], Paris, Gallimard, 2006.

MOHOLY-NAGY László, *Malerei, Fotografie, Film*, Munich, Albert Langen Verlag, 1925.

DE MONDENARD Anne, « La Mission héliographique : mythe et histoire », *Études photographiques*, nº 2, mai 1997, p.60-81.

MOULIN Nicolas et MECHITA Myriam, « Nicolas Moulin », *Paris-Art* [en ligne], 19 janvier 2009 ; https://www.paris-art.com/nicolas-moulin/, consulté le 21 avril 2023.

NEWHALL Beaumont, « Documentary Approach to Photography », *Parnassus*, vol. 10, nº 3, 1938, p. 3-6.

NUSSBAUM Valentin, « Le Mur d'images au cinéma et à la télévision : mise en lumière d'un dispositif de projection mentale », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2014, nº 24-25.

PIETTE Albert, « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, vol. 37, nº 1, 2007, p. 23-28.

PIEUCHARD Marion, « La photographie et l'automatisme : histoire d'une utopie du Photomaton au procédé Polaroïd », Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain, sous la direction de Michel Poivert, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013.

PINARD Emmanuel, *Emmanuel Pinard - Nantes-Pornic 2012 – 2013* [en ligne], http://www.emmanuelpinard.com/nantes-pornic-2012-2013/, consulté le 30 octobre 2022.

RIAN Jeff, BALTZ Lewis, « Last interview of Lewis Baltz with Jeff Rian », *L'œil de la photographie* [en ligne], 25 novembre 2014 ; https://loeildelaphotographie.com/fr/derniere-interview-de-lewis-baltz-avec-jeff-rian/, consulté le 20 septembre 2022.

ROH Franz, *Foto-Auge : 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart, F. Wedekind, 1929.

ROSENBLUM Naomi, *A world history of photography*, New York, Abbeville Press, 1997.

ROUILLÉ André, *La Photographie : Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

RUFF Thomas, *Zeitungsfotos*, 1. ed., Zürich, Bookhorse, 2014.

RUSCHA Edward et SCHWARTZ Alexandra, *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*, Cambridge, MIT Press, 2002.

SÉGUIN Antoine, TABUCHI Éric, et MONNIER Nelly, « Entretien avec Éric Tabuchi et Nelly Monnier », *Exercice*, nº 0, « Miscellanées », 2018, p.14-25.

SEKULA Allan et Marie MURACCIOLE, *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013.

SEKULA Allan, « Trafics dans la photographie » [1981], MURACCIOLE Maria (dir.), *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 181-220.

SEKULA Allan, « Sur l'invention du sens dans la photographie » [1974], MURACCIOLE Maria (dir.), *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 67-97.

SEKULA Allan, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation» [1976-1978], MURACCIOLE Maria (dir.), *Écrits sur la photographie: 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 143-174.

SEKULA Allan, « L'Image instrumentalisée : Steichen s'en va en guerre » [1976-1978], *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éd., 2013, p. 105-135.

SHANNON Joshua, *The disappearance of objects: New York art and the rise of the postmodern city*, New Haven, Yale University Press, 2009.

SOLINAS Stéphanie, *La Méthode des lieux*, https://www.stephaniesolinas.com/la-methode, consulté le 19 octobre 2022.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, [1973], traduit par BLANCHARD Philippe, Paris, C. Bourgois, 2008.

STERNFELD Joel, *American prospects*, 1st ed., New York, Times Books in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 1987.

STERNFELD Joel et FEINSTEIN Scott, *New York Voices: Joel Sternfeld* [en ligne], 2002 ; https://www.youtube.com/watch?v=lNzr7g8FQgk, consulté le 07 décembre 2022.

STERNFELD Joel, GOPNIK Adam, et STILGOE John R., *Walking the High Line*, 3. ed., Göttingen, Steidl, 2012.

STOFLETH Bertrand, *Rhodanie*, Arles, Actes Sud, 2015.

STOFLETH Bertrand, POIVERT Michel, LIPPMANN-PROVANSAL Mireille, et PICON Bernard, *Rhodanie: paysages déclassés [Portfolio de reproductions]*, Villeurbanne, éditions Deux-Cent-Cinq, 2013.

SUTER Batia, *Parallel encyclopedia* #2, Revised second edition, Amsterdam, Roma Publication, 2016.

SUTER Batia, *Parallel encyclopedia*, Amsterdam, Roma Publication, 2007.

SZARKOWSKI John et ATGET Eugène, *Atget*, New York, Museum of Modern Art, 2000.

TABUCHI Éric, *Atlas of Forms*, http://atlas-of-forms.net/, consulté le 21 novembre 2019.

TABUCHI Éric, *Atlas of forms*, Paris, Poursuite Éditions, 2017.

TABUCHI Éric, MÉAUX Danièle et ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE SAINT-ÉTIENNE, *Rencontre avec le photographe Éric Tabuchi* [en ligne], École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne, 2018 ; https://media.st-etienne.archi.fr/rencontre-avec-le-photographe-eric-tabuchi/, consulté le 30 mars 2019.

TABUCHI Éric et MONNIER Nelly, *Atlas des régions naturelles : Carte des paysages*, Arles, Poursuite Éditions, 2022.

TABUCHI Éric et MONNIER Nelly, *Atlas des régions naturelles. vol.2*, Arles, Poursuite Éditions, 2022.

TABUCHI Éric et MONNIER Nelly, *Atlas des régions naturelles. vol.1*, Arles, Poursuite Éditions, 2021.

TABUCHI Éric et MONNIER Nelly, *Atlas des régions naturelles : Carte lithologique*, Arles, Poursuite Éditions, 2021.

TABUCHI Éric et MONNIER Nelly, *Atlas Des Régions Naturelles*, https://www.archive-arn.fr, consulté le 18 octobre 2022.

TALBOT William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.

TERRA, MÉDIATHÈQUE DE L'OBSERVATOIRE PHOTOGRAPHIQUE NATIONAL DU PAYSAGE, *Photothèque OPNP*, https://terra.developpement-durable.gouv.fr/observatoire-photo-paysage/categories, consulté le 30 juin 2022.

THE MUSEUM OF MODERN ART, *Mies van der Rohe: Montage - Collage*, London, Koenig Books, 2017.

TILLIER Bertrand, « Vider Paris, modifier Paris. Autour des photographies de Nicolas Moulin », *Sociétés & Représentations*, vol. 34, nº 2, 2012, p. 177-183.

VANCASSEL Paul, *Une histoire des regards photographiques*, Paris, L'Harmattan, 2021.

ARNHEIM Rudolf, *La Pensée visuelle*, [1969], Paris, Flammarion, 1997.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, [1962], Paris, Seuil, 2002.

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, [1980], Nachdruck., Paris, Gallimard Seuil, 2016.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1939], traduit par DOUSSON Lambert, Paris, Gallimard, 2012.

BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, la Fabrique éditions, 2003.

BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, [2010], Paris, La Découverte, 2015.

CARERI Francesco, *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique*, [2002], 2e éd. actualisée et Augmentée., Arles, Actes Sud, 2020.

CAYE Pierre, *Critique de la destruction créatrice : production et humanisme*, Paris, Les Belles lettres, 2015.

COYNE Richard, *Peirce for architects*, London ; New York, Routledge, 2019.

CRARY Jonathan, *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, [1990], traduit par MAURIN Frédéric, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

DALAI EMILIANI Marisa, « Préface », PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 7-35.

DASTON Lorraine et GALISON Peter, *Objectivité*, [2007], Dijon, Les Presses du réel, 2012.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, [1967], Paris, Gallimard, 2008.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

DERRIDA Jacques, RODES Jean-Michel, et SOULAGES François, *Trace et archive, image et art*, [2002], Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2014.

DEWEY John, *Logic, The theory of inquiry* [Édition numérique], New-York, Henry, Holt & company, 1938.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Passés cités par JLG*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan : Musée du Louvre, 2013.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

ECO Umberto, *La Structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, [1968], Paris, Mercure de France, 1972.

FLÉCHEUX Céline, « Aux commencements de la perspective : section ou projection ? », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* [en ligne], n° 24-25, 2014 ; https://id.erudit.org/iderudit/1034162ar, consulté le 28 juin 2021.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, [1969], Paris, Gallimard, 2022.

FREEDBERG David, *Le Pouvoir des images*, [1989], Paris, Monfort, 1998.

FREUD Sigmund, « L'Inquiétante étrangeté », *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, [1919], traduit par CAMBON Fernand, Paris, Gallimard, 2020, p. 213-263.

GILLOCH Graeme, *Walter Benjamin, critical constellations*, Cambridge, UK : Malden, MA, Polity ; Blackwell Publishers, 2002.

GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980, vol. 6, n° 6, p. 3-44.

GROS Aurélien, « Les formes de l'enquête historique : John Dewey et Max Weber », *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH* [en ligne], n° 07, « L'historiographie aujourd'hui : défis, expériences, enjeux », 17 mai 2011 ; http://journals.openedition.org/acrh/3668, consulté le 02 juillet 2019.

KRACAUER Siegfried, *Theory of film: the redemption of physical reality*, [1960], Princeton, Princeton university press, 1997.

LACAN Jacques et Jacques-Alain MILLER, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : 1964*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

LAPLANTINE François, « Penser en images », *Ethnologie francaise*, vol. 37, nº 1, 3 octobre 2007, p. 47-56.

LATOUR Marie-José, « Ce qui nous regarde dans la tragédie de l'image », *L'en-je lacanien*, vol. 19, nº 2, 2012, p. 77-90.

LEE Changnam, « La Constellation comme association : l'affect, le corps et la communauté dans les textes des années 1920-1930 de Walter Benjamin », *Sociétés*, n° 120, nº 2, 25 juin 2013, p. 137-145.

MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, [1947], Paris, Gallimard, 1997.

MARX Karl, *Le Capital*, [1867], Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

MENÈS Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 56, nº 2, 2004, p. 21-24.

MOKKADEM Kader, « Précarités de l'expérience esthétique urbaine », *Le Philotope, revue du réseau scientifique thématique PHILAU*, 2014, vol.10 : Pour une théorie des impermanences, sous la direction de Silvana Segapeli, p. 89-97.

PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, [1939], Nouvelle éd., Paris, Gallimard, 2021.

PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, [1927], traduit par BALLANGÉ Guy, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

RABATEL Alain, « Perspective et point de vue », *Communications*, vol. 85, nº 2, 2009, p. 23-35.

RANCIÈRE Jacques, *Les Bords de la fiction*, [2017], Paris, Points, 2021.

RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.

RECHT Roland, « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, l'Écarquillé & Institut national d'histoire de l'art, INHA, 2012, p. 7-53.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, [1940], Paris, Gallimard, 2005.

SAVAN David, « La Séméiotique de Charles S. Peirce », *Langages*, vol. 14, nº 58, 1980, p. 9-23.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, [1819], Édition numérique, 2017 ; https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/le-monde-ebook.html consulté le 18 janvier 2022.

TAIN Jean, « Constellation ou situation ? », *Recherches germaniques*, nº 49, 12 décembre 2019, p. 103-114.

THIBAUD Pierre, « La Notion peircéenne d'interprétant », *Dialectica*, vol. 37, nº 1, 1983, p. 3-33.

THÜRLEMANN Felix et TUCKER Elizabeth, *More than one picture: an art history of the hyperimage*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019.

WARBURG Aby Moritz et RECHT Roland, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, l'Écarquillé & Institut national d'histoire de l'art, INHA, 2012.

YATES Frances A., *L' Art de la mémoire*, [1975], traduit par ARASSE Daniel, Paris, Gallimard, 1994.

ARNOULD Paul, LE LAY Yves-François, DODANE Clément, et MÉLIANI Inès, « La Nature en ville : l'improbable biodiversité », *Géographie, économie, société*, vol. 13, nº 1, 2011, p. 45-68.

BAUD-BERTHIER Gilles, « Albert Kahn et le projet des Archives de la Planète 1908-1931 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 99, nº 3, 2010, p. 105-107.

BERQUE Augustin, *Poétique de la Terre: histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Paris, Belin, 2014.

BIGANDO Eva, « De l'usage de la photo elicitation interview pour appréhender les paysages du quotidien : retour sur une méthode productrice d'une réflexivité habitante », *Cybergeo: European Journal of Geography*, [en ligne], « Politique, Culture, Représentations », 2013 ; https://journals.openedition.org/cybergeo/25919, consulté le 27 octobre 2022.

BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique : cours au Collège de France, 1998-2000*, Paris, Raisons d'agir-Seuil, 2013.

BOURDIEU Pierre (dir.), *Un Art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, [1965], Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

BOUTINET Jean-Pierre, *Anthropologie du projet*, [1990], Paris, PUF, 2015.

BRUNHES Jean, « L'Irrigation, ses conditions géographiques, ses modes et son organisation dans la Péninsule Ibérique et dans l'Afrique du Nord : étude de géographie humaine », thèse de doctorat, Faculté des lettres de l'Université de Paris, Paris, 1902.

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [1757], Paris, Vrin, 2009.

CAILLET Aline, *L'Art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales*, Milan, Mimésis, 2019.

DAVIS Mike, *Dead cities*, Paris, les Prairies ordinaires, 2009.

DENÈGRE Jean et SALGÉ François, *Les Systèmes d'information géographique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

GENOUDET Adrien, *L'Effervescence des images : Albert Kahn et la disparition du monde*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2020.

HARIOT Paul et REGNIER Antony Ludovic, *Atlas de poche des arbustes et arbrisseaux les plus faciles à cultiver : 122 planches coloriées et 6 noires représentant 128 espèces*, [1904], Reproduction en fac-Similé, Paris, Ed. Bibliomane, 2014.

INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.

INGOLD Tim, « The Temporality of the Landscape », *World Archaeology*, vol. 25, nº 2, 1993, p. 152-174.

JACKSON John Brinckerhoff, CARRÈRE Xavier, BESSE Jean-Marc, et TIBERGHIEN Gilles A, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles ; Rennes, Actes Sud ; Ed. ENSP, 2003.

JULLIEN François, *Vivre de paysage, ou, L'Impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014.

MERCATOR Gerard, *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Duisburg, Excudebat Albertus Busius, Duisburgi Clivorum, 1595.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Françoise Nyssen sauve la halle Lustucru, communiqué de presse », *communiqué de presse, Ministère de la culture* [en ligne], 10 janvier 2018 ; https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/Francoise-Nyssen-sauve-la-halle-Lustucru, consulté le 20 octobre 2022.

MOLLÉ Geoffrey, APPERT Manuel, et MATHIAN Hélène, « Le retour de l'habitat vertical et les politiques TOD (Transit Oriented Development) dans les villes françaises : vers une intensification urbaine socialement sélective ? », *Espace populations sociétés. Space populations societies* [en ligne], nº 2019/3, décembre 2019 ; https://journals.openedition.org/eps/9256, consulté le 17 mai 2023.

MULLIEZ Maud, *Le Luxe de l'imitation: les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*, Naples, Centre Jean Berard Éditions, 2014.

O'SULLIVAN Timothy H. et KING Clarence, *Geological Exploration Fortieth Parallel , 1*, Washington, D. C., War Department, 1872.

PERLÈS Valérie, « Les Archives de la planète, entre ressource documentaire et matière à récits », *Ateliers d'anthropologie* [en ligne], nº 51, 31 mars 2022 ; https://journals.openedition.org/ateliers/16037, consulté le 02 avril 2023.

RAYWARD W. Boyd, *Mundaneum: Archives of Knowledge*, Urbana-Champaign, Ill., Graduate School of Library and Information Science, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010.

RYKNER Didier, « Retour sur la halle Eiffel «sauvée» par Françoise Nyssen », *La Tribune de l'Art* [en ligne], 4 janvier 2020 ; https://www.latribunedelart.com/retour-sur-la-halle-eiffel-sauvee-par-francoise-nyssen, consulté le 19 octobre 2022.

TRONCHET Guillaume, « Les bourses de voyage «Autour du Monde» de la Fondation Albert Kahn (1898-1930) : les débuts de l'internationalisation universitaire », CHARLE Christophe et JEANPIERRE Laurent (dir.), *La vie intellectuelle en France*, Paris, Seuil, 2016, p. 618-620.

Littérature

BRECHT Bertolt, *Manuel pour habitants des villes : poèmes*, Paris, l'Arche, 2007.

CALVINO Italo, *Les Villes invisibles*, [1972], Paris, Gallimard, 2013.

CLAISSE Frédéric, « Contr(ôl)e-fiction : de l'Empire à l'Interzone », *Multitudes*, vol. 48, 2012, p. 106-117.

ELIOT Thomas Stearn, *La Terre vaine: et autres poèmes*, Édition bilingue, Paris, Points, 2014.

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror : œuvre complètes*, [1869], Nouv. éd., Paris, Gallimard, 1991.

LOEHR Joël, « Le Musée Imaginaire et l'imaginaire du roman », *Poétique*, vol. 142, nº 2, 2005, p. 169-184.

PEREC Georges, « Penser, classer », *Penser, classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 151-177.

PESSOA Fernando, *Lisbonne revisitée : anthologie*, traduit par GOMES Joanna Cameira, Paris, Chandeigne, 2017.

RIOU Gwenn, « De la théorie à la pratique : «Le manifeste des écrivains et artistes révolutionnaires» [1932] », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* [en ligne], n°2018/1, 15 septembre 2018 ; https://journals.openedition.org/itineraires/4212, consulté le 26 avril 2023.

VILLARD Ludovic, *Je demeure paisible au travers de leurs gorges*, Lyon, les Gens du Blâme, 2017.

WAGNER Frank, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, vol. 172, nº 4, 2012, p. 387-407.

YOURCENAR Marguerite, *Sous bénéfice d'inventaire*, [1962], Nouv. éd., Paris, Gallimard, 1989.

Résumé

Le projet est au cœur du processus de création des architectes. Pratique de conception par anticipation, le projet s'appuie par essence sur la production et la communication de formes de représentations diverses, variées et complémentaires. Parmi elles, la photographie tient une place particulière. Elle est omniprésente, à toutes les phases du projet, et elle est marquée par un singulier rapport de ressemblance au réel. Sa place dans la pratique des architectes demeure pourtant étrangement impensée, alors même que de nombreuses autres disciplines ont largement défriché le terrain.

Cette thèse entend interroger la place de la photographie dans le processus créatif des architectes, questionner le rôle et l'impact des représentations dans le projet, ainsi que questionner la culture de l'image des architectes. Il s'agit autant de comprendre les usages existants, leur origine et leurs enjeux, que d'ouvrir de nouvelles pistes potentielles. Il s'agit avant tout de lever le voile sur les impensés entourant la place de la photographie et de l'image dans le projet architectural. À travers cette recherche émerge l'hypothèse d'une pratique du projet d'architecture abordé en tant qu'enquête, dans laquelle les pratiques de la photographie au sens large révèlent tout leur potentiel créatif et heuristique.

Ce projet de thèse est mené en parallèle d'une pratique de création de l'auteur, qui fera l'objet d'une exposition au sein de laquelle la soutenance de la thèse prendra place.

Mots-clés : Architecture, projet, représentation, photographie,
image, processus de conception, enquête, atlas

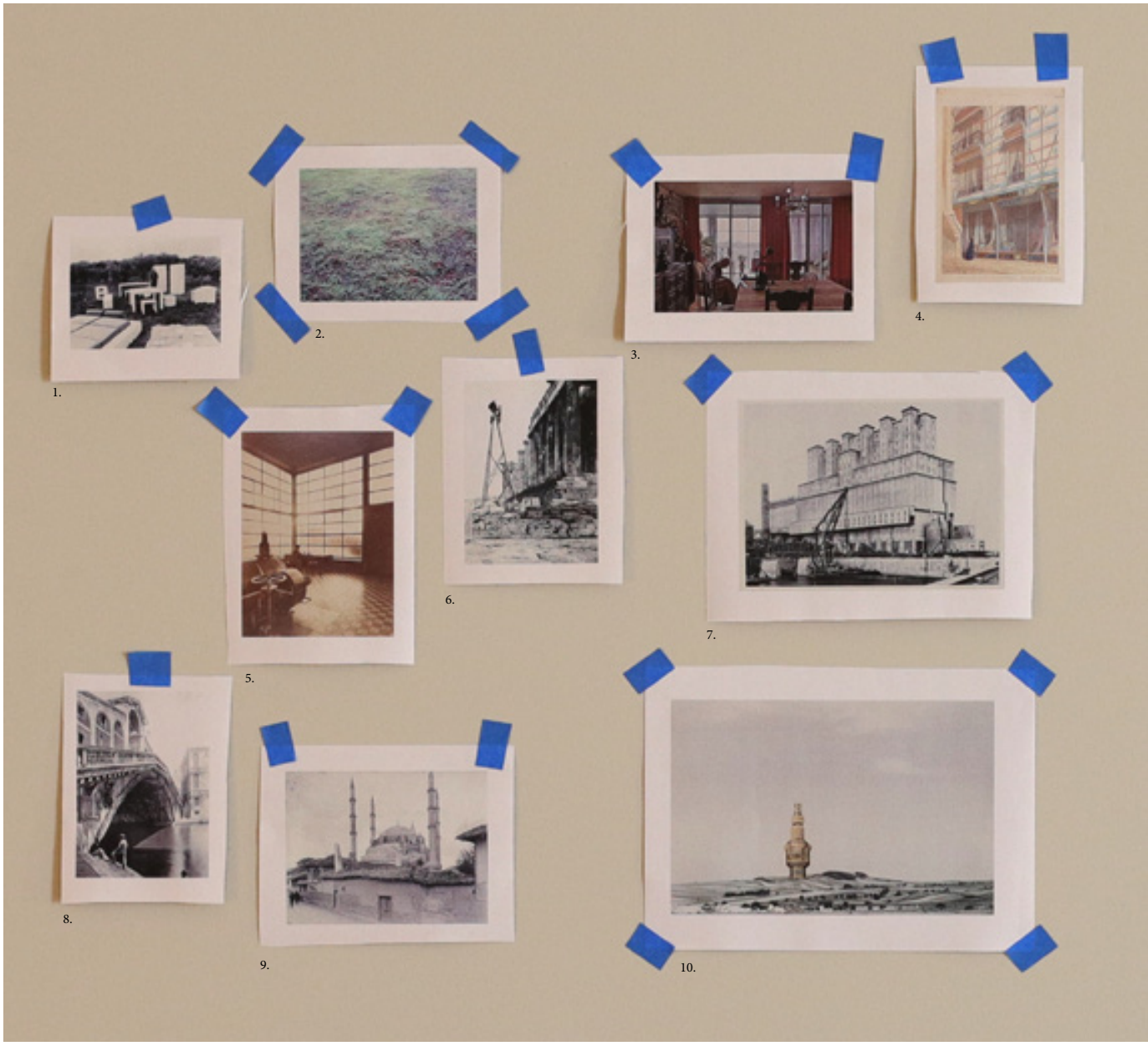
Abstract

The project is at the heart of the creative process of the architect. As a practice of anticipatory design, the project essentially relies on the production and communication of diverse, varied and complementary forms of representation. Among these, photography holds a special place. It is omnipresent, at every stage of the project, and is marked by a singular relationship of resemblance to reality. Yet its place in the practice of architecture remains strangely unexplored, even though many other disciplines have largely cleared the field.

The aim of this thesis is to explore the place of photography in the creative process of architects, to examine the role and impact of representations in the project, and to question the image culture of architects. The aim is as much to understand existing uses, their origins and what is at stake, as to open up potential new possibilities. Above all, the aim is to lift the veil on the unthought-of issues surrounding the place of photography and of the image in the architectural project. Through this research, the hypothesis emerges of a practice of architectural design approached as an investigation/inquiry, in which the practices of photography in the broadest sense reveal all their creative and heuristic potential.

This thesis project is being carried out in parallel with the author's own creative practice, which will be the subject of an exhibition at which the thesis defence will take place.

Keywords : Architecture, project, representation, photography,
image, design process, investigation/enquiry, atlas



Quatrième de couverture

1. *Superstudio*, Série de mobilier *Quaderna*, Zanotta éditeur, 1970
2. Valerio Olgiati, *image n°262*, 2011
3. Philippe Ruault, *Tour Bois le Prêtre*, Lacaton & Vassal architectes, 2011
4. Eugène Viollet-le-Duc, *Maison à pans de fer et revêtements de faïence*, 1872
5. Edmund Lill, *Usine Fagus*, Gropius & Meyer architectes, 1923
6. Non attribué, *Frederick Boissonnas photographiant le Parthénon*, Athènes, 1907
7. Non attribué, *Kornsilo mit Elevatoren. Montreal, Amerika, 1910*, *in* Walter Gropius, *Internationale Architektur*, [1925], Munich, Albert Langen Verlag, 1927.
8. John Ruskin*, Le pont du Rialto (à droite, le palais des Camerlingues)*, 1851 env.
9. Charles-Édouard Jeanneret, *Selemiye Camii Mosque*. Adrianopolis Edirne, Turquie, juin 1911
10. Hans Hollein, *Sparkplug Project*, 1964

Première de couverture

1. Philipp Schaerer, « n°02 », série *Bildbauten*, 2007 env.
2. Vladimir Tatline, *Monument à la troisième Internationale*, photomontage, 1919-1920 env.
3. Non attribué, *Robert Venturi at the University of Pennsylvania*, 1961
4. Lucien Hervé, *Congresso Nacional do Brasil*, Oscar Niemeyer architecte, Brasilia, 1961
5. Charlotte Perriand, *Fresque du pavillon du ministère de l'agriculture* (fragment), exposition internationale des arts et des techniques de la vie moderne, Paris 1937
6. Non attribué, *Frei Otto*
7. Julius Schulman, *Stahl House*, Pierre Koenig architecte, Los Angeles, 1960
8. Non attribué, *Cavalete de vidro desenhado por Lina Bo Bardi, com pintura Renée, de Amedeo Modigliani, antiga pinacoteca do Masp*, São Paulo
9. Studio Scott Brown Venturi, *Big Donut Drive-in*, Los Angeles, 1970