



HAL
open science

La photographie : outil de conception d'espace architectural ?

Corentin Schieb

► To cite this version:

Corentin Schieb. La photographie : outil de conception d'espace architectural? . Architecture, aménagement de l'espace. 2014. dumas-01622318

HAL Id: dumas-01622318

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01622318>

Submitted on 15 Dec 2017

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

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



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

Corentin Schieb

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

LA PHOTOGRAPHIE

OUTIL DE CONCEPTION D'ESPACE ARCHITECTURAL ?

Mémoire de master dirigé par Rémy Jacquier, Maelle Tessier et Marie Rolland

Séminaire Nouvelles pratiques urbaines // Espaces de l'art

ensa Nantes, 2014

Préambule

Cet exercice de mémoire nous a été présenté comme étant l'occasion d'approfondir un sujet qui nous interpelle ou nous passionne afin d'engager une démarche d'accomplissement personnel.

Pratiquant la photographie depuis plusieurs années et passionné par cette pratique, j'ai souhaité orienter mon sujet de mémoire autour d'une problématique concernant le rapport entre la photographie et l'architecture. Ces deux disciplines me semblent en effet s'interpénétrer de plus en plus aujourd'hui.

Mais au delà de l'acte de photographier l'architecture, ce médium sensible et spatial mérite à mon sens d'être envisagé dans une perspective plus large.

Aussi, en raison du développement de ma passion pour la photographie qui s'est conjugué au déroulement de mes études (et de l'apprentissage de l'architecture et de son caractère créatif), j'ai choisi d'orienter ce questionnement interdisciplinaire autour de la problématique de la conception.

INTRODUCTION

└ p.9

Chapitre I LA PHOTOGRAPHIE COMME LANGAGE De la narration à la construction du réel

I. L'acte photographique - p. 17

- A. Définition technique et sensible - p. 18
- B. De la technique au moyen d'expression - p. 20

II. Articulation architecturale - p. 27

- A. Un témoignage de l'architecture - p. 28
- B. Un projet ambitieux : les Manhattan Transcripts - p. 32
- C. De l'usage des représentations imagées - p. 34

Chapitre II ARTICULATIONS AVEC LA CONCEPTION De la diversité des pratiques mobilisant la photographie

I. Un outil de références - p. 41

- A. Mémorisation et capture spatiale - p. 43
- B. La photographie comme source d'inspiration - p. 46
- C. La constitution d'un endocept physique - p. 52

II. Un outil de traduction et de réinterprétation - p. 55

- A. Des données photographiées - p. 56
- B. Un projet ambitieux : les Manhattan Transcripts - p. 59

III. Un outil de composition - p. 67

- A. Les techniques de composition - p. 68
- B. Du collage manuel aux photomontages digitaux - p. 70
- C. Un moyen accessible de production - p. 76

Chapitre III DES VOIES DE QUESTIONNEMENT POUR LA DISCIPLINE ARCHITECTURALE ? De la conception alternative... à la réalité de la pratique

I. Le dépassement de la conception - p. 81

- A. L'espace architectural : support artistique - p. 84
- B. L'interrogation d'une pratique - p. 96
- C. Le non-espace architectural - p. 102

II. Témoignages et enquêtes - p. 109

- A. Un rapport sensible indéniable - p. 111
- B. Le parallèle créatif : une divergence d'avis - p. 112
- C. Au delà de la communication, de nouveaux usages possibles - p. 114
- D. L'impossibilité d'un outil exclusif de conception - p. 116

CONCLUSION

└ p.119

+ Glossaire - p. 122
+ Médiagraphie - p. 129

Depuis les prémices de la photographie jusqu'à l'avènement du numérique dans les années 2000, la discipline photographique ne cesse de prendre de l'ampleur. Une ampleur décuplée par l'accessibilité financière et technologique grandissante de la pratique photographique et par la représentation croissante qui est faite du monde au travers de ce médium sensible et spatial. Ce qui est hors de notre portée spatiale et temporelle, nous pouvons le percevoir au travers de la photographie, dont les images nous donnent accès à une représentation du réel.

Cette accessibilité du réel se traduit également au niveau de l'architecture. L'évocation du lien qui unit photographie et architecture se résume pour beaucoup aujourd'hui au fait de photographier l'architecture. L'outil photographique s'est en effet imposé comme étant le meilleur moyen de diffusion de la représentation de l'objet architectural. La photographie d'architecture est d'ailleurs un genre reconnu à part entière, extrêmement codifié et faisant l'objet d'une profession spécifique. Les travaux de photographes d'architecture se présentent souvent sous la forme de portfolios, mettant en scène le sujet dans un but parfois purement de communication où les codes esthétiques mettent en valeur la réalisation.

Cependant, la photographie dans son rapport à l'architecture peut être envisagée dans une perspective bien plus large. En effet, la pratique de la photographie ne se résume pas à la capture spatiale et la représentation d'un espace existant ou d'une réalisation construite, mais constitue un véritable outil d'analyse, de

recherche, de réflexion, d'expérimentation dont de nombreux «acteurs de l'espace» (architectes, designers, artistes, plasticiens, urbanistes...) s'emparent, et ce depuis plusieurs décennies. Utilisant le champ des principes et des théories du regard, partagé en commun avec la discipline architecturale, la photographie peut ne pas se limiter à la narration d'espaces existants : elle peut amener à l'expression de matérialités, de visions, de théories, de concepts, d'idées... qui, de différentes manières et avec différentes approches, contribuent au processus créatif complexe de la conception d'un objet architectural et de l'espace qui l'accompagne.

Cependant cette perspective d'une démarche alternative de conception incorporant la photographie pose de nombreuses questions... Ce médium se conforme-t-il à l'usage d'un outil de travail ou devient-il un véritable support complémentaire de conception architecturale? Quels sont réellement son importance, son usage, son potentiel et sa place (historique et dans la production contemporaine) dans la pratique de l'architecte et de la discipline architecturale?

La photographie : outil de conception d'espace architectural ?

Nous définirons l'espace architectural de la manière suivante: l'objet architectural et les composantes spatiales qui l'accompagnent. La plupart des architectes diront qu'ils sont intéressés dans l'architecture et la création de bâtiments dans la perspective d'un outil qui permet maîtriser l'espace. De ce point de vue, les architectes créent de l'espace. La

capacité de projection d'un architecte dans ses réalisations peut se mesurer à cette approche de l'espace, et à sa capacité à la concevoir. En effet, un architecte doit être en mesure de se concentrer non pas sur ce que l'élément physique représente ou la structure par exemple, mais sur l'espace que ces différents éléments architecturaux forment : l'espace architectural.

Quant au terme «photographie», au delà de sa définition technique et sensible, dont nous reparlerons plus précisément, nous traiterons de cette notion dans ce mémoire au travers de trois dimensions différentes :

- La photographie en tant qu'acte ou procédé technique/créatif (qui permet de figer des images par l'action de la lumière grâce à des dispositifs dédiés).
- La photographie en tant que tirage (image obtenue par cette technique, où la photographie s'apparente alors à l'écriture de la lumière) et des supports bidimensionnels qui sont obtenus par la suite (modification, post-production, mélange à d'autres médiums...).
- La photographie en tant que discipline artistique (branche des arts graphiques qui s'approprie l'acte photographique).

Nous noterons au passage que les modélisations 3D et les visuels produits par les logiciels relatifs à cette pratique n'entreront pas dans l'objet d'étude de ce mémoire. Aussi, l'ensemble des hypothèses, exemples et sources documentaires ne concernent pas, n'évoquent pas et ne comportent pas cet outil dans leur développement.

Dans un premier temps, nous nous intéressons au langage photographique, mécanique complexe qui permet de témoigner du réel et de l'espace architectural. Avec au préalable la définition

de l'acte photographique, qui permettra de comprendre la relation unissant la discipline architecturale et la discipline photographique ainsi que son évolution historique. Cette approche nous permettra de cerner comment le médium sensible et spatial, peut passer de la représentation de «ce qui est» ou de «ce qui a été» à la projection de «ce qui sera» ou de «ce qui pourrait être».

Cette première approche compréhensive et théorique nous permettra ensuite dans un second temps, en se basant sur plusieurs exemples, de dégager un ensemble de pratiques et d'approches existantes où la photographie intervient dans le processus de conception d'un espace architectural. Aussi, l'ensemble de ces exemples permettront d'en illustrer de manière plus concrète la diversité. Cette partie se déclinera en trois temps, symbolisant trois considérations du médium en tant qu'outil, partiel ou exclusif, de conception : un outil de références, un outil de traduction et de réinterprétation, et enfin un outil de composition.

Enfin, dans un troisième temps, nous jugerons de la manière dont ces approches alternatives peuvent questionner la discipline architecturale. Nous nous appuyerons sur des réflexions portées par des travaux artistiques qui se servent de l'outil photographique de manière rétroactive et proposent de nouvelles ouvertures au delà de la conception formelle. Puis, afin de juger de la pertinence de ces approches dans un contexte professionnel, nous mettrons en parallèle les hypothèses développées avec une enquête menée auprès de photographes diplômés d'architecture. Ces témoignages critiques nous permettront de mieux cerner la réalité de ces pratiques.

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

Chapitre I
LA PHOTOGRAPHIE COMME LANGAGE
De la narration à la construction du réel

La photographie est un langage: un langage qui permet de témoigner du réel, du monde qui nous entoure mais aussi et surtout de l'espace architectural. Un langage qui se veut abordable et accessible, mais dont les mécanismes intrinsèques sont complexes et méritent d'être analysés. Ainsi, il s'agit avant toute chose de comprendre ce qu'est, induit et représente la photographie : aussi bien par ses règles techniques, ses principes et ses codes de lecture que de par son approche sensible et intuitive.

Dans un premier temps, nous nous attarderons à définir, à la fois de manière technique et sensible, ce qu'est l'acte photographique. Nous nous attarderons également sur les moments clés de l'évolution historique de la photographie, qui constitueront des pistes pour aborder certains travaux et notions que nous traiterons plus tard dans ce mémoire. Puis, à l'issue de cette approche compréhensive, nous serons mieux en mesure de cerner et d'énoncer le rapport intime et la liaison qu'entretient la photographie avec l'espace architectural, ce que nous ferons dans un second temps.

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

I . L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE



La photographie est quelque chose de complexe. Elle constitue un outil trouvant de multiples usages aussi bien de la représentation factuelle que de l'expression artistique, mais c'est surtout un acte : celui de la capture de l'espace.

Cet acte photographique, qui permet de lier le réel à un tirage en deux dimensions au travers d'un dispositif, constituera la notion d'entrée de ce mémoire, permettant de comprendre et d'assimiler la photographie comme un procédé global avec plusieurs tenants et aboutissants.

Nous retracerons ensuite les moments clés dans l'évolution historique du dispositif photographique qui ont mis en exergue cet acte et qui continuent d'influencer la perception que nous avons de la photographie de nos jours.

[Ci-contre]
«Temoigner le réel» (Musée Juif de Berlin)
Photographie personnelle
Berlin - Octobre 2012

« Tu ne prends pas une photographie, tu la crées. »

Ansel Adams (1902 -1984)

UN ACTE ICONIQUE

La définition minimale et technique de la photographie est celle de l'empreinte lumineuse, et plus précisément de « la trace fixée sur un support bidimensionnel sensibilisé par des cristaux d'halogénure d'argent, d'une variation de lumière émise ou réfléchiée par des sources situées à distance dans un espace à trois dimensions »¹. Signifiant littéralement « peindre avec la lumière », la photographie est aussi désigné fréquemment par le terme « photo ». Dans le cas où l'on parle d'une image photographique, on emploie aussi souvent les termes « image » ou « vue », et, depuis l'avènement de la photographie numérique, de « tirage » ou « agrandissement ».

Mais la photographie trouve de multiples définitions sensibles, et celle qui nous apparaîtra comme la plus pertinente au travers du sujet étudié dans ce mémoire est celle qui la définit comme un outil d'une mise en images du monde au travers d'un procédé de l'instant, dans un processus de

captation, de fixation et de multiplications des apparences.

Notons que ce procédé de l'instant ne se réduit pas seulement à la réalisation d'une image (le produit d'une technique et d'une action, le résultat d'un faire et d'un savoir-faire, une figure de papier que l'on regarde simplement dans sa clôture d'objet fini), mais aussi et surtout d'un « véritable acte iconique » : l'acte photographique. Philippe Dubois, au travers de ses recherches théoriques au début des années 1980 reconsidère le geste photographique : « La photographie n'est pas seulement une image produite par un acte, c'est aussi, avant toute chose, un véritable acte iconique, c'est consubstantiellement une image-acte »². Il insère en effet une distinction entre le produit (le message achevé) et le processus (l'acte générateur). Cette approche décrypte la photographie comme un tout dépendant de son processus et de ses circonstances, et non comme un produit fini où « il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de son mode constitutif »³.

De par ce mode constitutif, (l'empreinte lumineuse au travers d'un cadrage), la photographie relève initialement selon Dubois de la « catégorie des index,

ou signes par connexion physique »⁴ (c'est à dire un indice qui suppose une connexion physique entre l'objet et sa photographie), qui vient rendre la présence (ou l'absence) physique de l'objet ou de l'être jusque dans l'image. De nombreux discours élèvent la photographie au rang de miroir du réel, telle « une imitation on ne peut plus parfaite de la réalité »⁵.

Cependant, il existera toujours une distance à deux dimensions entre l'image photographique et l'objet qu'elle rend : une limite à l'épaisseur variable entre le réel et la photographie.

Tout d'abord, une distance d'ordre spatiale certaine puisque la photographie sera toujours séparée spatialement de ce qu'elle représente. Les données techniques même de la photographie évoquent cette distance⁶. Profondeur de champ, distance de focale, premier plan, arrière-plan... tout autant de termes qui se rapportent au champ lexical de la distance spatiale : celle qui existe entre le dispositif photographique et le sujet capturé. « Le référent [...] est bien l'intouchable de l'image photographique, quand bien même celle-ci émane physiquement de celui-là. (...) Ce qu'on regarde sur la pellicule n'est jamais là »⁷. En d'autre terme, il y a une distinction spatiale incontournable à faire entre le produit photographique (le signe) et l'objet photographié (le référent), représentant deux points spatiaux distincts⁸. C'est d'ailleurs cette séparation qui permet au spectateur de voyager au travers de la photographie, car elle rapporte des espaces géographiquement

inconnus ou hors de sa portée, développant son imaginaire et l'attrait rêveur de ces espaces capturés.

Ensuite, il existe une distance d'ordre temporel, un clivage tout aussi manifeste puisque que par principe, une image photographique ne représente un objet qu'à un moment particulier qui sera forcément passé : la représentation simultanée et directe ou continue de l'objet par la photographie est techniquement impossible. Ce décalage temporel, aussi faible soit-il, se met en place dès l'instant où l'image est capturée : « Entre le moment qui impressionne la pellicule sensible et celui du regard sur l'image achevée, il y a toujours un abîme »⁹.

En somme, bien qu'elle s'approche du réel comme d'une imitation parfaite, ce clivage spatial et temporel est un principe fondamental qui marque une distance entre la photographie et son sujet. Il s'agit « d'une faille irréductible entre signe et référent »¹⁰ qui agit en « contrepoint du principe incendiaire de la proximité physique »¹¹. La photographie, aussi proche soit-elle de l'objet qu'elle représente et dont elle émane, en sera toujours coupée. Le fait que la photographie ne soit pas indétachable du sujet représenté laisse percevoir que la distance qui les sépare constitue la base constitutive et constructive première du réenvisagement de l'usage photographique. Ne pouvant ainsi se cantonner théoriquement à l'imitation parfaite de la réalité matérielle, ce jeu à la fois de connexion et de coupure avec le réel constitue le premier pas vers la reconsidération des possibilités offertes par la photographie. La photographie n'est pas seulement le fantasme d'une fusion avec

1_ DUBOIS (Philippe), *Pour la photographie : actes du 1er colloque international pour la photographie*, Paris, Germs, 1982, p. 53

2_ Ibid. (p. 53)

3_ Ibid. (p. 53)

4_ Ibid. (p. 53)

5_ DUBOIS (Philippe), *L'acte photographique*, Paris, Nathan Université, réédition, 1990, p. 21

6_ « Tout appareil n'est-il pas muni d'une bague de mise au point mesurant la distance ? » dit ironiquement Dubois (Ibid. p.61)

7_ DUBOIS (Philippe), *Pour la photographie : actes du 1er colloque international pour la photographie*, Paris, Germs, 1982, p. 61

8_ « Ici du signe et le là du référent » (Ibid. p. 62)

9_ Ibid. (p. 62)

10_ Ibid. (p. 64)

11_ Ibid. (p. 63)

« *Une photographie, c'est un fragment de temps qui ne reviendra pas.* »

Martine Franck (1938 - 2012)

Cette partie tend à décrire les principales étapes dans l'évolution de la photographie, qui nous permettront de mieux comprendre certains notions développés plus tardivement au cours de ce mémoire. Les connaissances photographiques du début du XIXème siècles, et les différentes manières dont les villes et l'architecture a été photographié dans les décennies qui ont suivi sont essentielles à la compréhension de l'acte photographique vis-à-vis de l'architecture, et ce dans son contexte historique.

LA CAMERA OBSCURA

La renaissance était un âge de découverte et d'expérimentations. A l'origine du tout premier dispositif de capture spatial se trouvait la volonté de dépeindre les choses matérielles au travers d'un cadre acceptable et compréhensible pour l'œil humain. Leon Battista Alberti a essayé d'exprimer la relation d'une structure dans son environnement spatial au travers d'un cadre spatial en deux dimensions, celui de son chevet de peinture : «comme un sorte de fenêtre sur le monde», et que cette fenêtre sur le monde soit en mesure d'exprimer et de contenir les vraies dimensions, les véritables

couleurs/teintes, les véritables ombres, la véritable composition... de n'importe quelle scène sur laquelle cette fenêtre donnerait. Mais alors qu'Alberti parlait en terme de perspective scientifique, son travail nous est décrit aujourd'hui comme le début de la photographie.

Au passage, l'invention de la camera obscura a été malencontreusement attribué à Alberti, Roger Bacon et Leonardo da Vinci, alors qu'elle fut décrite par Alhazen avant 1038, utilisant un savoir remontant à Aristote. La camera obscura dans sa forme originale, était la chambre noire dans une maison. C'est de là d'où provient le nom original «camera obscura» signifiant littéralement «chambre noire». Elle consiste essentiellement en une boîte noire dans laquelle les rayons lumineux émanant du point de vue se combinent au travers d'une lentille, et forment une image inversé du sujet sur la paroi opposé de la lentille. L'invention de la camera obscura a marqué le début de la photographie moderne.

LE DAGUERRÉOTYPE

En 1839, la camera était prête pour l'acte photographique tel qu'il est

connu et utilisé aujourd'hui. Il était juste question d'une méthode au travers de laquelle les images produites par la camera obscura pouvaient être figés.

Louis J.M. Daguerre tenta pendant des années de figer ces images sans les tracer à la main. Il utilisa la camera obscura afin d'avoir un rendu réaliste, à la fois sur les lignes de perspective et sur les détails de la composition. Finalement, il réussit dans le développement d'une méthode permettant de figer une image sur une plaque en argent poli. Cette méthode connu sous le nom de «daguerréotype» a été largement répandu, compte tenu de son processus excluant la nécessité d'avoir la maîtrise et la dextérité du dessin manuel, rendu ainsi la pratique accessible à tous.

Aussi, le 19 août 1839 est considéré comme la naissance officielle de la photographie. Certains l'exprimèrent au travers d'une phrase célèbre : «à partir d'aujourd'hui, la peinture est morte !».

LA POPULARISATION

L'avènement de la photographie en 1839 et de son caractère portable ouvre la voie à une nouvelle activité professionnelle : photographe. Un grand nombre de peintres embrassent cette activité naissante, mais également des hommes (et quelques femmes) qui comprennent très vite l'intérêt financier que représente cette profession.

A titre d'exemple, peu de temps après le lancement public de la daguerréotype, le photographe Emile-Jean-Horace Vernet (1789-1863) et son étudiant Frédéric Goupil Fesquet devinrent officiellement les premiers photographes voyageurs, s'aventurant en

Afrique du Nord pour la publication de leurs clichés à Paris. L'histoire de la photographie est généralement racontée au travers d'une cinquantaine de noms de photographes, représentant la dimension artistique de cette profession. L'apparition en 1854 de la photo en série et la profusion des photographes permet de regarder cette histoire sous l'angle industriel.

L'APRÈS GUERRE

L'usage massif de la photographie en termes d'outil de propagande durant la seconde guerre mondiale, documentant des bâtiments et des monuments culturels, redéfinit les enjeux et la place de l'outil photographique. Mais à la fin de la guerre, compte tenu de la destruction massive de plusieurs villes et bâtiments, la photographie constitua un témoignage efficace de toute l'horreur de la guerre et de l'ampleur des dégâts de la seconde guerre mondiale. Les photographes voulurent préserver l'horreur de la guerre pour la postérité, et se donnèrent une grande liberté en terme de mise en scène, de sujet et autre choix créatifs pour leurs œuvres.

D'ailleurs, les photos avant/après, prises d'un même angle du même emplacement étaient devenues communes pour démontrer les dégâts de la guerre, ainsi que la reconstruction et les métamorphoses du paysage architectural et urbain. La production de photographies architecturales de l'époque était esthétiquement homogène : peu ou pas d'êtres humains, représentation de la modernité (au travers de la circulation, de la voiture...), un format paysage régulier, une froideur, peu ou pas de mouvement, des couleurs limités et déterminés

précisément...

LA PHOTOGRAPHIE SUBJECTIVE

L'avènement de la photographie subjective mené par Otto Steinert (1915-1978) se définit en opposition aux images purement documentaires en incluant toute la dimension personnelle photographique, de l'abstraction visuelle à la profondeur psychologique tout en maintenant l'impact visuel du reportage. Cette originalité photographique orienté par un groupes de photographes inspirées par le Bauhaus des années 1920 s'imposa au travers de plusieurs expositions, démontrant la perspective personnelle et la position esthétique voulue sur la forme et la nature de la photographie.

La photographie «Ein Fuss Gänger» datant de 1950, illustre bien cette notion. Constituant le cliché le plus célèbre de Steinert, il s'agit d'une vue d'oiseau d'un morceau de trottoir le long d'une route pavée, avec la perspective déformée d'un arbre d'alignement ainsi qu'une grille métallique circulaire sur la gauche de l'image. Il pourrait s'agir du sujet principal de l'image, mais son décentrement et sa sortie hors cadre brouillent les pistes. D'autant plus, la silhouette complètement flou (car en mouvement) mis à part son pied gauche d'un passant vient accentuer l'abstraction de l'image. Ce choix de perspective et de cadrage est délibérément voulue pour un sentiment d'abstraction, dans la continuité du Neues Sehen de l'époque de Bauhaus.

Cette démonstration de la force créatrice de la photographie, transformant n'importe quel sujet en image, vient former le regard différemment en bousculant les

codes de lecture habituels des images très hiérarchisés pour orienter le regard, provoquant une perte de repères dans la perception de l'espace architectural. Aussi, la perception d'un même élément peut être extrêmement différente selon la manière dont il est représenté au travers de la photographie, et c'est une notion qui sera utilisée à de nombreuses reprises par plusieurs artistes contemporains manipulant le médium photographique comme nous le verrons plus tard dans ce mémoire.

LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE ARTISTIQUE

Bernd Becher (1931-2007) et sa femme Hilla (né en 1934) ont marqué un renouveau dans la photographie documentaire et l'objet photographique durant les années 60. A la fin des années 50, ils détournèrent la subjectivité qui dominait alors la photographie depuis la fin de la guerre et utilisèrent l'appareil photo comme un outil de documentation. Les sujets ? Des maisons abandonnées et anonymes dans un environnement industriel mettant en scène des tourelles, des usines ou encore des chateaux d'eau.

Toutes ces photographies sont réalisés en suivant le même principe, tournant ainsi le sujet en une série de sculptures anonymes, où l'image prend tout son sens une fois qu'elle analysée au travers de l'ensemble de la série.

Le travail de ce couple a constitué une importante contribution à la conservation architecturale, transformant des bâtiments industriels historiques (en quelque sorte des dystopies) en des objets figurant la beauté : une symbiose entre l'art



Otto STEINERT_ Ein Fuss Gänger
Tirage argentique
1950

et la dimension documentaire, auparavant maîtrisé par les photographies de Paris d' Eugène Atget.

Cette manière d'appréhender l'acte photographique a questionné également le rendu et la perception que nous pouvons avoir l'architecture, dans cette représentation très formatée et qui se développe sous forme de série dans une esthétique très froide et factuelle où rien n'est laissé au hasard. La répétition se transforme ici en une force d'interprétation et de représentation, préfigurant le travail de plusieurs artistes contemporains. De plus, l'usage de la technologie a permis de briser en quelque sorte les barrières spatiales et temporelles de la représentation architecturale, dans une démarche d'inventaire qui s'étala sur plus de quatre décennies, et constitua une influence sur la production photographique, artistique et architecturale contemporaine, ou du moins sur la manière de l'appréhender sous la forme d'un moyen d'expression.



Bernd and Hilla BECHER_ Water Towers
Neuf tirages argentiques- 155.6 x 125.1 cm
1980



II . ARTICULATION ARCHITECTURALE

L'articulation de la photographie à l'architecture est principalement perceptible au travers de sa dimension visuelle, puisque l'architecture devient le constituant de la photographie : un sujet photographique courant, mis en valeur par le cadrage et la lumière, et composant ainsi partiellement ou totalement l'image.

A travers les productions visuelles, la diffusion massive de photos et la publication de clichés, elle agit comme un témoignage intemporel de l'architecture, au même titre que son rôle de témoignage du réel.

Pourtant le rapport entre la discipline architectural et la discipline photographique ne se réduit pas à cette communication de l'espace. Ces deux domaines se construisent et se comprennent autour d'un champ commun : les théories du regard.

Enfin, c'est ce lien intime dû aux mécaniques du regard liant architecture et photographie qui nous permettra d'envisager les constructions imagées dans une dimension plus large que celle de la représentation du réel : celle de la représentation de l'idée, conçue ou projetée.

[Ci-contre]
Projet Tour de Bretagne
Photographie Personnelle
Nantes - Octobre 2011

« La photographie prouve que le bâtiment existe (ou qu'il a existé), un dessin prouve seulement qu'il a été proposé. »

Harry Stuart Goodhart Rendel (1887 - 1959)

Cité dans Robert Ewall. p. 129

REPERAGE DES GENRES PHOTOGRAPHIQUES

La discipline photographique se décline en plusieurs genres distincts, dont parmi eux la «photographie d'architecture» qui se définit comme l'une des principales branches de l'art photographique. Elle consiste à réaliser des photographies d'objets architecturaux (bien souvent à l'échelle de l'édifice), dans une restitution pouvant être fidèle, ou magnifiée selon le désir, la volonté et la sensibilité artistique du photographe (ou de l'architecte dans le cadre d'une commande professionnelle). Elle implique une parfaite maîtrise des perspectives, grâce à un ensemble de techniques permettant de conserver des lignes parfaites. Aussi, les optiques bon marché, ayant une forte propension à la distorsion, incurvent les droites situées aux extrémités du cadrage. C'est pourquoi des optiques spécifiques, dites à décentrement, ont été conçues afin de permettre une parfaite maîtrise de ces perspectives, en évitant les cadrages en plongée/contre-plongée qui présentaient l'inconvénient de modifier les perspectives et d'incurver les droites.

La présence marquée et la représentation précise de l'objet architectural

au travers de ce genre photographique font de lui le plus à même de faire comprendre pertinemment l'espace architectural. Cependant, force est de constater que ce dernier est présent dans divers autres genres associés, sans forcément que cela soit représenté de manière explicite ou revendiquée...

1. La photographie publicitaire

Dans la photographie publicitaire, l'édifice ou le lieu est choisi pour ce qu'il représente, l'image qu'il véhicule ou l'ambiance qu'il dégage afin de mettre en valeur le produit de consommation et d'orienter correctement le public visé. A ce titre, la préférence va aux édifices connus, représentatifs d'une idée ou porteurs d'une image forte. Soumise au discours publicitaire, les images sont très souvent manipulées et détournées, jusqu'à parfois ne plus rien avoir de similaire avec la matérialité initiale de l'espace architectural.

2. La photographie de mode

Genre consacré aux vêtements et aux styles vestimentaires, La photographie de mode suit la même logique que la photographie publicitaire, dans la mesure où des images fortes, symboliques et évocatrices sont recherchées dans l'espace architectural pour soutenir le propos tenu

ou mettre en valeur un élément particulier. Développant ses propres codes esthétiques par l'usage de techniques spécifiques, les espaces photographiés sont fortement sous l'influence de ces principes, transformant inévitablement leur perception par le spectateur.

3. La photographie touristique

Souvent réalisé par le touriste qui vient ici attester et fixer la mémoire de sa visite, ce type d'image montre la force d'attraction des icônes : la plupart du temps référencées à l'architecture, à un monument icône, parfois à un paysage désigné comme remarquable. Elle permet d'attester d'une expérience vécue ou d'un parcours effectué, et vient se placer aux côtés de photographies similaires afin de narrer un voyage, une aventure ou encore un road-trip.

4. La photographie de portrait

Photographie ayant pour sujet principal l'être humain et sa présence, cherchant à le mettre en valeur dans la composition de l'image. L'architecture constitue parfois plus qu'un décor : un cadre de vie. Tout les éléments participent à la qualité du portrait : tant l'image de la personne que la représentation de l'espace.

UN ROLE EFFECTIF DE COMMUNICATION

Jouant un rôle très important au sein de la communication de l'architecture, la photographie s'est naturellement imposée comme le véhicule premier de diffusion de la culture architecturale. En raison de son caractère indéplaçable, et donc de son incapacité à être exposée et mise en valeur dans un cadre différent (à la manière d'une

peinture ou d'une sculpture dans un musée), l'architecture ne peut être communiquée de manière accessible, à un large public et à une échelle mondiale, que par la reproduction de son image. Cette image se capture au travers de la photographie, dans une optique de divulgation, transmission et d'exposition de l'objet architectural.

En permettant de mémoriser des ouvrages architecturaux, ainsi que d'immortaliser l'instant d'un processus d'édification, elle offre entre autre le moyen de répondre aux besoins de nouvelles visibilité suscités par la contraction des territoires : le photographe part aux quatre coins du monde pour en ramener des images, amenées à être diffusées à un large public. «Ce monde revisité fait alors l'objet d'une compilation exhaustive, d'un inventaire du visible»¹² où l'on ne va plus vers l'objet, mais où ce sont ses images qui viennent à nous. Ainsi, l'idée que nous avons de l'architecture d'une période est étroitement liée aux images léguées de l'époque en question. De tout temps, la photographie a été liée à la notion de témoignage et de véracité, une idée exploitée par les architectes qui recourent à la photographie à la fois pour la communication de leur réalisations, et pour la conservation sur le long le terme d'une certaine image de la réalisation dans leurs archives (prise parfois dans des conditions et à un moment où d'éventuelles dégradations ou vieillissements n'interviennent pas).

La photographie est en effet apparue dans une période où la prise de conscience d'une possible disparition du monument dans un contexte où le rythme de transformation de l'environnement subit

¹² PERONNE (Guillaume), *Machines à voir : architecture et photographie* [en ligne]. Galerie photo, mis en ligne en 2008, <http://www.galerie-photo.com/memoire-photo-architecture-gp.pdf>, consulté le 8 novembre 2013, p. 43



une forte accélération. Sa capacité à capturer l'instantané en fait l'instrument parfait de la sauvegarde visuelle d'une réalisation dans un état considéré comme historiquement correct : la photographie fixe une image, une idée qui demeure inchangée dans le temps. Grâce à ce procédé susceptible de saisir les apparences avec une acuité qui dépasse l'œil humain, d'autres moyens de représentation tels que le dessin sont dévalués. «Le dessin le plus fidèle peut nous donner plus de renseignements sur le modèle, il ne possédera jamais, en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie, qui emporte notre croyance»¹³ évoque Bazin. L'outil photographique arrive ainsi à point nommé dans un monde assoiffé de précision et d'exactitude, et très marqué par l'idée d'une vérité portée par la science, vérité qu'incarne parfaitement la photographie.

La photo fait désormais l'objet d'une profession particulière au travers de l'architecture même : photographe d'architecture. Des personnes comme Julius Schulman ou Lucien Hervé (photographe officiel du Corbusier, ce dernier l'a rencontré en 1949, le décrivant comme un artiste qui « sait voir son architecture »¹⁴), constituent des figures incontournables de cette profession codifiée, qui en répondant à des commandes fournissent des visuels dédiés à des diffusions.

Du fait du développement conséquent ces dernières années des publications d'architectures traduisant les réalisations en images (monographies et revues spécialisées), la culture architecturale actuelle se construit de plus

en plus essentiellement sur la base de photographies. Il s'agit d'une culture visuelle qui tente de traduire une expérience spatiale, et qui aiguise notre œil dans le rapport quotidien que nous avons à l'architecture.

[Ci-contre en haut]
Valerie JOUVE _Sans Titre
(Les Personnages avec Richard Serra)
Photographie de portrait 2008-2009

[Ci-contre en bas]
Ismael PRATA _Sans titre
Photographie de mode
2012

¹³ Citation trouvée dans : Ibid. p. 59

¹⁴ Citation trouvée dans : ANDRIEUX (Beatrice), BAJAC (Quentin), (RICHARD) Michel, SBRIGLIO (Jacques), Le Corbusier, Lucien Hervé : *Contacts*, Éditions du Seuil, 2011, p.11.

B / Les théories du regard : un champ commun //

«La photographie apparaît dans un contexte de recherche d'exactitude dans les représentations du monde qui l'entoure ; la vérité qu'on lui attribue alors est dans l'exactitude mathématique d'une projection parfaitement homothétique, non pas proche de la vision ou même conforme au réel, mais conforme à un modèle antérieur, une convention de représentation : la perspective. Elle n'est pas illusion du réel mais exactitude d'une réalité physique (la projection géométrique).»

Guillaume Perronne

Citation extraite de «Machines à voir» p.33

La construction de cette culture visuelle s'explique par une raison principale : la nécessité de la narration d'un bâtiment. L'enjeu de sa diffusion génère souvent une visibilité qui recentre l'intérêt des propriétés spatiales de réalisations architecturales avec des photographiques qui sont des illustrations attractives de points de vues spécifiques. Mais si la visibilité de l'architecture signifie la compréhension de l'espace dans lequel elle prend place, une compréhension de l'architecture dans laquelle l'enjeu de la tri-dimensionnalité transparait est nécessaire (au delà de la simple narration à partir d'un point de vue unique).

LA PERCEPTION TRI-DIMENSIONNELLE DU REGARD

Notre expérience de l'espace est tri-dimensionnelle : nous percevons en effet ce qui nous entoure comme des objets en trois dimensions. Mais cette tri-dimensionnalité doit être restructurée par le cerveau en une image rétinienne bi-dimensionnelle. «Et telle une perspective dessinée, l'image rétinienne

est définie par la géométrie de la lumière»¹⁵. La psychologie moderne estime que notre esprit est capable de projeter des objets tri-dimensionnels sans pourtant les connaître ou les identifier. Au lieu de les relier à des idées ou des concepts, notre cerveau associe cette perception de l'image 2D, selon un ensemble spécifique de règles et de principes, à une interprétation en trois dimensions : il s'agit là de l'application de ce que l'on désignera comme les théories du regard.

D'ailleurs, force est de constater qu'il existe un langage commun, à la fois aux disciplines photographiques et architecturales. Ce n'est pas un hasard si des termes comme «profondeur de champ», «cadre», «luminosité», «composition», «contre-jour» et surtout «perspective», trouvent un sens aussi bien dans la création d'une photographie que dans la conception d'une architecture : ils témoignent et transcrivent tous d'une expérience spatiale perceptible par le regard. La gestion des écarts de luminosité, le contrôle des perspectives, la gestion des lignes, les rapports de composition spatiale et volumétrique... sont des enjeux perceptibles

15_ MITROVIC (Branko), *Visuality for architects : architectural creativity and modern theories of perception and imagination*, University of Virginia Press, 2013, p.59

au sein des deux disciplines. La photographie tout comme l'architecture ont un rapport intrinsèque aux théories du regard en orientant et construisant la vision : ce sont des machines à voir.

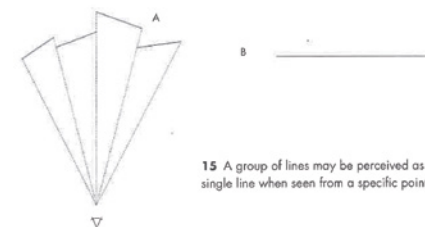
Ces théories du regard déterminent l'interprétation de notre regard sur une photographie et nous fournissent ainsi la capacité de comprendre l'espace architectural que nous percevons. L'existence de ces règles prouve au passage que notre compréhension de l'espace architectural au travers de la photographie n'est pas basée sur un savoir ou une connaissance spécifique qui peut s'acquérir. Contrairement à la lecture de plans ou autres dessins conventionnés architecturaux qui nécessitent un minimum d'instruction au lecteur pour pouvoir s'y projeter, l'image photographique semble être un élément majeur pour sa capacité et son accession, en terme d'explication, de compréhension et de projection de l'espace architectural : elle demeure « au même titre que la langue, affaire de conventions et instrument d'analyse et d'interprétation du réel. »¹⁶

LE DILEMME Oeil HUMAIN / ESPACE ARCHITECTURAL

Toute représentation en deux dimensions n'est cependant pas forcément pas évidente dans sa transposition en trois dimensions, comme par exemple une figuration ambiguë de ces objets en 3 dimensions. Des perspectives floues, un cadrage hasardeux, des éléments non identifiables, un contexte inconnu... peuvent en effet entraver la compréhension spatiale.

16_ DUBOIS (Philippe), *L'acte photographique*, Paris, Nathan Université, réédition, 1990, p. 36

Dans cette situation, cela signifie qu'une simple photographie pourra être pour le spectateur comme une image représentant une multitude d'espaces architecturaux en trois dimensions. Par exemple, une ligne simple figurant sur une photographie (et apparaissant donc sur un support 2D) peut représenter une ligne simple dans l'espace en trois dimensions; mais elle peut aussi représenter un nombre de lignes discontinues qui vont être perçues comme une simple ligne d'un certain point de vue. Cet exemple peut s'appliquer à chaque ligne que nous voyons dans l'espace.



Devant une photographie ambiguë qui perturbe notre regard, notre regard et donc notre esprit, choisit une possible interprétation de l'espace architectural, parmi parfois une infinité de possibilités de projections spatiales.

En somme c'est la perception de l'espace qui dans une certaine mesure permet sa compréhension. Plus il est facile pour un spectateur de se projeter dans un espace perçu au travers d'un support en deux dimensions, plus il est facile de le comprendre et d'en assimiler les trois dimensions.

L'APPARENCE

La profession de l'architecte tend à la réponse d'une demande ou d'un besoin souvent formulé sous forme d'un programme, c'est à dire la définition qualitative et quantitative de besoins en espaces susceptibles d'accueillir des usages définis. Ceux ci sont déterminés à partir de pratiques précisément identifiées au moment de l'élaboration du programme. Les lois et règlements, normes, contexte économique, social et géographique du projet... sont autant de paramètres, pour autant fluctuants, qui rentrent en application à un instant précis de la conception.

L'ensemble de ces données sont identifiables au moment de la conception, mais ne demeurent pas inchangées et ne représentent qu'un état transitoire, à l'instant où on les identifie. Aussi, tout le travail de conception tend à l'élaboration d'un objet totalement défini, avec la certitude que chaque choix peut se justifier comme adéquation technico-économique à des contraintes identifiées, justifiées et déterminées. L'architecte est donc appelé à travailler avec des éléments connus, sur la

base de programmes dans lesquels tout est décrit, qualifié et quantifié.

Cette vision du processus de conception architecturale comme mise au point d'un objet totalement déterminé et fini induit une vérité incontournable : une représentation de l'espace architectural centrée sur l'apparence.

En effet, l'ensemble des dispositifs et éléments d'une réalisation architecturale représente la concrétisation d'une contrainte préalablement définie. «La représentation de l'architecture obéit à l'idée selon laquelle le monde pourrait se réduire à sa partie visible, et plus encore à la visibilité donnée par les images»¹⁷. La matérialité de l'édifice constitue le support de base d'échange permanent entre les architectes, le maître d'ouvrage, les ingénieurs ou encore les entreprises : en phase de conception, il est sujet de la nature des objets constituant le tout architectural, de leur justification fonctionnelle, de leur impact visuel, de leur viabilité technique et économique... etc. Bien que cela ne signifie pas que la réflexion de l'architecte se limite à la matérialité mais dans le contexte global

¹⁷_ PERONNE (Guillaume), *Machines à voir : architecture et photographie* [en ligne]. Galerie photo, mis en ligne en 2008, <http://www.galerie-photo.com/memoire-photo-architecture-gp.pdf>, consulté le 8 novembre 2013,

de production architectural où le dialogue est axé sur l'objet et ses composants, les représentations imagées doivent témoigner du résultat de ces échanges.

conformité, de mise en scène et de mise en valeur), mais également un outil d'expression et de construction du réel dans une optique de conception spatiale qui s'articule autour d'idées et de concepts.

REPRÉSENTER LE RÉEL / REPRÉSENTER L'IDÉE

Il semble ainsi possible en théorie de réécrire le processus et d'utiliser l'apparence et sa représentation comme moteur de conception de l'objet architectural et de son espace. La représentation d'un espace architectural irait de pair avec sa conception, en figurant, au delà des éléments représentés, la matérialité et les enjeux spatiaux de l'ensemble de la réalisation afin de comprendre et d'appréhender l'espace dans son intégralité.

Aussi, la photographie, au même titre que d'autre médiums tel que le dessin dans son rapport à la discipline architectural, permet de rendre compte de la réalité architectural au travers de son apparence. En ce sens, «la photographie apparait comme une gratification et conforte, par la visibilité qu'elle donne aux choses, l'importance de la dimension matérielle - donc visuelle - de l'architecture»¹⁸. Et en s'attachant au raisonnement précédent, le médium photographique, en tant qu'instrument de figuration de cette matérialité, devient également un outil permettant d'établir et de concevoir l'espace architectural, au travers de codes, de règles et de principes spécifiques. La photographie n'est plus seulement le moyen de représentation dans laquelle le réel fait l'image, et dont le but est la description du réel (dans une optique de

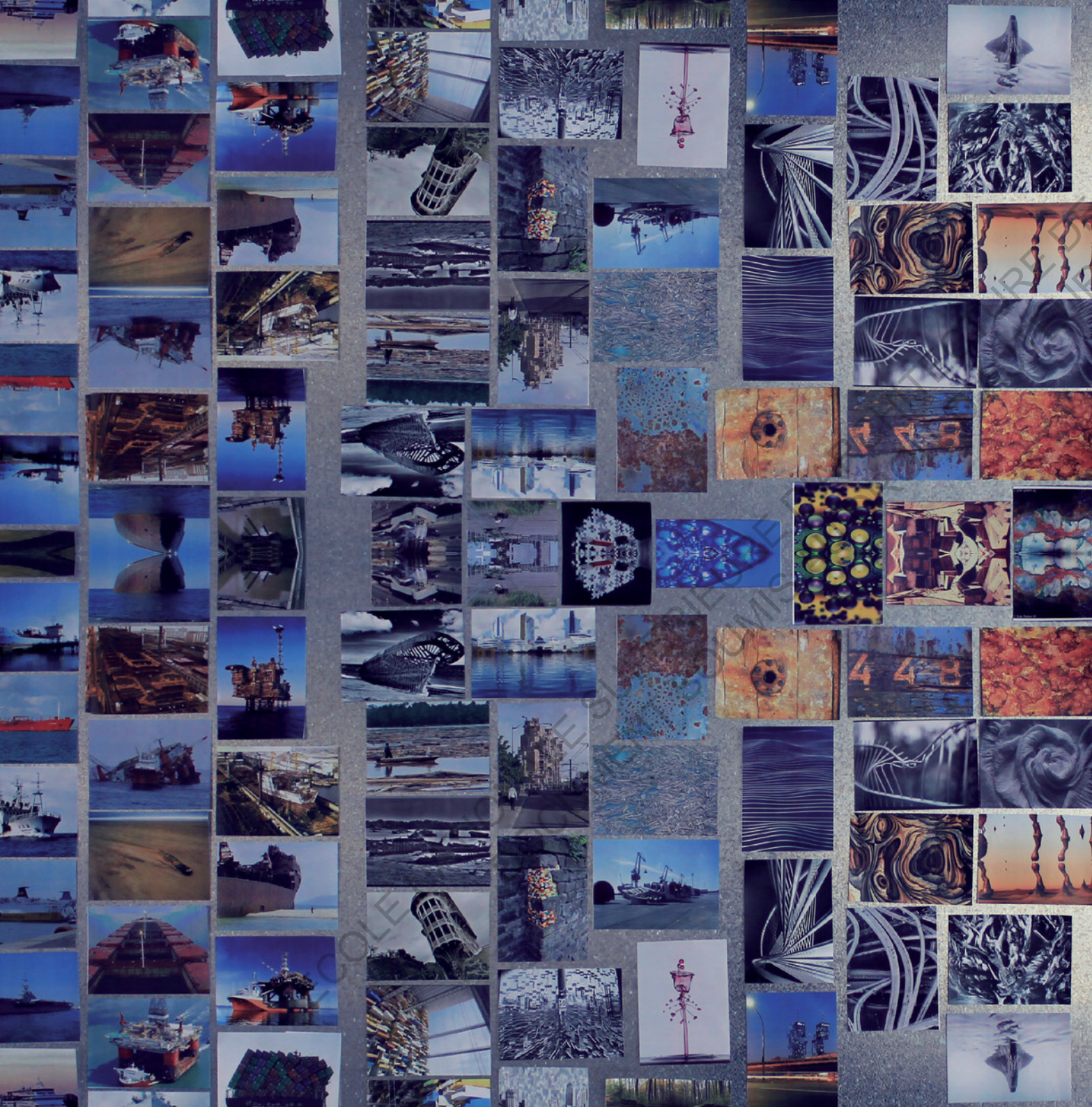
¹⁸_Ibid. (p. 23)

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

Chapitre II
ARTICULATIONS AVEC LA CONCEPTION
De la diversité des pratiques mobilisant la photographie

Au-delà de cette discussion théorique dressant un lien direct entre la photographie et l'espace architectural, une réelle approche concrète de la conception d'espace architectural par la photographie peut être envisagée. De nombreuses pratiques sont mises en oeuvre par des architectes, des artistes ou encore des designers dans leur recherche d'appréhension de l'espace. L'intégration du médium photographique dans la démarche créative et la quête spatiale peut prendre diverses formes qui relèvent de nombreux paramètres. Aussi, s'agit-il d'interroger la place qu'occupe la photographie dans ces logiques de création alternatives : quelle est son usage ou sa fonction en tant qu'outil dans le processus créatif ? Quelle importance revêt-elle et à quel moment intervient-elle ? Constitue-t-elle une source d'inspiration majeure, un élément décisif influant ou un simple maillon s'estompant devant des enjeux plus importants ?

Le deuxième chapitre de ce mémoire sera consacré à discuter de ces questions en s'appuyant sur la mise en relief et l'analyse d'exemples pertinents illustrant des pratiques existantes, mettant en jeu le médium photographique dans l'objectif de concevoir de l'espace architectural. Afin de clarifier l'ensemble de ces pratiques, nous allons les répertorier en trois grandes approches générales. En fonction de l'usage de l'acte photographique et de la place qu'il occupe dans la chaîne du processus créatif, chaque pratique évoquée sera considérée comme faisant partie d'une de ces approches. Bien qu'il existe différentes manières de considérer et de définir les exemples abordés, cette décomposition ternaire permettra de graduer notre argumentation. Dans un premier temps, nous commencerons par analyser la considération de la photographie en tant que source d'inspiration pour la conception d'espace architectural, au travers d'une démarche intuitive et sensible. Nous parlerons ensuite dans un second temps d'une approche de la photographie, comme d'un instrument rationnel et précis, de traduction/réinterprétation spatiale et architecturale selon un protocole établi. Enfin, le troisième temps sera consacré à l'exploration des manières d'aborder la photographie comme un moyen de composition de l'image, où sa ressource en tant que visuel bi-dimensionnel vient constituer la représentation et ainsi la conception de l'espace architectural.



I. UN OUTIL DE RÉFÉRENCES

L'acte photographique est depuis de nombreuses années une pratique populaire, dont l'accessibilité, à la fois technique et financière, ne cesse de croître de manière exponentielle, et qui peut s'expliquer en grande partie par les avancées technologiques réalisées dans le domaine. Prendre une photo, que ce soit avec un boîtier reflex, un appareil jetable ou un téléphone cellulaire, est un geste quotidien presque devenu banal.

Les architectes dans leur pratique professionnelle quotidienne sont amenés à utiliser régulièrement la photographie. Mais au delà de son usage utilitaire, elle est synonyme d'une inspiration : celle évidemment de l'architecture construite et publiée (dans laquelle les professionnels ou étudiants en formation viennent se documenter), mais aussi des images mettant en jeu le traitement et l'organisation/imbrication dans l'espace des formes, du cadrage, des volumes, des couleurs, de la lumière... qui au delà de la description factuelle du sujet qu'elles représentent, offrent une dimension et un caractère de référence appropriées par chacun. La photographie devient alors un outil de référence, et constitue alors l'un des composants de la base du processus créatif.

[Ci-contre]
Situation extrême
Photographie Personnelle
Nantes - Octobre 2011

DISTINCTION

Des ensembles d'images de références portent et donnent accès à une conception de l'existence. Mais nous pouvons dès à présent distinguer deux types principaux de photographie de référence.

D'une part, la photographie de référence «utilitaire», qui vient témoigner factuellement le système d'un objet architectural ou d'un espace. Ce système pourra être par la suite repris et adapté sur de nouvelles conceptions. Il peut aussi bien s'agir par exemple d'architecture contemporaine, d'aménagements structurels, de motifs de façade, disposition des gardes corps... etc. Mais force est de reconnaître que la photographie a cette capacité de témoigner d'un système attaché à un espace architectural, aussi bien à l'échelle du détail, de l'objet, de l'édifice ou de l'urbain. Ces ensembles d'images «utilitaires» portent et donnent accès à une matérialisation de l'existence, qui peut être ainsi perdurée tel un savoir ou une connaissance transmise.

D'autre part, la photographie «d'inspiration», où l'espace ou le sujet photographié, et ce peu importe sa nature,

va constituer au travers du regard et du support photographique, va stimuler ou orienter la création dans le processus créatif. L'image perçue est réinterprétée de manière personnelle selon des règles qui sont intrinsèques à la sensibilité de la personne concernée. Cette réinterprétation peut prendre des formes multiples : reprise d'une ambiance, attachement aux couleurs et aux textures, analogies subjectives et symboliques, codes spatiaux... etc. Au travers de leur quête d'inspiration, il n'est pas rare que les acteurs de la conception de l'espace architecturale viennent se ressourcer dans la discipline photographique (acte et produit confondus), au même titre que d'autres domaines ou pratiques artistiques. Cette deuxième considération de la photographie en tant que référence nous intéresse tout particulièrement puisqu'elle invite à découvrir le sens caché des photographies, où chacun est libre de ce qu'il y perçoit, aussi bien sur la forme que sur le fond. Ainsi, l'important n'est pas le sujet photographié mais sa relecture sensible et intuitive, propre à chacun.

Dans les deux cas, la photographie se définit en tant qu'outil de capture de références spatiales, qui vient stimuler la créativité en se plaçant dans la genèse du processus de création.

Ces deux considérations du rôle médium photographique ne sont d'ailleurs pas incompatibles. L'architecte Fabienne Legros (de l'agence Nantaise «Mars 21»¹⁹), à l'occasion d'un cours du 14 mai 2014 à l'ensa Nantes portant sur le thème de la fabrique de l'urbain par le chantier, est intervenue pour présenter un ensemble de photographies de chantiers qu'elle suivait dans le cadre de sa profession en agence. «La traçabilité»²⁰ dans le temps et dans l'espace de l'évolution de la réalisation constituait l'intérêt initial de ces photographies. Mais ce recueil permet d'une part pour elle et ses collègues de se constituer «un mémoire technique qui facilite la compréhension de la mise en oeuvre de l'architecture construite»²¹ : un carnet de références méthodiques qui donnent à l'architecte la possibilité d'aborder le processus de conception avec plus de connaissances appliquées et de précision. D'autre part, ces photographies témoignent, «dans la simplicité des formes, des gestes, [et d'une certaine] beauté dans l'exercice du chantier»²² : l'inspiration vient se former dans la matérialité d'éléments tels que les échafaudages, les toitures à ciel ouvert, les réseaux métalliques des treillis... «Des photographies qui au delà de leur esthétique inspirante peuvent «apprendre l'architecture»²³ fait remarquer Agnès. En d'autres termes, la sensibilité plastique aux événements du chantier capturés photographiquement se conjugue à leur caractère technique et constructible sur la mise en oeuvre d'une réalisation architecturale»²⁴.

19_ Pour plus d'informations : <http://www.mars-21.com/>

20_ Propos recueillis le 14 mai 2014 à l'ensa Nantes

21_ Idib.

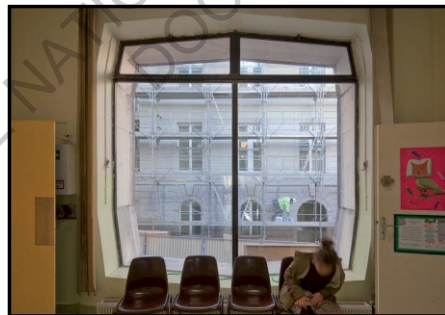
22_ Idib.

23_ Idib.

24_ Les photographies évoquées ne sont pas diffusables mais la double page suivante illustre cette notion.



Echafaudages Bâtiment B
Photographie Personnelle
Nantes - 2012



[Ci-dessus]
Adeline BOMMART _ Piscine Molitor
Suivi de chantier de la Piscine Molitor Paris, automne 2011 - mai 2014.
Société : Colony Capital.
Paris - Juillet 2013

[Ci-contre]
Anne Claude BARBIER _ Sans titre
Suivi de chantier du CH4V de Saint-Cloud, été 2012 - mars 2014
Architecte : Atelier Michel Rémon
Entreprise générale : Spie Batignolles

B / La photographie comme source d'inspiration //

« Il n'est au demeurant pas rare dans la première moitié du XXème siècle de voir des peintres, des architectes et des photographes travailler de concert, les disciplines et les regards se nourrissant les uns des autres. »

Nathalie Herschdorfer

Citation extraite de «Construite l'image : le Corbusier et la photographie»

LE CORBUSIER

Pour détailler plus concrètement cette dimension de l'univers de référence, attardons nous sur l'architecte Le Corbusier (1887-1965) et des analogies qu'il établissait grâce à photographies accumulées.

La photographie a constitué un élément majeur et durable dans le parcours architectural et artistique du Corbusier. Ce dernier l'a en effet intégrée autant à ses stratégies de communication qu'à ses recherches plastiques et intellectuelles. En comprenant la puissance de son langage, il a su l'exploiter et elle a été pour lui, dans tous les sens du terme, un outil de vision et de réflexion. De plus, l'esprit avant gardiste dit «nouveau» dont fait preuve Le Corbusier, notamment dans sa création architecturale, convient tout à fait à ce nouveau médium pour l'époque qu'est la photographie qui apparaît durant l'entre deux-guerres : il s'agit de l'outil par excellence de la modernité, où la notion de «machine» transparait.

Cette sensibilité et cette attirance toute particulière pour la photographie lui ont notamment permis, au même titre que beaucoup d'autres domaines tels que la

peinture, la littérature, l'écriture, d'enrichir sa vision de l'architecture en participant activement à sa pensée, et en formant son oeil d'architecte par la même occasion.

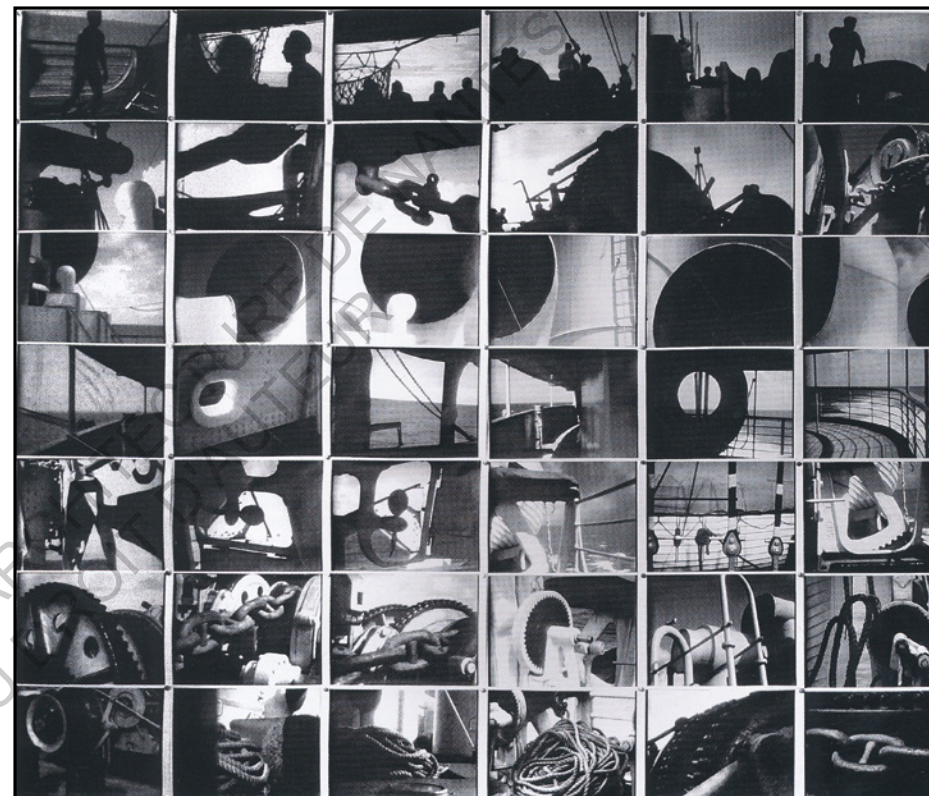
«Photographe extrêmement discret»²⁵ (il a rarement publié ses propres clichés), ses toutes premières expériences photographiques se définissent comme des réflexions sur la «morphologie des formes mécaniques et organiques»²⁶ (à la fois comme analyse de cause à effet et comme motif graphique) que ces images trouvent leur place à coté des dessins de l'architecte en tant qu'expression fondamentale de son imagination.

Aussi, les photos découvertes permettent de restituer, au delà de leur esthétique propre, une part importante du processus créatif du Corbusier. En effet, au delà du fait qu'il collectionnait les images de bâtiments, de lieux (cartes postales, reproductions tirées de publications, tracts...) pour sa propre recherche et comme stimulation artistique, il réalisait des centaines de prise de vue (pas seulement de bâtiment, mais de détails, de portraits, d'éléments de la nature, de peintures...). Ces photographies accumulées sous forme de carnet, telles des références personnelles

25_HERSCHDORFER (Nathalie), *Construire l'image :*

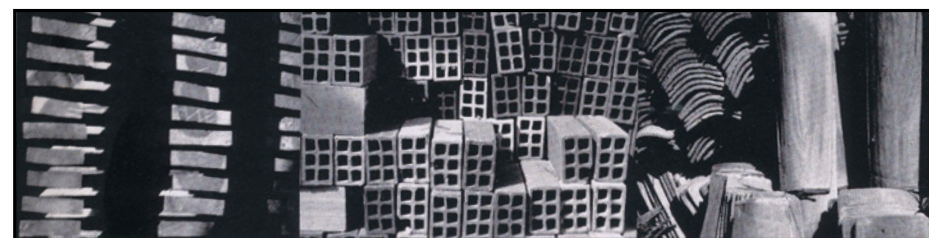
le Corbusier et l'image, Paris, Textuel, 2012, p. 32

26_Ibid. (p. 32)



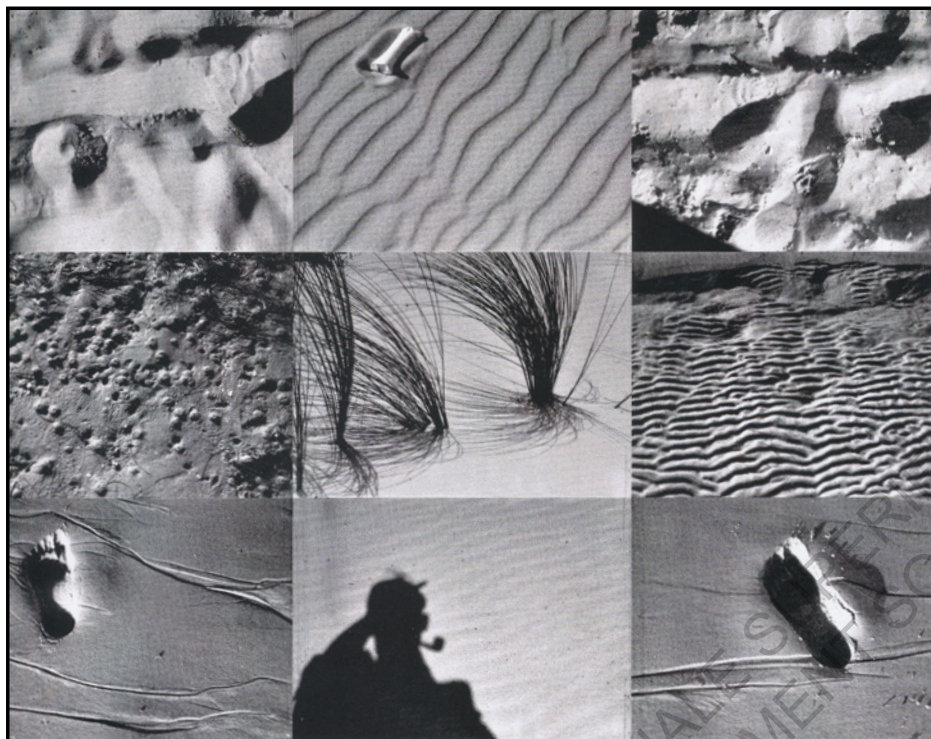
Le CORBUSIER _ Sans titre

Collage de 64 photographies prises avec caméra 16mm sur le paquebot SS Conte Biancamane - Août 1936



Le CORBUSIER _ Sans titre

Sélection de détails de matériaux de construction industrielle pris au Piqueu avec caméra 16mm. Son admiration pour les profils nets et massifs contraste avec ses recherches sur les formes organiques et le paysage maritime - 1936 à 1937



Le CORBUSIER _ Sans titre
 Photographie de sable sur la plage de Piquey - 1936 à 1937

ou des notes de travail, dans lesquels venait s'inspirer et puiser l'architecte, donnent un aperçu privilégié de son esthétique, «en articulant une pensée aussi bien en mots qu'en image»²⁷.

Les éléments de la nature (petits os, sable, coquillages, bois flotté...) constituent par exemple des sujets visés non-architecturaux d'où se dégageait selon lui une certaine poésie et d'où il cherchait constamment une association symbolique ou à dresser un parallèle, au-delà des «effets photographiques» de composition et de tonalité. A titre d'exemple, il était fasciné par le «caractère cosmique»²⁸ des marées, des vagues et du vent qu'il observait dans la baie d'Arcachon. Dans une série d'images où le sable, piétiné par les oiseaux, est transformé par l'effet de l'eau, on perd presque entièrement le sens de l'échelle. «On croit regarder le désert depuis l'avion piloté par Louis Darfour que Le Corbusier a pris le 18 mars 1933 pour aller de Alger à Laghouat et Ghardaïa. Dans ces photographies de sable, Le Corbusier cherchait à comprendre la relation entre la mer, qui monte et descend avec les marées, et les formes de rugosité enregistrées sur le sable. C'était à la fois une recherche très architecturale sur la relation de cause à effet et une réflexion d'ordre cosmique sur la nature et son système, à petite échelle»²⁹, explique Nathalie Herschdorfer.

Cependant, force est de constater que de nombreuses autres images à l'esthétique plus brute et industrielle s'accumulant dans des ensembles hétérogènes, viennent contraster avec ces références organiques et témoignent de la complexité moderne de l'époque, dont il

était également fasciné. La photographie Corbuséenne instaure, parfois sous des formes complexes et variées, un outil de réflexion qui complète une pensée engagée se déployant dans de nombreuses directions.

CHARLOTTE PERRIAND

Contemporaine et connaissance du Corbusier, Charlotte Perriand est aujourd'hui reconnue comme une architecte dont la photographie a eu un impact majeur sur ses productions et sur sa réflexion. De la même manière, l'utilisation massive de photos comme outil de référencement durant une grande partie de sa carrière lui a permis d'établir ce médium d'expression comme un moyen de création. Elle n'apparaissait pas en tant que photographe professionnel, mais prenait ses «photos en dilettante [tout en sachant que] son regard à travers le viseur ne cherchait pas la même chose et n'avait pas le même sens»³⁰

*«La forme la plus simple, la clarté, la lisibilité, l'abrogation de toute ornementation sont les voies de l'expression photographique souhaitée et formalisée par Charlotte Perriand.»*³¹

Charlotte Perriand vient puiser au début de sa carrière son inspiration dans des domaines où priment l'économie et le fonctionnel, telles l'architecture vernaculaire ou la construction navale dont les traditions sont dénuées de tout académisme. A l'image de sa fascination pour les filets de pêcheurs qui constituent des résilles, des «grilles

27_ HERSCHDORFER (Nathalie), *Construire l'image : le Corbusier et l'image*, Paris, Textuel, 2012, p. 40
 28_ Ibid (p. 46)
 29_ Ibid (p.46)

30_ BARSAC (Jacques), *Charlotte Perriand et la photographie : L'œil en éventail*, 5 continents, 2011, p.336
 31_ Ibid. (p.13)

quadrillant ou s'opposant à l'anarchie/liberté d'un paysage en premier ou second plan»³², tels des murs semi transparents régulés à volonté, et par les systèmes de suspension où la forme des filets et des voiles est engendrée directement par les lois de la gravité. Elle retient «les jeux des formes, leurs rapports, leurs constructions, leurs assemblages».³³ Par la suite de sa carrière, Charlotte Perriand choisit la nature comme terrain de recherche dès la fin des 1920, de par son attachement profond à cet environnement et à ses valeurs. La prise de centaines de photos de montage, au delà du partage des explorations géographiques de l'architecte et de sa sensibilité plastique aux formes naturelles et aux matières, résonnent une ode à la nature. «Ses photos de nature déploient la palette des états d'âme de la plénitude»³⁴ et constituent une invitation à partager son éblouissement, ainsi que sa marche vers le plaisir et l'action. De plus, derrière les apparences, ces paysages aux dimensions métaphysiques portent une réflexion morale, plastique et philosophique, sur les rapports entre la nature et l'homme, sur le sens de la vie, mais aussi sur l'organisation formelle de la nature sans cesse changeante avec ses formes aléatoires qui génèrent une diversité infinie, synonyme d'un gisement inépuisable. Dans son aventure photographique au delà du paysage, Charlotte Perriand montre l'homme dans son unicité avec le monde en général et la nature en particulier.

Elle mettra d'ailleurs au tournant des années 1920 et 1930, en opposition l'esthétique du paysage à celui de la machine, «porteuse de la géométrie primaire qui a engendré les bases formelles de l'architecture moderne»³⁵. En effet, les droites, angles droits

demeurent absent de la nature sensible bien que soumise à la verticalité de l'apesanteur. Chose que Charlotte Perriand constata photographiquement, avec une absence de forme géométrique pure (carré, cylindres, cube, cylindre, cône...) contrairement à ce que soutenait Le Corbusier : «l'angle droit est l'outil nécessaire et suffisant pour agir puisqu'il sert à fixer l'espace avec un rigueur parfaite [...] La droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble»³⁶.

Dans cette quête de référencement, elle va pousser sa réflexion sur l'espace architectural jusqu'à l'échelle de l'urbain. En compagnie de Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand étend sa quête photographique à la fin des années 1930 de la nature aux accumulations d'objets industriels (dans des entrepôts, décharges... à la recherche de matériaux et formes inattendues rassemblés par l'ordonnance de l'accumulation ou le hasard) pour nourrir sa réflexion sur l'organisation des formes et sur leur assemblage en dehors du carcan de l'organisation géométrique.

Le résultat est surprenant : des photographies d'équerres métalliques, des raccords de tuyaux de descente d'eau, des coquilles d'huîtres jetées au hasard sur le sol. Ordinaire à première vue, ces photographiques soulèvent au travers du discours de leurs auteurs des problématiques plus profondes et complexes. En effet, ils voient, au travers de ces expérimentations photographiques, la métaphore de l'architecture et de l'urbanisme, où chaque objet est assimilé à une habitation, rejoignant la question des standards normalisés dans la création des villes, question centrale de l'époque pour les modernistes. Elles

traduisent les interrogations des architectes et des bâtisseurs quant à la nature de l'ordonnement ou de l'assemblage de ces standards en grand nombre et ainsi sur leur rôle de composition. Les prises de vues illustrant la répartition aléatoire des formes standards, normalisés, comme les tuyaux ou les équerres, et les formes naturelles telles que les coquilles d'huîtres, transcendent la nature géométrique de chaque élément, que la composition ou la répartition s'imposent sur l'élément de base. Ils se confrontent pour mettre en avant le rôle et l'importance de la répartition sur la perception des formes initiales comportant un ensemble.

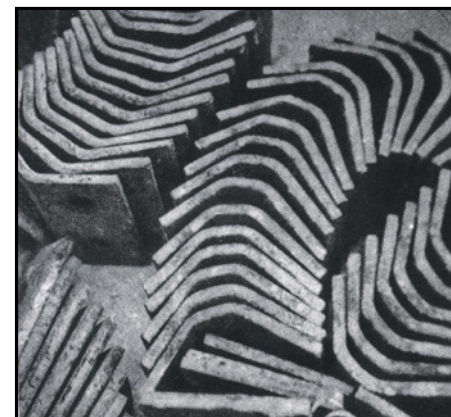
De tels clichés, influencent et contribuent au développement de la vision de la ville de Charlotte Perriand et Pierre Jeanneret, qui y voient des analogies presque évidentes. Au travers de ces photographies, on y distingue le principe selon lequel la composition architecturale moderne peut engendrer la diversité, un urbanisme sensible, en prônant une approche combinatoire, non basée sur la répétition. La recherche autour des accumulations de formes assemblées par le hasard, sur l'organisation de la répartition aléatoire, est une façon de s'interroger sur le désordre ou le non-ordre et sur son corollaire : la mise en ordre. Cette dernière est une nécessité pour un bâtisseur, mais de quel ordre s'agit-il, sous quelle loi géométrique faut-il la placer ? Quel esprit donner au plan et à la planification nécessaires des villes ? Où placer le curseur entre mise en ordre et désordre, construction et destruction, prévu et imprévu ?

[Ci-contre]

Charlotte PERRIAND_Pièces de monnaie,
Composition destinée au photomontage de la salle
d'attente du ministre de l'agriculture
Photographie - 1936



Charlotte PERRIAND et Pierre JEANNERET
Accumulation d'équerres métalliques en désordre
Photographie - 1933



Charlotte PERRIAND et Pierre JEANNERET
Accumulation d'équerres métalliques (ordonnée)
Photographie - 1933



32_ FABRE (Gladys), courrier à l'auteur, août 2009

33_ BARSAC (Jacques), Charlotte Perriand et la photographie : L'oeil en éventail, 5 continents, 2011, p. 46

34_ Idib (p. 120).

35_ Idib (p. 121).

36_ Le Corbusier, Le sentiment déborde, L'Esprit nouveau, n°19, p.38, 1923

LES MECANISMES CREATIFS

En se plaçant dans la genèse du processus créatif, l'utilisation de photographie comme un outil de référence, permet la stimulation et le questionnement de la conception de l'espace architectural, et ce de multiples manières comme nous venons de l'expliquer. Pour tenter d'analyser plus précisément les relations intrinsèques entre référence d'inspirations et processus créatif, il faudrait s'attarder plus longuement sur les mécanismes qui relient inconsciemment notre manière de concevoir notre imagination, nos expériences, nos souvenirs, notre vécu... etc. Mais dans le cas présent, une notion théorique particulière va retenir notre attention : celle de l'endocept.

Cette partie se base principalement sur le rapport d'une étude menée en 2002 par Franck Zenasni³⁷, Todd I. Lubart³⁸ et Isaac Getz³⁹. Elle concerne l'application de la notion d'endocept sur la musique, processus créatif qui peut être mis en parallèle avec celui de

l'architecture, d'où l'intérêt d'une telle étude.

Les nombreuses recherches menées sur les émotions et leurs méthodes d'induction ainsi que les travaux concernant les processus élémentaires de créativité permettent désormais d'aborder expérimentalement et avec une certaine validité, l'étude des relations entre émotions et créativité. Ces études permettent aussi de comprendre les relations entre émotions (souvenirs, vécu, expériences, images marquantes...) et créativité d'espace architecturale, tant sur la production que sur le contenu. Un nombre d'observations ont d'ailleurs été faites afin d'établir quelle est la portée de ces émotions, et leur effet sur la créativité et l'état de conception.

Cependant, il serait faux de penser que la relation entre les émotions et la créativité demeure simple : à un état émotionnel ne correspond pas une performance créative précise. Cela influe donc sur notre manière d'aborder le processus de création, mais aussi et surtout sur le contenu des productions créatives. Aussi, un modèle théorique a été établi pour expliquer ces relations complexes : le modèle de Résonance émotionnel «Codage de l'action» (d'autrui), qui se fait en lien (ou «partage») avec les émotions et les actes issus de notre propre expérience (soi). Ceci génère des «représentations partagées»

d'action et d'émotion entre soi et autrui : ce qu'on appelle les processus de «résonance motrice» et de «résonance émotionnelle»⁴⁰. Appartenant au registre des «théories de l'esprit»⁴¹, il explique les relations entre le vécu émotionnel des individus et l'originalité des productions créatives, et c'est là qu'intervient la notion d'endocept.

En effet, il y a trois composantes dans le modèle de résonance émotionnelle : (a) les endocepts qui représentent des émotions idiosyncrasiques acquises par expérience et attachées à des concepts ou à des images dans la mémoire (b) un mécanisme automatique de résonance qui propage un profil émotionnel d'un endocept à travers la mémoire et active d'autres endocepts (c) un seuil de détection de résonance qui détermine si un endocept activé par la résonance (ainsi que le concept/image auquel il est attaché) entre dans la mémoire de travail.

En ce qui concerne la conception d'espace architectural, ce modèle peut expliquer comment les tenants et les aboutissants d'une composition spatiale sont reliés via cet endocept. A partir de l'expérience individuelle de chacun, les endocepts se constituent sous forme d'images et de concepts qui sont rattachés à des objets, des personnes, des événements, des formes... vécus par l'individu. Par «concept», il ne s'agit pas de la représentation d'un terme générique mais la représentation plus ou moins spécifique de l'élément auquel il est rattaché. Les endocepts se constituent et s'enrichissent dans la mémoire d'un individu au fur et à mesure de ses expériences et des événements qu'il traverse.

Au travers de ce modèle, les constituants des endocepts sont partiellement interconnectés et sont capables de s'activer mutuellement par des voies pré-établies, et ce parfois par un stimulus externe ou par la pensée⁴². Notre esprit pourra alors relier et interconnecter différents endocepts entre eux ainsi que les images et concepts qu'ils contiennent, faisant ainsi entrer en résonance un ensemble d'expériences (de nature et de formes différentes) qui vont participer activement à la base du processus créatif.

Ce parallèle de l'endocept nous intéresse tout particulièrement, car bien que par sa nature, il soit rattaché aux théories de l'esprit, son modèle développe une approche similaire à la démarche d'acquisition de références via le médium photographique, qui comme expliqués précédemment vont être source d'inspiration au cours du processus créatif d'espace architectural. Cette dimension de l'endocept se retrouve chez tous les architectes ou acteurs créatifs de la discipline architecturale mais elle peut se manifester sous forme physique. En effet, elle peut prendre une forme plus concrète et palpable, à la manière d'un livre de référence ou catalogue consultable librement constitué par son auteur d'expériences, de lieux, d'évènements marquants... capturés grâce à la photographie et mis les uns à la suite des autres dans un recueil. La photographie devient alors l'outil constitutif d'un endocept physique.

37_ Laboratoire Cognition et Développement, CNRS, UMR, 8605 Université PARIS 5

38_ Idib.

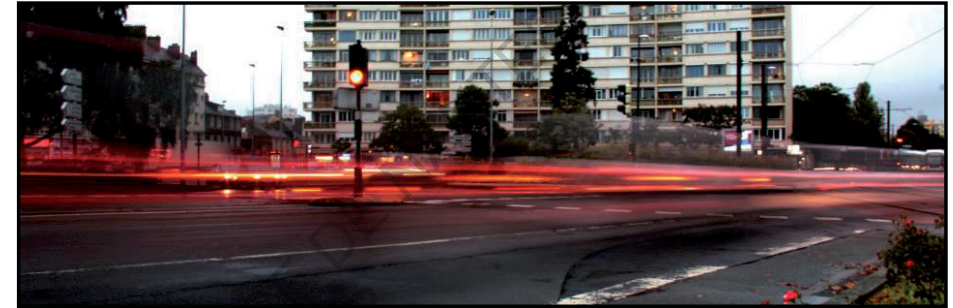
39_ Ecole Supérieure de Commerce Parisien

42_ «Cette activation endoceptuelle n'empêche pas un concept ou une image d'activer d'autres concepts ou images dans la mémoire, bien qu'une telle activation cognitive conduise à la production d'idées différentes» (Mednick, 1962; Simonton, 1988)

II . UN OUTIL DE TRADUCTION ET DE RÉINTERPRÉTATION

Dans cette deuxième approche, la photographie se positionne dans la chaîne du processus créatif en tant qu'origine génératrice (selon un protocole strict et rationnel) de l'espace architectural. L'image de perspective n'est désormais plus un mode de représentation d'un dessin en 3 dimensions, mais l'extension directe du mode de perception photographique, qui agit telle une donnée.

Une photographie est produite dans un contexte de rencontre de quatre éléments : un lieu, un temps, un objet, un dispositif de capture. Ils peuvent prendre des formes multiples et diverses mais témoignent, de manière indépendante ou liés entre eux, d'une ou plusieurs données. Mouvement, couleurs, lignes de composition, ambiances, textures... constituent tout autant de données qui peuvent, en suivant une démarche précise et un protocole adapté, amener à être traduites architecturalement et spatialement. La photographie devient dans ce cas une figure génératrice d'espace architectural en étant le support d'une ou plusieurs données, capturées et figées par le médium.



Valentine CHATEIGNER - Flux
Photographie pause longue, mettant en relief la densité des flux (donnée représentée)
Nantes - Octobre 2013

LA DANSE CAPTURÉE ET TRADUITE

Pour introduire et illustrer brièvement ce processus de traduction de données, prenons l'exemple d'un travail de Ashley Bireun, architecte canadienne et danseuse de formation, qui capture photographiquement les mouvements d'une chorégraphie pour la transposer en espace architectural.

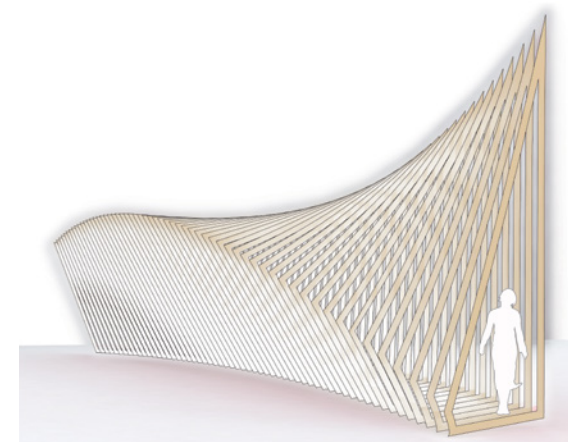
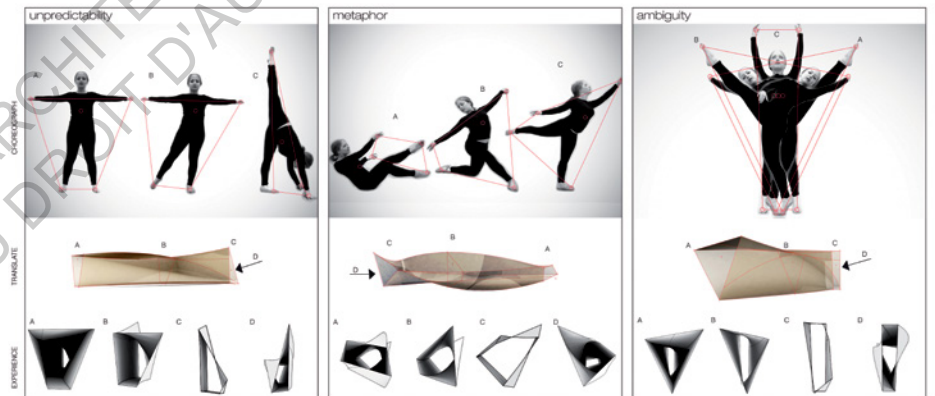
Passionné par le rapport entre les neurosciences et l'architecture, Ashley Biren oriente principalement son travail sur la recherche d'espaces qui impactent positivement leurs usagers. Au travers de «Designing with Dance»⁴³, elle questionne les modes créatifs de formes architecturales (définies entre autre comme «neuromorphiques»⁴⁴) en lien avec l'humain et son bien être. Pour cela, elle met en avant dans ce projet expérimental les effets d'une pratique commune du corps au travers d'une discipline particulière : la danse.

Elle met en oeuvre dans ce projet le mouvement en tant que donnée

principale générant la matérialité de l'espace architectural. En suivant une démarche rigoureuse et presque scientifique, la photographie permet de figer et de décomposer ce mouvement chorégraphié par une succession linéaire de clichés. Se dresse ensuite à partir de ces clichés un ensemble de lignes et de points figés sur des zones précises du danseur (pieds et mains, liés par le centre de gravité de la personne), qui au fur et à mesure des mouvements de ce dernier, vont dessiner dans l'espace des tracés géométraux. Ces derniers lus en coupe forment des portiques en deux dimensions auquel va s'ajouter la dimension de la profondeur, liée à la distance temporelle séparant chaque mouvement du danseur.

La forme résultante est une sorte de corridor aux courbes organiques, matérialisant un parallèle entre la construction d'une chorégraphie et la construction d'un espace architectural, et ce à l'échelle du corps.

Ce projet expérimental montre que la force impactante de la danse peut être traduite au travers de la photographie sous une forme d'expression architecturale. A partir d'un point de vue défini, le tracé des mouvements amène une conception de l'espace architectural. La chorégraphie des corps constitue une approche choisie arbitrairement parmi de nombreuses autres



Ashley BIREN - Designing with Dance
Projet de création d'un module basé sur des chorégraphies photographiées
Toronto, Canada - 2013

43_ Pour plus d'informations : <http://www.anfarch.org/wp-content/uploads/2013/11/BirenPoster.pdf>
44_ Se relatant à la base des réseaux de neurones.



en raison l'attachement de l'auteur à cette discipline, mais qui permet de composer des possibilités infinies de mouvements et de séquences, créant un dialogue entre les danseurs et le public au travers de l'interface architectural. «L'espace pour le danseur comme pour l'architecte, n'est pas neutre; pour l'un, il est à occuper, traverser, habiter, modifier pour l'autre ces actions se font et se donnent à voir dans le déroulé du spectacle. Le danseur occupe, habite, traverse, modifie l'espace par sa présence.» explique la danseuse Veronique Vanier⁴⁵. Cette relation symbolique figée dans l'architecture est une procédure qui incorpore la danse comme un mode d'expression conceptuelle et la photographie comme l'outil d'interprétation de cette expression.

Arts de l'espace ou dans l'espace, la danse et l'architecture développent un vocabulaire commun autour de notions ou de termes tels qu'équilibre, volume, occupation ou structure de l'espace, ou encore modules de construction. D'ailleurs, l'existence d'un vocabulaire commun: structure, ossature, articulations, agencement et alignement des masses, équilibre des forces, point d'équilibre, rapport à la gravité, point d'appui et stabilité dans le rapport au sol, permet de comprendre la parenté, réelle ou imaginaire, entre danse et architecture. Mais ce n'est encore une fois qu'un exemple parmi tant d'autres de ce qui peut être capturé photographiquement et être transcrit à la fois spatialement et architecturalement.

Stéphane Couturier _ MELTING POINT
Photographie du Giron building
(donnée : la densité de l'habitat et du logement)
La Havane, Cuba - 2006

45_ VANIER (Véronique), *Danse... et architecture* [en ligne]. CCC Danse, mis en ligne 8 octobre 2012, <http://cccddanse.com/on-decouvre/danse-et-architecture/>, consulté le 13 mars 2013

B / Un projet ambitieux : les Manhattan Transcripts //

«L'architecture n'est pas seulement question de forme et d'espace, mais également d'évènement, d'action et de ce qui arrive dans l'espace.» -

Bernard Tschumi - 1981

Il serait trop ambitieux et complexe d'énumérer les divers exemples traitant de la transcription de données photographiques, tant les liens à établir sont nombreux, passant des relations spatiales évidentes aux explorations ambiguës et complexes dans les rapports spatiaux, architecturaux et photographiques. Cependant, un travail en particulier mené par Bernard Tschumi a su explorer, expérimenter et théoriser cet aspect de la conception d'espace architectural au travers de la photographie, dans une démarche théorique construite, complexe et poussée dans ses retranchements. Cette recherche semble être l'illustration la plus complète et structurée de ce type de processus créatif mettant en jeu la photographie et sa traduction directe spatiale/architecturale, et c'est pourquoi nous allons nous attarder sur les Manhattan Transcripts.

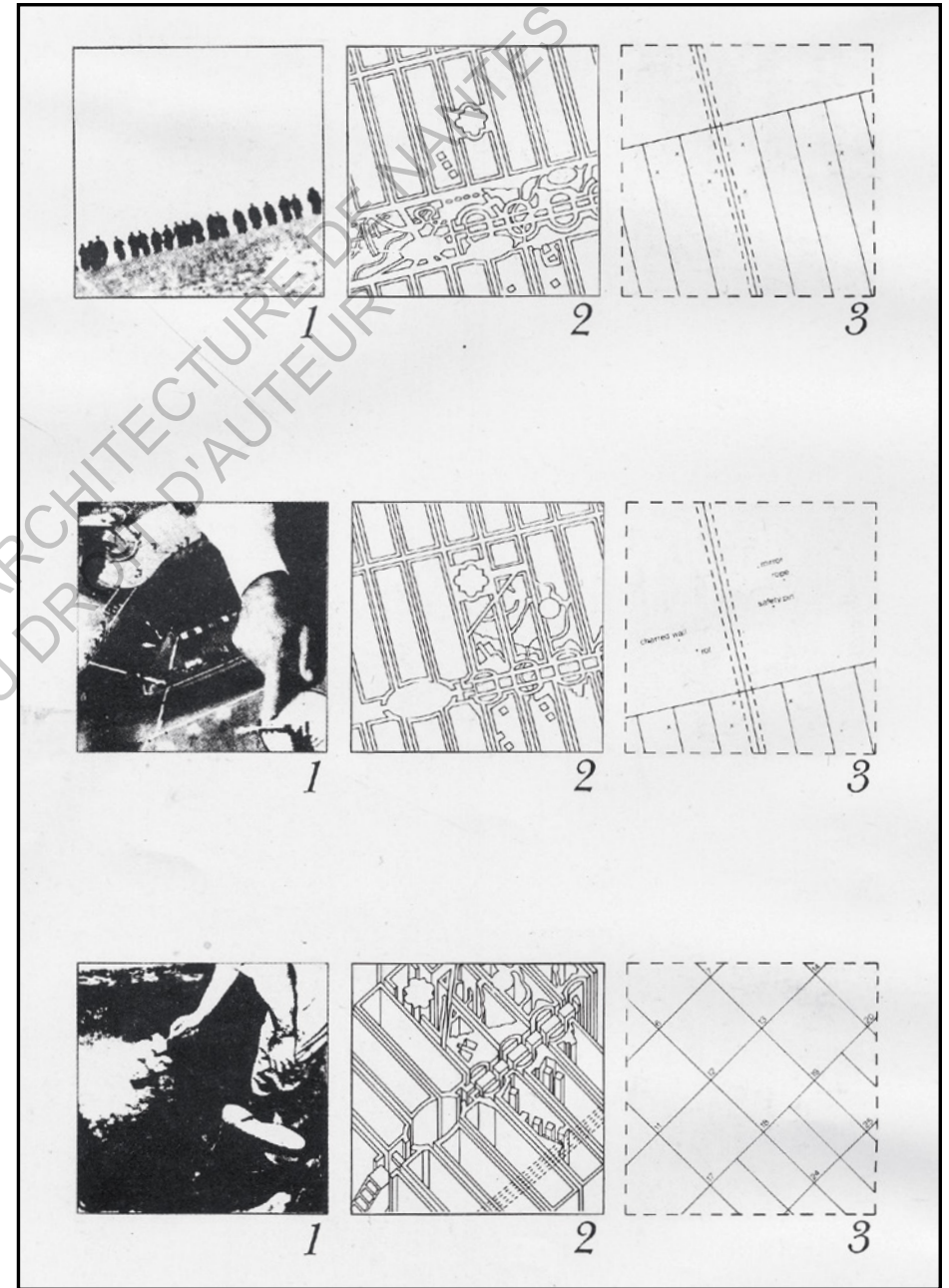
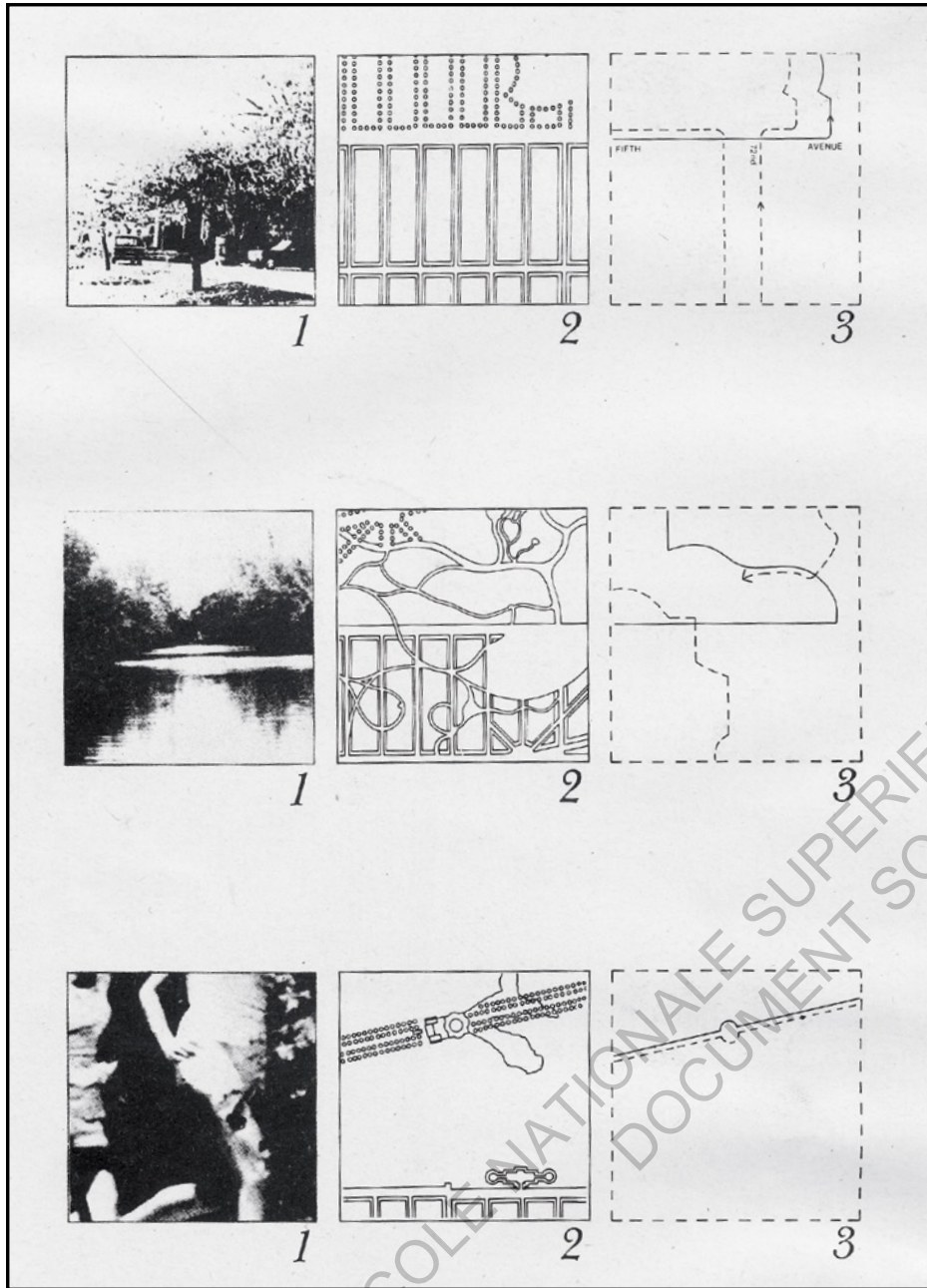
UN «WORK IN PROGRESS»

Les Manhattan Transcripts sont un ensemble de projets théoriques développés par Bernard Tschumi à la fin des années 1970, développant une approche à la fois rationnelle et complexe de la traduction spatiale de la photographie au travers de son

support en deux dimensions. La démarche de Tschumi dans ce travail peut se traduire par la recherche, image par image, d'une quête de l'espace architectural. Les Manhattan Transcripts n'ont pas de nature précise ou définie : ils constituent un outil en cours de construction, littéralement un «work in progress».

Leur caractère architectural diffère de la plupart des dessins conventionnels de représentations car ils ne constituent ni de véritables projets ni de réelles fantaisies. En effet, ils proposent de transcrire sur un support 2D une interprétation architecturale de la réalité, au travers du médium photographique. Dans ce but, ils s'inscrivent dans un processus particulier qui implique un ensemble de clichés photographiques qui dirigent ou témoignent d'un évènement, d'un mouvement, d'une action.

Ensuite, se dressent, à partir de ces clichés, plans, coupes, élévations, axonométries et autres dessins architecturaux de représentation conventionnels qui viennent indiquer les mouvements, axes et dynamiques des différents éléments de cette scénographie architecturale (environnement, bâtiment, personnages...) d'après des codes qui sont propres à la discipline. Suivant cette démarche de conception, les «Transcripts» tentent d'introduire non



Bernard TSCHUMI _ THE PARK (Manhattan Transcripts)
 Recherches autour des dessins architecturaux induits par des photographies
 1976 - 1981

pas la notion d'évènement en tant que tel, mais leur effet sur l'espace. En effet, les corps en mouvement (joueurs, sportifs, skates, danseurs, acrobates...) par exemple influencent l'espace et la perception que nous pouvons en avoir. D'où l'enjeu de leur incorporation et de leur représentation. Mais au delà de l'indications de simples flèches sur des surfaces lisses indiquant le mouvement, ces acteurs deviennent par leurs gestes et leur trajectoires générateurs de composants architecturaux (corridors, surfaces, volumes...), au travers de l'établissement de vecteurs.

L'invention principale de Tschumi consiste ici à croiser le motif architectural avec la photographie, qui permet ici de figer un moment d'un lieu précis, où viennent se jouer des évènements temporaires (rencontres, marches, passage, discussion...), presque «invisibles» aux yeux des architectes en raison de leur caractère bref mais qui selon Tschumi sont essentielles à la compréhension d'un espace et de ses enjeux. L'écriture architecturale vient ensuite jouer le rôle d'interprète de ces évènements marqués, dépendant fortement du contexte dans laquelle la photographie a été prise. Par «marqués», nous pouvons comprendre : provoqués, déterminés ou transcrits, captés, mais en tout cas toujours mobilisés dans une scénographie du passage (transfert, traduction, transcription, transgression d'un lieu à l'autre, d'un lieu d'écriture à un autre, greffe, hybridation). En résulte une architecture qui ne peut s'expliquer et se comprendre qu'au travers de «l'évènement», notion récurrente dans le discours accompagnant la démarche de Tschumi.⁴⁶ exemple ou de l'évènement dans le schéma architectural implique de bousculer toutes

46_ Tschumi (Bernard), *Manhattan Transcripts*, Academy, Londres, 1981, p. 9

ces règles «traditionnels».

UN SEQUENCAGE

On notera au passage que les Manhattan Transcripts se décomposent et se présentent sous forme de séquences. Cette directive principale est une composition d'images successives qui confrontent espaces, mouvements et évènements, «chacun avec sa propre structure et son lot de règles induites (la narration induite par ces séquences composées peut être linéaire, déconstruite, ou dissocié)»⁴⁷. Cette organisation selon Tschumi lui permet d'exprimer «une représentation du temps et ses conséquences : la temporalité et la logique»⁴⁸. Cette organisation en séquence est aussi et surtout caractéristique de l'acte photographique, et de son rapprochement au film, où le découpage image par image permet de mieux isoler et de figer les mouvements et les actions d'une scène.

D'ailleurs, la préface⁴⁹ du livre consacré à ce travail explique que la nature séquentielle des Manhattan Transcripts les rend lisible en tant que livre, insérant la dimension temporelle et la dimension du mouvement, toutes deux induites par l'action

47_ Ibid. (p. 10)

48_ Ibid. (p. 9)

49_ Préface du livre à ce sujet (p. 6) : «Les Livres d'architecture, s'opposant aux livres sur l'architecture, développent leur propre existence et logique. Ils ne sont pas directement censés représenter les bâtiments et les villes, mais voués à la recherche des idées et des concepts qui les lient. Inévitablement, leur contenu se découvre auquel les pages sont tournées, au travers de la temporalité et du mouvement que cela suggère. Ce livre peut être lu et découpé en séquences, mais ces dernières n'impliquent pas nécessairement une narration. Elles peuvent être considérées comme des projets théoriques, des tentatives abstraites à la fois d'exploration des limites de la connaissance architecturale et de cadeau au lecteur des différentes formes particulières de recherche.»

de tourner les pages du livre.

UNE DÉMARCHÉ PROSPECTIVE

Bien que la démarche est véritablement novatrice, penchons nous un peu plus brièvement sur ce qu'elle semblait importer à Tschumi, au delà de la simple rencontre des médiums. Il est intéressant de constater que les Manhattan Transcripts dans leur volonté d'insertion de la notion d'évènements, de mouvements et d'espaces, pour mieux comprendre la ville, ont inévitablement du se confronter aux questions des modes de représentation, utilisés généralement par les architectes : plans, coupes, axonométries, perspectives.

Car peu importe leur précision et leur caractère générateur d'espace ces représentations comportent, chacune d'entre elle implique une réduction logique de la pensée architecturale à ce qui peut être montré, excluant tous les autres éléments/notions (ceux qui relèvent de «l'invisible» ?). Tschumi les définit comme étant «enfermés dans une sorte de prison/maison du langage architectural où «les limites de mon langage sont les limites de mon univers»⁵⁰. Ainsi, toute volonté d'aller au delà de ces limites, d'offrir une autre lecture de l'architecture demandait inévitablement un juste questionnement de ces conventions.

Et c'est là qu'intervient la photographie : elle vient témoigner (selon un certain contexte et une certaine temporalité) de manière «objective» de tous ces éléments «invisibles» expliqués auparavant,

50_ Tschumi (Bernard), *Manhattan Transcripts*, Academy, Londres, 1981, p. 9

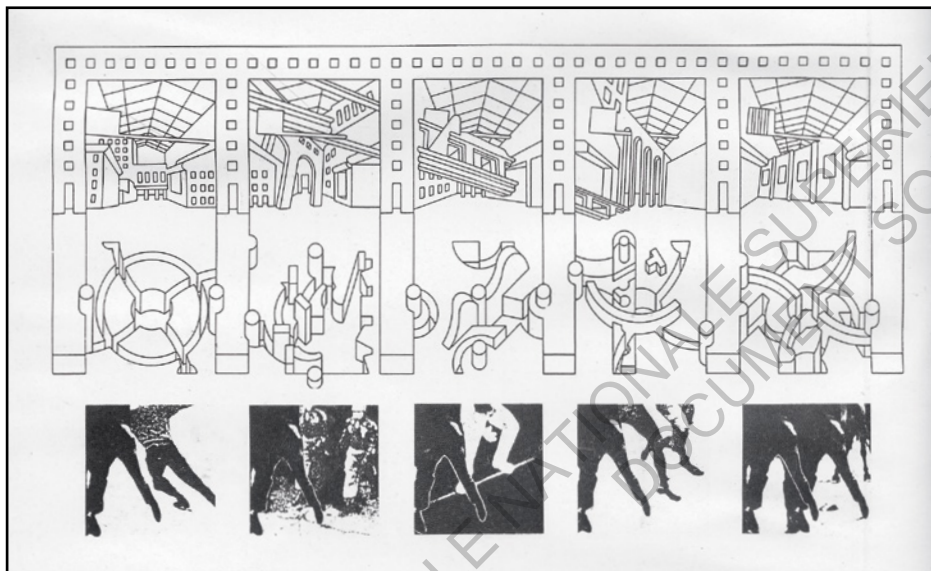
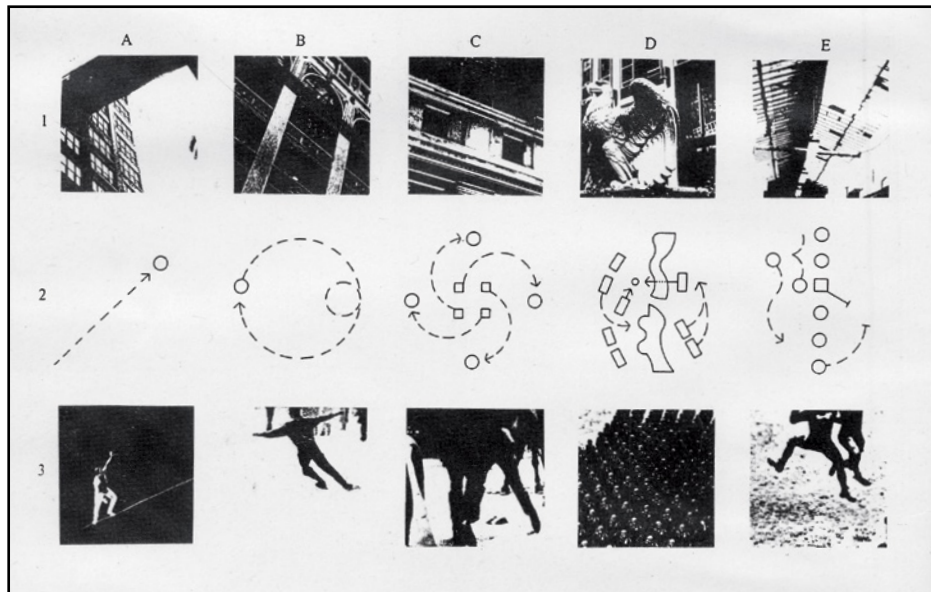
ce qui permet aux concepteurs d'espace architectural de les prendre en compte et de les assimiler à leur réflexion. Aussi, l'espace ne serait plus exclusivement organisé en fonction ou en vue des éléments «visibles» : normes économiques, esthétiques, épiphoniques ou techno-utilitaires. Selon Tschumi, «ces normes seront prises en compte, elles se verront seulement subordonnées, réinscrites en un lieu du texte et dans un espace qu'elles ne commanderont plus en dernière instance»⁵¹.

La photographie devient ainsi dans ce cas de figure un outil permettant de repousser les limites de l'approche de conception spatiale. De plus, la logique interne de la photographie suggère que cette dernière peut fonctionner de différentes manières, avec différents niveaux de lecture. Tout d'abord, elle agit comme une métaphore du programme architectural, en se rapportant aux évènements ou aux protagonistes d'une scène au travers de sa composition. Ensuite, elle peut être réellement indépendante et autonome, vis à vis des dessins qui peuvent se juxtaposer sur elle. Et finalement, le contenu allégorique des évènements peut fortement perturber la logique neutre du jeu des mouvements successifs, introduisant une dimension de lecture purement subjective.

UNE AUTRE LECTURE DE L'ARCHITECTURE

Les Manhattan Transcript sont littéralement un travail en construction, jamais véritablement aboutie. En témoigne, l'approche de travail de plus en précise et méthodique dans les derniers épisodes,

51_ Ibid. (p. 9)



Bernard TSCHUMI _ THE BLOCK (Manhattan Transcripts)
 Recherches autour des dessins architecturaux induits par des photographies
 1976 - 1981

comme si cette recherche pour de nouveaux outils est passé par des incertitudes, doutes, intuitions, raccourcis alors que certaines découvertes s'accéléraient, soutenues par une rigueur conceptuelle.

Le but explicite des Transcript était de transcrire - au travers de l'objectivité photographique - des éléments normalement absents des représentations architecturales conventionnelles, mettant en lumière la relation complexe entre l'espace et leur utilisations. Mais leur sens implicite s'adresse à la ville contemporaine. En effet, les "Transcripts" se donnent comme thème dominant «une série de disjonctions entre l'usage, la forme et les valeurs sociales; la non-coïncidence entre le sens et l'existence, entre le mouvement et l'espace, entre l'homme et l'objet, étaient à l'origine de ce travail»⁵².

Les "Transcripts" ont essayé d'offrir une autre lecture de l'architecture dans laquelle espace, mouvement et événements étaient indépendants, et interagissaient d'une façon nouvelle, et ainsi les bases conventionnelles de l'architecture étaient remises en cause et reconstruites selon des axes différents, dans une dualité de «déconstruction/reconstruction»

En somme, Les Manhattan Transcripts peuvent se définir comme la recherche d'un nouvel outil de travail architectural, au travers des méthodes et approches de conception alternatives, qui mettent ici en jeu entre autre la photographie et la dimension photographique.

52_ Ibid. (p. 8)

III . UN OUTIL DE COMPOSITION

Cette troisième et dernière approche regroupe un ensemble de démarches intervenant dans la conception aussi bien à un stade d'esquisse et de recherches qu'à un stade plus avancé. Ces démarches vont tendre à réutiliser des photographies pour les détourner et faire émerger de nouveaux visuels, où les tirages photographiques constituent en quelque sorte les particules d'un nouvel espace composé.

La photographie constitue alors au travers de ces manipulations un outil de composition de l'espace : une composition manuelle ou digitale de l'image à partir du support photographique bi dimensionnel. Les photographies peuvent être mêlées, fragmentées, décomposées, interagir entre elles... pour finalement ressurgir sous une forme différente, souvent une nouvelle image, relative à l'imagination et la conception d'espace architectural. Les photographies deviennent des ressources visuelles servant une expression en deux dimensions de l'espace architectural projeté en trois dimensions.

[Ci-contre]

Paul HOLLINGWORTH *WE LOVE TO BUILD*
Photomontage digital issu du livre «*Beyond Architecture*»
Angleterre - 2007

Composer une image à partir de ressources photographiques est synonyme de techniques, à la fois manuelles et digitales, dont la tendance selon les époques, et dont les résultats sont esthétiquement différents. Nous pouvons dès à présent distinguer trois types de techniques répandues de composition à partir de ressources photographique.

1 // Le collage

Technique utilisée par de nombreux courants artistiques qui consiste à organiser une création plastique par la combinaison (juxtaposition, accumulation, confrontation, approche complémentaire...) d'éléments séparés. Les photographies peuvent se combiner à d'autres éléments toute nature : extraits de journaux avec texte et photogravures, papier peint, documents, objets divers... etc. Cette technique est liée historiquement à une pratique manuelle de découpage/collage, mais les outils informatiques en ont influencé le processus créatif et la production résultante.

2 // Le photomontage / photocollage

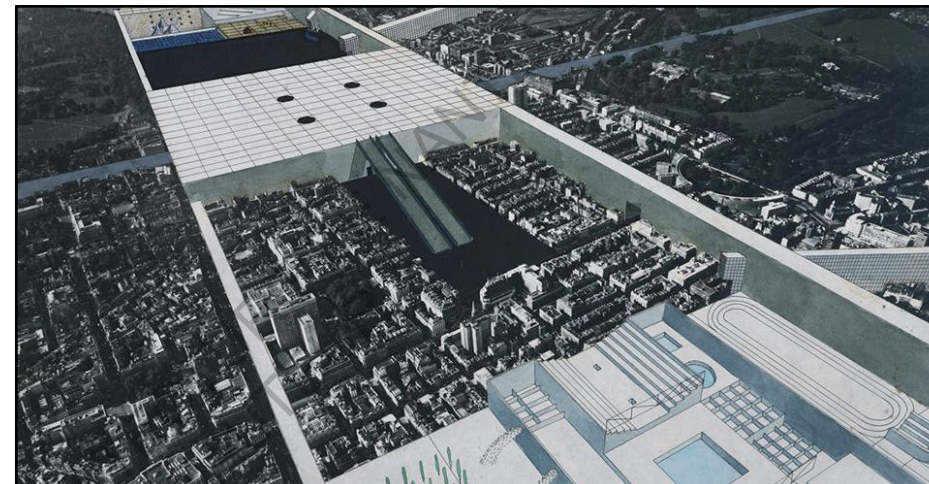
Un photomontage est un assemblage de photographies par collage, par tirage, ou par logiciel donnant d'une photo un aspect différent, par incorporation d'une ou plusieurs parties ou de la totalité d'une autre photo et permettant toutes retouches et trucages. A la différence du collage cité précédemment, il n'incorpore pas d'autres éléments que des photographies, parfois dans l'objectif de

créer une image dite «photo-réaliste», c'est à dire qui s'inscrit visuellement le plus proche possible d'une véritable photographie.

3 // Le Scrapbooking

Le scrapbooking, (ou créacollage, collimage dans sa version francisée) est initialement une forme de loisir créatif consistant à introduire des photographies dans un support papier en rapport avec le thème abordé, dans le but de les mettre en valeur par une présentation plus originale qu'un simple album photo. Appliqué à l'architecture, les compositions créées sont faites de photographies, d'annotations, de fragments de textures, de peinture, de dessin... etc, dans un ensemble où l'esthétique et le caractère ludique priment souvent sur le reste (perspective, cadrage, points de fuite...).

D'autres approches sont évidemment possibles dans une composition photographique, mais elles relèvent souvent d'exemples uniques et donc pratiqués uniquement par leurs auteurs respectifs. Notons que ces techniques peuvent aussi bien tendre vers l'objectif de la figuration d'un espace précis (selon un point de vue unique respectant les règles du regard et de la perspective) ou celle d'une idée ou d'un concept spatial (et cherchant donc à représenter une ambiance, un message, des valeurs, des références... pas nécessairement lié à un lieu précis). La représentation d'une matérialité est autant plausible que la représentation d'une idée.



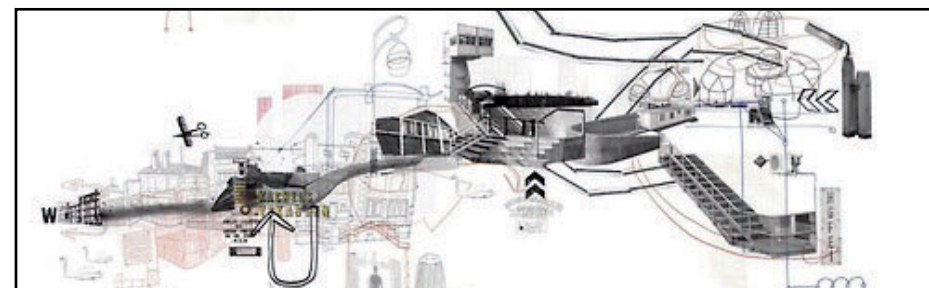
Rem KOOLHAAS, Elia ZENGHELIS et Zoé ZENGHELIS _ Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture

Collage de photographies, dessins et aplats de couleurs, s'intéressant à la question du symbolisme en architecture pour la métropole contemporaine
Londres, Angleterre - 1972



J. GROBBELAAR, R. KRUGER et A. BOUWER _ (in)visible reality

Photomontage illustrant les typologies de zonage dans la rue - Des Baker Award
Johannesburg, Afrique du Sud - 2011



Brett MILLIGAN _ Sans Titre

Scrapbooking avec photos, dessins et annotations à la main
Sacramento, Californie - 2013

L'APPARITION DU COLLAGE

Il y a un peu plus d'un siècle, le terme «collage» entrait dans le vocabulaire du monde de l'art contemporain, considéré par les fondateurs du cubisme comme l'hybridation de la peinture et de la sculpture, à la croisée des deux et trois dimensions. Rapporté à l'architecture, il posait une nouvelle manière d'aborder la conception spatiale : la possibilité d'explorer les potentialités d'un espace tri-dimensionnel au travers d'un travail en deux dimensions.

Il demeure pour les architectes une technique de représentation souvent utilisée : un instrument qui permet d'illustrer la réalité dans leurs projets par la stratification des références, des signes, des images, des ambiances, des textures... en évoquant des concepts, des espaces, des styles de vie et des conditions culturelles. Des premiers essais aux oeuvres avant-gardistes d'artistes contemporains, le terme «collage» englobe plus d'un siècle de productions visuelles issues de cette pratique, renvoyant à un concept liant art, architecture et urbanisme.

Aussi, depuis plusieurs décennies, les architectes se sont emparés de ces procédés pour exprimer leurs visions et

leurs théories, et ce avec des manières différentes et des usages distincts. Ces compositions constituent des études et des bases de recherches architecturales, et non des images de rendu finales d'un bâtiment réalisée : il s'agit encore une fois de ne pas uniquement communiquer un espace architectural, mais de l'imaginer, de le composer.

La pratique du collage se retrouve dans la discipline architecturale dès la première moitié du XX^{ème} siècle. En témoigne l'exemple d'une image célèbre de Ludwig Mies van de Rohe (1886 - 1969), conçue pour une étude imaginaire d'une salle de concert (prévu pour l'exposition «Architectural Forum» de 1942). Elle représente un ensemble volumétrique superposé sur le fond d'une photo d'un hangar à avions, évoquant la potentialité et la volonté d'un espace à la fois vaste et ouvert. Influencé par les photomontages manuels des Dadaïstes Berlinoïses, l'importance qu'il accordait à ce travail de recherche en 2D (car il fut l'un des premiers architectes à multiplier la création de photo-collage des années 1910 à 1960) est étonnante pour un constructeur comme MVDR. Il associait sculptures classiques, textures naturelles (bois, eau...) et paysages urbains dans une perspective linéaire pour définir l'identité de

musées, monuments, lieux de réunions... L'abstraction de certaines de ses oeuvres est d'ailleurs tel qu'il est presque impossible au spectateur de se projeter dans ces espaces imaginaires. Oeuvre d'art ou travail architectural ? La question relève d'un autre débat...

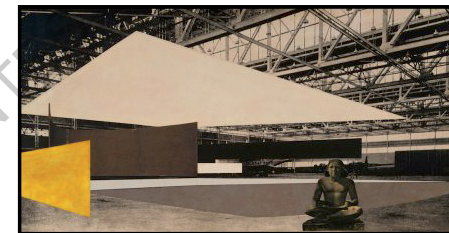
Son collègue mais néanmoins rival Le Corbusier (1887-1965) fait également figure de pionnier dans le mouvement moderne, non seulement dans son utilisation de la photographie vis à vis de l'architecture⁵³, mais également dans sa manipulation dans la constitution de collages en associant l'apparence du site et le projet. A la différence que l'architecte ne considérait ces collages comme utiles dans la mesure où ils seraient amené à être réalisés en 3 dimensions. Le photocollage était également utilisé par l'architecte «afin de propager [...] les principes de l'urbanisme moderne»⁵⁴.

DES PRODUCTIONS POPULARISÉES

Dès les années 60, les techniques de compositions se popularisent. Au travers d'architectes tels que Rem Koolhaas, Yona Friedman, ou Elias Zenghelis, et surtout des productions d'Archigram, le collage apparaît clairement à la fois comme un médium et une technique d'expérimentation en mesure de traduire la complexité de la ville moderne, espace où les concepts architecturaux se superposent dans une identité urbanistique difficile à définir. Les nombreuses productions témoignent d'une richesse d'expérimentation à travers une approche essentiellement manuelle des

53_ Voir p. 46

54_ **HERSCHDORFER (Nathalie)**, *Construire l'image : le Corbusier et l'image*, Paris, Textuel, 2012, p. 56



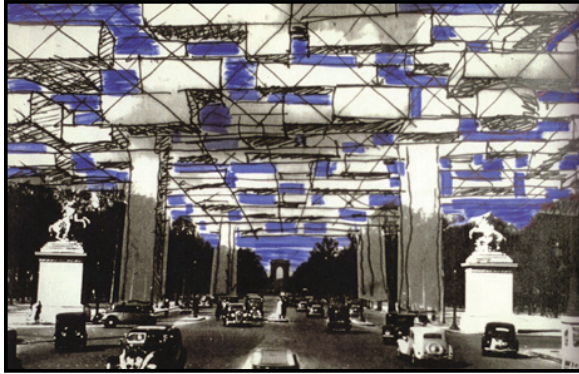
Ludwig MVDR _ Imaginary Concert Hall
Photomontage - 1942



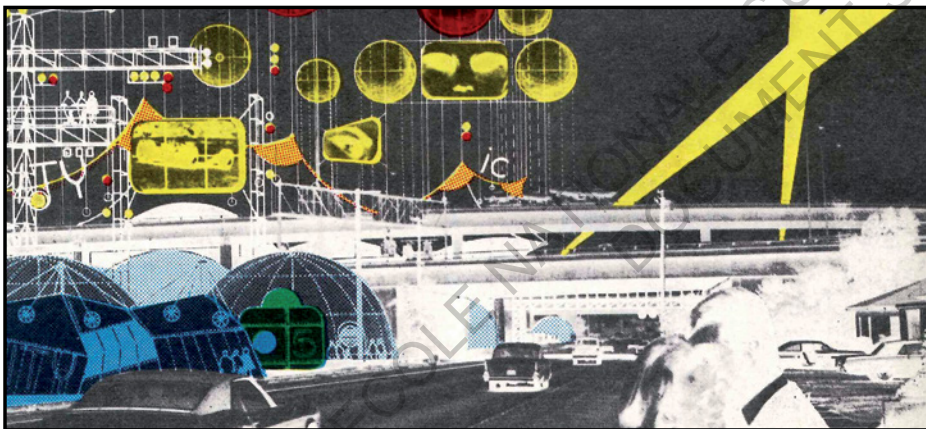
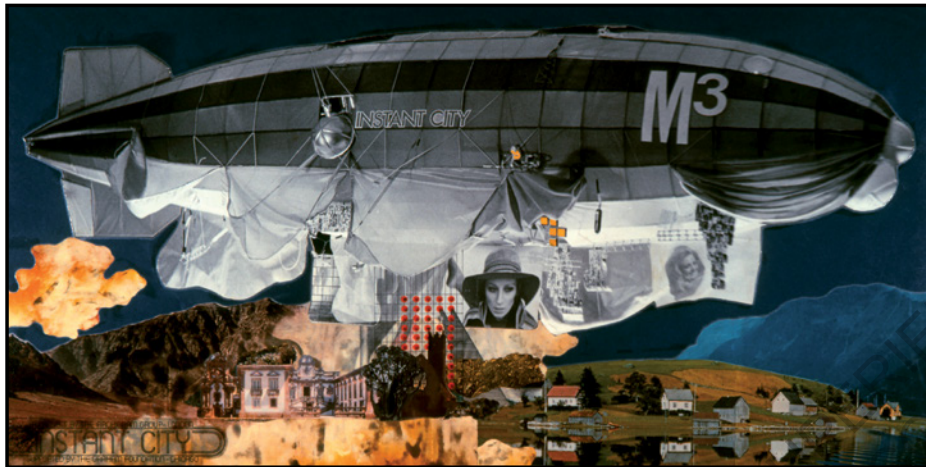
Ludwig MVDR _ Architectural Record
68 Oct 1930: 490
Photomontage - 1930



Le CORBUSIER _ Pavillon des temps modernes
Photomontage - Paris, 1937



Yona FRIEDMAN _ Paris Spatiale
Collage - 1959



Peter COOK (Archigram) _ Instant City
Collages exprimant une nouvelle vision de la métropole urbaine - 1964

photomontages et photocollages, marquant une identité visuelle forte.

Incontournable en matière de collage, le travail d'Archigram continue d'intriguer cinquante ans après par sa vivacité graphique. Composé de Warren Chalk, Dennis Crompton, Peter Cook, David Greene, Michael Webb, Ron Herron et Peter Taylor, Archigram est un groupe de jeunes architectes qui se distingue, dès leur première publication en mai 1961, par une production graphique enthousiaste et prolifique. Leur objectif étant la diffusion de leurs idées plutôt que leur réalisation concrète, leur réflexion sur le médium photographique et son usage de production graphique n'en fut que plus libre et approfondie. Au delà du caractère débridé de leurs publications, leur mise en oeuvre du collage sert un recours narratif complexe qui introduit et met en scènes de multiples images (mannequins, produits de consommation courante, extraits de catalogue publicitaires...) avec la constance d'une volonté de rompre avec le ton intellectuel, rigoureux et sévère qui l'on peut habituellement attribuer à l'architecture à cette période.

Mais leur force est d'adopter un ton poétique, ironique ou provocateur, assimilant l'effervescence de la société de consommation, des mass médias, de l'informatique et la nouveauté de la conquête de l'espace; des faits qui, à cette époque, marquent le contexte social et économique des villes. Ils adoptent des modes de représentation des projets qui multiplient les emprunts à la bd, à la science fiction et à la culture populaire, et qui mettent bien évidemment en scène la photographie. Ces travaux ont permis d'une façon inédite de renouveler le vocabulaire et les moyens de représentation d'une architecture communicante.

L'APPARITION DU DIGITALISME

L'arrivée de l'outil informatique à la fin des années 80, aussi bien dans la photographie et dans les logiciels de manipulation d'image, marque l'arrivée des premières compositions digitales. Cet apport technologique bouscule la manière de composer une image à partir de photographies et les productions qui en découlent. Aussi, la question de l'identité graphique se pose face à la démocratisation des rendus par ordinateur et aux modélisations 3D, avec de multiples approches visuelles désormais possibles de nos jours.

A l'exemple du photographe d'art et d'architecture d'origine belge Filip Dujardin (né en 1971), qui au travers de la série «Fictions»⁵⁵ (débuté en 2007), brise les codes de représentation en modifiant des clichés de bâtiments réels pour y importer de nouvelles lignes et volumes en trompe l'oeil entame la série. Usant de subtils photomontages numériques composés où de véritables bâtiments sont transformé en de nouveaux édifices fictifs, il souhaite partager une vision propre de l'architecture où le médium de la photographie lui permet de manipuler et d'expérimenter. C'est d'ailleurs «la nécessité de créer quelque chose par lui-même qui a conduit Filip Dujardin à la photographie»⁵⁶. Le résultat est assez fascinant : la composition des images et l'aménagement des volumes donnent une réelle force concrète à ces bâtiments fictifs : «un univers peuplé de subtils photomontages où tout est faux mais

55_ Pour plus d'informations : <http://www.filipdujardin.be/>

56_ Source : Dà N° 216 - Avril 2013

uniquement avec du vrai»⁵⁷. Les formes et les espaces architecturaux, bien qu'ils semblent familiers à l'architecture contemporaine, «deviennent de nouveaux environnements oniriques construits»⁵⁸, qui respirent le romantisme et l'utopie.

Une démarche similaire en de nombreux points se retrouve chez l'américain Jim Kazanjian⁵⁹. Ce dernier développe un univers personnel où des dizaines de photos hétéroclites viennent composer un paysage architectural imaginaire et fantasmagorique, avec entre autre l'intention «d'en finir avec un malentendu qui ferait de la photographie une référence en matière d'objectivité»⁶⁰. Simple sur le papier, l'idée recèle une phase de préparation colossale, l'auteur ayant collecté pour son projet quelque 25.000 photos – toutes glanées sur Internet.

Cependant, des approches de composition beaucoup plus manuelles subsistent. A titre d'exemple, la série «Netropolis» (2003-2006) de l'artiste visuel Michael Najjar (né en 1966) se développe au travers d'une approche analogique de la photographie, où les images composées sont des superposition manuelles de calques pour la fusion de clichés. Cette série constitue une exploration de la manière globale dont les villes évolueront dans le futur, avec le portrait de mégapoles telle que Dubai, New York, Paris, Los Angeles, Londres ou Sao Paulo. Elle est présentée en parallèle avec le film du même nom (Fritz Lang, 1926) qui narre une vision futuriste du XXIème siècle. Maintenant que le seuil du XXIème siècle est

désormais dépassé, un ensemble nouveau de facteurs viennent modeler le visage futur de l'espace urbain et architectural. Dans sa démarche, Michel Najjar explique que les réseaux informatiques et l'information qui est transmise par ces mêmes réseaux sont «les clés principales du changement de la société»⁶¹, et que la complexité d'une mégalopole peut être considéré comme un ensemble extrêmement dense d'informations. L'environnement urbain devient alors un «espace télématique [...] apportant à la ville une nouvelle forme de structure, se mêlant avec elle pour donner une forme sans précédent de l'espace urbain»⁶². Les oeuvres résultant de ce discours sont une superposition manuelle de vues urbaines aériennes (sous forme de calques semi transparents) prises sous différents angles et avec différentes focales, qui une fois fusionnées donnent des images complexes, où la photographie permet d'exprimer par une composition accumulée la complexité de l'évolution des villes et des données qui la composent. Cette superposition se veut être représentative des relations, combinées et entremêlées, qui viennent donner lieu à une forme complètement inédite et imaginaire de l'urbanité - la métropole télématique.

Bien qu'il ne s'agisse là pas vraiment d'une réelle conception de l'espace urbain, ce travail définit la photographie comme un outil qui permet d'être l'expression d'une mutation urbaine projetée en compilant les clichés photographiques, et ce bien évidemment dans une perspective de réflexion à la fois urbaine et artistique. En prenant en compte les différents enjeux et données, la photographie devient l'outil de représentation d'un potentiel futur.

61_ **NAJJAR (Michael)**, Description de la série «Netropolis» [en ligne], <http://www.michaelnajjar.com/>, consulté le 7 avril 2014
62_ Ibid.



Filip DUJARDIN _ Photographies issues de la série «Fictions»
Photographies composées digitalement à partir de bâtiments existants
2007 - 2012



Michael NAJJAR _ Netropolis I Hong Kong
Superposition de plaques translucides avec photographies noir et blanc
2003 - 2006

57_ Ibid.

58_ **VOURAZERI (Stefania)**, (DIS)LOCATION By Filip Dujardin [en ligne]. Yatzer, mis en ligne 2 février 2013, <http://www.yatzer.com/DIS-LOCATION-Filip-Dujardin-Highlight-Gallery-San-Francisco>, consulté le 29 mai 2013

59_ Pour plus d'informations : <http://www.kazanjian.net/>

60_ Ibid.

UNE POLYVALENCE

La réalisation d'une composition à partir d'images photographiques constitue à la fois un travail sur une ambiance (couleurs, textures, lumière, teinte...) mais surtout sur un travail autour du point de vue, lié directement à l'acte photographique (perspective, cadrage, rapport de la volumétrie, composition de l'image, profondeur de champ...) d'où sa présence dans de nombreuses productions visuelles. L'apport principal de la photographie dans de telles compositions réside dans son caractère polyvalent.

En effet, une composition à partir de ressources photographiques demande au préalable un certain nombre de choix : représentation/abstraction ? mouvement/précision ? texture/image ? composition littérale/métaphorique ? couleurs vives/neutres?... etc. Tous ces paramètres sont considérés comme des fondamentaux dans les méthodologies d'approche de l'art et l'architecture. Et cette diversité lui donne un caractère polyvalent certain (une multiplicité de possibilités de représentations et d'interprétations), où les

nombreuses approches peuvent être mêlées et adaptées pour convenir au travail de l'oeuvre architecturale auquel elles sont est liées.

Pour illustrer cette polyvalence, prenons l'exemple d'un photo-collage réalisé par l'agence parisienne TVK⁶³ à propos de la place République au sein de la capitale Française. Cette réalisation prend le parti, au lieu de représenter la volumétrie et les lignes spatiales, de faire état des différents appropriations que les usagers font de la place au quotidien, grâce à un ensemble de photos découpées et superposées. Le caractère volontairement visuellement brut (à l'aspect manuel «copier/coller») de l'image lui donne une identité visuelle très forte, et les nombreuses références (musiciens célèbres, textures, manège iconique...) incrustées par TVK via les photographies permettent à un néophyte d'assimiler rapidement les différents enjeux du lieu. Ainsi, au delà de la «simple» représentation et la compréhension de l'espace architectural, l'outil photographique permet d'étendre le pouvoir de l'image à l'assimilation des ambiances, acteurs, dynamiques, mouvements... qui vont ou peuvent se mettre en place dans ce même espace.⁶⁴

63_ Pour plus d'informations : <http://agencetvk.tumblr.com/home>

64_ Pour plus d'informations : <http://republique.tvk.fr/>

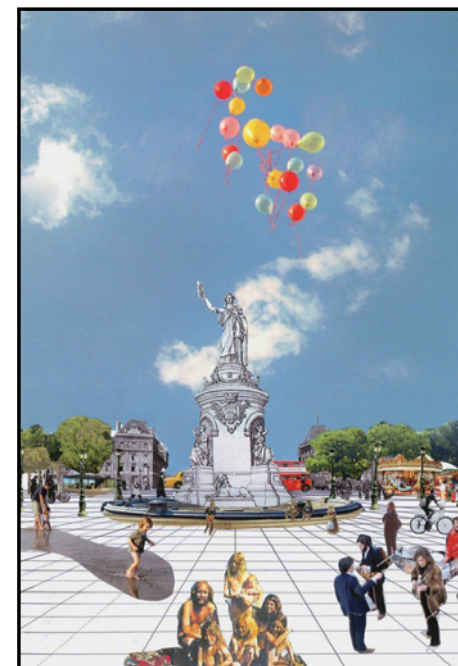
UN MOYEN DE PARTAGE

De plus, la force d'une composition photographique réside dans son accessibilité de compréhension et d'appropriation. D'une part, cet outil semble pertinent et utile aussi bien aux chercheurs et théoriciens qu'aux «pratiquants» et constructeurs d'architecture, en tant que médium sensible et spatial (qui peut notamment amener une co-conception/création sur des simulations en temps réel). Durant l'esquisse d'un projet, il n'est pas rare de voir des photomontages (conçus à partir de photographies de références, de paysages, de volumes, de textures...) mettant en relief les premières idées clés du projet, constituant ainsi un outil d'échange évolutif et modifiable entre les acteurs de la conception architecturale.

D'autre part, une image composée peut traduire aisément une idée, une vision, un concept, une interprétation, une analyse, une critique... à différentes échelles (objet, bâtiment, urbanisme...) pouvant toucher un large public. En effet, à la différence d'un dessin architectural technique conventionné (plan, coupe, élévation...), une composition n'a à priori pas besoin d'expériences ou de connaissances architecturales de la part du lecteur pour être décrypté. Aussi, l'impact visuel de certaines productions frappe le spectateur en reproduisant l'expérience de l'architecture que peut offrir une photographie.



Jim KAZANJIAN _ Untitled (backyard)
Photomontage
2011



J. JACQUOT et TVK Architectes _ Place
République
Collage pour le projet de la place République
Paris - 2012

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

Chapitre III
DES VOIES DE QUESTIONNEMENT POUR
LA DISCIPLINE ARCHITECTURALE ?
De la conception alternative... à la réalité de la pratique

Au travers du chapitre précédent, l'hypothèse d'une approche, incorporant la photographie en tant qu'outil, de la conception d'espaces architecturaux nous semble bel et bien envisageable. La diversité et la richesse des pratiques mises en place donnent une vision globale de la pluralité des facettes de l'outil photographique.

Mais au delà de leur incorporation factuelle, ces manières alternatives de conception constituent-elles un défi remettant en question la discipline architecturale ? Car, bien qu'elles agissent en faveur de la création d'espaces architecturaux, ces approches se démarquent des outils conventionnels (dessin, maquette...) et peuvent ainsi ouvrir une réflexion qui n'est pas portée par ces derniers. Ainsi, une conception alternative de l'architecture constitue-t-elle une manière de la questionner ?

Dans un premier temps, nous nous appuyerons sur les réflexions portées par des travaux artistiques qui se servent de l'outil photographique au service d'une expression qui formule de nouvelles ouvertures, au delà de la conception formelle. Ces nouvelles approches libres, désengagées et parfois même décomplexées ont souvent pour but d'interroger en se servant du support architectural, mais également de dépasser le stade de la matérialité et de la dimension visuelle pour tendre vers une nouvelle forme imaginaire d'architecture.

Afin de questionner la portée de la dimension photographique au travers de la création d'espaces architecturaux, un ensemble de témoignages et d'entretiens menés auprès de photographes architectes diplômés, viendra dans un second temps porter un œil critique et complémentaire sur la thèse défendue au travers de ce mémoire. Le croisement entre photographie et architecture sera de mise, aussi bien au niveau de leurs processus créatifs que de leurs rapports sensibles intrinsèques.



I . LE DEPASSEMENT DE LA CONCEPTION

De nombreuses approches qui trouvent souvent leur fondement dans une volonté de geste artistique, viennent utiliser l'outil photographique et mobilisent les techniques exposées dans le chapitre précédent, mais non pas dans une optique de conception mais d'expression.

Ces expressions reflètent une réflexion libre et désengagée de l'espace architectural, qui interroge une pratique auquel elle n'appartient pas. En effet, en dépassant cette nécessité de l'objectif de conception, de nombreux travaux offrent de nouvelles ouvertures, de nouveaux niveaux de lecture de l'espace architectural au travers de l'outil photographique.

De la simple utilisation de l'espace architectural comme support artistique, à l'imagination d'espaces irréels en passant par la réinterrogation d'une pratique, nous allons nous attarder sur la complexité de ces travaux et de leur interprétation de la discipline architecturale ainsi que de la place de l'architecte.

UNE RÉAPPROPRIATION ARTISTIQUE

L'utilisation, l'expérimentation et la manipulation de la photographie en lien avec l'espace architectural ne se limite évidemment pas à la profession d'architectes ou d'autres professions ayant comme aboutissement la conception et la réalisation d'un espace en trois dimensions.

Il existe un rapport certain entre l'art et l'architecture, que certains personnes ont réussi à exploiter dans leur propre parcours. En effet, sensible au monde dans lequel ils sont amenés à vivre et à la société dans laquelle ils évoluent, ces personnes vont utiliser les approches citées dans le chapitre précédent pour se réapproprier l'espace architectural, dans une approche souvent définie comme «artistique» (il s'agit souvent de photographes, de plasticiens...). Au travers de cette réappropriation, l'artiste peut exprimer son univers personnel de manière complètement libre, créant ainsi des œuvres parfois pleines de sens, porteuses d'une critique ou d'un message, véhiculant des valeurs.

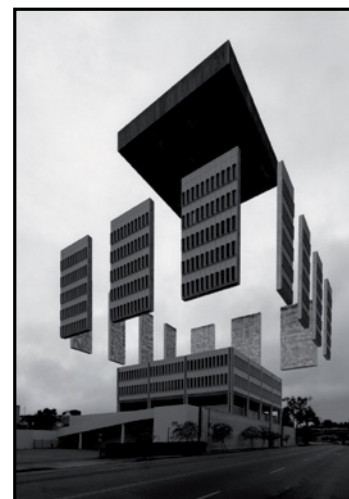
Le but n'est pas ici de questionner le rapport complexe entre art et architecture mais de mettre en valeur des approches d'artistes qui vont se servir de la photographie et de ses principes et codes (les mêmes qui peuvent l'amener en tant qu'outil de conception) dans un processus de réappropriation et de réécriture architecturale dans une forme de libre expression.

Cependant, au-delà de leur valeur artistique, la portée de certains travaux est à questionner car ils viennent interroger à leur manière la discipline architecturale (notamment contemporaine) et la pratique de l'architecte. Ces productions peuvent-elles venir influencer notre rapport à l'espace architectural et à sa conception ?

A titre de premier cas d'étude, la manière dont Dionisio Gonzalez s'approprie l'urbanisme des favelas brésiliennes dénote un engagement politique et social. Ce photographe espagnol (né en 1965 à Gijón, Espagne) s'est attaché à travailler en 2007 sur ce microcosme urbain régi par des règles propres, en y portant une vision de changement architectural formulée dans une démarche proprement artistique.



Simon BOUDVIN _ SEMI-COLLECTIF 01
Photomontage
Saint-Cyr-sur-Loire - 2003



Espen DIETRICHSON _ Second_Construction #1
Photomontage - 2013



Espen DIETRICHSON _ Return to the Unknown #2
Photomontage - 2014



Dionisio GONZALES _ Buraco Quente II
 Photographie grand format retouchée numériquement - 2005



Dionisio GONZALES _ Roberto Marinho I
 Photographie grand format retouchée numériquement - 2004

Le principe est simple : retravailler de manière digitale des clichés des favelas pris au préalable par le photographe en modifiant les constructions existantes par l'ajout de modules architecturaux qui viennent se poser tel des sortes d'excroissances greffées pêle-mêle et à l'allure futuriste. Elles viennent contraster avec l'accumulation sans ordonnance générée par des habitations faites de matériaux de récupération dénichés dans les surplus du centre-ville. Les images «photo-réalistes» résultantes décrivent avec une précision extrême et à la manière d'un travelling horizontal l'ensemble de ces constructions aux couleurs vives qui viennent modeler le paysage.

Au delà de la simple manipulation digitale d'images, Dionisio Gonzalez utilise la photographie pour formuler un réel engagement politique et social à l'encontre des plans de restructuration initiés par le président Lula en 2002 (entraînant la destruction de certains quartiers et déniaient tous les modes de vie locaux). Il se réapproprie un territoire et tente d'y imaginer une reconstruction saine, solide et respectueuse de l'habitant et de ses conditions de vie. Dans cette démarche, les habitants deviendraient leur propres architectes et les habitations seraient en perpétuel changement, avec l'absence de toute planification ou de tout ordre qui intéresse justement Gonzalez. En effet, contrairement à l'urbanisme classique, «la structuration de la tavela ne s'articule pas à partir d'un projet mais à partir de l'instrumentalisation d'un recyclage aléatoire»⁶⁵ explique le photographe. La réécriture architecturale que fait l'artiste des favelas positionne la photographie comme un outil de proposition sensibilisant le spectateur.

65_ Source : www.maxestrella.com [en ligne]

Cette approche du langage photographique mêlée au montage digital d'images au travers d'une démarche artistique se concentre parfois sur le détournement de réalisations existantes iconiques, au travers d'un discours servant souvent une réflexion ou une critique visant l'architecture.

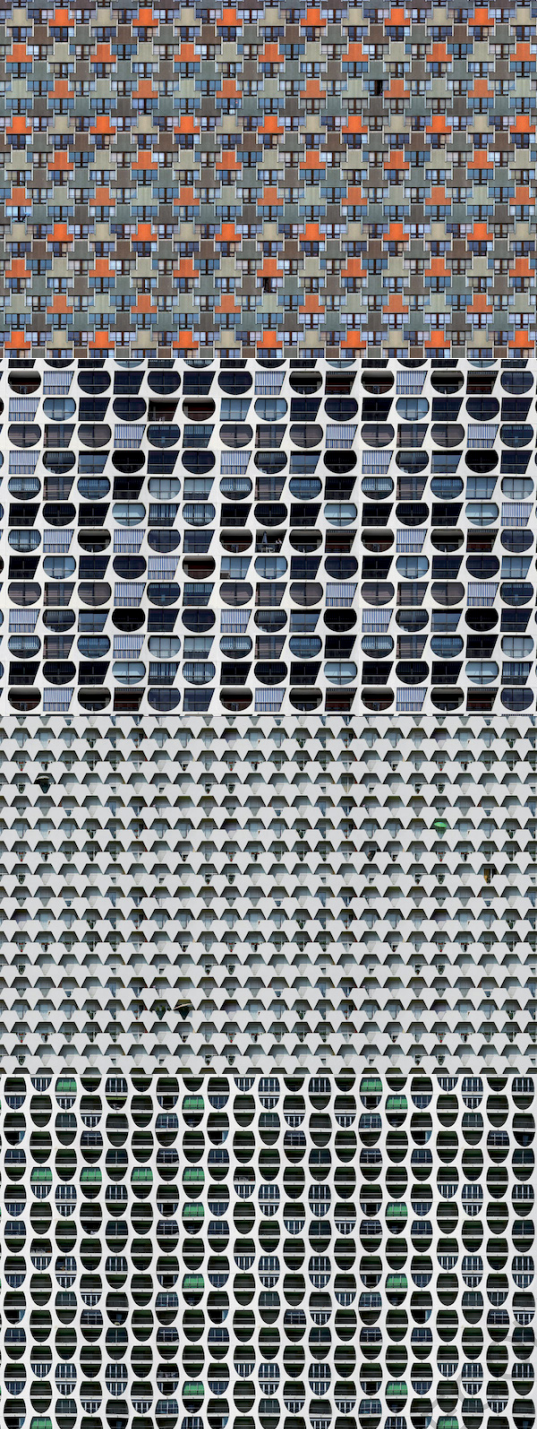
Au travers de son travail, l'artiste Victor Enrich (né à Barcelone en 1976) tend à peindre la ville de son point de vue : les clichés détournés des bâtiments deviennent le support d'une expression artistique personnelle au service d'un message subjectif. A l'image de son projet «NHDK», où il détourne au travers de pas moins de 88 photomontages un bâtiment existant construit au coeur de Munich. Les photographies retouchées tendent vers un univers utopiste où les lois de la gravité sont inexistantes, afin que la volumétrie parfois surréaliste prenne le pas sur le reste. «A la manière d'un peintre cubiste», Enrich recompose l'architecture existante et la transforme en «une œuvre sculpturale visible sous tous les angles»⁶⁶.

Au travers de la série «Urban Wallpapers»⁶⁷, Bruno Fontana poursuit cette dimension critique et oriente son travail sur l'effet produit par la répétition de l'architecture ainsi que son rapport à l'unité d'habitation et à sa fonction. Influencé par la photographie documentaire d'après guerre⁶⁸, la dimension de l'inventaire architectural est très présente : non pas pour une représentation factuelle frontale mais pour utiliser la manipulation numérique pour créer un ensemble



66_ EDGARD, Victor Enrich : *l'architecture impossible* [en ligne]. WTFRU, mis en ligne 17 mars 2013, <http://wtf.ru/victor-enrich-larchitecture-impossible/>, consulté le 29 avril 2013
 67_ Pour plus d'informations : <http://www.fontana.book.fr/galleries/urban-wallpapers/>
 68_ Voir p. 23

Victor ENRICH _ NHDK
 Série de photomontages - 2013



Bruno FONTANA _ Urban Wallpapers
Photographies retouchées digitalement
2013

homogène à plusieurs interprétations possibles du motif architectural. Prenant la forme d'une sortes de papiers peints urbains, le résultat est à première vue homogène et répétitif mais certains détails et événements infimes (tel un linge pendu, un parasol installé au balcon, une fenêtre ouverte...) viennent discrètement briser l'unité du motif. Ce foisonnement de détails sera perçu comme de petites «anomalies» à l'échelle du support 2D en venant ainsi défier la logique graphique.

En plus de révéler comment la post-production et les techniques numériques appliquées à la photographie peuvent faire changer le regard du spectateur, une certaine dimension critique apparaît : la figuration des unités d'habitation, avec cette saturation du motif d'éléments architecturaux, est directement reliée à la symbolique «des conditions de vie, jusqu'à l'étouffement, de surface et d'apparences derrière lesquelles vivent des gens et des familles»⁶⁹ de notre époque. Un espace dense, contraignant, dans lequel il semble difficile de prendre de véritables de points de repères et où les «anomalies» précédemment citées constituent en quelque sorte des temps de respiration.

Espen Dietrichson⁷⁰ (dont les oeuvres sont des axonométries exposées de bâtiments existants, et semblent être réalisées par de véritables architectes), David Mach⁷¹ (qui partage une vision délirante et utopique de la ville au travers de ses collages à l'aspect manuel), Simon Boudvin⁷² (dont les

69_ CAUJOLLE (Christian), *Urban Wallpapers* [en ligne]. Préface du portfolio en ligne, <http://www.fontana.book.fr/galleries/urban-wallpapers/116568>, consulté le 7 mars 2014

70_ Né en 1976 à Stavanger, Norvège . Plus d'informations sur <http://www.espendietrichson.com/>

71_ Né en 1956, à Methil, Ecosse

Plus d'informations sur <http://www.davidmach.com/>

72_ Né en 1979, au Mans, France Plus d'informations sur <http://www.simonboudvin.fr/>

photomontages proposent un mode d'habiter l'image : d'abord le paysage tel qu'il s'est fixé sous nos yeux, puis l'événement, l'acte de pensée qui se creuse une possibilité dans la photo, par retouches rigoureuses) ou encore Fabiano Busdraghi⁷³ (dont la fenêtre est l'élément principal dans ses images de bâtiments composées soigneusement et placées consciemment dans un espace intermédiaire au caractère utopique de la réalité) méritent d'être également cités mais ne sont que des exemples parmi les nombreux représentants de cette discipline complexe.

LE VISUEL INFLUENÇANT LA PRODUCTION

Parallèlement, il est particulièrement intéressant de constater que la photographie en tant que branche artistique, et notamment les manipulations et détournements qui en sont faits, influencent la production architecturale contemporaine. A tel point qu'il est parfois difficile de faire la distinction entre une photographie communicative d'une réalisation existante, et une image représentant une architecture ou un espace fictif.

De plus, les avancées technologiques contemporaines, conjuguées au talent et à la techniques de graphistes spécialisées, permettent aujourd'hui de faire émerger des images «photo-réalistes», c'est-à-dire s'approchant visuellement au plus de la réalité, expliquant cette confusion. Mais selon Jean Turrette, cette crédibilité accordée à l'image est renforcée par une «architecture contemporaine [qui]

ne surprend plus par son extravagance»⁷⁴. L'esthétique architecturale qui se développe au sein du tissu urbain depuis plusieurs années est porteuse d'une «fantaisie des formes et [de] traitement inattendu des matériaux»⁷⁵, dynamique qui va créer un appel visuel («Comme dans une galerie d'art, l'oeil qui regarde la ville moderne va se focaliser sur les constructions qui étonnent. Il veut être surpris ; on l'y a habitué ces dernières décennies»⁷⁶). La présence fréquente d'un environnement urbain forme notre regard et l'habitude à ces réalisations, influençant ainsi notre perception de l'architecture. De plus, la matérialité d'une construction «improbable» est rarement mis en doute puisque les bases physiques de toute réalisation peuvent désormais rester inaccessibles au premier regard.

Ce constat pose cependant question quant à la pertinence de tels visuels pour la conception d'un véritable espace architectural. En effet, le caractère trompeur et sans limite des images manipulées déteignent parfois sur la crédibilité accordée à l'outil photographique sur sa capacité à représenter, et donc à concevoir la réalité architecturale et spatiale. Cette problématique est à l'origine de nombreux débats au sein de la profession mais nous y reviendrons.

74_ TOURETTE (Jean), *Philipp Schaerer : Architecture et photographie* [en ligne]. Kibлинд, mis en ligne 30 mars 2011, <http://www.kibлинд.com/Kibлинд-detail-article/Philipp-schaerer-photographie-et-architecture-fictionnelle>, consulté le 29 novembre 2013

75_ Ibid.

76_ Ibid.

73_ Plus d'informations sur <http://www.busdraghi.net/>



Victor ENRICH _ Building on its side
Photographie grand format retouchée numériquement
2012



Sakasa Restaurant (auteur inconnu)
Restaurant construit dans les années 2000
Matsamuto, Japon - 2008



Filip DUJARDIN _ Image issue de la série «Fictions»
Photographie grand format retouchée numériquement
2011



Iwan BAAN _ VitraHaus
Photographie du VitraHaus, conçu par Herzog & De Meuron - livré en 2011
Weil-am-Rhein, Allemagne - 2011

L'AGENT DU VRAISEMBLABLE

Au delà de cette branche artistique qui vient utiliser l'architecture comme support d'expression et la photographie comme outil de création, cette démarche de réappropriation architecturale est synonyme de génération spatiale, où l'utilisation du médium photographique ne permet non pas seulement de détourner mais aussi et surtout de concevoir -du moins visuellement- des espaces architecturaux.

La photographie constitue le meilleur agent du vraisemblable, et permet de faire croire à des réalités fictives ou projetées, représentant des espaces pourtant parfois insolites et singuliers. Les travaux de l'architecte Philipp Schaerer⁷⁷, et plus particulièrement son oeuvre qu'est la série de photos «Bildbauten», littéralement «image construite»⁷⁸, constitue l'un des meilleurs exemples de la compréhension

77_ Pour plus d'informations : <http://www.philippschaerer.ch/e/index.html>

78_ **TOURETTE (Jean)**, *Philipp Schaerer : Architecture et photographie* [en ligne]. Kibind, mis en ligne 30 mars 2011, <http://www.kibind.com/Kibind-detail-article/Philipp-schaerer-photographie-et-architecture-fictionnelle>, consulté le 29 novembre 2013

de ces processus de créatuibs, et permet au passage à l'auteur de questionner de manière critique l'expression de l'image photographique et la pratique de l'architecte.

REFORMULER LE RÉEL

Né en 1972, diplômés en 2000 en tant qu'architecte à l'institut Fédéral de Technologie de Lausanne (EPFL), et proche collaborateur du bureau Herzog & De Meuron, il développe sa passion pour l'image et sa manipulation digitale, en se spécialisant dans le design architectural assisté par ordinateur. De cette pratique naît en 2007 un nouveau projet : «Bildbauten». Cette série d'image repose sur la crédibilité accordée à la fois à la photographie et à l'architecture. Etant initialement un outil strictement de représentation et de diffusion, le produit de la pratique photographique constitue une preuve de l'existence de ce qui est montré. Associé à l'architecture et à sa rigueur concrète, elle produit des images dont la réalité est présenté spontanément comme irréfutable, chose que vient remettre en cause «Bildbauten». Car en réalité, il ne s'agit là ni d'une véritable photographie, ni d'une architecture construite ou en projet

véritable mais «un montage digital d'images qui forme un ensemble vraisemblable»⁷⁹.

En effet, à la manière d'une composition photographique, le processus de conception de ces espaces débute sur un croquis, sur lequel l'architecte assemble un ensemble de différents fragments sélectionnés au préalable. Ces fragments photographiques (conservés sous forme numérique) sont issus d'une base de données à la taille croissante de plus de 40 000 images (décor, formes, couleurs, portes, fenêtres, immeubles, paysages, matériaux, revêtements, toitures...), accumulées par l'architecte depuis plusieurs années. La fusion digitale de ces extraits confondus aboutit à l'émergence d'une texture nouvelle, de sorte à ce que le montage devienne indécélable. De plus, les unions insolites entre les matières et la juxtaposition d'éléments hétérogènes, toujours présentés de manière frontale, renforcent l'aspect ironique de la construction sans pour autant trahir son caractère fictif. Il en résulte une architecture émergeant de la fusion -en théorie impossible- d'espaces disjoints.

Usant généreusement mais intelligemment des techniques apportées par les nouvelles technologies, Philipp Schaerer trompe le regard du spectateur, en jouant sur la confusion des sens et des espaces représentés en recomposant «une réalité «excessive»⁸⁰. Mais cette création d'image trouve sa force de crédulité dans la réutilisation et la réappropriation des codes et des principes à la fois du regard et de la photographie dont fait preuve Schaerer pour «reformuler la question de la différenciation

79_ Ibid.

80_ **PEREIRA DE SOUSA (João)**, *www* [en ligne]. Archdaily, mis en ligne 30 novembre 2011, <http://www.kibind.com/Kibind-detail-article/Philipp-schaerer-photographie-et-architecture-fictionnelle>, consulté le 29 novembre 2013

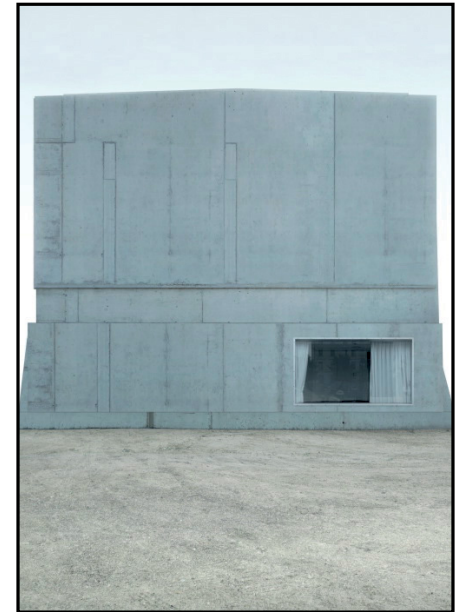
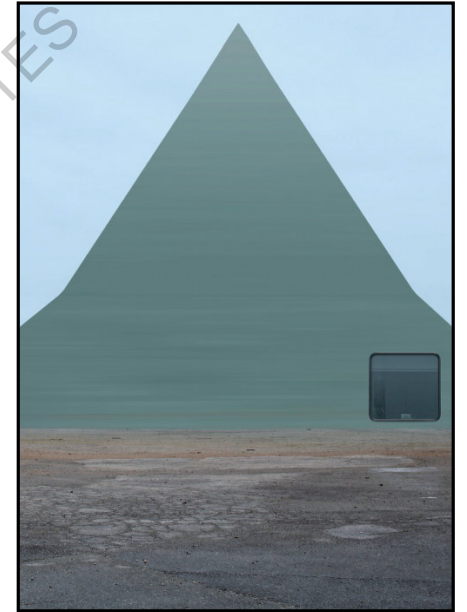
entre réalité et images de la réalité»⁸¹.

DOCUMENT OU FICTION ?

Au travers des images issues de la série «Bildbauten», plusieurs caractéristiques communes en ressortent. Tout d'abord, ces images affichent une esthétique neutre et une précision des détails, deux éléments caractéristiques de la photographie documentaire⁸². Le choix d'une vue frontale et serrée sur l'édifice rejette ainsi toute volonté de se conformer à la vue en perspective, généralement très prisée par les architectes et les éditeurs soucieux de montrer un bâtiment sous son angle le plus favorable et d'en révéler la volumétrie : le résultat photographique s'approche plus d'un dessin d'élévation, relevant de façon méticuleuse et claire la composition frontale (et donc en deux dimensions) de la réalisation architecturale, accentuée ici par une lumière diffuse et franche. Cette impression de l'élévation est notamment renforcée par la neutralité et la sobriété de l'arrière plan, mettant ainsi en avant (et de manière quelque peu iconique) l'espace architectural fictif tout en renforçant paradoxalement sa présence concrète.

Ces principes de composition s'appliquent de manière similaire à l'ensemble de la série, définissant l'approche de Schaerer, basée sur la répétition des images, comme la recherche d'apport de preuves de quelque chose qui n'existe pas. La répétition transforme alors la spéculation

81_ «Ce qui m'intéresse, c'est d'utiliser le même langage que la photographie pour reformuler la question de la différenciation entre réalité et images de la réalité» - Philipp Schaerer
HERSCHDORFER (Nathalie), *Philipp Schaerer: Bildbauten*, Berlin, Éditions Sandpunkte, 2010, p. 31
82_ Voir p. 23



Philipp SCHAERER_ Photographies issues de la série «Bildbauten»
Photomontages digitaux
2007-2009



Philipp SCHAERER _ Bildbau n°5 (Photographie issue de la série «Bildbauten»)
Photomontage digital
2007

en proposition. Proposition qui apparaît comme convaincante (et donc réelle) aux yeux du spectateur puisqu'elle se base exclusivement sur des codes et principes visuels, empruntés à la photographie et aux théories du regard, que notre œil a depuis longtemps assimilé et est en mesure de comprendre et d'interpréter. En d'autres termes, la manière dont sont composées les images de la série «Bildbauten» permettent aisément au spectateur de croire à ce qui est vu et de se représenter, au travers de ce support en deux dimensions, un espace architectural en trois dimensions.

En somme, la série «Bildbauten» se développe de manière rigoureuse et structurée sur la base exclusive du langage photographique et prend forme grâce à des outils numériques. L'effet photographique est primordial dans l'œuvre : c'est grâce à lui qu'il parvient à questionner la réalité des images. Grâce à une certaine maîtrise technique, mais aussi et surtout à une réinterprétation habile de l'acte photographique, Schaerer propose au spectateur l'existence de bâtiments (via le biais d'images subtiles et convaincantes visuellement parlant) qui n'ont jamais été véritablement photographiés : «Bildbauten» représente des constructions imagées fictives, une certaine forme de création d'espace architectural.

UNE EXPRESSION DEVENUE CREATION

Selon plusieurs articles consacrés à l'architecte, le travail de Schaerer ouvre une réflexion sur la reproduction du projet architectural, et l'influence de cette reproduction sur la production même.

Il ne s'intéresse pas véritablement à la photographie d'architecture mais propose de revenir à l'expression architecturale en tant que création. L'aspect changeant de la discipline invitait à de nouvelles transformations, de nouvelles voies expérimentales sont dégagées et la réalité virtuelle projette notamment de nouvelles possibilités et des sources de liberté nouvelles⁸³.

La confusion très calculée entre réalité et fiction témoigne ici d'une attention critique de la part de l'auteur visant l'objectivité de la tradition documentaire de la photographie d'architecture; elle souligne que si l'image peut donner accès à un objet, elle réalise et permet aussi quelque chose de nouveau à travers sa visualisation même. Ainsi, le travail de Schaerer s'inscrit directement dans la réinterrogation du processus photographique, en cherchant à lui donner forme dans une démarche prospective. En effet, la photographie ne représente plus «ce qui est ou ce qui a été» mais «ce qui sera ou ce qui pourrait être» : on passe de la représentation pure et simple aux problématiques complexes et interconnectées de la conception de l'espace.

Le champ d'investigation de Schaerer se dessine alors peu à peu : c'est celui de la pratique de l'architecte. Il sait que plusieurs moyens, notamment liés à la technologie numérique, peuvent permettre à la réalité architecturale d'être générée au travers de la photographie et des actions qui l'accompagnent : la photographie passe du statut de moyen d'expression, à celui de moyen de création.

⁸³ «Il y a une filiation entre le travail de Schaerer et l'étrangeté imaginative des surréalistes. Chez lui, l'étrangeté fait bon ménage avec l'architecture»
Ibid.

« The Modern architectural drawing is interesting, the photograph is magnificent, the building is an unfortunate but necessary stage between the two »

H.S Goodhart-Rendel - 1937

En considérant la photographie comme un moyen de création, sa mise en oeuvre est rendue possible par une solide maîtrise des codes visuels et une véritable compréhension du regard photographique. Mais alors que le médium semble désormais pouvoir s'intégrer dans le processus de création d'espaces architecturaux, le détournement et le dépassement total de cette pratique peuvent amener à une réinterprétation toute autre : le non-espace architectural. En effet, le recoupement entre la photographie et la discipline artistique est également synonyme de créations d'espaces « impossibles », où la réutilisation des principes de l'acte de photographique et des théories du regards, aboutissent à des non-espaces architecturaux, jouant principalement sur la perception du réel pour en bouleverser ses principes.

DES MONDES PARALLÈLES...

Les travaux de Jean-Pierre Duplan constituent l'exemple même d'images qui transfigurent le réel, et détournent de manière constructive cette pratique.

Explorateur de friches depuis des années, Jean Pierre Duplan est fasciné par

ces lieux « soumis aux érosions naturelles et humaines »⁸⁴ dans lequel il vient prendre ses clichés « par goût de l'aventure ». Considérant ses photographies comme s'inscrivant dans le mouvement de l'Urbex⁸⁵ (activité d'exploration urbaine marquée par la photographie consistant à visiter des lieux construits par l'homme, abandonnés ou non, en général interdits d'accès), ce natif de la région Nord Pas de Calais a voulu transcrire au travers d'images ses impressions personnelles et sentimentales lors de la visite de ces lieux. « Beaucoup d'images me plaisaient, mais aucune ne restituait vraiment l'ensemble des sensations que j'avais pu avoir » décrit-il : c'est avec cette idée en tête que le photographe a réalisé la série « Géométries Atmosphériques »⁸⁶.

Ces images sont manipulées sur ordinateur avec au moins deux vues du même site, avec la volonté de « s'éloigner de la photo documentaire pour créer un nouveau type de photos fondues les unes avec les autres »⁸⁷. Cette fusion fait émerger des compositions abstraites, où l'espace devient confus, indescriptible et parfois difficile à décrypter,

84_ Propos recueillis lors d'un entretien téléphonique en mai 2014

85_ Pour plus d'informations, veuillez consulter Beauty in decay : Urbex (2012, de **Romany WG**)

86_ Pour plus d'informations : <http://www.jeanpierreduplan.com/>

87_ Propos recueillis lors d'un entretien téléphonique en mai 2014



Jean Pierre DUPLAN _ Hellemmes 2010
Photomontages composés de photographies fusionnées
2010



Jean Pierre DUPLAN _ Tourcoing 2008
Photomontages composés de photographies fusionnées
2008

mais où l'oeil du spectateur vient se perdre comme le visiteur s'est perdu sur le site. Dans «Géométries Atmosphériques», Jean Pierre Duplan nous emmène au travers de ses images cernant des lieux désertés par l'homme, «dans des univers d'une richesse infime»⁸⁸ où l'émerveillement du spectateur devant la richesse infinie de couleurs, de textures, de reflets, de jeu de profondeurs improbables... succède aux tentatives de compréhension rationnelle de l'espace capturé. De telles clichés pourraient renvoyer au travail de l'artiste néerlandais Maurist Cornelis Escher (1898 - 1972), qui abordait plusieurs de ses oeuvres : «des explorations de l'infini et des constructions impossibles»⁸⁹, à l'image de l'une de ses oeuvres où il reprit l'escalier de Penrose (1960), objet impossible conçu par Lionel Penrose dont les marches forment une boucle infinie, constituant une perpétuelle montée, avec le sentiment qu'il n'y a ni points haut, ni points bas. Le photographe définirait plutôt son travail comme de «l'impressionnisme : plutôt que de réduire un lieu à une description photographique unique, je vais essayer de mélanger des formes et des matières pour voir si le résultat que je vais obtenir me semble être une image fidèle [aux sensations que j'ai pu ressentir lors de ma visite]»⁹⁰.

Dans le cadre de ce type d'oeuvres où le jeu sur la perception du réel prend le pas sur le caractère rationnel du sujet représenté, la fascination ou l'attraction pour l'esthétique qui s'en dégage peut constituer l'attrait principal, à la manière d'une oeuvre d'art que l'on apprécierait autant pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle représente. Cette approche de

88_ **Le Courrier de l'architecte**, *Extracts of a local distance* [en ligne]. mis en ligne 30 avril 2013, http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_4485, consulté le 29 février 2014

89_ **ERNST (Bruno)**, *Le miroir magique de M.C Escher*, Cologne, Taschen, 1994, p. 89

90_ Propos recueillis lors d'un entretien téléphonique en mai 2014

l'image photographique est essentiellement plasticienne : le photographe porte son travail et sa réflexion sur l'esthétique et l'expression du sujet représenté sur le support 2D, sans véritablement s'interroger quand à la traduction spatiale de l'image en 3 dimensions. Il s'agit là d'un dépassement des théories du regard, jouant sur l'illusion et la confusion visuelle.

... SE DÉCLINANT À PLUSIEURS ÉCHELLES

Ce travail sur la perception du réel au travers d'une approche photographique dans l'objectif de la perte de repère spatiaux (espaces impossibles, non-lieux architecturaux, abstractions spatiales...) se retrouve chez de nombreux autres artistes et se décline à différentes échelles (architecturale, urbaine, détail...).

A l'échelle architecturale d'un édifice, nous pouvons évoquer le travail «Extracts of local distance» (2009) de Benjamin Maus, Frederic Gmeiner, and Torsten Posselt, qui dans une démarche de déconstructivisme photographique imaginent de nouveaux espaces architecturaux.

Dans «Extracts of local distance», des prises de vues de réalisations architecturales célèbres, tel que le Pavillon de Barcelone (1929, de Mies Van Der Rohe) ou le Mémorial de l'Holocauste (Berlin - 2005, de Peter Eisenman et Buro Happold), sont «disséquées selon un algorithme complexe, analysé et conçu selon leur point de fuite et forme, puis ajustées en fonction de leur pertinence»⁹¹. Une nouvelle image est alors conçu assemblant et collant ces

91_ **A. E. SHIELDS (Jennifer)**, *Collage in architecture*, Londres, Routledge, 2013, p. 203

fragments extrudés qui s'orientent et se placent automatiquement à la manière d'un puzzle par ordinateur de manière à respecter une perspective commune. Les fragments étant stockés et répertoriés dans une base de données numérique, les perspectives peuvent se réaliser suivant des mots clés, des textures, des couleurs... définissant ces échantillons photographiques. Les possibilités sont alors infinies, expérimentant les différentes combinaisons des données de l'image.

«Le programme informatique pratique le déconstructivisme : un objet est isolé, décomposé et remodelé d'une autre manière»⁹² explique Klaus Frahm, le photographe du projet. «De nouveaux mondes virtuels émergent de ces images, qui sont frappant, et dans lesquels chacun peut s'immerger. [...] La photographie d'architecture est un outil de communication, mais ces extraits générés à partir de la réalité peuvent conduire à une toute nouvelle architecture et de nouvelles perspectives, mais surtout à des expériences visuelles fascinantes»⁹³. Est ce que cette technique et son résultat ont le potentiel de réorienter la manière dont les architectes conçoivent l'espace ? Peut être, mais au travers de cette démarche artistique, l'effet visuel et la fascination priment sur le reste : leur caractère abstrait où les effets spatiaux sont poussés à leur extrême orientent le spectateur à s'émerveiller et à apprécier la richesse de la composition de l'image, et non à comprendre réellement l'espace.

A une échelle plus urbaine, «Anarchitecture» est une série de créations photographiques réalisé par l'artiste parisien

92_ **Local Distance**, *Extracts of a local distance* [vidéo en ligne]. STOESELNTPRO, mis en ligne 2 janvier 2010, <https://vimeo.com/9202755#at=0>, consulté le 8 avril 2014

93_ Ibid.

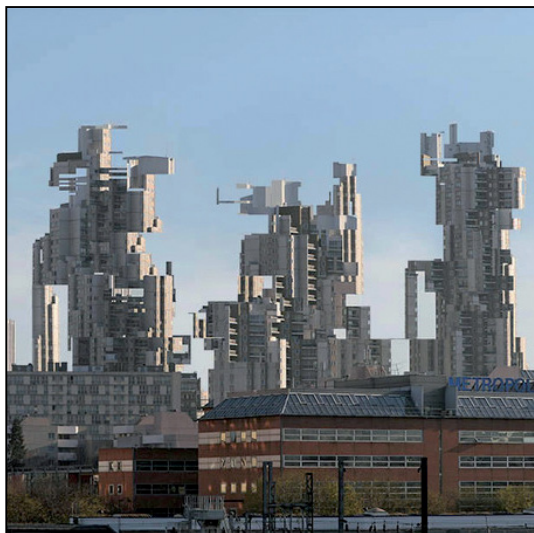
Olivier Ratsi⁹⁴ (né en 1972) qui s'articule autour des représentations de l'espace et de l'expérience du réel. En effet, cet artiste visuel, membre co-fondateur du label AntiVJ, «joue avec la perception de notre environnement urbain quotidien pour en questionner les références»⁹⁵ dans un processus de fragmentation et de recompositions de photographies représentant des grands ensemble urbains, capturées à divers endroits du monde.

Le procédé des «Anarchitectures» est simple : fragmenter un paysage urbain à partir d'un échantillon photographique selon la décomposition en plusieurs plans des éléments fixes tout en gardant une représentation fidèle des éléments en mouvements. «Le but c'est de travailler sur la perception du réel, et donc en lui en apportant des modifications. En jouant avec les effets de couleurs, les contours de bâtiments... [...] comme si une mer bougeait sur la surface du volume»⁹⁶ souligne Ratsi. La remodelisation du paysage passe par l'outil numérique mais la photographie demeure parfois argentique et la manipulation évoque une pratique plasticienne manuelle : «Ce qui m'intéresse, c'est comme créer des sortes d'accident. Comme si c'était découpé au cutter sans effet et sans trucage. Pour que le spectateur puisse lui même interpréter sa propre vision. Il y a donc une sorte d'interactivité entre l'oeuvre et le spectateur»⁹⁷. La rupture générée avec les significations des éléments d'origines propose au spectateur un nouvel angle d'observation, où les perspectives, la

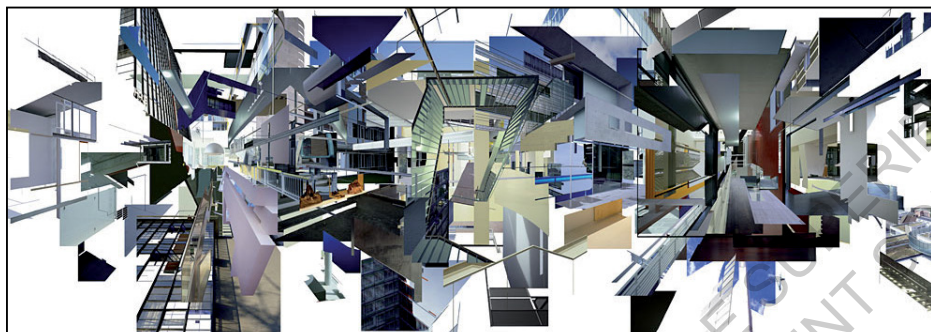
94_ Pour plus d'informations : <http://www.ratsi.com/>
95_ **BODIN (Céline)**, *Olivier Ratsi* [en ligne]. Boubang!, mis en ligne 19 juillet 2012, <http://www.boubang.com/olivier-ratsi/>, consulté le 3 mars 2014

96_ **LE CARDONNEL (Ève)**, *Anarchitecture-sur-Seine - Une exposition de OLIVIER RATSI - Seize 2011* [en ligne]. Seize, mis en ligne 11 juillet 2011, <http://vimeo.com/31791034>, consulté le 12 avril 2014

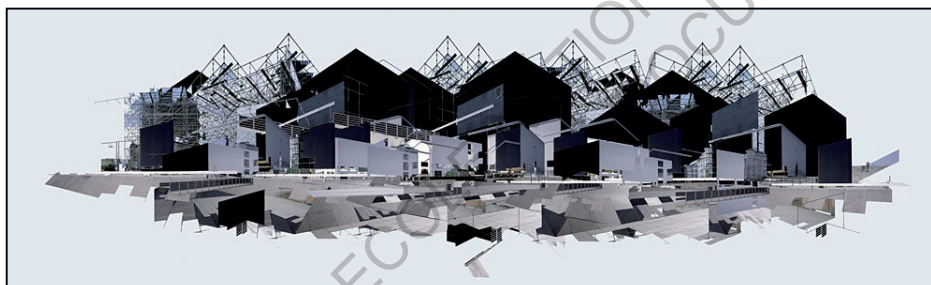
97_ Ibid.



Olivier RATSI _ Metropole 19 v3 et Sanyo v2 (Anarchitecture in Grand Paris)
Photographies retouchés digitalement - 2010



FELD Studio _ Untitled mix 2 (Extracts of a local distance)
Photomontage automatique par ordinateur - images sources de Klaus FRAHM - 2010



FELD Studio _ Kunsthalle Hamburg (Extracts of a local distance)
Photomontage automatique par ordinateur - images sources de Klaus FRAHM - 2010

profondeur de champs, le cadrage... sont faussées, provoquant une perte de repère. Le spectateur est ainsi amené au travers d'un exercice mental à se recréer visuellement lui-même sa propre perception de l'espace représenté. Dépassant et détournant ainsi le cadre de la réalité diffusée par l'outil photographique, l'espace architectural représenté n'en est pas véritablement un, puisque chacun est amené à le relire et le concevoir selon sa propre interprétation personnelle. Les principes de l'acte photographique et les codes de lecture du regard sont suffisamment confus pour que le sujet représenté ne puisse être perçu et décrypté objectivement.

et de principes, ces derniers sont manipulés pour ici ne plus réellement assimiler l'espace architectural, et où le caractère visuel et l'esthétique prennent le dessus. Le langage photographique est complètement détourné, non pas pour figurer un espace précis, mais au contraire pour bouleverser complètement la rationalité spatiale de manière à créer un «non-lieu» : un espace impossible. Ainsi, si la photographie peut être capable de créer un espace architectural, peut-elle aussi en concevoir son antithèse ?

UNE PERCEPTION SUBJECTIVE DU RÉEL

Dans cette dynamique où les codes visuels de l'image tendent à perdre en lisibilité et en clarté (allant parfois jusqu'à la perte de repère totale), le spectateur est amené à réinterpréter et à reconcevoir lui-même, selon sa propre sensibilité et sa propre expérience ce qu'il perçoit. Cette perception de l'espace photographié devient alors exclusivement subjective, car ses codes de compréhension sont manipulés afin de ne pas l'orienter vers une définition unique. Les espaces figurés n'existent que sur le support 2D qui le représente : leur visualisation ne permet pas de les définir véritablement dans un espace en 3 dimensions et ne pourront ainsi jamais être réalisés de manière rationnelle dans un espace concret.

En somme, alors que la photographie forme l'œil du spectateur, et qu'elle peut être reconsidérée comme un outil de conception d'un espace architectural selon un ensemble de codes



II . TEMOIGNAGES ET ENTRETIENS

Au cours de l'écriture de ce mémoire, l'éventualité d'une enquête sous la forme de témoignages et d'entretiens est apparue de plus en plus évidente. Une possibilité accentuée par la volonté de croiser de manière critique le regard de professionnels quant aux démarches de conceptions alternatives que nous avons abordées dans les chapitres précédents.

Compte tenu du sujet abordé qui met en lien l'architecture et la photographie, il fallait un profil qui croise ces deux disciplines. Finalement, le profil recherché s'est défini naturellement : des photographes (bien souvent d'architecture) qui ont été architectes ou qui ont suivi des études d'architecture. Ces acteurs et/ou interprètes de l'espace architectural nous intéressent particulièrement car ils sont tout à fait disposés à questionner le rapport entre l'acte photographique et la discipline architecturale, compte tenu de leur expérience et de leur parcours respectifs. De plus, leur activité dans le monde professionnel permet d'incorporer et croiser de nouveaux enjeux, volontairement mis de côté jusqu'ici dans ce mémoire.

A partir d'un même guide d'entretien concernant le rapport entre architecture et photographie, cette enquête s'est attachée à croiser les différents points de vue et opinions des personnes interrogées. Ces questions concernent bien évidemment la problématique du mémoire et tournent ainsi autour de la question d'une approche de conception de l'espace architectural mettant en pratique la photographie. Le résultat de cette enquête permet de poser un regard critique sur cette problématique.

Les personnes interrogées sont photographes d'architecture dplg :

Sergio GRAZIA

Laurent KELLER

Cyrille LALLEMENT

Julia HASSE

Stephane CHALMEAU

Bien que très intéressant, l'ensemble des entretiens ne sera pas retranscrit intégralement dans cette sous-partie mais soutiendra un certain nombre de thèmes clés, ces derniers étant associés aux arguments convergents énoncés par les personnes interviewées. En parallèle, nous avons pratiqué une triangulation entre ces entretiens, les sources documentaires et la thèse de ce mémoire.

Pour ne pas influencer les interviewés, la problématique a été brièvement exposé, mais les hypothèses développées et défendues dans les chapitres précédents ne sont pas révélées.

Voici l'ensemble principal des questions posées :

- > *Utilisez vous la photographie dans votre pratique d'architecte et comment ?*
- > *Est ce que votre activité de photographe vous a d'une quelconque manière aidé ou inspiré dans votre pratique architecturale ?*
- > *Est ce que vous trouvez des similarités dans la manière dont vous créez des photos et celles dont vous concevez de l'architecture ? Des similarités dans le processus créatif ?*
- > *Est ce que la photographie vous semble avoir ou mériter une place autre que celle de la communication d'un bâtiment ? Quelle place pour la photographie dans la pratique architecturale ?*
- > *Vous paraît-il envisageable de concevoir et de mener à bien un projet, avec comme unique outil la photographie ? Quels en seraient les avantages et les limites ?*

D'autres questions subsidiaires sont apparues en fonction de l'évolution de l'entretien et des sujets abordés.

L'ensemble des personnes interrogées sont à la fois passionnées de photographie et d'architecture, et ont pratiqué (ou du moins croisé ou abordé) ces deux disciplines au cours de leur parcours professionnel et d'étudiant. Aussi, le croisement entre ces deux disciplines n'est certainement pas anodin, et au delà du fait qu'une passion pour la photographie aiguise forcément le regard et donc le rapport que nous pouvons avoir à l'architecture, ils s'accordent tous à dire de manière unanime que la pratique de ce médium sensible et spatial développe une sensibilité, qui pourra se traduire de manière effective dans la conception d'espace architectural.

Sergio Grazia

Selon le photographe Sergio Grazia, «la photographie et l'architecture, c'est un peu le même monde gravitant autour de la forme, des lignes et de la lumière, sauf que c'est une dimension un peu plus poussée dans la photographie». Ce parallèle l'a aidé de manière inconsciente («en arrière plan» comme il le souligne) dans son appréhension de l'architecture. Il traduit notamment cela comme «une passion pour la perspective» («Tu peux comprendre la 3ème dimension grâce à la photographie, et tu peux relire ce que tu vois et le traduire en autre chose [...] et cela peut s'appliquer à tous les objets du quotidien, pas forcément de l'architecture»). A titre personnel, la photo lui a permis notamment de «s'interroger sur l'architecture et sur ses usages» ainsi que sur «l'aboutissement de l'objectif architectural» («La photo est un moyen de questionner»).

Laurent Keller

Pour Laurent Keller, dans la mesure où «un archi passe de la 2D à la 3D, un photographe passe de la 3D à la 2D», c'est une évidence que la pratique photographique permet «d'apprendre à lire l'espace autrement», au travers de cet «aller-retour, toujours à mettre en place». Il explique que «quand on fait de la photo, on est obligé d'observer [...] on doit comprendre l'espace, on doit le cadrer» ce qui a souvent pour résultat «d'améliorer la vision dans l'espace»

Cyrille Lallement

Et Cyrille Lallement de rajouter «L'architecture était pour moi le moyen de nourrir le médium photographique». C'est notamment sa passion pour la photographie et les photos qui lui ont donné envie de faire de l'architecture («A la base je faisais déjà des photographies avant de faire des études d'architecture»).

Julia Hasse & Stephane Chalmeau

Ayant fait très peu de conception dans la cadre d'une pratique professionnelle, ils n'ont modestement pas su dire si leur intérêt pour la photographie les a réellement conforté dans leur approche de la conception architecturale. Julia Hasse a en effet réalisé «très peu de conception» et était «plus chargé de faire les suivis de chantier» dans le cadre de son travail en agence. Quant à Stephane Chalmeau, il occupait le poste de dessinateur lors de son travail en agence («C'était plus de l'exécution, que de la conception pure»).

La mise en parallèle des processus créatifs propres des deux disciplines suscite des réactions diverses. Alors qu'il n'en demeure pas moins complexe, les approches de la conception photographique et de la conception d'espace architecturale trouvent à la fois des différences et des similarités aux yeux des personnes interviewés.

Sergio Grazia

Un parallèle créatif entre l'approche architecturale et l'approche photographique ne paraît pas si simple aux yeux du photographe : «Face à un bâtiment, je peux donner une lecture différente selon l'approche photographique. L'architecte, non. [...] Faire un bâtiment, c'est beaucoup plus contraignant, plus difficile. Il y a des concertations, des réflexions...». Ainsi, concevoir de l'espace architectural est un procédé qui tend à se différencier de celui de la photographie : «Un objectif fixe [pour un bâtiment]» peut être figé photographiquement, «mais un processus de modifications, ajustements perpétuels, avec des aléas» interviendront toujours dans le processus de conception, et la photographie ne possède pas forcément la souplesse pour répondre à ces exigences.

Pour Grazia, il est «tellement plus simple de faire une photo [que de faire un objet architectural], car on peut orienter le regard [...], cela n'est pas très objectif». Et cette objectivité varie en fonction «des codes de lecture de l'image, qui véhiculent de l'interprétation». Il rajoute que «traiter un bâtiment au travers de la photographie, c'est le traiter un peu comme on veut».

Laurent Keller

Pour Laurent Keller, la réponse est claire : ce sont des processus créatifs radicalement différents. Au travers de «contraintes qui ne sont pas les mêmes», ce sont «deux arts différents». Les deux ont en effet des visions théoriques qui peuvent se croiser et s'interpréter de la même manière, mais «la photo a ses contraintes qui sont intrinsèques à l'art même (comme la lumière par exemple), mais l'architecture a des contraintes extérieures répondant à des enjeux plus complexes».

Cyrille Lallement

Mais au contraire pour Cyrille Lallement, un processus créatif commun à la photographie et à l'architecture lui paraît possible. Dans la mesure où «dans la photographie, en simplifiant, il y a deux choses importantes qui sont le cadre et la lumière» et que cette dernière va être «une révélation d'un espace» au préalable cadré par le regard photographique, une architecture traitée sous forme de parcours où se succèdent les séquences visuelles pour l'utilisateur semble envisageable («Je sais qu'il y a des architectes qui travaillent comme des cinéastes, avec un parcours dans leurs ouvrages»). Et bien qu'il ne lui ait jamais arrivé dans sa pratique d'agence de concevoir de cette manière, il évoque «certains architectes comme Tadao Ando ou Bernard Tschumi⁹⁸ qui ont travaillé là dessus, où le parcours et donc la séquence, où le cadrage intervient, est plus importante que la destination».

⁹⁸ Voir p.59

Stephane Chalmeau

Cette évocation du parcours se retrouve d'ailleurs de même dans les propos de Chalmeau. En plus du fait qu'il existe des parallèles [au niveau du processus créatif entre les deux disciplines], il demeure la méthodologie d'approche d'un site. À titre personnel, il s'est «construit une façon d'approcher un bâtiment qui se sur [ses] études d'architecture, avec une progression qui se rapproche» à la manière d'un «véritable parcours».

C / Au delà de la communication, de nouveaux usages possibles //

De par leur profession, les personnes interrogées sont amenées quotidiennement à utiliser la photographie dans un but de communication, au travers d'une réponse à une commande. Et bien que selon eux, cette dimension demeure l'usage principal que l'on peut attribuer à l'outil photographique, ce dernier peut être re-envisagé dans une perspective plus large, avec pour la plupart la possibilité d'une reconsidération de la photographie en tant qu'outil participatif à l'acte de conception.

Stephane Chalmeau

Selon le photographe, bien que la photographie demeure actuellement l'outil de réponse à un besoin de communication, d'autres usages sont à envisager mais surtout à assumer. «Actuellement, la place qu'elle a permet de répondre à un besoin des architectes, qui est de communiquer afin d'obtenir de nouveaux marchés» commence-t'il par expliquer. «Après, la photographie a la place qu'on veut lui donner. [...] Si on la considère comme un art, on peut l'utiliser au même titre que le dessin par exemple.» Car «il existe plein de liens entre la photo et l'architecture», et du moment «que ça ne devienne pas un objet décoratif [...] car ce qui est intéressant dans la photographie c'est de le voir au delà de l'objet d'art», d'autres perspectives d'usages pour la photographie dans le processus de conception d'espace architectural lui «paraissent possibles» (il évoque notamment quelques prototype de travaux mis en place dans des agences qu'il connaît qui reconsidèrent la photographie

comme outil de conception).

Sergio Grazia

«Je laisse les explorations de la photographie aux artistes» commence par introduire Grazia sur un ton humoristique. A la question de savoir si la photographie mérite une autre place que celle de la communication dans la discipline architecturale, il répond : «Bien sur, mais tu dois parfois déléguer aux artistes, qui doivent s'intéresser sur la ville et l'architecture. Ils ne répondent pas à une commande, et donc sont libre de leur expression. [...] Leur réflexion peut alors être plus libre et intéressante». Une réflexion plus libre et désengagé, qui peut questionner une pratique dans laquelle elle n'est pas enfermée.

De plus, Grazia explique au travers des propos recueillis que le but principal de la photographie vis à vis de l'architecture demeure «publicitaire». Des photos de chantier proposent une approche différente, parfois «un peu poétique», mais tout cela reste tout de même du registre de la communication. «Le but des clients est de montrer un objet fini, et de voir comment il marche», voilà le «but premier de la photographie» explique Sergio Grazia. Il s'agit de photographies qui sont réalisées «pour la gloire», qui constitue l'intérêt premier de toute commande dans l'hypothèse d'une publication. Cela rend d'ailleurs la photographie de commande «à moitié sincère» selon lui,

Enfin, «la photo en réalité [dans le monde professionnel] ne rentre pas forcément en outil de conception même [...]

elles demeurent aux extrémités» : à la fois en amont et en aval, c'est à dire au travers de l'analyse du site.

Cyrille Lallement

Cette présence à la fois «avant, et après, mais pas pendant» de la photographie dans le processus de conception est une idée partagée par Lallement. «Dans la conception d'architecture, de l'esquisse aux travaux d'études, j'ai utilisé la photographie uniquement comme un outil d'étude et de relevés. Je me servais beaucoup de la photographie comme inspiration (de détails, de reliefs...) sur le site pour faire le projet. [...] Après, pendant la conception même, je n'utilisais pas la photographie. Elle venait vraiment en amont, avant même l'esquisse, ou le projet». Il évoque d'ailleurs son expérience en agence, où le médium n'était que très peu ou pas utilisé, «sauf une fois, pour photographier des maquettes en carton (en utilisant l'objet de manière à simuler une échelle)».

Cependant, il poursuit en soulignant que «l'outil photographique tel qu'il est n'a d'intérêt que s'il a un métissage avec ce qui existe et autre chose.» La photographie peut en effet «exprimer un concept ou une idée, mais ne peut pas être utilisé pour n'importe quel projet basique. Elle peut être utilisée dans le cadre d'un projet exceptionnel». Ainsi, la photographie peut intervenir en tout qu'outil de conception mais au travers de contextes et de projets qui s'y prêtent, et où son incorporation trouve du sens au travers de son rapport avec d'autres outils de conception plus «traditionnels».

Laurent Keller

Pour Keller, la photographie permet d'établir «la traçabilité» d'une oeuvre, ce qui

représente une dimension importante. Son rôle dans la conception s'explique par «les insertions dans le site, dans le cadre de la communication, qui va montrer comment la bâtiment va s'intégrer.» Il évoque également la nécessité de «vues aériennes» telles que les vues «Google Earth» nécessaires «quand on fait de l'urbanisme».

Mais il souligne que ce n'est pas le même type de photo qu'une photo de communication : «la photo conception, c'est une photo document. Ce n'est pas une photo qui a besoin d'être belle ; elle a besoin de dire comment le monde est autour».

Julia Hasse

Pour la photographe, «là encore, c'est difficile» d'imaginer une autre manière de voir la photographie autre que dans son rôle de communication : «Je pense que la première utilisation de mes photos, c'est de la communication, pour les dossiers...». Tout comme Cyrille Lallement et Sergio Grazia, elle évoque les utilisations de la photo de chantier («Ça peut être le suivi photographique de travaux») ou encore la photo technique (la photo de détail qui peut aider un architecte à mieux concevoir certains détails, à mieux comprendre certains cotés de mise en oeuvre au niveau technique...) comme autres possibilités d'usage.

Mais elle poursuit en disant qu'elle pense que «ça peut effectivement jouer un rôle plus important que ça» et met en parallèle sa vision de photographe «qui va forcément montrer sa propre perception, ce qui correspond à la vue de n'importe qui ; cela peut aider un architecte à développer une vision critique avec un peu de recul». Ainsi, «le regard architecte est vu autrement» et cela peut «remettre en question l'architecture pour une autre conception» : «la photo peut constituer un plus».

Cependant, n'envisager la conception d'un espace architectural qu'au travers de l'outil photographique, sans jamais la croiser avec d'autres outils complémentaires, n'est pas envisageable du tout selon l'ensemble des témoignages. Il s'agirait d'un processus trop restrictif et orienté, qui montrerait rapidement ses limites, contrairement à d'autres outils de conceptions déjà installés et maîtrisés de manière durable dans le monde professionnel.

Sergio Grazia

Pour le photographe Sergio Grazia, «l'outil de conception [demeure par définition] le dessin combiné à la maquette, et la 3D à déléguer parfois». Il souligne au passage qu'on va vers une approche de modélisation 3D «loin de la photographie», car il est très important de donner une image rapidement, et ce dès la phase esquisse. Mais selon lui, ces images 3D photo-réalistes ne sont pas du tout objectives ou réalistes : «des maîtres d'ouvrages ne veulent plus de ces images! [...] On peut juger objectivement une maquette mais pas une modélisation 3D». D'ailleurs, la photographie tend de plus en plus à être «remplacée par ces outils infographiques, malheureusement».

Il rajoute que «l'architecture n'est pas que l'image, l'architecture c'est l'espace, c'est l'usage». Il est ainsi difficile de ne faire de l'architecture qu'avec la photographie, dont le rôle est avant tout de former une image. «Ce serait un exercice qui n'aboutirait pas. La photo est un support, qui a un rôle très important... mais il n'y a pas que ça»

souligne-t-il. «Il y a des questionnements sur les modes de vie, et bien d'autres qui sont déjà difficiles à traduire en photos, et encore plus dans un projet.»

Laurent Keller

Cette difficulté d'appréhension de l'architecture par l'acte photographique est partagé par Laurent Keller : «On ne peut pas concevoir un bâtiment en plaçant juste des bonnes images, les bonnes images ne sont pas toujours là où elle se trouvent.» Il rajoute que «l'archi a une réflexion cartésienne, mais pas toujours transmissible et écrivable par l'image à un lecteur de la photo : ce n'est pas toujours facile.»

Quant à l'outil de conception de prédilection, il oriente son choix vers la maquette : «La maquette est toujours la plus efficace. Mais dans une problématique économique et financière, on manque parfois de faire des maquettes. Idéalement, il faut faire des maquettes d'étude». Il rajoute également que «[pour lui], la maquette c'est une vraie 3D, qui permet de valider les volumes, les vides, les pleins...». Il conclut sur cette question en ajoutant que «la maquette c'est un outil majeur de conception. C'est pour valider des choses, et après la 2D (plans, coupes, élévations...) c'est juste une recette de cuisine. C'est juste pour dire aux entreprises de suivre cette recette, pour avoir un résultat de lecture (chacun comprend les plans pour le gros oeuvre, maçonnerie... etc). [...] On ne leur demande pas de comprendre l'espace mais de comprendre la 2D pour qu'ils comprennent leur rôle dans la construction.»

Stephane Chalmeau

En interrogeant Stephane Chalmeau, nous avons eu en droit à des réponses similaires. Compte tenu du fait que «la photographie demeure très subjective» et que «l'approche architectural, c'est un travail en volumétrie et [que] la photo n'a pas cette facilité de compréhension de la volumétrie», l'usage exclusif de ce médium en tant qu'outil de conception lui «paraît restrictif par rapport à ce qu'on peut faire avec l'image 3D. Alors que la maquette ou la 3D permettent d'expliquer un projet futur».

Cyrille Lallement

Cyrille Lallement au travers de son témoignage argumente en opposant les processus architecturaux et photographique : «La photographie est un état fini, pas l'architecture.» Alors que «La conception c'est toujours un travail d'aller/retour, un work-in-progress, jamais terminée [...] où l'on modifie en continu», introduire la photographie dans ce processus «a un inconvénient : elle vient reproduire l'exactitude de ce qu'on voit [...] et donc celle d'un produit fini à un instant T». Cela représente pour lui un inconvénient et non un avantage dans la conception architecturale. Ainsi, ces deux dimensions lui semblent difficilement compatibles, «alors que le dessin peut orienter quelque chose, [...] il va suggérer et sélectionner quelque chose pour donner la synthèse de ce qu'il veut faire».

Julia Hasse

Même si pour Julia Hasse, «aujourd'hui, [la tendance est que] tout passe par la photo», n'utiliser cette dernier pour appréhender et concevoir l'espace architectural ne peut pas suffire. «Il faut aussi expliquer et montrer d'autres choses...» explique-t-elle. Ceci dit, l'importance de

la dimension visuelle dans l'architecture, qui constitue «la première étape pour la communication», lui pose cependant question. D'autres approches sont peut être envisageables... mais elles ne constitueraient qu'une «étape» dans le processus, et «il faudrait d'autres choses derrière... il faut que le bâtiment fonctionne».

Au travers du déroulé de ce mémoire, une hypothèse a été développée, celle de la considération de la photographie en tant qu'outil de conception d'espace architectural. Au fil des chapitres, de nombreux avantages et ouvertures se sont révélés, mais l'outil photographique comporte également des limites, qui peuvent expliquer en partie son manque de présence dans les étapes de la conception d'espace architecturales.

D'une part, la première grande limite de l'outil photographique concerne sa compatibilité avec le monde professionnel de l'architecture et les enjeux qui l'accompagne. L'ensemble des pratiques exposées tout au long de ce mémoire démontre certes des possibilités créatives diverses et variées, qui trouvent de nombreux avantages, mais il n'est certainement pas exhaustif ou représentatif de l'ensemble de la profession architecturale. Ce sont des démarches mineures en terme d'importance en comparaison aux approches mises en place dans les structures du monde professionnel relatives à l'architecture et à la construction.

Aussi, ce qui ressort principalement de la confrontation, entre les entretiens menés auprès des photographes / architectes et les hypothèses développées dans les chapitres précédents, est la difficulté de mise en place de ce type de pratique dans une structure professionnelle où d'autres outils de conception sont installés et maîtrisés par l'ensemble des acteurs du processus créatif. Car au delà des limites intrinsèques de la photographie comme outil de conception en comparaison au dessin ou à la maquette par exemple

(l'appréhension de l'espace, de l'usage...), le processus de création dépend de nombreux tenants et aboutissants auquel la photographie ne peut se substituer.

Si instaurer la photographie est synonyme de démarche alternative, cette dernière peut rentrer en conflit avec d'autres méthodes existantes largement répandues et pratiquées. Vouloir bousculer le processus créatif est envisageable à condition que tous les échelons et étapes soient pris en compte.

D'autre part, la deuxième grande limite d'un tel outil se trouve dans le caractère de sa production finale : l'image. En effet, force est de constater que la question de la dimension photographique dans la discipline architecturale peut rapidement rejoindre un autre débat plus large et plus complexe : celui de l'image en architecture.

Les architectes ont, dès le XIXème siècle, réalisé que la photographie pouvait être une alliée dans la promotion de leur travail et que la force de l'image pouvait orienter la manière de percevoir leurs réalisations. Intervenir dans le choix de la prise ou privilégier le moment où la construction est tout juste achevée, et où les espaces intérieurs et extérieurs sont aménagés mais non encore investis, sont des pratiques courantes pour ne pas dire permanentes. De même, la recherche de l'impact visuel, véhiculé par les publications spécialisées amène à la diffusion d'images massivement retouchées et manipulées, dans le désir de vendre de l'imaginaire aux lecteurs.

En partie à cause de cette dynamique, l'image photographique et surtout l'image issue des modélisations 3D est perpétuellement mis en doute: la distinction entre photographie, modélisations par ordinateur et réalité est volontairement brouillé, jusqu'à ne plus savoir ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Fondamentalement, la technologie numérique n'a pas révolutionné cet aspect de la photographie d'architecture puisque la retouche a toujours existé, mais elle a néanmoins eu une influence capitale sur la manière de diffuser les images, de les recevoir, et de les produire.

Aussi, la place de l'image en architecture fait actuellement l'objet de nombreux débats, et les points de vue sont partagés.

Pour certains, une image, qui peut au passage être conçue et donc abordée de plusieurs manières différentes, n'aurait pas besoin de représenter le projet de manière fidèle mais de manière juste, afin de créer un sentiment. Pour d'autres, la qualité d'une image est corollaire de l'intelligence d'un projet. Et si l'image est présente à tous les stades de la pratique de l'architecture, elle serait toujours sous la forme d'un outil de travail, lié au processus de conception. En tant que constitutif de la pratique créative, l'image fait partie de l'identité même des architectes, qui n'ont pas à se faire dicter la représentation de leur projet. L'image est le reflet du processus de conception, mais aussi le support d'une pensée, d'où la nécessité d'une cohérence entre pensée et représentation.

Mais pour d'autres encore, il s'agirait d'une arme donnant du pouvoir à ceux qui n'en ont pas : au travers de l'usage abusif de l'image dans la communication d'un projet, elle fausserait les échanges et la réflexion objective. Elle permettrait de «tricher» dans la représentation d'un

projet, et donc dans sa projection réelle. A ce moment là, elle peut induire en erreur les personnes qui n'ont pas les codes de lecture d'une image manipulée et les connaissances pour en saisir toute sa dimension subjective.

Car c'est bien la légitimité intrinsèque de l'image en architecture dont il question ici. Le caractère initialement objectif de la photographie en tant que miroir du réel (où la notion de vérité accompagnait sa démarche à ses débuts historiques) est aujourd'hui complètement remis en doute par la démocratisation de l'image qui figure une réalité faussée, différente de sa matérialisation architecturale.

En somme, compte tenu des enjeux professionnels et de cette question actuelle de l'image en architecture, la photographie ne constitue peut être pas le moyen de prédilection de la conception, car elle vient montrer des limites qui peuvent entraver son rapport à l'architecture. Cependant, elle vient se poser en tant qu'outil complémentaire, pouvant interagir de manière constructive avec d'autres outils lors du processus de conception.

Créer de l'architecture est un acte complexe, qui doit être effectué à la fois avec rigueur et souplesse. Sa précision conjugue à l'importance du contexte demande des approches multiples et adaptables, et si la photographie en fait partie, il doit en être de même pour elle : un outil adaptable qui puisse être dosé en fonction du projet ou de la création en question, afin de répondre le plus judicieusement possible à la demande architecturale. Constituant un simple maillon ou alors représentant un moyen incontournable dans la chaîne créative, une utilisation sensée et non abusive demeure le plus important dans l'incorporation de la photographie au sein d'une démarche

de conception. Et si cette dernière est alors considérée comme alternative, il faudra l'assumer d'une extrémité à une autre.

Quoiqu'il en soit, la photographie constitue une autre manière de percevoir et de penser l'architecture, et la réflexion globale qu'elle porte peut nous sensibiliser de manière consciente à l'espace architectural. Elle ne constitue pas le seul moyen d'appréhender l'architecture et sa discipline, mais elle reste un outil incontournable, aux capacités créatives uniques.

Aberration

Terme traduisant l'impossibilité pour une lentille ou un objectif à donner une image parfaitement nette : un point du sujet n'est pas traduit par un point sur l'image.

Aberration chromatique

Caractéristique d'un objectif ou d'une lentille simple ne pouvant donner en même temps une image nette des diverses couleurs du sujet, pourtant situées sur le même plan objet.

Aberration sphérique

Caractéristique d'un objectif dont les rayons inclinés sur l'axe optique ne peuvent donner une image nette du sujet.

Aliasing

Équivalent anglais de crénelage. Voir aussi lissage.

Angle de champ

Portion d'espace embrassée par un objectif, en fonction du format de film utilisé.

Autofocus

Système assurant la mise au point automatique. L'autofocus analyse le sujet central ou plusieurs points et à cette fin il utilise la détection de contraste. D'où son efficacité réduite si vous tirez des photos avec une faible lumière ou lorsque vous êtes face à des motifs géométriques répétitifs (store, grille...).

Axe optique

Ligne imaginaire passant par le centre optique de chacune des lentilles de l'objectif.

Balance des blancs

Capacité de l'appareil à corriger les couleurs du cliché selon la température de couleur ambiante : lumière du jour, éclairage artificiel, tungstène, halogène, néon... Existe en manuel, auto ou pré-réglé selon différents type de lumière (Voir aussi Température de couleur et degré Kelvin).

Binaire

Système de numération n'utilisant que deux chiffres (0 et 1) pour noter tous les nombres.

Bruit

Un capteur réagit différemment à la lumière et il lui arrive de générer une énergie parasite qui provoque un «bruit», surtout visible dans les ombres et les contours du cliché. La qualité de l'image («grain») s'en trouve affectée et notamment si votre appareil est équipé d'un petit capteur (compact et bridge) ou si vous utilisez des sensibilités élevées (dès 800 ISO). On parle d'image «bruitée» lorsque le phénomène est visible.

CC (filtres)

Filtres utilisés en photo couleur pour corriger ou prévenir l'apparition de dominantes colorées. Ces filtres sont calibrés en teinte et en densité. Ils s'emploient couramment pour le tirage par la méthode soustractive.

Chambre noire

Nom donné au laboratoire, pouvant être obscurci, où l'on effectue les travaux photographiques.

Composition

La composition photographique consiste en l'arrangement délibéré des éléments d'une scène. Le but est de choisir et de disposer les éléments de façon harmonieuse de façon à communiquer des idées et des impressions au lecteur. La composition est une part importante en dessin, et l'un des éléments majeurs en photographie. Sur bien des points, la composition photographique s'inspire des Règles de composition dans la peinture occidentale.

Contraste

Différence entre les densités extrêmes d'un négatif ou d'un positif ou encore entre les luminances extrêmes du sujet. Le contrôle du contraste est un élément important de la pratique photographique le contraste final de l'image dépend à la fois du sujet, de la nature et du traitement du négatif et du positif.

Copyright

Droit déposé pour publier et exploiter une oeuvre. Symbole indiquant ce droit (©)

Détourage

Opération consistant à isoler un objet de son environnement, en gouachant le fond ce qui, au tirage, donne un fond blanc. Ce terme est aussi utilisé par les graphistes et en PAO (Publication Assistée par Ordinateur) notamment avec des logiciels tels que Xpress, InDesign ou Photoshop.

Diaphragme

Ouverture de diamètre généralement réglable, permettant de doser la quantité de lumière pénétrant dans l'appareil. Le diaphragme est toujours situé au centre de l'objectif. (Voir aussi vitesse et Loi de Réciprocité).

Diffraction

Dispersion et changement de direction de la lumière passant par une très petite ouverture. Ce phénomène apparaît, par exemple, lorsque l'objectif est trop diaphragmé, ce qui dégrade la netteté de l'image. D'une façon générale, la netteté maximale de l'image est obtenue avec une ouverture moyenne du diaphragme, assez petite pour réduire les aberrations résiduelles, assez grande pour ne pas provoquer de diffraction, $f : 11$ par exemple.

Distance focale

Distance entre le point nodal d'émergence de l'objectif et l'image nette d'un objet placé

à l'infini.

Distorsion

Aberration de l'image donnée par l'objectif, provoquant la concavité (distorsion en coussinet) ou la convexité (distorsion en barillet) des lignes droites placées parallèlement aux bords du format. La totalité des objectifs sont affectés par une distorsion, plus ou moins marquée selon la qualité de fabrication et l'étendue du champ qu'ils sont censés couvrir.

Essais

Les essais sont indispensables pour la plupart des opérations de tirage, en noir et blanc comme en couleur. Il s'agit de trouver le plus rapidement et le plus économiquement possible les valeurs d'exposition, de gradation, de filtration (en couleur) donnant l'épreuve correcte. La bande d'essais, comportant plusieurs valeurs d'exposition (ou de filtration), est le moyen le plus couramment utilisé.

Exposition (ou lamination)

Elle est égale au produit de l'éclairement (en lux) par la durée de pose (en secondes). Pratiquement, c'est le diaphragme qui contrôle le premier terme et l'obturateur, le second terme. La lamination s'exprime en «valeurs» ou «indices de lamination» ou, en termes scientifiques, en lux-secondes.

Filtre

Disque de verre ou de gélatine, coloré ou non, qui modifie la qualité de la lumière qui le traverse. Les filtres s'utilisent à la prise de vue ou lors de l'agrandissement, en noir et blanc comme en couleur.

Fisheye

Objectif super-grand-angulaire, dont l'angle de champ atteint 180°. La profondeur de champ est presque illimitée. L'image donnée par le fisheye est caractérisée par sa perspective curviligne.

Fixe (focale, mise au point)

On nomme ainsi les objectifs simples, ne présentant qu'une seule focale, assez diaphragmés, par construction, pour qu'il ne soit pas nécessaire de modifier le tirage pour les distances habituelles de prise de vue. Exemples de focales fixes courantes – du grand angle au téléobjectif - : 24 mm, 35 mm, 50 mm, 85 mm, 105 mm, 135 mm, 180 mm, 200 mm, 300 mm, 400 mm, 500 mm, 600 mm.

Flou

Absence de netteté de l'image provoquée soit par un déplacement relatif de l'appareil et du sujet, soit par un manque de mise au point, soit par l'incapacité du système optique de former une image nette.

Focale

Distance en mm entre le centre de l'optique et le centre de la plaque du capteur pour une mise au point sur l'infini. Ce terme est employé pour désigner les objectifs, on parle d'une focale grand-angulaire pour un objectif de 24 mm de focale.

Fresnel (lentille de)

Dispositif optique ayant la propriété de redresser les rayons obliques, transformant un faisceau divergent en rayons parallèles. Deux usages en photographie sur les projecteurs spot et sur le verre de visée des appareils de prise de vue, ce qui augmente la luminosité de l'image vers ses bords.

Gamma

Terme utilisé en sensitométrie, mesurant la pente de la partie rectiligne de la courbe caractéristique. Le gamma exprime le contraste du film et de l'image. Le gamma est la mesure du contraste d'une image (dans les niveaux de gris moyens). Fonction mathématique qui permet de connaître la corrélation entre un signal émis et la réponse d'un capteur, par exemple notre œil. Cette fonction s'écrit sous la forme : Signal de sortie = signal d'entrée gamma (Le signal de sortie est égal au signal d'entrée puissance gamma). L'œil possède un gamma qui se situe entre 2 et 3 et il a été choisi 2,2 comme moyenne pour les écrans d'ordinateurs en tant que valeur par défaut.

Grand-angulaire (objectif)

On appelle ainsi un objectif embrassant un champ supérieur à celui de la focale normale. Un grand-angulaire a forcément une courte focale.

Hyperfocale

Distance minimale pour laquelle un objet est net, lorsque la mise au point est faite sur l'infini. Si la mise au point est faite sur la distance hyperfocale, l'image sera nette de la moitié de cette distance hyperfocale jusqu'à l'infini.

Infini

En langage photographique, c'est une distance suffisamment grande pour ne pas nécessiter de correction de la mise au point, par rapport à une mise au point faite sur l'horizon. On considère que l'infini photographique est égal à 1000 fois la distance focale de l'objectif utilisé.

Luminance

Quantité de lumière mesurable émise ou réfléchie par une source.

Mise au point

Opération consistant à régler la distance objectif-film, pour obtenir la netteté de l'image selon l'éloignement du sujet.

Monochromatique

Se dit d'une lumière qui n'est composée que de radiations de même longueur d'onde.

Négatif

Image photographique dont les valeurs sont inversées.

Objectif

Système optique convergent formé de plusieurs lentilles, donnant des images réelles dont

les principales aberrations ont été réduites ou supprimées. Un objectif photographique se caractérise par sa distance focale, son ouverture relative et son angle de champ (par rapport au format utilisé).

Obturateur

Dispositif mécanique de l'appareil photographique permettant de limiter dans le temps la durée d'action de la lumière sur le film.

Ouverture (du diaphragme)

Synonyme de valeur de diaphragme (ou indice). Cette valeur est le quotient de la distance focale de l'objectif par le diamètre du diaphragme.

Perspective

Rapports entre les objets diversement espacés d'une scène à trois dimensions, tels que leur éloignement les fait paraître sur une surface de projection à deux dimensions. La perspective linéaire est déterminée par le point de vue.

Photogramme

Image photographique obtenue sans emploi de l'objectif, en posant directement divers objets sur la surface sensible, puis en éclairant l'ensemble.

Photogrammétrie

Méthode permet tant des relevés topographiques par la photographie, avec des mesures très précises.

Photomontage

Image réalisée par l'assemblage de motifs empruntés à différents sujets.

Polarisation

La lumière qui se propage en ligne droite vibre selon toutes les directions de l'espace. Si la lumière se réfléchit sur une surface non métallique, ou si elle traverse un filtre polariseur, les rayons réfléchis ou transmis ne vibrent plus que selon un seul plan. Le filtre polariseur permet ainsi de supprimer les réflexions indésirables, dont la lumière est polarisée.

Profondeur de champ

Distance entre le premier plan et le dernier plan net d'une image photographique. Elle s'étend un tiers devant et deux tiers derrière le plan sur lequel la mise au point a été faite.

Reflex

Appellation donnée à tous les appareils photographiques avec lesquels la visée se fait après réflexion de l'image sur un miroir.

Réfraction

Déviations de la lumière lorsqu'elle passe d'un milieu transparent (comme l'air ou l'eau) à un autre milieu transparent (comme le verre optique). La déviation dépend de la valeur de l'angle d'incidence et de l'indice de réfraction du milieu transparent.

Retouche

Intervention manuelle sur le négatif ou le positif, pour en corriger les défauts. Aujourd'hui cette opération est le plus souvent réalisée sur ordinateur via des logiciels tels que Photoshop ou The Gimp.

Spectre

Concerne généralement la partie visible (lumière blanche) des radiations électromagnétiques, étalée en ses différentes couleurs.

Synchronisation

Manière de faire correspondre l'ouverture maximale de l'obturateur avec la durée utile de l'éclair d'un flash. On distingue la synchronisation M, pour les lampes à combustion, et la synchronisation X, pour le flash électronique. Une vitesse de synchronisation rapide permet de travailler avec des vitesses plus élevées.

Téléobjectif

Système optique permettant d'avoir une longue focale, avec un tirage mécanique réduit. Température de couleur
Méthode permettant de caractériser la qualité spectrale de la lumière d'une source à spectre continu. Elle s'exprime en Kelvins (K) ou en valeurs mired.

Tirage couleur

Le tirage couleur peut se faire par la méthode additive ou par la méthode soustractive. On peut partir d'un négatif ou d'un positif transparent (diapositive). Le tirage couleur nécessite toujours l'emploi de filtres, afin d'équilibrer les couleurs du positif.

Vectorel

Se dit d'une image ou d'une police de caractères dont les contours sont décrits par des courbes géométriques et non point par point (bitmap). Un fichier vectorel est beaucoup moins encombrant qu'un bitmap. Les images simples, comme les logos, sont le plus souvent enregistrés dans ce mode. C'est le format de travail sur des logiciels tels que Illustrator ou Inkscape.

Vignetage

Disparition des bords et des coins de l'image provoquée par une couverture insuffisante de l'objectif, par un parasoleil inadapté, etc.

Zoom (objectif)

Objectif comportant plusieurs groupes de lentilles, dont certains sont mobiles : ce qui permet d'en faire varier la longueur focale entre deux valeurs extrêmes. Le rapport numérique entre la plus longue et la plus courte focale s'appelle «amplitude» («Range» en anglais) ou «puissance» du zoom. Par exemple, un zoom 35-105mm est dit «zoom x 3». Plus l'amplitude est importante, plus les aberrations optiques augmentent ce qui réduit la qualité des images produites ou condamne le fabricant à produire un objectif monstrueux équipé d'optiques traitées et donc coûteuses. Le record d'amplitude en conservant une qualité d'image correcte est d'environ 10 x.

OUVRAGES LUS

BARSAC (Jacques), Charlotte Perriand et la photographie : L'oeil en éventail, 5 continents, 2011, 367 pages

BURDEN (Ernest), Architectural Delineation : a photographic approach to presentation, McGraw-Hill Book Company, U.S.A, 1971, 310 pages

DUBOIS (Philippe Dubois), L'acte photographique, Editions Nathan Université, Paris, 1990, 309 pages

GÖSSEL (Peter) & SHULMAN (Julius), Julius Shulman : L'architecture et sa photographie, Taschen, Paris, 1998, 299 pages

HAUSBERG (Axel) et SIMONS (Anton), Construction and Design Manual : Architectural Photography, Dom Publishers, Berlin, 2010, 287 page

HERSCHDORFER (Nathalie), Construire l'image : Le Corbusier et la photographie, Textuel, Paris, 2012, 256 pages

PERONNE (Guillaume), Machines à voir : architecture et photographie [en ligne] 2007, mis à jour en 2008, consulté en octobre 2013, <http://www.galerie-photo.com/photographie-architecture-theorie.html>, 86 pages

SHIELDS (Jennifer A. E.), Collage in architecture, Londres, Routledge, 2013, 296 pages

TSCHUMI (Bernard), Manhattan Transcripts, Academy, Londres, 1981, 64 pages

ZENASNI (Franck), LUBART (Todd I.), GETZ (Isaac), Etude les relations entre émotion et créativité [en ligne]. ESCOM, mis en ligne en 2002, <http://www.escom.org/proceedings/ESCOM2002/sources/Pdf/Session/Zenasni.pdf>, consulté le 24 février 2014, 6 pages

OUVRAGES PARCOURUS

BENTON (Tim), Event and movement in Architecture - The Manhattan Transcripts : Theoretical Projects, SINLAB; New York, 2013, 18 pages

CROMPTON (Dennis), A guide to Archigram : 1961 - 1974, Princeton Architectural Press; Bilingual Edition, Londres, 2012, 448 pages

ERNST (Bruno), Le miroir magique de M.C Escher, Cologne, Taschen, 1994, 116 pages

FEIREISS (Lukas) & KLANTEN (Robert), Beyond Architecture : Imaginative Buildings

and Fictional Cities, Die Gestalten Verlag, London, 2009, 208 pages

FRIED (Michael), La place du spectateur – Esthétique et origines de la peinture moderne
Gallimard, Paris, 1990, 288 pages

MITROVIC (Branko), Visuality for architects : architectural creativity and modern theories of perception and imagination, University of Virginia Press, 2013, 120 pages

ARTICLES

BODIN (Céline), Olivier Ratsi [en ligne]. Boumbang!, mis en ligne 19 juillet 2012, <http://www.boumbang.com/olivier-ratsi/>, consulté le 3 mars 2014

Courrier de l'architecte (Le), Extracts of a local distance [en ligne]. mis en ligne 30 avril 2013, http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_4485, consulté le 29 février 2014

EDGARD, Victor Enrich : l'architecture impossible [en ligne]. WTFRU, mis en ligne 17 mars 2013, <http://wtf.ru/fr/victor-enrich-larchitecture-impossible/>, consulté le 29 avril 2013

GIRARD (Noémie), Photographies d'architecture. Le fonds Vera Cardot et Pierre Joly, Etudes photographiques, Paris, 2006,

HOPPE (Samuel) Filip Dujardin : tromper l'iréel, Dà N° 216, Paris, 28 Avril 2013

NAJJAR (Michael), Description de la série «Netropolis» [en ligne], <http://www.michaelnajar.com/>, consulté le 7 avril 2014

PEREIRA DE SOUSA (João), Bildbauten: An interview with Philipp Schaerer [en ligne]. Archdaily, mis en ligne 30 novembre 2011, <http://www.kibblind.com/Kibblind-detail-article/Philipp-schaerer-photographie-et-architecture-fictionnelle>, consulté le 29 novembre 2013

TOURETTE (Jean), Philipp Schaerer : Architecture et photographie [en ligne]. Kibblind, mis en ligne 30 mars 2011, <http://www.kibblind.com/Kibblind-detail-article/Philipp-schaerer-photographie-et-architecture-fictionnelle>, consulté le 29 novembre 2013

VANDEPUTTE (Marie Pierre), Archigram : de l'utopie à la folle fiction [en ligne]. in Azimuts, 34, mise en ligne printemps 2010, http://www.esadse.fr/postdiplome/Azimuts/pdf/34__az34_archigram.pdf, consulté le 16 décembre 2013

VANIER (Véronique), Danse... et architecture [en ligne]. CCÇ Danse, mis en ligne 8 octobre 2012, <http://cccdanse.com/on-decouvre/danse-et-architecture/>, consulté le 13

mars 2013

VOURAZERI (Stefania), (DIS)LOCATION By Filip Dujardin [en ligne]. Yatzer, mis en ligne 2 février 2013, <http://www.yatzer.com/DIS-LOCATION-Filip-Dujardin-Highlight-Gallery-San-Francisco>, consulté le 29 mai 2013

VIDEOS

FELD Studio, Extracts of a local distance [en ligne]. STOESLTNTPRO, mis en ligne 2 janvier 2010, <https://vimeo.com/9202755#at=0>, consulté le 8 avril 2014

LE CARDONNEL (Eve), Anarchitecture-sur-Seine - Une exposition de OLIVIER RATSI - Seize 2011 [en ligne]. Seize, mis en ligne 11 juillet 2011, <http://vimeo.com/31791034>, consulté le 12 avril 2014

SITES WEB

<http://www.anfarch.org>

<http://www.ratsi.com/>

<http://issuu.com/>

<http://www.mars-21.com/>

<https://www.flickr.com/>

<http://www.galerie-photo.com/>

<http://www.lecourrierdelarchitecte.com/>

<http://www.kibblind.com/>

<https://www.youtube.com>

<http://www.archdaily.com/>

<http://fr.wikipedia.org/>

<http://www.jeanpierreduplan.com/>

<http://www.maxestrella.com/>

<http://www.fontana.book.fr/galleries/urban-wallpapers/>

<http://www.anfarch.org/wp-content/uploads/2013/11/BirenPoster.pdf>

<http://agencetvk.tumblr.com/home>

<http://republique.tvk.fr/>

<http://www.kazanjan.net/>

<http://victorenrich.com/>

<http://www.michaelnajar.com/>

<http://www.filipdujardin.be/>

<http://www.philippschaerer.ch/e/index.html>

<http://www.tschumi.com/>

<http://www.architecimage.com/>

<http://www.sergiograzia.fr/>

<http://www.stephanechalmeau.com/>

<http://www.cyrillellement.com/>

<http://www.photoarchitecture.fr/>

Remerciements

Je voudrais remercier toutes les personnes qui m'ont aidé et ont participé à l'élaboration de ce mémoire.

Merci à mes professeurs Rémy Jacquier, Maelle Tessier et Marie Rolland pour leurs conseils avisés, leurs orientations et leur patience.

Merci aux personnes que j'ai rencontré et qui ont enrichi mon travail durant mes recherches.

Merci à ma famille et mes amis pour leur soutien et leur attention.

Et merci à tous les artistes, architectes, photographes, designers et plasticiens qui m'ont inspiré et passionné pour ce travail.

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