



HAL
open science

Le travail de la lumière dans la perception sensible de la photographie d'architecture

Louise Lagasse

► **To cite this version:**

Louise Lagasse. Le travail de la lumière dans la perception sensible de la photographie d'architecture. Architecture, aménagement de l'espace. 2019. dumas-03229575

HAL Id: dumas-03229575

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03229575>

Submitted on 19 May 2021

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 4.0 International License

LE TRAVAIL DE LA LUMIÈRE DANS LA PERCEPTION SENSIBLE DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE

Louise Lagasse - Mémoire du cycle Master

Sous la direction de Pascal Joanne et Ignacio Requena
Septembre 2019

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

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

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, avant toute chose, mes directeurs de mémoire, Pascal Joanne et Ignacio Requena de m'avoir orientée durant toute cette année, mais aussi pour leur patience et leur richesse en terme de références.

Merci également à la photographe Camille Hervouet pour sa disponibilité et l'échange que nous avons pu avoir ensemble, qui a grandement alimenté mes recherches.

Enfin, je remercie également Marine pour avoir accepté d'être correcteur à l'issue de la rédaction de mon mémoire et d'avoir pu donner un retour critique.

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

SOMMAIRE

P.7 INTRODUCTION

P.10 PARTIE 1 : PERCEPTION DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE

- p.11 La relation symbiotique du photographe et de l'architecte
- p.19 Le photographe comme intermédiaire entre l'image et l'objet
- p.25 La réception de l'image par l'observateur

P.28 PARTIE 2 : LA LUMIÈRE, CRÉATRICE D'ÉMOTIONS

- p.28 Qu'est ce que la lumière en photographie ?
- p.35 Les différents types de lumières
- p.42 La relation entre la lumière et les émotions

**P.48 PARTIE 3 : ÉTUDES D'IMAGES PHOTOGRAPHIQUES
SOUS DIFFÉRENTES LUMIÈRES**

- p.49 Kaufmann House : le choix d'un objet architectural
- p.52 Un sujet de photographie intemporel
- p.58 L'impact émotionnel de la lumière et de la temporalité dans la perception de l'image

P.69 CONCLUSION

P.72 ANNEXES

P.101 BIBLIOGRAPHIE

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

Présentation du sujet

La photographie d'architecture débute dès le XIX^{ème} siècle répondant à la commande de la mission héliographique, faite par l'état. Ce travail consistait à reproduire par la photographie, les plus beaux monuments du territoire français sous forme d'inventaires, en expérimentant la technique héliographique. Ce domaine de la photographie d'architecture apparaît au même moment où la photographie, elle-même, se développe et évolue. Ayant connu, de nombreuses progressions, elle fait aujourd'hui partie intégrante de l'architecture puisqu'elle permet d'informer, d'illustrer, de garder en mémoire l'architecture pour un spectateur mais aussi d'exposer le regard du photographe. Elle était en premier lieu un moyen de diffuser l'architecture pour des travaux de commandes, elle est maintenant le moyen de représentation de l'architecture dans le domaine artistique également.

La question de la représentation dans l'architecture est un principe fondamental qui fait parti de notre réflexion depuis le début de notre cursus. Une architecture est génératrice d'ambiances, ainsi il est intéressant d'observer un espace et de pouvoir se concentrer sur ce que l'on ressent, ce que l'on perçoit de la volumétrie, des couleurs de la lumière, des matériaux

et bien d'autres encore. La photographie d'architecture, illustrant l'édifice lui-même pourrait alors être capable de retranscrire ce que l'observateur a pu percevoir et sentir au sein même de cette espace. Chaque photographe qui a été, dans un premier temps, observateur, peut selon la visée de son travail retranscrire ces émotions. Le terme des émotions ici est essentiel puisqu'il s'agit plus d'observer ce qu'une image peut nous communiquer, dans le sens où la réaction sera instantanée et produira un impact sur l'observateur de la photographie. Contrairement aux sentiments, qui, quant à eux, s'inscrivent plutôt sur une durée plus longue.

Présentation de la problématique

Comment le travail de la lumière dans la photographie d'architecture suscite t'il une ou des émotions ?

La lumière dans la photographie et même au quotidien est ce qui donne à voir, à observer, à sentir. Sans elle, nous ne pourrions réellement voir. C'est par ce paramètre technique fondamental que le photographe semble mettre en avant ou non, l'architecture. L'impact que la photographie va avoir sur l'observateur est essentiel pour qu'il puisse se projeter, imaginer. De plus, le représentation de la lumière et plus précisément du soleil,

s'est développée en peinture mais aussi dans d'autres types de photographies, telle que la photographie pictorialiste au XIX^{ème} siècle. Au sein même de ce mouvement, les photographes jouaient beaucoup avec ce paramètre permettant, selon eux, d'exprimer la sensibilité de l'artiste photographe à l'égard de ce qu'il observait. Dans sa position d'artiste, le photographe travaillait alors déjà le rapport de l'homme à la lumière naturelle, par la composition et la représentation du réel. Ceci permet de mettre en parallèle, les différentes positions que le photographe peut adopter par rapport à son sujet, le type de travail qu'il exerce et ce qu'il souhaite produire.

Méthodologie

Dans un premier temps, il est intéressant d'observer la perception de la photographie d'architecture puisque celle-ci met en lien plusieurs intervenants tels que l'architecte dans le cas d'un travail de commande, le photographe, ainsi que l'observateur de l'image, dans le cas où celle-ci est diffusée au public. Pour cela, j'ai pu m'entretenir avec Camille Hervouet, photographe basée à Nantes qui répond aussi bien à des travaux de commandes pour des architectes qu'à des travaux personnels, où elle traite des sujets pour lesquels elle aura un intérêt. La rencontre avec la photographe a permis d'étudier plus précisément l'interaction entre le photographe puis l'architecte, également la relation entre le

photographe et l'objet photographié mais aussi la relation du spectateur avec l'image photographique. Cette partie a été enrichie non seulement par cet entretien mais aussi par la lecture d'ouvrages.

Ensuite, la deuxième partie vise à développer l'aspect théorique de la lumière dans la photographie d'architecture, d'exposer les différents types de lumière mais aussi l'impact psychologique et émotionnel de celle-ci dans ce domaine. Il s'agit de mettre en avant le rôle de la lumière par le biais de lectures et témoignages, étant elle-même la part de liberté du photographe.

Enfin, nous faisons le choix d'étudier la maison Kaufmann comme élément d'analyse pour la question de la lumière et des émotions en photographie d'architecture, étant une référence fondamentale dans le domaine de la photographie d'architecture. Les photographies choisies sont diverses dans le sens où elles ne répondent pas toutes à des travaux de commande. Elles ont donc des paramètres techniques différents en fonction de ce que le photographe cherchait à montrer. Elles ont été réalisées à des périodes différentes. Nous avons choisi quatre photographies prises sous des lumières différentes permettant de mettre en avant les différentes perceptions de l'image en fonction des temporalités.

Nous nous appuyerons essentiellement sur le travail d'enquête réalisé. Un questionnaire a été créé, appelant le

spectateur à évaluer les photographies présentées en amont selon des binômes d'adjectifs pour enfin évoquer les émotions ressenties face à l'image, selon la Roue de Plutchik. Une centaine de réponses reçues a été analysée pour mettre en parallèle ce qui qualifie l'image et les émotions ressenties. Par ailleurs, le même type d'enquête est réalisée pour permettre un échange avec les observateurs et un approfondissement de leur perception ainsi que de leurs ressentis. Les émotions relevant de l'instantané, le but du questionnaire était que les personnes interrogées répondent de la manière la plus spontanée possible afin de se baser sur leurs premiers ressentis face aux photographies. De plus, l'ordre des images était pensé pour que chacune d'entre elles, se démarquent de la précédente par leurs qualités d'ambiances.

Les personnes ayant participées à ce questionnaire sont issues de divers domaines d'études, de diverses professions, apportant ainsi une richesse de perception à l'égard des photographies. Restreindre la diffusion du questionnaire aux architectes ou étudiants en architecture aurait faussé l'étude étant donné que ce n'est pas le seul public à observer ces photographies mais aussi parce qu'en ayant un intérêt pour l'architecture, nous supposons que l'image ne sera pas observé de la même manière que par une personne extérieure à ce domaine.



1



10

2

LA PERCEPTION DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE

La relation symbiotique du photographe et de l'architecte

La photographie d'architecture naît, dans un premier temps, de la relation entre le concepteur de l'architecture en question et le photographe. Le Corbusier et Lucien Hervé furent l'un des binômes phares dans l'histoire de la photographie d'architecture. Même s'il pratique la photographie durant sa formation, il lègue cette responsabilité à d'autres photographes pour la représentation et la diffusion de ses réalisations. Sa rencontre avec Lucien Hervé, à la suite de son travail sur le chantier de l'Unité d'Habitation de Marseille, apporte, ainsi, une qualité graphique importante dans la communication des travaux de l'architecte. Ce n'est pas un hasard si l'on parle de relation symbiotique entre l'architecte et le photographe, puisque l'auteur de la photographie répond, en premier lieu, à un travail de commande, l'un étant dépendant de l'autre. En effet, Le Corbusier perçoit la photographie comme un outil de documentation, un support d'études et de recherche mais aussi un instrument de sa nouvelle architecture. Elle prend une place à part entière dans sa création architecturale. Lors d'une photographie de commande, le pho-

tographe répond alors à la demande de l'architecte afin d'illustrer ses réalisations pour produire également une pérennité des œuvres architecturales, restant ainsi dans la mémoire collective par le biais de l'image¹. Du point de vue d'un architecte, il est inconcevable pour certains d'entre eux de pouvoir communiquer des projets sans faire appel à un photographe d'architecture, qui saura, par ses compétences de l'outil, révéler les édifices. Dès lors, la perception du photographe est altérée par la demande de l'architecte et doit ainsi respecter les premières intentions de celui-ci. Dès les débuts de la photographie d'architecture, elle est utilisée dans le but d'informer et de décrire l'architecture de manière objective, se conformant ainsi à une photographie que l'on qualifie de documentaire. Les revues d'architecture imposent des prises de vues rigoureuses, symétriques, axiales et géométrales prises dans des conditions de lumière idéale pour mettre en valeur les monuments et édifices mais aussi leurs détails². En parallèle, il est vrai que le métier de photographe se développe et gagne en indépendance, tant que certains photographes vont traiter l'architecture non pas pour des travaux de commandes mais pour des travaux personnels. Par exemple, Véra Cardot et Pierre Joly utilise le même style

SOURCE

¹Photo prise dans la revue d'architecture, n°203

²(en ligne) <http://www.galerielaforest-divonne.fr/en/artiste/lucien-herve-2/lucien-herve-unite-dhabitation-de-le-corbusier-1954-photographie-moderne-signee18x36cm/>

LÉGENDE

¹Le couple symbiotique Le Corbusier (à gauche) et Lucien Hervé (à droite)

²Photographie de Lucien Hervé, Unité d'habitation de Marseille réalisée par Le Corbusier, 1954

¹ « Regards croisés sur l'architecture : Le Corbusier vu par ses photographes | Cairn.info ». <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-2-page-15.htm>.

² Stierlin, Henri. La vision photographique en architecture: un itinéraire dans l'image. Gollion: Infolio, 2005.



3



12

4

de photographie dite « documentaire » mais pour des travaux personnels. Ils photographient des structures et des édifices tout en respectant un langage architectural, c'est-à-dire qu'ils font eux-mêmes le choix d'effectuer des prises de vues très géométrales. On pourrait alors supposer que la formation de critique d'architecture de Pierre Joly influence fortement cette perception de l'architecture dans leur travail de photographie. Ainsi, bien que la photographie documentaire semble davantage véhiculer une information et traduire un bâtiment tel qu'il est, elle est aussi un moyen d'expression et n'est pas seulement utilisée pour des travaux sur demande.

Cependant la photographie de commande n'est pas perçue comme le domaine de toute liberté pour beaucoup de photographes. Stéphane Chalmeau explique dans l'interview menée par David Neau dans son travail de mémoire, les contraintes du photographe dans un travail de commande pour les revues d'architecture :

« C'est-à-dire que les revues en général, les revues d'architecture, AMC, le moniteur, et autres ont tendance à ne pas vouloir mentir sur un bâtiment, avoir une vision la plus réaliste possible et puis en règle générale, il y a peu d'images publiées, donc les architectes vont se diriger vers des vues assez simples de jour, géométrales, qui vont être très classiques mais ... très ordinaires et pas vers une vue, ... plus artistique ou, plus interprétée du bâtiment ». ³

Le photographe doit répondre à la commande en respectant la vision la plus réaliste du bâtiment. La rencontre avec la photographe Camille Hervouet permet d'affirmer également que, lors d'un travail de commande, répondant à la demande de l'architecte, elle ne possède pas le même regard que lors d'un travail personnel, ses photographies parlent d'elle-mêmes.

« Quand je vais faire des photos pour les architectes, je suis incapable de faire une photo pour moi. Je me mets dans le regard qu'elles ont et j'évacue mon regard à moi parce que j'ai toujours fonctionné comme ça c'est peut-être une erreur aussi, et peut-être que du coup ça reste trop appliqué. Mais en même temps c'est ce qui fonctionne et c'est ce qu'elles souhaitent, peut-être que moi j'ai besoin de séparer ces deux approches et de bien mettre des limites quelque part, je ne sais pas exactement pourquoi mais en tout cas je suis comme ça en cloisonnant un peu les pratiques ».

La position du photographe est différente en fonction de son objectif et de ce qu'il souhaite montrer d'autant plus en étant au service d'un architecte. Il ne pourrait donc pas avoir une vision interprétée de l'objet architectural. Bien que la part de liberté soit restreinte et que la part d'interprétation du photographe soit mise à l'écart. La photographie de commande n'est pas seulement une photographie ordinaire. Gilles Aymard donne, lui, un autre point de vue par rapport à ce type de photographie, qu'il

SOURCE

³(en ligne) <https://www.pinterest.fr/pin/469218854926058261/?lp=tru>

⁴(en ligne) Centre Pompidou, bibliothèque Kandinsky, fonds Cardot-Joly / Pierre Joly - Véra Cardot
<http://www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/nest-pas-serieux-quand-50-ans/album>

LÉGENDE

³Véra Cardot et Pierre Joly, Haute Cour de justice, Chandigarh (Inde)

⁴View of the Musée-maison de la Culture building site and the Signal from the levee.

³ Neau, David. Entre chien et loup, Ecole d'architecture de Nantes 2011, 106p.



5

appelle, lui-même, utilitaire :

« La photographie utilitaire doit contenir un message, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit dénuée de valeur esthétique. Une photo utilitaire n'a aucune raison de ne pas être belle. Au contraire, le message passera d'autant mieux que la photo sera attrayante. Une photo d'architecture dont le contenu est clair, bien composé, mettant en scène de façon harmonieuse les composants statiques, mouvants et vivants, le tout sous une belle lumière sera à mon sens une bonne photographie d'architecture. À l'inverse, la photographie esthétique prenant l'architecture comme support à la création artistique, n'a d'autre objectif que susciter émotion ou étonnement. L'architecture pourra aller jusqu'à disparaître pour devenir abstraction graphique et colorée. Le résultat est purement subjectif ». ⁴

Ici, il met aussi en avant le fait qu'une photographie utilitaire laissera passer un message, elle est construite selon une réflexion en amont, on peut présumer que cette réflexion a lieu avec l'architecte. Mais le photographe ajoute à cette photographie utilitaire des éléments, sans trop d'extravagance, qui feront parti de la composition et ne feront qu'embellir le modèle photographié.

« Au même titre qu'un chef d'orchestre ou qu'un pianiste, [le photographe] sélectionne la sonorité des instruments et des tons pour refaire à son goût des harmonies

plus pleines, mais respectant scrupuleusement l'intention du compositeur, en l'occurrence l'architecte » Lucien Hervé ⁵

Par ailleurs lors de l'observation de plusieurs photographies avec Camille Hervouet, on dénote la question des codes de représentation auxquels les photographes d'architecture sont contraints lors d'un travail de commande pour les architectes. C'est une question à laquelle Lucien Hervé fait également référence lorsqu'il est cité plus haut mais aussi Gilles Aymard quand il parle de composition et de mise en scène. Il est vrai que le photographe doit respecter certains paramètres de représentation dans l'architecture, que les architectes souhaitent voir apparaître dans la diffusion de leur réalisation. Par exemple, la photographie de Julius Shulman de la Kaufmann House au crépuscule à la chambre est l'un de ses plus célèbres clichés, tant il a marqué les esprits. Aujourd'hui, l'ensemble des paramètres techniques mis en place lors de sa photographie sont comme des références en matière de représentation de l'architecture.

« Je pense que cette image là même si je l'ai découverte assez tardivement, ça fait partie de notre imaginaire, sur ce que doit être la photographie d'architecture, il y a des images comme ça, qui, même si on ne les a pas vues, elles ont été reproduites dans le temps par d'autres et du coup ça donne des codes de ce à quoi doit ressembler l'image

SOURCE

⁵ Photographie du livre : Gossel, Peter. Julius Shulman: Architecture and Its Photography. Taschen, 2002, 300p.

LÉGENDE

⁵ Julius Shulman, Kaufmann House réalisée par Richard Neutra, 194

⁴ Gilles Aymard, photographe d'architecture
<http://www.gilles.aymard-photographe.com/>

⁵ Aujourd'hui Art et Architecture, 9, septembre 1956, p. 30

(...) Il y a des codes comme ça énoncés, qui sont intégrés parce qu'ils sont reproduits depuis des années et donc là cette question de la frontalité, chien et loup, cette mise en scène, de la circulation du regard dans l'image, c'est des choses qui font parti de la photographie d'architecture tel qu'on pense qu'elle doit être aujourd'hui.»

Marie-Madeleine Ozdoba précise également dans son article qu'à l'époque de Julius Shulman, il était difficile de différencier les photographes de l'architecture moderne entre eux tant ils avaient les mêmes techniques de représentation et des codes de composition similaires. Elle cite d'ailleurs comme exemple Ezra Stoller, Ernest Braun et Joseph Molitor en les appelant les photographes d'architectures commerciaux.⁶ En effet, de nos jours ces codes de représentation persistent. Lorsque l'on observe la diffusion des projets tant sur les sites internet que sur les revues, les architectes utilisent une même représentation, ils font le choix de points de vues similaires, de temporalités spécifiques, de composition. La question de la lumière fait également partie intégrante de ces critères de représentation puisque l'on remarque qu'elle est très travaillée afin d'illustrer les textures employées. L'ensemble de ses paramètres, bien que non définis réellement, existent grâce à une uniformisation de la représentation de l'architecture par la photographie. Stéphane Chalmeau partage cette idée lors d'une interview avec la revue D'architectures. Il est

lui même décrit comme un photographe au service de la communication et des architectes :

« Il développe un travail géométral, souvent frontal au bâtiment et sans perspectives exagérées – une convention de la photographie d'architecture dont il revendique la connaissance et la maîtrise. Selon lui, c'est précisément à travers ce caractère conventionnel que la photographie d'architecture acquiert sa capacité à représenter une époque, ses modes de vie, mais aussi les spécificités d'un territoire. »⁷

De plus la photographie de commande se doit également de respecter des temps de délais très courts, ce qui réduit la période de travail et d'observation du photographe d'architecture. Il se retrouve contraint non seulement par des codes de représentation spécifiques, mais également par les conditions météorologiques qu'il doit gérer sur un laps de temps réduit, dont il en a davantage le contrôle lors d'un travail personnel. Au delà des paramètres de représentation que le photographe se trouve contraint à mettre en place, la question de la mise en scène est également primordiale. Dans la photographie de commande ou la photographie publicitaire, l'observateur doit pouvoir s'y projeter, il faut donc lui communiquer l'envie de visiter et dans certains cas, d'acheter. C'est le cas pour les photographies de Julius Shulman, où l'on ressent une forte construction des

⁶ Ozdoba, Marie-Madeleine. « De La Photographie d'architecture à l'icône: Les Secrets de Fabrication de Julius Shulman ». Picturing Architecture (blog), 3 février 2013. <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/02/03/de-la-photographie-darchitecture-a-licone-les-secrets-de-fabrication-de-julius-shulman/>.

⁷ Ozdoba, Marie-Madeleine. « Stéphane Chalmeau, la photographie d'architecture comme pratique de l'espace - D'architectures », 8 novembre 2016. <https://www.darchitectures.com/stephane-chalmeau-la-photographie-architecture-comme-pratique-de-espace-a3242.html>.

images par la mise en scène. En effet, lors de la séance de photographie de la maison Kaufmann avec Richard Neutra, l'architecture n'était pas encore habitée, il a donc fallu créer des scènes de vie en y ajoutant du mobilier, en jouant aussi sur l'éclairage intérieur. C'est d'ailleurs l'un de ses objectifs d'illustrer des scènes de vie idéales californiennes et pour cela, comme dans un film, l'architecture va jouer un rôle ainsi que l'ensemble des accessoires mis en place pour rendre réelle cette image.⁸

Cela nous amène à la pensée de Gilles Aymard qui explique la photographie utilitaire doit véhiculer un message et que par la réflexion de la composition de celle-ci et la mise en scène, le message n'est que mieux communiqué. Il fait référence par la suite à un autre type de photographie, la photographie esthétique, et bien que celle-ci soit associée à une création purement artistique, certains photographes mettent en place ce type de photographie dans des travaux de commande. Ils réussissent à apporter une nouvelle perception, en jouant avec l'architecture proposant ainsi des alternatives, en terme de paramètres, d'ambiances. Julie Noirot l'explique elle-même :

« Le photographe d'architecture est ainsi confronté à deux possibilités : il peut soit photographier de la manière la plus objective possible en essayant de coller au plus près la vision directe du bâtiment, soit interpréter plus ouvertement l'édifice en renou-

velant sa perception à travers des angles de vue inhabituels. »⁹

⁸ Gossel, Peter. Julius Shulman: Architecture and Its Photography. Taschen, 2002, 300p.

⁹ Julie Noirot, « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? », Meta : journal des traducteurs, 2010

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

Le photographe comme intermédiaire entre l'image et l'objet

Le photographe est un intermédiaire entre un objet et un spectateur, il crée une image de la réalité et a une part inhérente d'interprétation par rapport à l'architecture.¹⁰ C'est par le biais de son regard qu'il nous donne à voir l'architecture. En se basant sur la citation de Julie Noirot, on pourrait supposer alors que les deux possibilités auxquelles est confronté le photographe, dépendent de son objectif de travail et donc de son rapport à l'architecture. La projection de l'architecte n'est parfois pas la même que l'image du photographe, ou du moins de ce qu'il peut produire à partir de l'architecture et du contexte. Il peut donc choisir de se positionner comme un photographe qui réalise des travaux de commande orientés vers la photographie utilitaire ou bien un photographe qui réalise des travaux personnels, tournés davantage vers la photographie esthétique. Selon Camille Hervouet, lors d'un travail de commande, l'architecte peut avoir des images précises de l'architecture qu'il aura perçues au travers de logiciels alors que le photographe aura quant à elle une autre vision de l'image projetée, de par sa compétence mais aussi en prenant en compte le contexte existant. Elle ne se concentre pas uniquement sur l'objet architectural, elle l'intègre dans un ensemble et joue avec celui-ci pour mettre

en place une composition.

Le photographe va être celui qui compose l'image depuis la réalité, qui crée les ambiances et choisit les paramètres techniques, ses outils pour en faire ressortir les composants de l'architecture. Certains photographes réussissent par le biais de l'image à donner une plus-value à l'architecture, devenant par la communication, une référence. Comme par exemple le pavillon allemand à Barcelone de Mies Van Der Rohe, qui a connu après sa destruction, un succès considérable grâce aux photographies qui avaient été commandées par l'architecte et c'est aussi grâce à ces images, qu'il a pu être reconstruit par la suite.¹¹ Il est en de même pour Julius Shulman, qui par son cliché de la Kaufmann House au crépuscule, a rendu célèbre l'édifice.

La relation entre l'architecture et le photographe va évoluer au fil des années et la vision de celle-ci va être renouvelée aussi bien grâce aux évolutions et procédés techniques qui ne cessent de croître mais aussi grâce à une plus grande accessibilité à la photographie. Avec ces importantes évolutions et l'apparition du numérique, Stierlin explique que les photographes vont davantage se concentrer sur la vision photographique.¹² On pourrait alors se demander comment cette représentation et ce rapport à l'architecture évolue puisqu'elle en devient le sujet de travaux personnels également. Le photographe développe sa

¹⁰ Julie Noirot, « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? », *Meta : journal des traducteurs*, 2010 (en ligne) <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2010-v55-n4-meta4003/045691ar/>

¹¹ Sylvain Gouyer, *Le Pavillon Allemand de Barcelone - Ludwig Mies Van Der Rohe*, Voir en Vrai, 2016 (en ligne) <https://voirenvrai.nantes.archi.fr/?p=5333>

¹² Stierlin, Henri. *La vision photographique en architecture: un itinéraire dans l'image*. Gollion: Infolio, 2005.



6



7

sensibilité envers cet objet aux multiples apparences et aura un rapport différent à celui-ci en fonction de ce qu'il observe. Ils recherchent parfois à illustrer simplement des architectures observées ou bien au contraire, à révéler le sens profond de celles-ci. C'est ainsi qu'à la suite de la photographie que l'on appelle documentaire, apparaît la photographie esthétique. Comme Gilles Aymard avait pu l'expliquer précédemment mais aussi Thibault Pousset, la photographie d'architecture dite esthétique se concentre davantage sur les émotions qu'elle transmet.¹³ Camille Hervouet fait référence à cette position du photographe lorsqu'elle évoque la question du symbole dans la photographie. D'après son point de vue, l'artiste recherche l'image de l'espace qui va cristalliser l'ensemble des ressentis qu'il a eu et des observations qu'il a pu faire. Si l'on revient au Pavillon allemand de Mies Van Der Rohe, il a été également le sujet de photographie pour un travail personnel par Pierre-Emmanuel Guinois. En photographiant l'édifice, il cherchait à créer une image symbolique qui exprimait ses émotions et sentiments face à l'architecture et à son contexte historique.

« Amateur d'architecture, le Pavillon de Barcelone s'est immédiatement imposé comme une évidence pendant mon voyage à Barcelone. Merveille de géométrie, j'ai été subjugué par l'imbrication extérieur/intérieur du pavillon. Je suis resté un long moment assis à divers endroits du monument juste pour contempler et

attendre un moment propice à des prises de vue. Il fallait que les ombres et lumières soient en parfaite adéquation avec les sentiments que je ressentais. »¹⁴

Pierre-Emmanuel Guinois regarde donc l'architecture avec son regard de photographe uniquement, il n'est pas influencé par un architecte et l'on remarque qu'il s'attarde d'autant plus sur son ressenti et les émotions perçus pour créer son image. Pour cela, il travaille à partir des ombres et lumières sur les formes géométriques du Pavillon mais également sur la partie de retouche où il modifiera la couleur du bassin et donnera une teinte plus froide à la lumière. Le choix de cette photographie se fait dans l'idée de refléter un contexte historique, explique le photographe :

« En effet, à l'époque de la création du pavillon, l'Allemagne se trouvait au plus mal. Trois ans après, Hitler commençait d'ailleurs à prendre emprise sur le pays. Dix ans après la construction du pavillon, le pays rentrait en guerre. »

Dans le cas du pavillon allemand de Mies Van Der Rohe, on observe que le photographe est un messenger, que ce soit pour communiquer sa réalisation dans les années 30 ou bien ici dans une démarche engagée personnelle.

Camille Hervouet dresse quant à elle dans son travail personnel appelé *Maisons*, un portrait personnel de l'architecture des

SOURCE

⁶Photo issu de l'article de Sylvain Gouyer sur le blog Voir en Vrai <https://voirenvrai.nantes.archi.fr/?p=5333>

⁷(en ligne) <https://www.artphotolimited.com/une-photo-une-histoire/pavillon-barcelone>

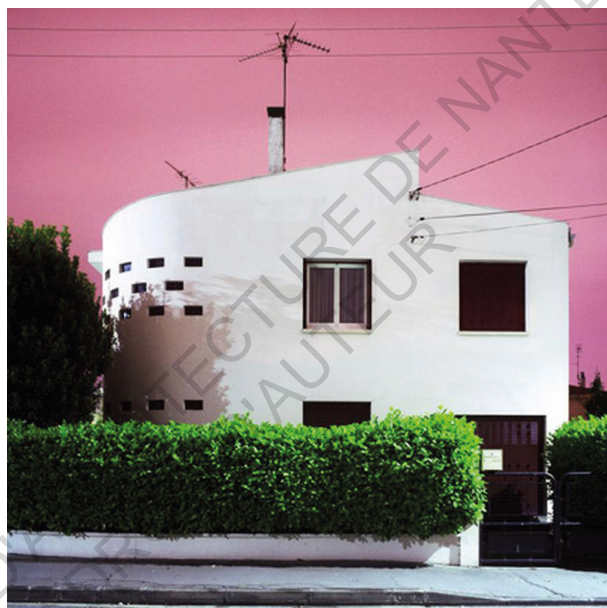
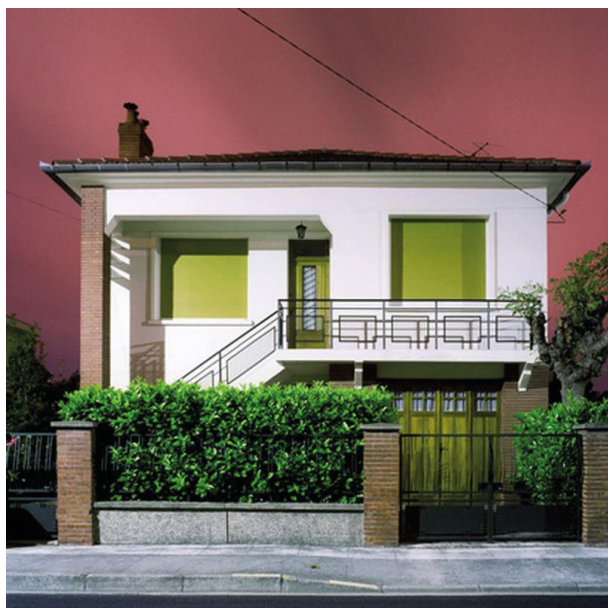
LÉGENDE

⁶Photographie du Pavillon Allemand de Barcelone, réalisé par Mies Van Der Rohe, prise dans les années 30

⁷Photographie de Pierre-Emmanuel Guinois, Pavillon Allemand de Barcelone, réalisé par Mies Van Der Rohe

¹³ Thibault Pousset, photographe d'architecture <https://www.thibaultpousset.com/photographie-architecture/>

¹⁴ Une photographie, Une Histoire: «Pavillon Barcelone», *ArtPhotoLimited*, Disponible sur : <https://www.artphotolimited.com/une-photo-une-histoire/pavillon-barcelone>



habitations des années 40-60. Elle travaille autour de la question de l'habitat et de l'attachement à l'espace habité. Elle fait alors le choix de concevoir sa photographie avec un outil spécifique, la pellicule tungstène, pour travailler de nuit. Le processus de ce travail personnel débute tout d'abord par un temps d'observation assez long qui va lui permettre de créer une première image mentale de ce qu'elle souhaite produire. Elle fait le choix d'ambiances spécifiques et de conditions météorologiques particulières qui vont participer à la création de l'image qu'elle projette.

L'émotion du photographe est aussi perçue au moment de la prise de vue, il exprime une certaine jubilation lorsque l'image mentale, l'image concrète (sur le moment) et l'image finale (après la prise de vue) se rencontrent pour former finalement l'image idéale et attendue par la photographe. L'outil peut également dépasser les capacités du photographe et, par l'imprévu, lui proposait une toute autre image qu'il n'aurait pas projeté lui-même. Ce témoignage de Camille Hervouet correspond également au propos de Shulman quant à son cliché photographique de la maison Kaufmann au crépuscule. Au moment où il observe cette lumière particulière, il est pris par cette atmosphère qu'il qualifie de « saisissante » et dépassé par la lumière du crépuscule qu'il tente de capter par le biais de son objectif.¹⁵ On peut remarquer alors que la perception sensible du photographe est aussi prise en compte dans un travail de

commande, bien que la combinaison des trois images qu'évoque Camille, semble complexe à mettre en place puisque le photographe n'est pas le seul interprète de l'image dans ce cas.

L'appropriation de l'architecture par le photographe se fait également par le temps d'observation comme nous avons pu le remarquer au travers des différents exemples cités précédemment ainsi que le témoignage de Stéphane Chalmeau lors de la rencontre avec la revue D'Architectures. Plus le photographe a un temps d'observation long, plus il réussit à s'approprier le sujet et à l'observer sous toutes ses caractéristiques. Pour s'imprégner de l'espace, le travail de repérage est alors essentiel :

« Si la commande type de Stéphane Chalmeau est « on vient de finir un bâtiment, rendez-vous pour une séance photo cinq jours avant la livraison », sa commande idéale serait plutôt celle qu'il a reçue pour un livre sur l'architecte rennais Georges Maillols : photographe un parcours complet, 32 projets des années 1950 aux années 1980, en s'offrant le temps nécessaire pour exercer la liberté de son regard. »¹⁶

Dès lors, l'architecture semble être un support qui peut être travaillé de multiples façons au travers de différents paramètres tels que la lumière, l'angle de vue, la composition. Une même architecture

SOURCE

(enligne) <http://www.reseaux-artistes.fr/dossiers/camille-hervouet/maisons>

LÉGENDE

«Maisons», série de photographies, Camille Hervouet

¹⁵ Ozdoba, Marie-Madeleine. « De La Photographie d'architecture à l'icône : Les Secrets de Fabrication de Julius Shulman ». Picturing Architecture (blog), 3 février 2013. <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/02/03/de-la-photographie-darchitecture-a-licone-les-secrets-de-fabrication-de-julius-shulman/>.

¹⁶ Ozdoba, Marie-Madeleine. « Stéphane Chalmeau, la photographie d'architecture comme pratique de l'espace - D'architectures », 8 novembre 2016. <https://www.darchitectures.com/stephane-chalmeau-la-photographie-architecture-comme-pratique-de-espace-a3242.html>.

peut être photographiée plusieurs fois, en utilisant des paramètres divers et produire des images opposées les unes aux autres. Elle est un outil de création infinie. La photographie, selon Stierlin, est le moyen d'exprimer la beauté par le choix de l'objet, du cadrage, par l'option du point de vue, la mise en évidence de la plasticité en fonction de la lumière, ce serait la perception du moment idéal et le photographe va chercher à transfigurer ce moment, pour un observateur par exemple ou lui-même. On peut rappeler le sens du mot transfigurer qui signifie le fait de transformer en revêtant d'un aspect éclatant et glorieux. L'image que le photographe crée, transforme la réalité. Stierlin donne par la suite une autre

vision plus spirituelle à la photographie : « L'image saisie de la réalité architecturale dépasse l'enregistrement factuel ». ¹⁷ Il la qualifie comme le dévoilement d'un sens profond, le déchiffrement des intentions ultimes du bâtisseur, on pourrait même dire qu'elle transcende l'architecture de par ses composants techniques. Ainsi Julie Noirod cite dans son article, Loyrette qui explique qu'il n'y a pas de réelle frontière entre la photographie utilitaire et la photographie esthétique : « Il ne s'agit pas de deux types de photos mais toutes deux avec des moyens différents exprimant successivement une vérité de l'architecture ». ¹⁸

¹⁷ Citation de Henri Stierlin
Stierlin, Henri. La vision photographique en architecture: un itinéraire dans l'image. Gollion: Infolio, 2005.

¹⁸ Citation de Henri Loyrette cité par Julie Noirod dans son article Julie Noirod, « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? », *Meta: journal des traducteurs*, 2010 (en ligne) <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2010-v55-n4-meta4003/045691ar/>



La réception de l'image par le spectateur

L'image est un communicant entre le soi et la réalité créée par le photographe, elle véhicule un certain nombre d'informations passant d'un volume à une perception plane de l'architecture photographiée. L'observateur va avoir une perception différente de la réalité par le biais de l'image qui lui est donnée à observer. L'un des exemples qui expliquerait le mieux possible le fait que l'observateur va avoir une perception différente de la réalité, grâce à la photographie, est l'image réalisée par l'artiste Paul RDB. Il capture l'image d'un avion de nuit qu'il ne perçoit pas lui-même à l'oeil nu mais grâce à la photographie et les paramètres de réglages, il rend visible l'objet photographié uniquement par l'image. Le photographe a alors la même expérience du sujet que le spectateur. L'oeil humain n'est, lui-même, pas capable de capter l'ensemble des informations à l'oeil nu, la photographie met pour cela les choses à plat sur un seul et même plan. Les écrits de Georges Rousse expliquent qu'aucune photographie ne reproduit le réel, mais elle le transforme.

« Aucune photographie ne consiste en un simple enregistrement du voir, car elle est faite de rapprochements, d'éloignements, de ralentissements, d'accélération et éventuellement d'agrandissements (...) En métamorphosant ce qui a une épaisseur,

une profondeur (et aussi une odeur) en surface plane, elle crée une autre réalité. »¹⁹

Il complète ses propos à l'égard de la photographie par :

« L'image paraît être la réalité, pouvant même tendre à se substituer à cette dernière (...) Mais il y a de l'invisible, du fantomatique, du spectral, de la magie dans les images, elles nous donnent la possibilité d'imaginer. »²⁰

Il est vrai que la photographie laisse à voir une image figée d'un volume auquel nous sommes généralement habitués à tourner autour. Cependant, comme l'a évoqué Camille Hervouet, lorsque le photographe donne à voir une seule image, il a recherché la prise de vue qui allait cristalliser son ressenti et l'ensemble des espaces qu'il a pu observer. On retrouve cette idée de symbole et d'image chargée de sens. L'observateur se retrouve face à un seul point de vue mais cela l'invite à imaginer toutes les possibilités autour de celui-ci et d'aller au-delà du cadre de l'image.

« Ce que l'on regarde sur la photo ou sur l'écran n'est pas « le monde » mais un fragment saisi à un moment particulier d'une temporalité en devenir. Ce qui peut être connu, ce sont des aspects du réel (...) ne pouvant être appréhendés qu'à partir d'une certaine perspective. »²¹

SOURCE

(en ligne) <https://www.instagram.com/p/B0qxDGBHzam/>

LÉGENDE

⁹ Night Vision, Photographie de Paul RDB réalisée de nuit

¹⁹ Citation de Georges Rousse La-fargue, Bernard, et Georges Rousse. *Espaces transfigurés: à partir de l'œuvre de Georges Rousse*. Pau: PUP, 2007.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

Bien qu'une image photographique fige l'objet, Georges Rousse pointe ici le fait que l'image représente un instant précis et éphémère, elle peut rendre accessible une vision de l'architecture que nous n'aurons pas forcément en l'observant en volume. C'est justement cela qui peut attirer l'oeil de l'observateur. En effet, la photographie de la maison Kaufmann réalisé par Julius Shulman au crépuscule est un bon exemple quant au contexte de diffusion de l'image. Elle était dans un premier temps un cliché parmi d'autres, que les éditeurs de revues d'architecture ne souhaitaient pas présenté puisqu'elle ne correspondait pas aux premiers codes de représentation de la photographie d'architecture à l'époque des années 50. Pourtant c'est grâce à la sensibilité de l'un des éditeurs du magazine Life, qu'elle va se voir enfin publiée et mise en avant. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Shulman pris par l'atmosphère saisissante de la lumière du crépuscule, composant assurément avec l'architecture et la mise en scène, a su transmettre sa propre perception à l'éditeur, lui-même touché par ce cliché.²² De plus, cela nous révèle que l'observateur regarde l'architecture à travers une image qui n'est pas neutre puisque dans ce cas précis, elle est altérée par la vision du photographe.

Chaque observateur est libre d'interprétation à l'égard de l'image. Le photographe peut composer avec les éléments afin de donner du sens à l'image et lui appliquer une charge émotionnelle

plus ou moins forte. Provoquer une émotion chez une personne est ce qui va permettre à l'observateur de garder en mémoire l'image. Elle est produite afin d'être vue et perçue par un public, elle demande dans tous les cas une réaction, comme le dit Florent Revel. Elle n'est pas seulement créée pour illustrer puisque dans chaque cas elle va être diffusée et donc reçue par un groupe de personnes. Le photographe peut raconter un récit fidèle aux intentions de l'architecte ou à ce qu'il perçoit lui-même de l'architecture mais le spectateur, bien que des réactions peuvent être suggérées, va créer lui-même son propre récit de l'image. Il fait cependant référence à la capacité des éléments de composition, à provoquer chez l'homme des réactions particulières :

« Un homme associera à un élément un ou plusieurs souvenirs, des sentiments, des visions, toujours de manière individuelle. Chacun de ceux-ci forment un point de convergence dans les champs des possibles laissés aux significations. Si ces évocations sont toujours différentes et personnelles, elles sont aussi analogues, similaires, au moins dans un groupe partageant une culture visuelle, au sens large du terme ».²³

En premier lieu, il évoque ici davantage des réactions qui seront plutôt dans la durée, contrairement aux émotions, qui sont instantanées. On pourra se demander alors si l'image, ayant déjà pour faculté de provoquer des sentiments chez l'homme, peut également provoquer des réactions

²² Ozdoba, Marie-Madeleine. « De La Photographie d'architecture à l'icône : Les Secrets de Fabrication de Julius Shulman ». Picturing Architecture (blog), 3 février 2013. (en ligne) <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/02/03/de-la-photographie-darchitecture-a-licone-les-secrets-de-fabrication-de-julius-shulman/>.

²³ Citation Revel Florent p.79 Revel, Florent. « De l'image d'architecture » 2016. (en ligne) https://issuu.com/florentrevel/docs/florent_revel_-_de_l_image_d_archit.

instantanées telles que des émotions, par le biais de paramètres. C'est ce que nous tentons de démontrer tout au long de notre réflexion par la présentation d'exemples précédemment cités mais aussi grâce à l'étude de cas présentée par la suite. Il est également intéressant d'observer, comme l'a cité Revel, que malgré le caractère personnel et individuel des réactions, on remarque qu'elles peuvent être similaires et refléter un ensemble dans le sens où le choix de certains composants et paramètres évoqueront les mêmes comportements.

Dans la plupart des cas, la photographie d'architecture est la première interaction du spectateur avec l'objet. Dans notre position en tant qu'étudiant en architecture, la photographie peut servir à s'informer et à illustrer des références de projet réalisés, pris en exemple lors du processus de réflexion ou bien nous la retrouvons aussi dans les monographies d'architecte. Comme le démontre Florent Revel « La photographie permet de comprendre, d'imaginer et de se projeter dans des réalisations ultérieures ». En effet, il est possible de visualiser une architecture, de percevoir les ambiances de celle-ci, et ceci uniquement par l'image photographique, sans même être allé réellement sur les lieux.

L'impact expressif que la photographie a sur le spectateur serait lié également à la lumière. Shulman le précise dans l'ouvrage l'architecture et la photographie:

« Le travail sur les effets d'éclairages, naturel ou artificiel, permet d'obtenir un meilleur impact expressif que la distorsion artificielle des formes. »²⁴ Ce qui nous laisse supposer, qu'un travail, sur le terrain et sur un paramètre en particulier de la photographie permet de créer chez les spectateurs plus de ressenti.

²⁴ Citation de Julius Shulman Gossel, Peter. Julius Shulman: Architecture and Its Photography. Taschen, 2002.

PARTIE 2

LA LUMIÈRE, CRÉATRICE D'ÉMOTIONS

Qu'est ce que la lumière en photographie ?

L'ambiance lumineuse est la part de liberté laissée au photographe dans la photographie d'architecture, dès le travail de commande, c'est par ce paramètre qu'il va pouvoir se créer une plus-value.²⁴ Elle est l'un des éléments fondamentaux dans l'art de l'observation pour maîtriser la composition et la narration de tout art de la représentation, allant de la photographie aux images cinématographiques.

« Éclairer en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, « illuminer », ou mieux, « luminer » ; c'est donner à penser, à méditer, à réfléchir ; c'est aussi émouvoir. Ce sont ces deux actes, l'un technique, l'autre artistique, intimement amalgamés, qui font surgir du néant de l'obscurité, par la volonté des artistes manipulateurs de la lumière, les images offertes aux spectateurs ».²⁵

Le cliché de la Kaufmann House réalisé par Julius Shulman au crépuscule est représentatif de l'importance de la lumière dans la photographie d'architecture. En effet, l'artiste, saisi par la lumière du crépuscule, qui éclaire la maison, prend la liberté de capturer cette prise de vue extérieure

bien que Neutra souhaitait davantage se concentrer sur des vues intérieures. Dès lors, ce cliché de la Kaufman House devint le plus célèbre de tous, à la grande surprise de l'architecte, révélant l'architecture moderniste californienne.

La photographie dérive des mots grecs qui signifient la lumière et le dessin. Etant la définition même du mot photographie, cela confirme les propos de David Präkel : « La lumière est le moyen d'expression fondamental du photographe ».²⁶ Chaque photographe se distinguerait alors par leur utilisation de la lumière dans leur production. De plus, selon le photographe Henri Alekan dans son ouvrage Des lumières et des Ombres, les artistes vont non seulement s'exprimer mais aussi transmettre par une écriture plastique particulière. L'utilisation des variations de temporalités, que nous offrent une journée, va permettre ce contact entre l'artiste et le spectateur, lien étroit que nous avons tenté d'expliquer précédemment.

« Ces climats sont sous la dépendance des grands rythmes solaires avec l'alternance des saisons, des jours et des nuits, des clairs et des sombres, des chauds et des froids, etc, provoquant sensations et sentiments, les uns liés avec les autres ».²⁷
La lumière et « ses humeurs changeantes »

²⁴ Neau, David. Entre chien et loup, Ecole d'architecture de Nantes, 2011 p.28

²⁵ Citation de Henri Alekan, p.8 Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991.

²⁶ Citation de David Präkel p.6 Präkel, David. Éclairage ... Paris: Pyramyd, 2014.

²⁷ Citation de Henri Alekan, p.32 Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991.

comme l'évoque Robert Doisneau - lors de la rencontre de deux grands maîtres autour de la thématique de la lumière : Henri Alekan et lui-même - chacune d'elles a des caractéristiques et va révéler un édifice différemment en fonction de son angle, de sa direction, et de la source.²⁸ « La lumière naturelle revêt des formes extrêmement variées ». ²⁹ Ainsi, la lumière va révéler les caractéristiques de l'architecture telles que sa volumétrie, ses formes, ses matériaux, ses textures mais aussi son contexte environnemental. Tant de paramètres qui seront mis en avant ou non en fonction du types de lumière auquel le photographe choisit d'être confronté mais surtout, ce qu'il souhaite communiquer.

« Tout matériau et objet photographié possède des propriétés physiques propres qui peuvent être dévoilées, renforcées ou masquées par la façon dont le photographe utilise la lumière. Ces propriétés deviennent partie intégrante de notre réaction émotionnelle face à cet objet (...) Pour transmettre et amplifier cette réaction, le photographe doit d'abord prendre conscience des diverses qualités du sujet photographié pour l'éclairer avec un soin approprié pour révéler ses aspects importants. »³⁰

Par ailleurs, la lumière varie tout au long de la journée en terme de qualité et d'intensité. En premier lieu, l'angularité

du soleil avec la surface terrestre va créer un rapport différent entre la lumière et l'objet, dessinant des ombres de dimensions et d'intensités qui vont varier pendant la durée de la course du soleil. Cet élément va également avoir une importance sur notre perception intérieure. L'angularité du soleil en hiver, varie de 0 degré, à l'aube, à 17 degrés un 21 décembre à midi alors qu'en été elle varie de 0 degré, à l'aube, à 64 degrés au zénith. Les ombres projetées sont alors différentes en fonction des saisons, en hiver, l'ombre de l'objet sera à peine égale à quatre fois sa hauteur; en été, l'ombre projetée sera à moitié plus petite que l'objet qui la crée. En effet, l'intensité de la lumière est également un paramètre qui va évoluer en fonction des heures et saisons. Au lever du soleil, l'intensité ne cesse d'augmenter pour ensuite atteindre une valeur constante de 100 000 lux au zénith, le même phénomène se produit à l'inverse, lors de la descente du soleil. Ces variations de lumière amènent également des changements de couleur de celle-ci, dès l'aube jusqu'à la tombée de jour.³¹ C'est grâce à John William Strutt Rayleigh que ce phénomène a pu être expliqué, appelé la diffusion de Rayleigh. La couleur du ciel dépend alors de l'épaisseur de la couche atmosphérique que traversent les rayons du soleil ou plutôt les ondes. Ainsi l'atmosphère disperse les ondes lumineuses et génère des couleurs.³² L'oeil humain ne perçoit seulement la

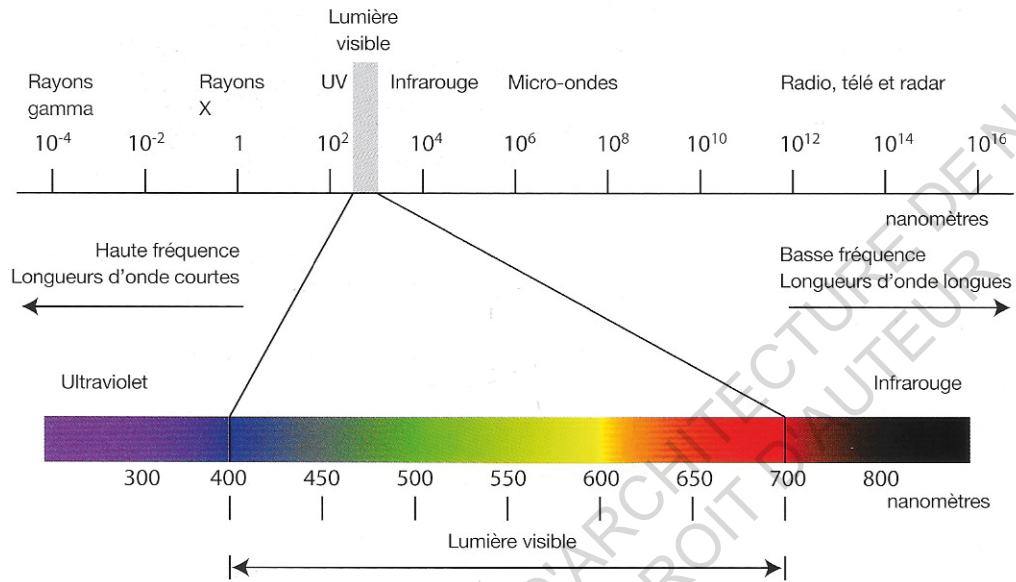
²⁸ Doisneau, Robert, et Henri Alekan. Question de lumières. France? Stratem, 1993.

²⁹ Citation de Richard Yot p.26 Yot, Richard, et Brigitte Quentin. Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image. Paris: Eyrolles, 2011.

³⁰ Citation de David Präkel p.149 Präkel, David. Éclairage ... Paris: Pyramyd, 2014.

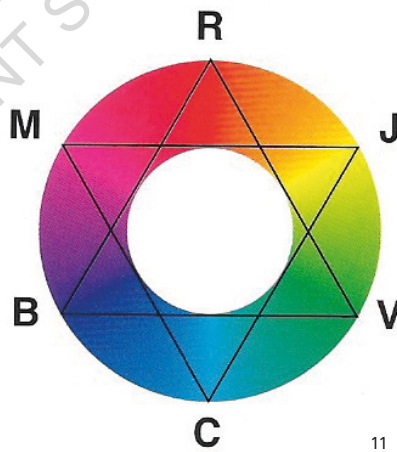
³¹ Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991

³² Neau, David. Entre chien et loup, Ecole d'architecture de Nantes 2011, p.12



10

Disque chromatique du photographe



11

lumière dite « visible » qui correspond aux couleurs du spectre électromagnétique comprises entre 400 et 700nm. Les photographes se servent d'un disque particulier dans le domaine de la photographie, qui va reproduire toutes les couleurs du spectre visible et les aider à filtrer et manipuler la lumière. Le rouge, le vert et le bleu sont les trois couleurs principales pour fabriquer toutes les autres qui se situent entre ces trois points. Pour corriger la couleur d'une photographie, il faut alors utiliser la teinte opposée à celle-ci selon le disque chromatique. Par exemple, si une photographie possède une dominante bleue alors il faudra y ajouter du jaune pour créer un équilibre des couleurs, une harmonie est créée par la couleur complémentaire de la dominante.³³

La théorie des couleurs en photographie est un élément important dans la suite de notre réflexion puisqu'il est démontré que celles-ci ont un impact important sur les réactions émotionnelles d'un sujet, aussi bien dans ce domaine que pour d'autres. L'heure de la journée détermine, de plus la qualité des couleurs de la lumière. La théorie de la température de couleur développée par le physicien William Thompson et, par la suite, lord Kelvin, est primordiale dans la photographie couleur afin de prendre en compte la qualité de l'éclairage. Cette théorie s'appuie sur l'observation d'un bloc de fer chauffé à blanc qui va passer par une palette de couleurs, allant du rouge terne au blanc

en passant par le jaune. La température de couleur a ensuite été appliquée à la lumière et est définie comme la mesure de la « blancheur » de la lumière. C'est l'évaluation de la chaleur d'une couleur. Visuellement, plus la couleur est proche du rouge, plus elle est considérée comme chaude. Scientifiquement, le rouge est situé à l'extrémité froide de l'échelle, et le bleu est à l'extrémité chaude : au fur à mesure qu'un objet chauffe il passe dans le spectre visible, émet une lumière rouge, devenant progressivement blanche puis bleue lorsqu'il dépasse la température de 7200K. Le soleil, source de lumière courante, émet de l'énergie lumineuse mais plusieurs sources de lumière artificielles proviennent de sources incandescentes et sont donc obtenues en chauffant un filament métallique dans le vide. La température de couleur c'est ainsi ce qui va différencier les lumières naturelles des lumières artificielles. Dès qu'une scène mélange des types de lumières différents, les températures de couleurs vont être multiples.³⁴ Dans les photographies choisies par la suite pour réaliser notre étude de cas, le choix de diverses temporalités met en avant la présence de lumière naturelle et artificielle dans une même prise de vue. Cela va ainsi créer des ambiances lumineuses contrastées intéressantes dans l'étude des images.

La provenance de la lumière influence aussi la perception de l'observateur vis-à-vis de l'image et donc du sujet photographié

SOURCE

Präkel, David. Éclairage ... Paris: Pyramyd, 2014

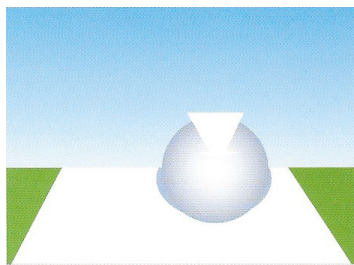
LÉGENDE

¹⁰ Spectre électromagnétique

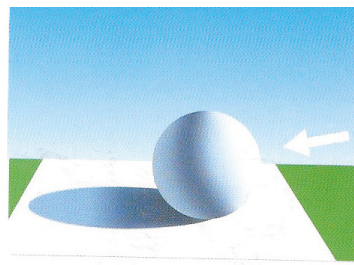
¹¹ Disque chromatique du photographe

³³ Präkel, David. Éclairage ... Paris: Pyramyd, 2014, p. 13

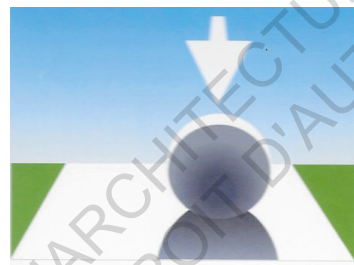
³⁴ Ibid p. 16



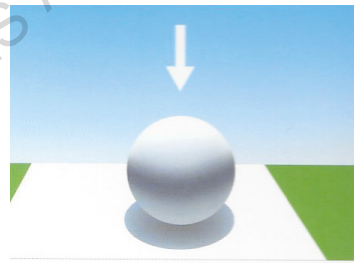
Éclairage de face



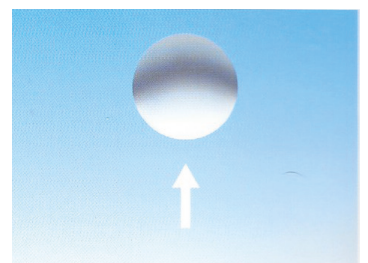
Éclairage latéral



Éclairage à contre-jour



Éclairage par dessus



Éclairage par dessous

en terme d'ambiances et d'émotions. L'éclairage naturel détermine l'angle de vue à adopter pour la photographie. Il est important de choisir alors le positionnement de la source lumineuse vis-à-vis de l'objet photographié. Un objet peut-être éclairé de face, dans ce cas, la source se trouve juste derrière le photographe ou l'observateur. Lorsque l'éclairage est de face et diffus, il adoucit les formes du sujet photographié. Ainsi, on observe peu d'ombres, de détails et la texture n'est pas visible. L'objet se retrouve ainsi aplati et les détails étant peu visibles, il met souvent l'objet en valeur. On l'associe au début et à la fin de journée. L'éclairage latéral révèle la volumétrie de l'objet photographié, ses détails et textures. Les ombres, plus marquées, accentuent la forme tridimensionnelle de l'objet et permettent de créer des ambiances plus intéressantes pour créer des effets de contrastes, par exemple. Ce type d'éclairage est régulièrement utilisé en photographie et dans le domaine de l'architecture, cela apporte de la profondeur lorsque les ombres sont allongées. Ensuite, il existe l'éclairage à contre-jour qui produit des contrastes très importants dans la photographie. La source lumineuse provient à l'arrière de l'objet et souligne ainsi les contours de celui-ci. La majorité de l'image présentera davantage des ombres, un sujet obscur mais aussi des éclats de lumière plus intenses à certains endroits. Le contre-jour est un bon outil pour mettre en valeur les transparences et les textures.

Un éclairage plus rare est l'éclairage par-

dessus. Perçu par temps couvert ou à l'heure du midi lorsque le soleil est au zénith, dans les espaces intérieurs, il modèle les formes des sujets photographiés. Il est utilisé dans la création d'ambiances particulières au caractère étrange et ajoute du mystère à l'image. Les ombres projetées sont noires et font disparaître toute formes qu'elles recouvrent. Au contraire, l'éclairage par-dessous éclaire des espaces non-éclairés naturellement. Cependant, l'effet produit est le même que précédemment, tout aussi rare, il induit des images aux ambiances mystérieuses. L'atmosphère des images dépend alors de la provenance de la source lumineuse et chaque position habite l'objet différemment.³⁵

Le photographe peut maîtriser la lumière lui-même de multiples façons, par le type de réglages qu'il choisira d'effectuer, il peut utiliser des filtres de correction couleurs (filtres réchauffants, filtres refroidissants) pour modifier la balance générale des couleurs ou corriger les dominantes. En photographie noir et blanc, il fera également l'usage de filtre en fonction de ce qu'il souhaite mettre en valeur.

SOURCE

¹²Yot, Richard, et Brigitte Quentin. *Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image*. Paris: Eyrolles, 2011. p.21-24

LÉGENDE

¹²Illustration de la provenance de la lumière

³⁵ Yot, Richard, et Brigitte Quentin. *Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image*. Paris: Eyrolles, 2011. p.21-24

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

Les différents types de lumières

La lumière comme nous l'avons évoqué précédemment se présente alors de multiples façons et est en perpétuel changement au cours de la journée. Nous avons choisi alors de s'intéresser aux différentes typologies de la lumière avant d'observer les psychologies de chacune d'elles. Cette évolution permanente de la lumière demande une qualité de patience indispensable pour la maîtriser en photographie. En effet, comme nous avons pu le voir au travers de la première partie, le photographe requiert d'un temps d'observation plus ou moins long fonction du type de travail qu'il exerce, travail de commande ou travail personnel. Ce temps lui permet ainsi d'observer son sujet sous différentes lumières et d'en saisir le meilleur angle de prise de vue en fonction de la provenance de la lumière, du moment de la journée, pour révéler l'architecture. Selon David Präkel, « L'habilité du photographe consiste justement à saisir le moment où la lumière est bonne »³⁶ comme nous l'a décrit Camille Hervouet également. Il nécessite alors d'une patience pour l'évolution de la lumière au cours de la journée mais aussi au fil des saisons. L'objet photographié peut être observé pendant des heures voir des mois pour le capturer au meilleur instant et obtenir l'image projetée. La lumière a une incidence considérable sur les formes et textures, ce sont des éléments tout aussi important à prendre en compte,

ces évolutions n'en proposeront que des perceptions différentes.

Dans un premier temps, il est donc intéressant d'observer les phénomènes de la lumière naturelle aussi appelée lumière solaire, puisque ce sera cette lumière que nous analyserons par la suite dans l'étude de cas. Le soleil est une source de lumière unique dont la température de couleur varie au cours de la journée. Cette lumière est toujours directionnelle et se réfère, comme son nom l'indique à la nature. Le photographe peut tenter de la maîtriser mais il ne la contrôle pas de la même manière qu'un éclairage artificiel. Le caractère directionnel de la lumière solaire permet souvent de deviner à quel moment de la journée la photographie a été prise, de par ses ombres et ses couleurs. Certains phénomènes atmosphériques peuvent rendre l'éclairage diffus et donc ne pas provoquer d'ombres particulières. Les caractéristiques de la lumière du jour, telles que la température de couleur, l'angle, la direction, la lumière diffuse ou non, sont génératrices alors d'ambiances et d'émotions.

La lumière naturelle regroupe alors la lumière du matin, la lumière du midi, la lumière du soir et la lumière nocturne que l'on pourra également appelé lumière lunaire comme le précise le photographe Henri Alekan dans son ouvrage.³⁷

³⁶ Präkel, David. Éclairage ... Paris: Pyramyd, 2014, p.53

³⁷ Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991, p.88



13



14

Tout d'abord la lumière du matin correspond au moment où le phénomène de diffusion de la lumière va être le plus important, comme en fin de journée. En effet, l'atmosphère terrestre disperse les ondes les plus courtes donnant au ciel une belle couleur bleu et au soleil, un rouge intense. Ainsi, le soleil lorsqu'il arrive au niveau de l'horizon, ses rayons traversent une couche atmosphérique plus épaisse. Le moment qui précède et suit le lever du soleil est particulier dans la photographie. La lumière passe alors d'un rouge près du soleil et s'approche peu à peu d'un bleu violacé en s'éloignant de celui-ci. Elle passe par diverses teintes, du rose au jaune doré lorsque le soleil apparaît au dessus de l'horizon. Lors de ce moment particulier, les nuages jouent également un rôle important puisqu'ils agissent comme des éléments translucides au travers desquels la lumière passe mais de manière diffuse, toujours. Lorsqu'une surface est translucide, au contraire d'une surface transparente, la lumière qui traverse celle-ci est diffusée par la substance, à l'intérieur de laquelle les rayons rebondissent pour émerger dans différentes directions. Les nuages diffusent, quant à eux, toutes les longueurs d'ondes et non pas seulement les plus courtes. La lumière est alors une lumière que l'on appelle douce puisqu'elle est diffuse, elle provient davantage du ciel, et non pas dure, dans le cas où elle serait émise directement par le soleil. Les couleurs sont adoucies.

Au fil des heures, on observe en milieu de

journée, la lumière de midi. Elle correspond au moment où le soleil est au zénith, la lumière est alors plus forte et blanche. Considérée comme une lumière crue, les contrastes sont très marqués et les ombres intenses, apparaissant parfois noires sur l'image. Les avis sont variés quant au caractère saturé des couleurs que ce type de lumière donne à voir, certains diront qu'elle permet d'obtenir des couleurs saturées et d'autres pourront les qualifier de couleurs fades et délavées. Par ailleurs, la lumière de midi ne modifie pas l'objet photographié, ainsi elle ne met pas les formes en valeur. Les photographies en noir et blanc, comme présentées dans l'ouvrage de Richard Yot, sous cette lumière, mettent davantage en valeur le sujet photographié puisqu'on observera un fort contraste entre les nuances de gris, ce qui ne sera pas le cas pour des photographies en couleur.³⁸ Cependant, ce type de lumière en hiver fonctionne assez bien puisque le soleil est moins haut dans le ciel, il n'est à seulement 25° au dessus de l'horizon. Les formes sont plus visibles et les couleurs plus chaudes.

Comme nous avons tenté de l'expliquer plus haut, au fur et à mesure de la journée, après l'heure du midi, le soleil et donc l'intensité lumineuse déclinent peu à peu. Il existe plusieurs phases de lumière à ce moment spécifique de la journée allant du coucher du soleil au crépuscule puis à la lumière nocturne. La lumière effectue alors une progression inverse. Bien que particulières, les couleurs qui émanent de la lumière de

SOURCE

^{13, 14} Yot, Richard, et Brigitte Quentin. *Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image*. Paris: Eyrolles, 2011. p.27-36

LÉGENDE

¹³ Photographie réalisée sous la lumière du matin

¹⁴ Photographie en noir et blanc réalisée sous la lumière du midi, évoquée dans cette partie

³⁸ Yot, Richard, et Brigitte Quentin. *Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image*. Paris: Eyrolles, 2011, p.28



15

16



38

fin de journée ne sont pas le seul attribut de celle-ci puisque ce phénomène est visible sur les photos en noir et blanc également. L'exemple, le plus cité et le plus approprié, depuis le début de notre propos, est le cliché de la maison Kaufmann par Julius Shulman, où l'on discerne clairement qu'il a été réalisé à ce moment de la journée.

En fin de journée, la lumière du soleil perd en puissance et devient de plus en plus jaune laissant ainsi apparaître le ciel d'un bleu plus profond. Ce moment est appelé par les photographes et cinéastes, l'heure dorée, avant que le soleil ne soit complètement couché. La lumière et les couleurs paraissent plus saturées mais elles sont aussi complémentaires. La couleur de la lumière jaune et chaleureuse associée aux couleurs bleues, froides des ombres créent une harmonie et modifie la perception des objets. L'aspect harmonieux met en valeur l'esthétique de la prise de vue, c'est une heure de la journée qui est particulièrement utilisée en photographie, dans les films et publicités. Les contrastes sont ensuite atténués lorsque le soleil se couche et la lumière tend vers une couleur orange, rouge. La couleur bleu du ciel est accentuée créant des ombres plus longues. Les textures des surfaces sont plus visibles. Le soleil tombant peu à peu sous l'horizon, éclaire alors les nuages par dessous et c'est par ce phénomène, que le ciel apparaît très coloré, passant du orange aux teintes violacées voire roses. La particularité de ce moment est qu'il évolue rapidement

en terme de lumière proposant une large palette de couleurs exploitables dans la photographie d'architecture mettant en valeur tour à tour les caractéristiques des édifices. La caractère instantané est davantage présent au moment du crépuscule. Il s'agit d'une courte période où le soleil vient de disparaître au-dessous de l'horizon, le ciel restant ainsi la seule source de lumière, bien qu'en ville, l'éclairage urbain ou intérieur des habitations s'éveille peu à peu. Il est difficile d'en prévoir les couleurs exactes puisque ce type de lumière dépend du climat, de la météo et de la situation sur Terre. Cependant, durant ces quelques minutes, les ombres et contrastes du crépuscule sont très légers. Richard Yot nous fait prendre connaissance d'un phénomène jusque là très peu cité dans les ouvrages sur la lumière et les éclairages. En effet, on peut observer, après le coucher du soleil et par beau temps, en regardant non pas dans la direction du soleil mais à l'est, une bande rose. On l'appelle l'Alpenglühén qui signifie « rougeurs des alpes », cette bande de couleur en rose ou violet les surfaces réfléchissantes et n'est alors pas toujours perçue lors des couchers de soleil. L'aspect imprévisible de cette lumière accroît l'intérêt de l'Homme pour ce moment.³⁹

Enfin le cycle se poursuit par la lumière de nuit ou lumière nocturne. Une fois que le soleil est passé bien au-delà de l'horizon, la lumière qui reste visible est soit celle diffusée par le soleil à travers

SOURCE

^{15,16} Yot, Richard, et Brigitte Quentin. *Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image*. Paris: Eyrolles, 2011. p.27-36

LÉGENDE

¹⁵ Photographie réalisée en fin de journée

¹⁶ Photographie réalisée au crépuscule, on observe la couleur rose du ciel perçue à l'est

³⁹ Yot, Richard, et Brigitte Quentin. *Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image*. Paris: Eyrolles, 2011, p.31



17



18

l'atmosphère, soit celle du clair de lune. Ce phénomène n'est autre que le reflet de la lumière du soleil sur la surface de la lune, passant d'une teinte orange vers une couleur blanche au fur et à mesure de sa montée dans le ciel. Pour réussir à saisir cette lumière, le réglage de l'ouverture de l'obturateur est essentiel pour capter un maximum de lumière. Un temps de pose assez long peut donner l'impression que la photographie aura été prise de jour et capter des couleurs que l'on ne perçoit pas à l'oeil nu. On pourra également observer le mouvement des étoiles, ce qui permet d'estimer si le temps de pose était très long ou non. Cependant, la nuit nous ne captions pas uniquement de la lumière naturelle, la lumière artificielle joue un rôle important. L'éclairage au tungstène est souvent en compte éclairant davantage le sujet photographié, comme au crépuscule. Cette lumière artificielle s'appelle la lumière disponible, on la qualifie de

lumière « trouvée » puisqu'elle représente l'ensemble des lumières artificielles à disposition autre que celle produite spécifiquement pour prendre des photos. Sur le terrain, la photographie ne peut la maîtriser, les sources lumineuses disponibles diverses génèrent plusieurs températures de couleurs différentes et le professionnel peut mettre en place certains réglages spécifiques pour tenter de les filtrer. Par ailleurs, afin d'éviter des problèmes d'exposition, le photographe peut être amené à prendre un grand nombre d'exposition afin de les fusionner en une seule image. Cela consiste à prendre plusieurs fois la même image avec le réglage d'exposition qui varie en fonction des plans de composition par exemple.⁴⁰

Ces temporalités, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, sont génératrices d'états d'âme, de sentiments et d'émotions chez l'Homme de par leurs caractéristiques.

SOURCE

^{17,18} Site internet du photographe Tom Blachford
<https://tomblachford.com/fine-art/>

LÉGENDE

¹⁷ Midnight Modern, Serie IV, photographie réalisée par Tom Blachford

¹⁸ Time Noct Angeles, photographie réalisée par Tom Blachford

⁴⁰ Präkel, David. Éclairage ... Paris: Pyramyd, 2014, p.71



La relation entre la lumière et les émotions

Souvent cités dans les ouvrages sur la lumière, le terme des émotions est intimement lié à celle-ci. Il s'agit ici d'étudier davantage le rôle psychologique de la lumière et des ombres dans la photographie d'architecture. Une image qu'elle soit picturale, photographique ou cinématographique est pensée et construite en fonction des effets que produit la lumière solaire ou artificielle. « Ce sont les pensées suggérées par l'observation de ces effets qui orientent l'artiste dans son choix. »⁴¹

La lumière avait d'abord une signification spirituelle, par exemple dans les églises, elle était l'élément principal de réflexion en terme d'espaces et d'ouvertures. Le soleil représente la lumière divine et le chemin vers la paix. L'image symbolique de celle-ci a avant tout des origines religieuses mais son interprétation a évolué. Elle est liée à la vie, elle donne à voir mais surtout à penser tandis que l'obscurité est davantage liée à la mort, puisque l'homme, dans l'obscurité, est paralysé, « il ne peut ni percevoir, ni se mouvoir, ni émettre, ni recevoir ». ⁴² La lumière permet à l'homme de maîtriser, de percevoir, de prendre possession. Elle fut un sujet de représentation picturale par le biais d'artistes comme William Turner ou encore Claude Monet évoqué dans la partie introductive et est ensuite devenue l'élément fondamental dans la photographie. Pleine de sens, elle semble

alors être l'une des caractéristiques qui puisse provoquer un impact émotionnel plus ou moins important sur le spectateur. Que ce soit dans le domaine de la photographie ou du cinéma également, le photographe est alors capable de jouer avec le ressenti du spectateur par le biais de paramètres idéaux pour produire des réactions émotionnelles, telles que la lumière et la couleur.

« La lumière est utilisée pour transmettre des messages émotionnels dans tout style d'images, des plus fantastiques au plus réalistes. (...) Un éclairage réaliste suggère naturellement une histoire réaliste, tandis qu'une lumière aux effets renforcés évoque quelque chose d'irréel ou sert à exagérer la réalité. »⁴³

Henri Alekan affirme également que le public est sensible à ces paramètres même inconsciemment et ainsi, une image n'aurait pas le même effet sur l'observateur, si la lumière était traitée différemment.⁴⁴

Dans le domaine de l'architecture particulièrement, les ambiances lumineuses, traitant aussi bien de la lumière naturelle qu'artificielle, sont importantes puisqu'elles sont réfléchies afin d'offrir la meilleure expérience possible de l'homme dans l'espace. Richard Yot l'affirme dans son ouvrage sur la lumière

« L'éclairage est un ingrédient essentiel pour rechercher une ambiance à un

SOURCE

¹⁹ Site internet du photographe Iwan Baan
<https://iwan.com/portfolio/richard-neutra-bucerius/>

LÉGENDE

¹⁹ Iwan Baan, Burerius House réalisée par Richard Neutra. Le photographe fait parti de ceux qui par leur biais de travaux de commande, apporte leur part de liberté.

⁴¹ Citation de Henri Alekan
Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991

⁴² Ibid.

⁴³ Citation de Richard Yot p.151
Yot, Richard, et Brigitte Quentin. Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image. Paris: Eyrolles, 2011

⁴⁴ Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991

moment donné et dans un lieu particulier. (...) Les lieux peuvent être éclairés de façon à déclencher une émotion ou à symboliser une idée. »⁴⁵ Ségolaine Lorang l'évoque également dans son travail personnel de fin d'étude, pour elle, la lumière doit faire partie de l'architecture, elle fait exister l'objet architectural :

« La lumière par la vue a une action directe sur notre perception et agit directement sur nos sentiments et émotions (...) Elle permet de révéler les objets, matières, espaces et c'est de sa couleur qu'elle nous révélera les choses. »⁴⁶

Ce qui nous amène à nous demander quels émotions et ressentis, la lumière, qui fait exister l'objet architectural en réalité, produit dans la photographie d'architecture. Nous pensons que les réactions émotionnelles sont essentielles dans la photographie d'architecture puisque ce type de communication sert à mettre en valeur l'architecture, à la diffuser au monde, à s'informer sur celle-ci, à donner envie aux spectateurs de s'y projeter et à la garder en mémoire. Pour rappel, comme nous l'avons évoqué dans la première partie, l'image est donc bien souvent, la première interaction du spectateur avec le sujet, dans ce cas, l'architecture.

Précédemment, nous nous sommes principalement intéressés aux différents types de lumières naturelles que l'on

pouvait observer au cours d'une journée. Il s'agit maintenant d'en étudier les réactions que celles-ci peuvent provoquer chez l'Homme. La lumière solaire offre des instants remarquables durant son évolution: l'aurore, le zénith, le crépuscule. Non seulement les couleurs présentes lors de ces trois phénomènes, apportent de grandes qualités esthétiques à la photographie mais ont également un impact sur le caractère psychique de l'homme.⁴⁷

Les particularités de ces phénomènes sont qu'ils ont tout d'abord, une durée éphémère dans le temps et sont presque, non-maîtrisés par l'humain. De plus, leur faible intensité, leur angularité (par rapport à l'horizon), et leur température de couleur, variant d'une minute à l'autre, sont d'autant plus des paramètres qui singularisent ces phénomènes de la lumière solaire, comme nous l'avons déjà cité. Au delà de l'image photographique, ce sont des temporalités qui amènent une fascination ressentie par l'homme pour ces phénomènes en temps réel. La photographie donne à voir, d'après une image fixe, des instants éphémères, qui nous apparaissent comme insaisissables. D'après Richard Yot, ce sont les phénomènes les plus instantanées qui vont davantage attirer l'attention.⁴⁸ C'est un fait auquel le photographe d'architecture doit donner de l'importance pour donner l'envie au spectateur de se projeter dans cet environnement.

⁴⁵ Citation de Richard Yot p.154
Yot, Richard, et Brigitte Quentin. Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image. Paris: Eyrolles, 2011

⁴⁶ Citation de Ségolaine Rolang
Lorang, Ségolaine. Révélateurs. Ecole d'architecture de Nantes. 2000

⁴⁷ Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991

⁴⁸ Yot, Richard, et Brigitte Quentin. Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image. Paris: Eyrolles, 2011

En fonction de la couleur de la lumière, elle va générer des émotions positives ou négatives avec un degré d'intensité divers. La théorie des couleurs en photographie est un élément important puisqu'il est démontré que celles-ci ont un impact important sur les réactions émotionnelles d'un sujet, aussi bien dans ce domaine que pour d'autres. La température de couleur est l'une des caractéristiques en terme d'expressivité la plus importante de la lumière. De plus, le photographe Amaury Descours propose une analyse des aspects de la lumière et de leurs effets sur les émotions.⁴⁹ Il se base sur l'un des outils essentiels permettant de classer les émotions et, dont nous nous sommes inspirés pour notre étude de cas, la roue de Plutchik. Cette roue est le résultat de travail de recherche du psychologue Robert Plutchick qui a tenté de comprendre et de modéliser les émotions chez l'homme. Il place en son centre les 8 émotions primaires les plus intenses et les décline selon les trois niveaux d'intensité. Les propos du photographe complètent ainsi ceux de Henri Alekan quant aux réactions émotionnelles des phénomènes de la lumière solaire.

L'aurore, correspondant au lever du soleil et donc à la croissance de l'intensité lumineuse de celui-ci, invite l'homme à sortir de l'obscurité et à saisir de nouveau les couleurs ainsi que les objets de manière plus précise. Elle apporte de la confiance

par sa « lumière montante », éloignant l'émotion d'angoisse liée à la nuit.

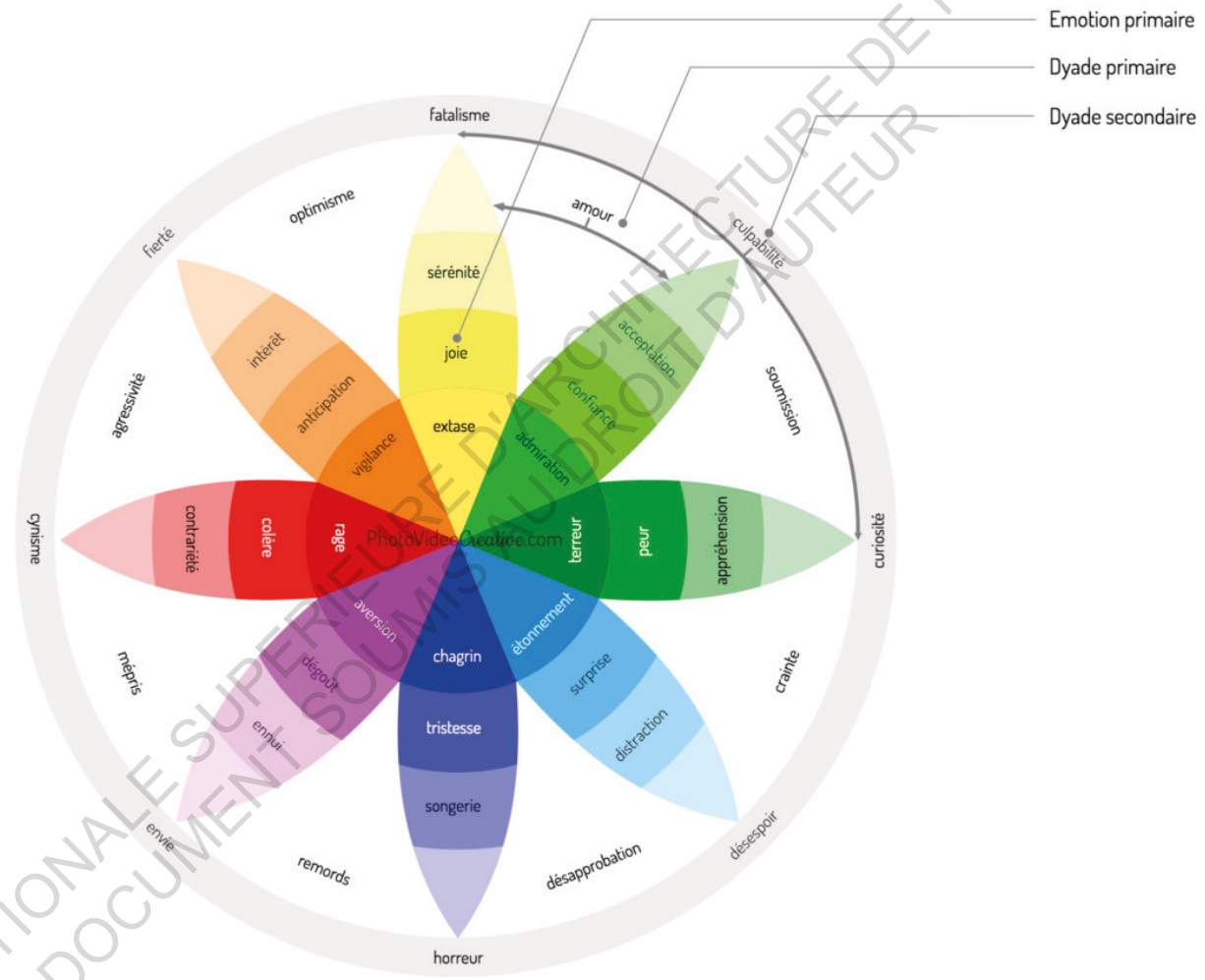
« La naissance du jour, l'apparition solaire, l'illumination progressive du ciel, la douceur des pénombres, tout le faste coloré de l'aurore, dont la palette change de seconde en seconde suivant le rythme solaire, sont pour l'homme le signe d'un devenir optimiste, généreux, beau, heureux.»⁵⁰

L'aube est alors, génératrice d'émotions positives chez l'homme. L'heure dorée, correspondant à une lumière diffuse, quelques minutes après le lever du soleil et avant le coucher du soleil, provoquera certainement de l'optimisme, mêlant ainsi joie et anticipation également. La lumière crépusculaire, quant à elle, peut produire des réactions positives similaires au phénomène de l'aurore, mais différemment. En effet, à ce moment de la journée, les formes s'estompent et l'objet photographié disparaît peu à peu sous les variations de couleurs que proposent ce type de lumière. Henri Alekan propose une analyse de ce moment comme une lumière qui pourrait provoquer angoisse et frayeur puisque l'on tend vers l'obscurité nocturne.⁵¹ Cependant, ce moment est complexe dans le sens où il mêle comme nous l'avons décrit, la lumière solaire avec la lumière artificielle. Bien que la fin de journée signifie le retour à l'obscurité, la lumière artificielle produite par un

⁴⁹ « Les 6 aspects de la lumière et leurs effets sur les émotions de vos photos Photo-Vidéo Créative ». Photo-Vidéo Créative (blog), 14 avril 2017. (en ligne) <https://photovideocreative.com/6-aspects-lumiere-effets-sur-emotions-photos/>.

⁵⁰ Citation de Henri Alekan p.46-47 Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991

⁵¹ Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991, p.47



intérieur provoque la réapparition des formes mais aussi une variété de couleurs et de contrastes plus riches. Ainsi, elles vont produire des émotions de confiance, de surprise, de joie qui créent de la curiosité, du ravissement, de l'émerveillement.

La lumière nocturne quant à elle, qui correspond aux lumières aux teintes bleutées et blafardes généreront de la songerie voire de la tristesse, de la peur et de l'anxiété.

Amaury Descours propose également une analyse de la lumière en séparant de manière distincte la lumière froide de la lumière chaude, puisque les temporalités que nous venons d'évoquer mêlent parfois plusieurs températures de couleurs. Ainsi, la lumière froide évoquerait, d'un aspect positif la sérénité par la couleur bleu, la confiance et la curiosité ou bien au contraire la songerie, la rêverie, la tristesse, la peur et l'anxiété. Quant à la lumière chaude, elle peut évoquer le plus souvent des émotions positives telles la joie, la confiance, l'anticipation, l'amour, le ravissement et l'optimisme.⁵²

SOURCE

²⁰(en ligne)

<https://photovideocreative.com/reussir-vos-photos-avec-8-emotions-fondamentales/>

LÉGENDE

²⁰ Roue des émotions, créée par Robert Plutchik. Les dyades primaires correspondent à la combinaison de deux émotions primaires adjacentes et les dyades secondaires correspondent à l'addition de deux émotions primaires adjacentes séparées par une émotion.

⁵² « Les 6 aspects de la lumière et leurs effets sur les émotions de vos photos Photo-Vidéo Créative ». Photo-Vidéo Créative (blog), 14 avril 2017. (en ligne) <https://photovideocreative.com/6-aspects-lumiere-effets-sur-emotions-photos/>.



21

ÉTUDE D'IMAGES PHOTOGRAPHIQUES D'UNE ARCHITECTURE SOUS DIFFÉRENTES LUMIÈRES

Kaufmann House : le choix d'un objet architectural

La maison Kaufmann dessinée par l'architecte Richard Neutra tient son nom de son commanditaire Edgar J. Kaufmann, connu dans le monde artistique mais aussi pour avoir collaboré avec Frank Lloyd Wright auparavant et était le propriétaire de « La Maison sur la Cascade ». Ayant la fonction de résidence secondaire hivernale, la maison Kaufmann est l'une des plus célèbres créations architecturales du XX^{ème} siècle répondant au mouvement du « style international », en plein essor à cette époque. Plusieurs rénovations et restaurations ont été réalisées, ensuite, par les nombreux propriétaires qui ont suivi Edgar Kaufmann. Bien que photographiée en premier lieu par Julius Shulman, ces changements ont mené suite à plusieurs photographies reprenant, comme évoqué précédemment, des paramètres de représentation similaires et qui permettent une comparaison entre elles.

Le choix de la maison Kaufmann n'est pas anodin, l'architecture résidentielle s'inscrit dans le paysage californien présentant une topographie particulière et jouant ainsi un

rôle essentiel dans la composition des photographies. Le paysage est rendu visible notamment par le choix de se concentrer davantage sur la façade Est de la maison. Le choix de l'angle de vue est donc sûrement dû à ce paramètre bien que l'éclairage naturel soit l'un des éléments déterminants dans le choix du point de vue à photographier. La volumétrie de l'objet en question, qui comprend des formes géométriques simples, permet aussi une facilité de compréhension de l'observateur à l'égard de l'architecture photographiée. D'après le mémoire d'Anais Vigne, Neutra se serait inspiré du Raumplan de Loos, afin de produire des émotions et ressentis particuliers :

« Richard Neutra a repris l'élément psychologique du Raumplan qui établit un lien entre les émotions, la forme et les matériaux, mais y ajouta la nature », il affirme que « pour qu'une émotion soit ressentie, il fallait que la maison soit totalement ouverte sur la nature, au contraire de certaines maisons modernistes où les fenêtres sont simplement découpées dans un mur, ici, les fenêtres sont des murs qui laissent rentrer directement la nature.»⁵³

SOURCE

²¹ Gossel, Peter. Julius Shulman: Architecture and Its Photography. Taschen, 2002, 300p.

LÉGENDE

²¹ Julius Shulman, Kaufmann House, réalisée par Richard Neutra

⁵³ Vigneron, Anais. Les maisons de Richard Neutra intiment liées à leur environnement, à la nature. École Nationale Supérieure de Grenoble. 2015.

https://issuu.com/anaisvigneron1/docs/m__moire_richard_neutra-anais_vigne.



22



23

Le lien émotionnel entre la nature et l'architecture est déjà alors un premier point d'entrée dans l'observation du photographe face à l'objet construit puisque ses photographies vont traduire cette intention. Comme on l'observe sur les photographies par la suite, chaque paramètre lié à la composition, l'angle de prise de vue et la lumière, semble être réfléchi pour accentuer cette symbiose entre l'architecture et la nature.

De plus, l'horizontalité de l'architecture et le prolongement des murs vers l'extérieur accentuent les perspectives et invitent davantage l'observateur à pénétrer au sein de la maison, seulement par le biais du regard. Ensuite, l'utilisation de matériaux telles que la structure en acier, la brique et le verre ajoutent des jeux de reflets avec le paysage environnant. Ainsi, en fonction du moment de la journée, de la météo et donc de la lumière, on perçoit différents détails architecturaux mais aussi les espaces de vie intérieurs. Le choix de matières transparentes ou translucides représentent différents degrés de réflexion de la lumière et apportent des multiples changements

de perception, ce qui rend des sujets fascinants à photographier sous différentes temporalités, comme l'est la maison Kaufmann.

En effet, les photographies de Julius Shulman, notamment celles de la maison Kaufmann, auraient un pouvoir de fascination sur l'observateur, non seulement dû à l'objet architectural en question mais aussi à la capacité du photographe de mettre l'architecture californienne en valeur.

« Plutôt que sur une essence, le pouvoir de fascination de ces images semble ainsi reposer sur des accessoires: pour les réaliser, Julius Shulman a mis en œuvre des techniques photographiques et des stratégies de composition apparentées à la mise en scène publicitaire ou cinématographique. »⁵⁴

L'idée de cette étude de cas était donc partir d'un cliché historique pour en observer les évolutions, les diverses perceptions des photographes puis ainsi l'impact émotionnel sur le spectateur en fonction de la lumière et de temporalités.

SOURCE

²² Site internet du photographe Joe Fletcher
<https://www.joefletcher.com/8660788/kaufmann-house>

²³ Site internet de l'agence d'architecture Marmol Radziner
<http://www.marmol-radziner.com/kaufmann-house-architecture/#>

LÉGENDE

²² Joe Fletcher, Kaufmann House, réalisée par Richard Neutra, vue depuis l'entrée

²³ Joe Fletcher, Kaufmann House, réalisée par Richard Neutra, vue depuis le jardin

⁵⁴ Ozdoba, Marie-Madeleine. « De La Photographie d'architecture à l'icône: Les Secrets de Fabrication de Julius Shulman ». Picturing Architecture (blog), 3 février 2013. <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/02/03/de-la-photographie-darchitecture-a-licone-les-secrets-de-fabrication-de-julius-shulman/>.



24



25

Un sujet de photographie intemporel

La première photographie de la Kaufmann House réalisée par Julius Shulman a été capturée, pour rappel, en 1947 et devint le cliché le plus célèbre de l'architecture de Richard Neutra. Julius Shulman avait pour habitude de mettre en scène l'architecture afin de la photographier. L'ensemble des meubles était amené pour habiter la maison avant même qu'elle ne soit réellement aménagée par Edgar Kaufmann. Ce cliché intemporel de la Kaufmann House a été diffusé bon nombre de fois comme une icône de la photographie d'architecture sans faire référence au contexte de commande pour lequel elle avait été réalisée. En effet, elle relevait en premier lieu d'une activité photographique commerciale et prend place maintenant comme une référence dans le domaine de la photographie artistique. Sortant des premiers codes de représentation donnés à la photographie d'architecture, ou photographie dite documentaire, elle n'a pas tout de suite la reconnaissance qu'on lui attribue aujourd'hui. C'est seulement après sa publication dans la magazine Life, dont l'éditeur est pris par la sensibilité du cliché, qu'elle gagne une place prépondérante dans le monde de l'architecture. Travaillant alors autour de la mise en scène dans sa photographie, Shulman veille à ce que les paramètres de lumière, de cadrages, de composition et de figurants soient travaillés

avec précision.⁵⁵

Évoqué précédemment, la Kaufmann House a été prise pour modèle par plusieurs photographes pour des travaux de commandes ou des travaux personnels depuis sa réalisation. La photographie de Shulman semble alors avoir influencé beaucoup de photographes en observant les clichés et les techniques de photographie employées. Joe Fletcher, photographe Londonien maintenant basé à San Francisco, s'intéresse à l'art de l'architecture et au paramètre de la lumière. Son travail est publié dans plusieurs revues telles que Wallpaper et Architectural Digest and San Francisco. Il effectue principalement des travaux de commandes dont la Kaufmann House qui en fait partie, pour les architectes Marmol Radziner à la suite de leur projet de restauration. Ils avaient eux-même pris comme référence les archives mais aussi les clichés originaux de Julius Shulman.⁵⁶ Tout comme son prédécesseur, Fletcher photographie la maison Kaufmann sous la lumière crépusculaire et sous un angle de vue frontale. Celle-ci étant de couleur, elle révèle l'objet architectural d'une toute autre manière tout en pratiquant également une mise en scène de l'architecture, comme le précisent les enquêtés. Les photographies des deux artistes s'apparentent, tant l'une que l'autre, à des scènes cinématographiques.

Un autre travail de commande fut celui de

SOURCE

²⁴ Gossel, Peter. Julius Shulman: Architecture and Its Photography. Taschen, 2002, 300p.

²⁵ Site internet du photographe Joe Fletcher
<https://www.joefletcher.com/8660788/kaufmann-house>

LÉGENDE

²⁴ Julius Shulman, Kaufmann House, réalisée par Richard Neutra

²⁵ Joe Fletcher, Kaufmann House, réalisée par Richard Neutra pour l'agence d'architecture Marmol Radziner

⁵⁵ Ozdoba, Marie-Madeleine. « De La Photographie d'architecture à l'icône : Les Secrets de Fabrication de Julius Shulman ». Picturing Architecture (blog), 3 février 2013. <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/02/03/de-la-photographie-darchitecture-a-licone-les-secrets-de-fabrication-de-julius-shulman/>.

⁵⁶ Site internet de l'agence d'architecture Marmol Radziner (en ligne) <http://www.marmol-radziner.com/kaufmann-house-architecture/#>



26



27

Kenneth Johansson, qui a pu être publié dans différentes revues d'architecture. Sa particularité est de documenter et illustrer des architectures à grandes échelles durant la phase de chantier mais aussi des projets de maisons résidentielles dans le sud de la Californie, dont la maison Kaufmann. Son intérêt particulier pour la photographie illustrative se ressent d'autant plus dans l'image choisie puisqu'elle illustre un point de vue géométrale comme les photographies précédentes. Elle est prise cependant, selon nos observations, à l'heure du midi ou de l'après-midi, si l'on se concentre sur l'intensité lumineuse et l'orientation des ombres, courtes et peu présentes, ce qui la qualifie également d'image naturelle selon le point de vue des enquêtés.

À l'opposé de ce type de travail de commande, Tom Blachford réalise, dans le cadre d'un travail personnel, une série de photos présentée lors d'une exposition *Midnight Modern*. Il photographie les maisons résidentielles de Palm Springs en Californie dont la résidence *Menrad* réalisé par William Krisel et la maison Kaufmann de Richard Neutra, sous la lumière nocturne. L'artiste nous explique que ce projet d'exposition naît, par hasard, à la suite d'un tour guidé des maisons californiennes de jour et de la volonté du photographe de revenir sur ses pas à la nuit tombée, afin de les observer sous un autre regard. Il réalise une première série de photos en 2013 lors de son voyage

sous la lumière de la pleine lune et revient une année plus tard, à nouveau lors de ce phénomène pour compléter ses images. Il fait donc le choix d'un moment particulier qui apporte un caractère singulier à ses photographies.⁵⁷ La lumière nocturne induit un travail important sur le temps d'exposition afin de capter un maximum de lumière possible, sans interférer avec un éclairage intérieur qui pourrait provoquer une surexposition de l'image. Dès lors, ses sources lumineuses sont la lumière émise par la lune, l'éclairage artificiel produit par les lampadaires des rues ainsi que des accessoires du photographe. L'approche du photographe est donc différente lors d'un travail personnel et un travail de commande où sa part de liberté est plus prononcée, par le paramètre de l'ambiance lumineuse. Tom Blachford cherchait à produire des images qui donneraient l'impression d'avoir été photographiée quelques dizaines d'années auparavant et accentueraient ce caractère intemporel que le spectateur donne à la maison Kaufmann. Par ailleurs, Le photographe réalise également des travaux de commande qui révèle une toute autre pratique et un regard différent de l'artiste.

Par conséquent, chacune de ces quatre photographies permet de discerner des perceptions sensibles différentes en fonction des photographes et de l'objectif de production. En effet, elle peut être le fruit d'un travail de commande dans le cas de Kenneth Johansson et Joe Fletcher pour illustrer le travail de restauration, bien que

SOURCE

²⁶ <https://www.architecturaldigest.com/story/derek-lam-richard-neutra-kaufmann-house-inspiration>

²⁷ Site internet de Tom Blachford <https://tomblachford.com/fine-art/>

LÉGENDE

²⁶ Kenneth Johansson, Kaufmann House, réalisée par Richard Neutra

²⁷ Tom Blachford, Kaufmann House, réalisée par Richard Neutra dans le cadre de l'exposition *Midnight Modern*

⁵⁷ Frearson, Amy. « Tom Blachford photographs Palm Springs houses by moonlight », *Dezeen*, mars 2015. <https://www.dezeen.com/2015/03/08/photography-essay-midnight-modernism-tom-blachford/>.



cette photographie au crépuscule ne soit pas visible sur le site internet de l'agence d'architecture Marmol Radziner. Dans le cas de Tom Blachford, la maison Kaufmann est le sujet d'un travail personnel alors que pour Julius Shulman il est difficile de déterminer réellement cela, au regard du contexte de la photographie. En effet, la photographie de Shulman a remis en question la position de la photographie d'architecture afin de la considérer comme une forme d'art à part entière. D'autre part, l'objet architectural choisi a également été le sujet de plusieurs photographes notamment dans le domaine de la mode, mais nous ne les étudierons pas ici. Le photographe Slim Arons illustre le style de vie idéale californien au travers du modèle de la maison Kaufmann, en 1970, sous un angle de vue similaire aux photographies précédentes. Dans un autre registre, il photographie la maison avec la

présence de personnes qui renforce cette idée. Cependant ce n'est pas le type de photo qui nous intéresse ici

Le choix de ces quatre photographies s'est fait afin de répondre à l'étude du sujet photographiés sous différentes lumières naturelles, à des moments variés de la journée. On observe également la présence de lumière artificielle, par l'apport d'éclairage à l'intérieur de la maison Kaufmann, sur les images de Shulman, Fletcher et Blachford. Cependant, l'éclairage artificiel présent sur la photographie de Tom Blachford est apporté par l'éclairage urbain principalement, on lui donne le nom de lumière disponible. En accumulant les images et les observations faites autour de celles-ci, nous pourrions affiner la perception de la lumière et la qualité des différents éclairages.

SOURCE

²⁸<https://photos.com/featured/2-kaufmann-desert-house-slim-arons.html>

LÉGENDE

²⁸ Slim Arons, Kaufmann House, réalisée par Richard Neutra. Dans un autre registre que les références choisies pour illustrer le mode de vie américain



29

	1	2	3	4	5	6	7	
Froid	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Chaleureux
Apaisant	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Sous tension
Faible	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Intense
Artificiel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Naturel
Obscur	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Éblouissant
Terne	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Coloré
Déplaisant	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Beau
Discordant	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Harmonieux

L'impact émotionnel de la lumière et de la temporalité dans la perception de l'image

À partir des quatre photographies présentées précédemment et réalisées dans des contextes variés, il s'agit ici d'en observer les phénomènes de lumière ainsi que leur impact sur les émotions et ressentis des observateurs. Pour cela, comme expliqué dans la partie concernant la méthodologie de travail mise en place, un questionnaire a été réalisé relatant des observations et émotions de spectateurs à l'égard de ces quatre images. Cette méthode de questionnaire est inspirée de la méthode de Flynn sur la perception subjective de la lumière dans la communication visuelle. Elle consiste à mettre en opposition des adjectifs et leurs antonymes afin de décrire ce que le spectateur perçoit davantage dans l'image. L'objectif était ici de qualifier l'image à l'aide des adjectifs, intimement liés à la lumière sans que le spectateur ne fasse le lien directement avec celle-ci. Pour rappel, le but de cette analyse était que le spectateur réponde le plus rapidement en étant spontané, les émotions et ressentis étant des réactions instantanées. Au terme de chaque liste d'adjectifs, l'observateur doit déterminer une ou plusieurs émotions qu'il ressent face à l'image en se basant alors sur la roue de Plutchik. Il s'agit ici de connaître la perception sensible de l'observateur par le sens de la vue. L'ordre des images a été réfléchi de manière à ce que chaque

photographie soit unique et indépendante de la précédente, présentant pour chacune d'entre elles, des qualités d'ambiances différentes et répondant à diverses intentions de la part du photographe.

La première photographie, le cliché de Julius Shulman, a été donc photographié au moment du crépuscule à la chambre. Au total, il a réalisé trois expositions pour 45 minutes de temps de pose en tout pendant lesquelles des éclairages intérieurs puis extérieurs ont été allumés ou éteints. Il a ensuite pu fusionner les trois expositions en une seule image.

Lors de l'analyse des réponses au questionnaire, nous avons effectué des moyennes des résultats obtenus.⁵⁸ Les observateurs qualifient sans surprise, cette photographie en nuances de gris, d'image froide, terne et obscure. Bien qu'elle soit en noir et blanc, prendre position entre l'aspect naturel ou artificiel semble difficile pour le spectateur, mais cela lui donne un certain équilibre. L'intensité de l'image est cependant assez élevée. D'après les échanges que nous avons pu avoir avec les participants au questionnaire, ils qualifient l'image d'intense lorsqu'un mouvement se crée dans la photo et qu'il y a une certaine vibration. Cela attire alors davantage l'œil du spectateur et les émotions les plus évoquées face à la photographie sont la songerie, la sérénité ainsi que l'intérêt. Ce sont des émotions peu intenses mais il est intéressant d'observer que la photo

SOURCE

²⁹ Gossel, Peter. Julius Shulman: Architecture and Its Photography. Taschen, 2002, 300p.

LÉGENDE

²⁹ Extrait du questionnaire partagé à l'ensemble des participants. Présentation de la photographie de Julius Shulman puis de la suite d'adjectifs mis en opposition avec une graduation allant de l'adjectif « négatif » à l'adjectif « positif ». Il se présente de même les trois autres photographies.

⁵⁸ Résultats disponibles en annexe du mémoire à partir de la page 91



provoque des réactions opposées puisque la songerie et la sérénité sont des émotions contraires selon la roue de Plutchik. Lors de la discussion avec deux participants, leurs réactions étaient également opposées, l'un trouvant la photographie vivante et l'autre très statique, s'apparentant à une photo de maquette où les textures étaient très visibles. Ce qui a été intéressant à entendre est que chaque personne interrogée semblait troublée par le caractère intemporel de ce cliché et se retrouvait dans l'impossibilité de le dater. La photographie est même qualifiée d'irréelle, le ciel étant très noir avec de forts contrastes de lumière, ce qui pourrait rejoindre l'émotion de songerie évoquée par une majorité. Beaucoup d'interrogés ont discuté autour de la mise en scène de la photographie, appuyant sur le fait que la photographie ne semble pas avoir été réalisée pour donner envie de s'y projeter mais plutôt dans le cadre d'une réalisation cinématographique. L'impact de la scénographie est très important et c'est qui apporte ce mouvement dans le cliché.

D'après l'analyse des émotions par rapport à la lumière dans la partie précédente, on remarque que les émotions évoquées ici correspondent à l'hypothèse de Alekan lorsqu'il parle d'une lumière crépusculaire qui tend vers l'obscurité, une lumière nocturne qui va provoquer alors songerie voire tristesse.⁵⁹ Mais cela correspond aussi aux propos d'Amaury Descours, bien que l'intensité de l'émotion soit moins importante en réalité puisqu'ici une partie

des spectateurs ressent également de la sérénité, une émotion rattachée à la joie, à l'extase.⁶⁰

Concernant la seconde photographie, celle réalisée par Joe Fletcher, malgré une temporalité similaire, le crépuscule, elle a été perçue différemment de la photographie de Shulman. Ceci étant sûrement dû à l'observation d'une photographie couleur dans ce cas précis. L'image est qualifiée de chaleureuse et d'apaisante, ces réactions sont bien souvent liées à la température de couleur d'une lumière chaude, correspondant ici, aux lumières intérieures venant du salon. Bien que la photo soit dite intense, selon l'un des échanges avec un participant, cela ne serait pas dû à un quelconque mouvement dans la photographie mais plutôt aux contrastes présents créés par des températures de couleurs opposées. Nous l'avions évoqué précédemment, les températures de couleurs créant de forts contrastes engendrent des réactions émotionnelles plus fortes. Les couleurs des lumières bleues et orangées, par leur complémentarité, expliquent l'aspect harmonieux donnée à l'image par une majorité des observateurs. Tout comme la photographie de Shulman, une grande partie des réponses nous montrent qu'on ne peut la qualifier de naturelle ou artificielle, elle est dans un entre deux. Cela a pu être expliqué par le fait qu'il y ait une présence égale de lumière naturelle et artificielle

SOURCE

³⁰ Site internet du photographe Joe Fletcher
<https://www.joefletcher.com/8660788/kaufmann-house>

LÉGENDE

³⁰ Photographie de Joe Fletcher, Kaufmann House

⁵⁹ Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991

⁶⁰ « Les 6 aspects de la lumière et leurs effets sur les émotions de vos photos Photo-Vidéo Créative ». Photo-Vidéo Créative (blog), 14 avril 2017. (en ligne) <https://photovideocreative.com/6-aspects-lumiere-effets-sur-emotions-photos/>.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS PAR L'AUTEUR

dans l'image, ce qui est caractéristique de la lumière crépusculaire. L'émotion la plus grandement ressentie face à cette image est la sérénité en comparaison, quelques personnes ont également ressenti de la confiance et de l'intérêt mais le quota de réponses est plus bas concernant celles-ci. Pour rappel, la sérénité est rattachée à l'extase, cependant cette émotion a un degré d'intensité moins élevé. Bien que l'étude d'ouvrages nous ait démontrée que de forts contrastes entre les températures de couleurs puissent provoquer des réactions émotionnelles plus importantes, on remarque ici que les émotions ressenties ne sont pas si intenses. Beaucoup de participants ont pu, dans leur retour, évoquer qu'il était difficile de se positionner réellement et de savoir qualifier l'émotion perçue face à l'image. D'après leurs dires, les mots ont l'inconvénient de réduire ce qui est réellement ressenti. La provenance de la lumière dans cette photographie se situe à l'arrière de la maison et l'intérieur. L'éclairage naturelle met alors en valeur la silhouette de la maison bien qu'on en discerne difficilement les textures mais l'éclairage intérieur permet de révéler la transparence des matériaux utilisées dans l'architecture et agir comme un halo lumineux. Les observateurs ont pointé ici également le fait que la mise en scène joue un rôle important dans les réactions qu'ils ont pu avoir face à cette photographie et qu'elle donne davantage l'envie de s'y projeter bien que certains l'ait apparenté à une scène de cinéma également. Les

points de lumières artificielles accentuent le caractère sous tension qu'une infime partie des observateurs donne à l'image mais l'ensemble est apaisé par la couleur de l'heure bleue.

Sous une toute autre lumière, la photographie de la maison Kaufmann par Kenneth Johansson est réalisée, pour rappel et selon nos observations, en milieu de journée. La particularité de ce type de lumière est que les ombres sont courtes, peu présentes, mais intenses, la lumière est assez crue, tout cela est dû à l'éclairage par-dessus. En effet, lorsque l'on observe la photographie, la couleur verte de l'environnement paysager ressort davantage, elle semble saturée par rapport à l'architecture. Les observateurs insistent sur le fait que sous ce type de lumière, l'architecture et l'environnement sont très contrastés par rapport aux autres photographies où la maison Kaufmann se fond dans le paysage californien avec des couleurs plus douces. Comme nous le supposions, les réponses démontrent que l'image est plutôt ordinaire, la lumière en milieu de journée étant une lumière plutôt blanche que l'on est amené à rencontrer plus souvent que la lumière de l'aube ou même du crépuscule. En effet, les observateurs insistaient sur le caractère spécial des deux photographies, en particulier le cliché de Shulman. L'image est qualifiée tout de même de chaleureuse, ce qui traduit l'aspect apaisant qu'on lui donne et la lumière n'est ni trop faible, ni trop intense.

SOURCE

³¹ <https://www.architecturaldigest.com/story/derek-lam-richard-neutra-kaufmann-house-inspiration>

LÉGENDE

³¹ Photographie de Kenneth Johansson, Kaufmann House



ECOLE

Malgré qu'elle soit belle, harmonieuse et colorée, ce ne sont pas des facteurs qui vont provoquer des émotions intenses chez l'observateur. En effet, on remarque des émotions similaires aux photographies précédentes comme la sérénité et la confiance, mais apparaît également l'ennui, l'un d'eux ne voyant pas le réel intérêt de cette photo. Dans les échanges avec les participants, il est vrai que nous avons eu très peu de retour sur cette photographie, elle était la moins citée des quatre. Bien qu'elle ait été réalisée en lumière de milieu de journée, l'observateur ne voyait pas de jeux de lumière particulier, « rien ne se crée sur cette photo » nous a même dit l'un d'entre eux. Richard Yot expliquait qu'une lumière par dessus pouvait provoquer des atmosphères particulières cependant ici dans cette photographie d'architecture, ce n'est pas le cas.

Enfin la dernière photographie prise par Tom Blachford, révèle une nouvelle perception du spectateur à l'égard de la maison Kaufmann. Le cliché de l'artiste est réalisé alors sous une lumière nocturne mêlant à la fois la lumière lunaire mais aussi la lumière disponible, c'est-à-dire celle de l'éclairage urbain des rues et des maisons environnantes, ainsi que les accessoires du photographe. Bien qu'on lui attribue des adjectifs similaires aux photographies précédentes, les réactions des observateurs face à ce cliché ont été très différentes. L'image est l'une des plus ternes, obscures des quatre avec la photographie de Shulman

mais on lui attribue un caractère spécial tout comme celle-ci. Selon nos résultats, il est difficile de dire réellement si le cliché est beau ou déplaisant, harmonieux ou discordant, artificiel ou naturel. Certains observateurs n'ont pas tout de suite perçu que la photographie a été prise de nuit tant il y a d'éclairage artificiel, et ceci même si lors du questionnaire ils n'ont pas su qualifier l'image de naturelle ou artificielle. Cependant, les émotions ressenties face à l'image sont davantage l'appréhension mais aussi la sérénité, l'intérêt et on retrouve la présence de la crainte, la peur et la vigilance que l'on n'observe très peu voire pas du tout sur les autres clichés. Cela correspond à la théorie présentée dans la partie précédente selon les auteurs des deux ouvrages, qui évoquent que la lumière nocturne provoquerait plutôt des émotions négatives comme évoqué à l'instant. Grâce à un temps d'exposition assez long, le photographe a réussi à capter un maximum de lumière, ce qui renforce également les ombres présentes sur le cliché. La visibilité de ces ombres accentue les contrastes de lumière dans l'image ce qui révèle le caractère étrange évoqué par les enquêtés. La provenance de l'éclairage semble venir par derrière, face à la maison et au-dessus, à l'observation des ombres projetées noires. De plus, on remarque les textures des matériaux employés lorsque la lumière se réfléchit sur les surfaces. L'ambiance lumineuse de l'image est elle-même difficile à comprendre, ce qui d'après les discussions avec les observateurs,

SOURCE

³² Site internet de Tom Blachford
<https://tomblachford.com/fine-art/>

LÉGENDE

³² Photographie de Tom Blachford, Kaufmann House

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

renforce le caractère étrange de l'image. Une partie de l'architecture est mise en valeur pour ensuite disparaître dans le sombre paysage.

Malgré des émotions semblables entre les photographies on dénote quand même une nouvelle émotion qui est davantage ressentie à chaque photo. La mise en place d'une scénographie et la référence à des images cinématographiques provoquent l'attrait du spectateur. Pour certaines des images, on remarque une plus grande fascination et cela anime une curiosité à laquelle les observateurs ont fait référence.

Plus il y a d'intensité dans l'image, de mouvement, de vibration et plus un imaginaire se développe autour de celle-ci. Bien qu'elle ne puisse pas donner envie de se projeter directement au sein même de l'architecture, elle attire le regard pour tenter d'en savoir davantage sur ce qui s'y passe et ceci sans respecter à la lettre les codes de représentation évoqués plus haut. De plus, on remarque que l'image surprend, étonne ou pose question lorsqu'elle est réalisée à des moments précis de la journée que nous n'observons que très peu. C'est ce que nous avons étudié au travers des ouvrages et l'étude de cas le confirme.

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

Plus l'image tend vers l'expressivité, plus elle aura un impact visuel sur le spectateur. Nous avons pu observer que la lumière joue un rôle essentiel au sein de la photographie et va permettre de percevoir une architecture de différentes manières.

L'architecture s'est énormément répandue par le biais d'abord de la photographie dite utilitaire, où la question de la représentation s'est uniformisée donnant à voir toujours le même style d'images en respectant des codes de représentation. C'est seulement à partir du moment où les photographes ont tenté de révéler l'architecture différemment que le rapport architecte, photographe, objet a évolué. En effet, l'exemple phare cité tout au long de ce mémoire, Julius Shulman, permet de mettre en avant cette idée. Lui-même, en s'éloignant des codes de représentation de l'architecture, a remis en question la position de la photographie d'architecture vers une forme d'art à part entière. Le photographe d'architecture souhaitait s'émanciper de la représentation monotone et similaire de l'architecture qui perdure au fil des années en renouvelant sa vision par le biais de la photographie dite esthétique. Cependant, d'après nos analyses dans la troisième partie de ce mémoire, nous pouvons constater que la

frontière est mince, en ce qui concerne l'impact émotionnel, entre la photographie de commande ou la photographie personnelle. Une photographie personnelle n'aura pas forcément plus d'impact qu'une photographie de commande, si l'on compare la photographie de Fletcher et de Johansson. Il s'agit plutôt ici du positionnement du photographe dans son travail et ce qu'il souhaite montrer. En effet, comme nous avons tenté de le démontrer tout le long de ce mémoire et particulièrement dans la seconde partie, la lumière est la part de liberté du photographe. C'est par ce paramètre qu'il va pouvoir créer des ambiances et ainsi produire des émotions chez l'observateur. L'énonciation des différents types de lumières permet de mettre en avant la capacité du photographe à étudier un édifice sous toutes ses lumières et temporalités pour ainsi le mettre en valeur ou révéler ses caractéristiques.

Enfin, la troisième partie permet de démontrer que certaines lumières, choisies avec précision par le photographe, ont un impact émotionnel plus important, notamment dans la photographie de Julius Shulman ainsi que la photographie de Tom Blachford. L'impact émotionnel va permettre

à l'observateur de la garder plus ou moins en mémoire. Par la part de liberté qu'ils se sont donnés, leur photographie est plus riche en signification et attire la curiosité de l'observateur. Ils semblent davantage avoir observé l'objet architectural en lui-même avec son environnement et son contexte. La beauté de la Kaufmann House a d'ailleurs plusieurs fois été mise en avant notamment à la suite de l'observation de la photographie de Fletcher et Shulman.

Par ailleurs, à la suite de ce travail, il aurait été intéressant d'avoir un point de vue supplémentaire d'un autre photographe. Le contact lancé avec la photographe d'architecture Hélène Binet, reconnue pour également travailler sur le thème des émotions et de la lumière dans la photographie, n'a pu aboutir. De plus, la difficulté de l'analyse effectuée dans la troisième partie est que les émotions, relèvent plutôt de la subjectivité, bien que les analyses présentées dans la deuxième partie de Henri Alekan et Amaury Descours concordent avec l'analyse des résultats obtenus. De plus, même si la moitié des participants au questionnaire sont issus de la même formation, dans le domaine de l'architecture, chaque résultat est différent et personnel.

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

ENTRETIEN AVEC CAMILLE HERVOUET

Photographe, entretien réalisé en Avril 2018, à Nantes dans son atelier

Louise : Tout d'abord, j'avais plus envie de parler de ton travail et sur quel type de sujet tu travailles essentiellement, parce que j'avais vu sur des articles sur internet que c'était assez varié, parce qu'au delà de la série « Maison », j'avais vu des performances.. ?

Camille : Non pas spécialement, mon travail tourne essentiellement autour de la question de l'habitat, de l'attachement à l'espace habité. En effet, la série de « Maisons » que tu as pu voir et que je vous avais présentée en début de séance, il y a longtemps maintenant, mais ça c'était mon travail de fin d'études, à la fois un questionnement sur l'outil, qu'est ce que la photographie ? Comment est-ce qu'on va jusqu'au bout des limites techniques et c'était aussi un exercice technique d'étudiant quelque part cette série là, travail un type de pellicule spécifique, des conditions de lumière spécifique, avec une pellicule tungstène et travailler de nuit. Donc tout fait en lumière artificiel, avec un

choix de météo particulière, donc que les soirs où il y a des nuages qui permettent d'avoir un ciel très coloré avec la réflexion de la lumière de la ville sur le ciel en fait. Et l'utilisation de cette pellicule tungstène permet de filtrer la lumière jaune et donc d'avoir des façades très blanches, et puis aussi l'utilisation de temps de pose très long, là c'est entre huit minutes en moyenne de temps de pose par image donc, on a des temps de pose très très longs, donc prise de vue sur trépied, calcul du temps avec un petit jeu d'un carton que je viens placer devant l'objectif au cas où il y a des voitures qui passent et du coup calculer combien de temps je cache pour le rajouter à la fin pour être bien exposé. Fin voilà, c'est vraiment d'abord tout un jeu technique de prise de vue, qu'est ce que ça fait de, enfin, en tout cas ce qui m'intéresse moi et c'est pour ça que je continue de travailler en argentique, c'est un moment donné en argentique on perd le contrôle, c'est à dire qu'il y a forcément un espace d'accident, en numérique

comme on voit immédiatement l'image on a toujours tendance à refaire pour améliorer pour aller au plus précis. En argentique, on ne peut pas se rendre compte tout de suite de ce que l'on fait, et donc il y a un espace d'accident potentiel beaucoup plus important. Et ça, ça m'intéresse aussi dans le travail c'est à dire qu'un moment laisser un espace à l'imprévu, et euh, là notamment avec la question du temps de pose très long, ce qui se passe qui est encore plus incontrôlable c'est l'effet de réciprocité, c'est à dire au-delà d'un temps de pose d'une minute en photographie couleur on a ce qui s'appelle l'effet de réciprocité, c'est à dire que dans les basses lumières, il y a des dominantes colorées qui montent. Et ce qui accentue la saturation, voilà et donc ça c'est complètement non maîtrisable, on ne peut pas du tout contrôler cet effet là. Donc voilà ça, ça m'intéressait aussi d'un moment comment, à force de maîtrise de la technique, bah cette technique nous échappe aussi.

Louise : C'est intéressant, c'est justement quelque chose dont j'aimerais parler, justement cet effet accident, par le biais de photographies que j'ai étudiées, je trouve que peut-être les émotions produites sont plus fortes dans une photographie où justement l'accident est présent plutôt qu'une photographie qui est assez maîtrisée. Et est ce que justement par rapport à ça, est ce qu'avant même de photographier le sujet, est ce que tu recherches à produire quelque chose en particulier ou c'est juste vraiment l'imprévu ?

Camille : Alors moi dans mon travail, la question de l'émotion n'est pas quelque chose que je vise, en tout cas je pense que dans tout travail artistique c'est difficile de se dire, tiens je vais provoquer cette émotion là. Euh, enfin en tout cas dans un travail en art visuel ça me semble complexe parce que ça touche à une subjectivité trop forte et euh, chacun lit une propre image visuelle avec son propre bagage, son propre vécu et ça on ne peut pas le contrôler donc je... Et puis je crois qu'assez égoïstement, je ne fais pas les choses pour les autres, je les fais d'abord

pour moi et ce que je cherche, en tout cas moi ce qui m'intéresse c'est la question des formes, de la lumière, des couleurs et dans ce travail là, « Maisons », j'ai fait un travail de repérage des lieux en allant chercher une architecture, particulière, une architecture géométrique et après je m'étais donnée énormément de critères, qui est une haie verte, donc cette architecture, on pourrait dire néo-moderne, euh souvent la présence de brique ou de tuiles, suffisamment de recul, qu'il y ait un éclairage qui tombe sur la maison, voilà j'avais tout un tas de critères que je devais respecter pour que l'image techniquement, fonctionne mais visuellement fonctionne aussi. Et voilà, j'ai passé beaucoup, beaucoup de temps, j'ai passé une année à faire douze ou treize photos quoi. Donc je partais, je partais, euh il y avait tout, il y avait à la fois des conditions aussi de météo, donc il fallait qu'il y ait des nuages, mais qu'il ne pleuve pas, voilà il y avait tout un tas de conditions qui faisait que j'avais peu de jours adéquates pour faire les images et après tout le temps de recherche, je partais en voiture dans les quartiers en journée et je me baladais, je repérais des lieux, je

notais le nom des rues, j'essayais de ne pas trop me perdre. C'était pas de GPS à l'époque, c'était il y a quelques années, et ensuite le soir, quand les conditions météo le permettaient, les horaires de prises de vue c'est à peu près entre minuit et quatre heures du matin. Il fallait, enfin j'essayais de retrouver les quartiers, de bien retrouver l'endroit où j'étais, et là après il y a toujours le, si il y a une voiture devant je ne peux pas faire d'images, si il y avait des poubelles, j'arrivais à les déplacer, donc j'étais assez spécialiste de déplacer les poubelles dans le silence et puis voilà après je réalisais les prises de vues et je continuais à marcher. Après il y aussi en journée, on projette des choses, euh au début je ne me rendais pas bien compte de qui allait fonctionner ou pas en terme de lumière puis après au bout de quelques mois, j'ai assez vite appris à repérer les endroits qui allait fonctionner ou pas. C'est vrai qu'au début, j'avais repéré des maisons qui me plaisaient puis j'allais la nuit et ça ne fonctionnait pas, la lumière était affreuse, ça ne marchait pas... Ou la distance n'était pas assez suffisante, oui voilà il y avait pleins de raisons qui faisaient que ça ne marchait pas.

Louise : Ok, et est ce que tu avais un ressenti particulier quand tu étais sur ces lieux ou pas ? Est ce que tu voyais une différence entre le moment où tu allais la journée en repérage, le moment où tu fais ta photo et ensuite quand tu vois tes photos ? Par rapport à la comparaison entre l'expérience et l'expérience liée à l'image ?

Camille : Est ce que... Disons que je pense que, alors à l'époque j'étais quand même encore étudiante et jeune photographe mais je pense que j'avais déjà ce biais de regarder l'espace en tant que photographe, c'est à dire de toujours découper, et ça c'est quelque chose que j'ai depuis longtemps, c'est à dire que si il y a un cadre, même le cadre de porte pour moi ça fait photographie, ça fait image. Et mon rapport au monde, je pense qu'il se construit comme ça dans cette question du cadre, de l'encadrement, de l'organisation, de l'organisation de l'espace, avec ce jeu effectivement du cadre et n'importe quel objet, qui a des percées crée, cadre. Du coup, pour moi il n'y a pas fondamentalement de différence, d'être un piéton dans l'espace ou un photographe

dans l'espace pour moi, parce que tout fait image quelque part et je ne ferai pas de, il n'y aurait pas de différence particulière entre le fait d'avoir, fin, le fait d'avoir un appareil photo dans les mains pour moi, ne fait pas de différence particulière dans la façon dont je regarde les choses et par contre là où il y a une différence concrète, c'est au moment de la prise de vue parfois, on sent que l'image est bonne, ça n'arrive pas souvent mais quand ça arrive c'est quelque chose d'extrêmement exaltant, c'est de la jubilation, c'est qu'on sait tout un coup, on sent que, je... c'est très difficile à expliquer, c'est une émotion enfin oui ça prend au ventre, on est là, ah ouais c'est la bonne, on est juste, et il y a quelque chose comme ça de, je ne sais pas... une espèce d'alignement, effectivement tout ce que l'on a projeté et tout ce qui est en train de se passer et là, ça se rejoint et on sent que c'est juste. Effectivement quand on reçoit l'image quelques temps après, c'est juste ça fonctionne, mais ça c'est quelque chose d'extrêmement rare. Que ce que l'on a projeté et ce qu'il se passe coïncide, enfin c'est un équilibre qui est extrêmement fragile en fait et, et assez rare à croiser. Mais ça arrive quand

même, et la seule émotion pour moi elle est là, fin ou la seule... alors si on entend émotions fortes, l'émotion elle est là dans cet espèce de moment où ce qu'on avait, l'image mentale et ce qu'on est en train de... Fin c'est plus que ça en fait, c'est un croisement d'à la fois une image mentale, d'une image concrète et euh, d'une image construite que l'on est en train de croiser, enfin que l'on est en train de fabriquer pardon. Et c'est le croisement de ces trois images là, qui fabriquent des émotions de jubilation.

Louise : D'accord, donc... Si on doit parler de la perception de l'objet en question quand on est sur les lieux et de la perception de l'objet via la photographie, parce que tu travailles quand même, tu as parlé de la pellicule tungstène, du fait que ça produit quand même quelque chose que l'on ne va pas voir à l'oeil nu, est ce que la perception est différente ? La sensibilité face à la photographie est différente par rapport au lieu visité ?

Camille : La question ce serait, est ce que vraiment je regarde différemment les lieux quand je vais les photographier et

quand je ne vais pas les photographier ?

Louise : Après avoir photographié, donc quand tu reçois le tirage, est ce que tu as l'impression de percevoir différemment le lieu sur lequel tu étais ?

Camille : Hum, est ce que ça joue comme ça ? Hum, est ce que ça crée une nouvelle... je ne sais pas si ça crée un décalage pour moi, en fait j'en suis pas sûre parce que je pense que je regarde déjà les lieux comme ça en fait. Mais je pense que ça peut en produire chez les autres, le fait de rapprochement des plans, la perte de profondeur, aussi le rétrécissement de l'image, aussi l'image photographique elle rétrécit le réel. Du coup, ça condense quelque chose, ça condense le temps, ça condense l'espace, les situations, et mais moi je pense que je regarde déjà le monde comme ça en fait, je... Au contraire pour moi, les images qui vont être justes, c'est les images qui vont croiser cette idée que j'ai des lieux, c'est ce que je disais tout à l'heure en fait, les images qui vont fonctionner, ce sont les images qui vont croiser, la projection mentale que j'avais. Et je ne crois pas que je regarde, enfin je

pense que personne ne peut regarder de façon neutre mais, tu vois je ne sais pas si un plombier pourrait regarder un évier sans son regard de plombier quelque part, tu vois ce que je veux dire ? C'est à dire que même quand je fais une photo de vacances et que je regarde ma gamine, je la regarde comme une photographe, je ne peux pas la regarder... fin si j'ai un appareil... c'est difficile comme question.

Louise : Après je sais que je parle en tant que spectatrice et pas... enfin moi l'impression que j'ai c'est que parfois... En fait c'est que c'est parti de là aussi mon mémoire, c'est que d'abord je m'étais intéressée à l'architecture émotionnelle et en fait je me suis vite rendue compte que finalement l'architecture que j'étudiais, je l'étudiais qu'au travers des photographies donc je me disais, bah comment c'est possible qu'une architecture en photographie puisse retranscrire une architecture dite émotionnelle. Et comment est ce qu'on peut sentir juste par le biais de la photographie que cette architecture provoque des émotions, donc je pense que, je ne peux pas me placer en tant que photographe parce que je ne

suis pas allée sur les lieux, toute façon je pense que c'est aussi autour de ça que tourne mon mémoire, c'est plus la place du spectateur et comment essayer de comprendre le photographe, ce qu'il a cherché à produire, enfin est ce qu'il cherche à produire quelque chose ou alors est ce que c'est justement l'effet accident ?

Camille : Celui qui ne cherche pas à produire quelque chose il est certainement pas à sa place (rires), c'est comme un architecte qui ne chercherait pas à produire une construction, ce serait bizarre. En tout cas oui on cherche à produire quelque chose, c'est clair et alors dans la série « Maisons » moi ce que je cherche à produire, c'est une image graphique dynamique, une image étrange aussi qui crée un décalage entre, en tout cas l'utilisation d'un côté de la technique et des filtres que proposent la pellicule, elle travaille en lumière de nuit, crée un décalage par rapport à notre perception habituelle des espaces et la plupart des gens pensaient en effet que ce sont des images numériques retouchées parce qu'on, à l'oeil nu, on peut difficilement voir ça, on peut l'apercevoir, mais on... ça

ne va pas aussi loin, notre œil ne va pas aussi loin, ou en tout cas notre œil a plus de latitude que la pellicule, ce qui fait que l'on ne perçoit pas exactement la même lumière, la pellicule restreint le champ de vision et permet d'accentuer tel ou tel élément, et dans ce travail là, il y a, fin dans tout mon travail, il y a cette question là, cette question de décalage de la vision, de toute façon l'utilisation du médium photographique produit forcément un décalage, entre l'expérience et ce à quoi on est confronté face à une photographie, ce que je disais tout à l'heure juste la question de la réduction, la profondeur et après effectivement il y a tout le jeu, sur les couleurs, les lumières, là sur la série « Maisons », il y a vraiment ce côté, comment accentuer l'effet graphique de cette architecture, et l'effet graphique je l'accentue en ayant un ciel dans des couleurs chaudes et le fait d'avoir toujours une, tout à l'heure dans les critères que je m'étais mis, j'ai dit il y a toujours une haie verte, parce que la couleur verte va être une couleur froide qui va contraster avec le chaud et amener donc du contraste et de la dynamique visuelle, il y a vraiment toute cette recherche d'éléments qui vont

appuyer un peu l'effet, même si effet à mon avis, n'est pas le bon mot. Mais en tout cas, il y avait dans ce choix des maisons que j'ai fait, une architecture très géométrique, je voulais vraiment que ça, ça ressorte dans l'image donc j'ai photographié en carré, qui est un format aussi, qui est, qui accentue le côté graphique des images avec des compositions très simples, frontales, on est face vraiment à des formes, face à un espace, enfin ça je pense que c'est la question de la photographie aussi un moment, c'est que, on croit que l'on est face à un espace mais on est face à des formes.

Louise : Oui c'est ça parce que c'est en plan finalement, oui c'est justement un point que j'avais trouvé dans mes recherches, le fait de passer d'un espace en 3D à un plan en 2D et comment c'est possible de retranscrire ce que l'on voit juste en plan. Et c'était intéressant.

Camille : Il y a cette question, enfin pour moi, la photographie, elle joue vraiment de ça, on a un espace avec une profondeur, une dimension et la photographie va venir casser tout ça mais en même temps elle va

en ressortir les formes et autre chose que les formes, c'est la texture. La question de la texture qui est très présente dans... même si la photographie peut avoir un aspect très lisse au toucher, la question des textures peut être quand même assez présente malgré tout. Et tu es partie de quoi comme images du coup ? Enfin sauf si ça contre ton cheminement de question, mais...

Louise : Alors, donc comme j'ai expliqué je m'étais intéressée au début de la photographie d'architecture qui m'a mené à Julius Shulman, qui a photographié la Kaufmann House de Richard Neutra, et en fait c'est donc, j'ai pu lire une interview avec lui où ils expliquaient qu'ils étaient allés ensemble pour prendre surtout des photographies d'intérieurs et il se trouve qu'il a vu que c'était au moment du crépuscule, il a vu cette lumière qui l'intéressait particulièrement donc il a voulu aller dans la jardin et photographier la maison sous cet angle avec cette lumière et à ce moment précis, et Richard Neutra préférait des photographies d'intérieurs, en fait lui il a tellement été pris par le crépuscule et le point de vue

de la maison qu'il avait sous cette lumière, qu'il l'a quand même photographiée et finalement c'est devenu le cliché photographique le plus célèbre de la maison.

Camille : La photographie entre chien et loup.

Louise : Oui voilà exactement, j'ai justement lu un mémoire qui s'appelait comme ça et en fait, je suis partie de là, j'avais commencé à regarder plus des photographies d'habitat ou des maisons, et je me suis dit ce serait peut-être plus intéressant d'abord de regarder des photographies qui ont été faites autour de la Kaufmann House, sous un même point de vue ou quasi le même point de vue et à différents moment de la journée. Donc ça, c'était au crépuscule, il a aussi fait des photographies de jour et ça c'était sur archdaily, une anonyme, je n'avais pas trouvé l'auteur de la photographie et en fait au fur et à mesure, j'avais vu des photographies de jour, cette photographie au crépuscule et je me rendais compte qu'il y avait une dimension un peu plus onirique,

et un peu plus étrange qui se dégageait de cette photographie justement, contrairement à cette photographie là (de jour) qui me paraissait plus être de la documentation et de l'illustration du projet. Et ensuite donc ça, Shulman c'est dans les années 30, ensuite il y a un cabinet de photographie qui a également travailler sur la Kaufmann house, qui s'appelle Marmol-Radziner, eux ils ont fait un peu la même chose, ils sont allés photographier en fin de journée, je trouve qu'on retrouve plus la même perception, enfin une perception plus proche de la photographie de Shulman contrairement à ces deux-là et en fait j'avais vu aussi au fur et à mesure de mes recherches que l'on avait plus tendance à s'arrêter sur des photographies qui sont prises à des moments de la journée qu'on voit très peu finalement plutôt que de s'arrêter sur des photographies qui sont prises en lumière blanche, lumière quotidienne à laquelle on est habitué en journée. Donc ça c'était encore un autre photographe qui avait pris un autre point de vue, de la Kaufmann House, sous une même lumière, là c'est le même photographe mais en journée, ensuite ça c'est Tom Blachford, lui il a fait

une série qui s'appelle Moolight Modern, il a photographié plusieurs maisons modernes de la Californie de nuit. Pareil, je trouve toujours que la question de temporalité est toujours importante et le choix de faire sous une lumière soit au crépuscule ou de nuit, je trouve que c'est quand même plus révélateur, ou plus esthétique en tout cas, que ce genre de photographie qui me paraît plus être de la documentation.

Camille : Après il y a aussi autre chose là, dans les deux photographies de jour que tu montres, alors même si celle-ci c'est à peine vrai, l'angle de vue est beaucoup plus large et on est quasiment avec du grand angle, on est plus loin aussi, on n'est pas aussi à la même distance et le, on est aussi dans une vue avec des diagonales très fortes, créées par la piscine, alors celle ci on est assez bas et sur les autres on est beaucoup moins bas que ça, plus à mi-hauteur de la maison. Là on est à peu près à mi-hauteur avec Shulman, on sent qu'il est sur son trépied et on sent bien sa position. Mais l'espace est beaucoup plus large que sur les autres, la maison occupe moins de place, plus de vide, je pense que ça c'est

important aussi à prendre en compte la question de la composition, c'est-à-dire que comment sont dirigés les lignes, là la majorité des lignes vont vers la gauche, là vers la droite, là c'est assez frontal. Là c'est assez déformé, parce qu'avec un premier plan qui nous empêche de rentrer dans l'image, ça en fait c'est un recadrage dû à l'impression parce que du coup... c'est coupé juste là c'est bizarre.

Louise : Oui après c'est une photographie anonyme de sûrement, amateur. Mais justement je me posais la question, parce que j'ai remarqué qu'à chaque fois que les photographies sont prises, justement soit au crépuscule ou de nuit, les points de vue se rejoignent alors que de jour, ils ne sont jamais les mêmes, je n'arrive pas à trouver des photographies de jour, qui ont les mêmes points de vue que les photographies prises de nuit comme ça, c'est plus frontal finalement, après ça c'était aussi Gaëlle Le Boulicaut, après je pense que les photographes doivent sûrement... Enfin je me suis posée la question de, est-ce qu'ils se basent sur la photographie très célèbre de Shulman, pour justement essayer de reproduire des photographies

qui sont prises au crépuscule ou de nuit.

Camille : Non enfin là il y a aussi, entre les , là encore que là on le retrouve mais pas de la même façon, attends on va tout regarder.

Louise: En fait d'abord j'ai fait une collecte de la Kaufmann House et après je suis partie plutôt sur des exemples de villas, d'habitats qui sont pris, justement à différents moments de la journée, et qu'est-ce que ça peut produire comme effet de les prendre sous telle lumière, à tel moment...

Camille : Alors il y a quand même une différence essentielle, c'est aussi celle-ci là de Julius Shulman qui est très célèbre c'est qu'il y a quelqu'un sur l'image et ça on ne le retrouve pas du tout ailleurs, en tout cas celles de la Kaufmann House, nulle part il y a quelqu'un, il n'y a que sur celle-là, qu'il y a quelqu'un et l'effet chien et loup, ça oblige à allumer, enfin ça oblige, en tout cas ça demande d'allumer la lumière intérieure donc de montrer la lumière et quand c'est allumé c'est que c'est habité. Et ça c'est quelque chose ou tout d'un coup

ça crée de la vie et ça crée presque là, dans cette image, on a presque une amorce de cinéma. Shulman c'est le premier à faire de la photographie d'architecture de commande. Parce que l'histoire de la photographie d'architecture est très ancienne, elle est liée au début de l'histoire de la photographie, la photographie a été inventée en 1820, enfin les premières images datent entre 1816 et 1826, en 1850 on a en France la mission héliographique, c'est, qui est une enquête photographique sur le patrimoine en France et donc on photographie des bâtiments alors beaucoup d'églises en ruine, on fait un état des lieux de cette architecture pour lancer une campagne de financement et de rénovation des bâtiments donc la photographie d'architecture elle est liée à la photographie dès le début de son histoire. C'est très très ancien, par contre on commence à utiliser la photographie d'architecture comme une photographie commerciale, ça date des années 30, parce que c'est aussi l'émergence de la photographie commerciale dans les années 30 avec la facilitation de l'utilisation de la couleur. La photographie couleur existe depuis la fin du 19ème

siècle, en fait très vite on invente la couleur en photographie mais son usage est complexe et honéroux et à partir du début du 20ème on va simplifier tout ça et avec l'émergence de Kodak tout ça qui va permettre la fabrication de film en série et, du coup on va pouvoir, la photographie couleur va se démocratiser petit à petit mais elle va essentiellement être utilisée pour la publicité. C'est-à-dire que, sa reproduction dans les journaux coûtent tellement chère qu'il n'y a que la publicité qui peut se permettre de financer ça, et donc dans la presse, dans l'art, la vraie photographie c'est la photographie noir et blanc, et ça c'est quelque chose qui perdure dans l'acceptation moyenne de la photographie aujourd'hui c'est à dire que quand je donne des cours sur la photographie, la plupart des gens me disent, oh non la vraie photographie c'est la photographie noir et blanc, ça ne veut rien dire du tout. Mais c'est dans l'imaginaire que l'on a construit autour de ça parce qu'effectivement la photographie couleur était associée dans ses débuts à l'histoire de la publicité, elle s'est liée avec la création de la publicité. Enfin, la publicité est bien plus ancienne, il y

avait des dessins, tout ça et on a utilisé la photographie noir et blanc aussi, en tout cas la couleur a apporté quelque chose de lien au réel beaucoup plus fort, et la photographie couleur encore plus, parce qu'on voit en couleur. Et du coup, il y a un effet de proximité beaucoup plus fort quand on est face à une image couleur par rapport à une image noir et blanc qui met un écran, une distance, enfin on est obligé d'interpréter.

Louise : Oui voilà, ça paraît artificiel.

Camille : Oui mais en même temps, comment, parce que celle-ci est en couleur à l'origine il me semble ?

Louise : Non elle est en noir et blanc.

Camille : Ses autres sont en couleurs.

Louise : Oui les autres sont en couleurs mais il n'y a que celle-ci en noir et blanc

Camille : Il me semblait l'avoir vu en couleur aussi mais bon peut-être que je me trompe ! En tout cas il y a un effet de cinéma qui est très fort dans la

mise en scène de cette image, on sent qu'elle est construite à la fois dans le cadrage, la composition, la disposition des deux chaises longues qui rappellent la diagonale de la piscine, la personne sur son tapis qui est aussi dans une diagonale. Enfin, tout est construit, peut être plus encore que par exemple dans celle-ci, on sent plus l'espace presque tel quel, alors que là c'est clairement dit, même, on sent qu'ils sont presque venus rajouter les deux petits points blancs, les cailloux, même si on les retrouve mais pas aux mêmes endroits remarque.

Louise : Shulman explique qu'à chaque fois qu'il allait photographier justement les maisons en Californie, il met en scène avant de photographier donc en plus à ce moment là elle n'était pas encore habitée donc ils ont ramené des meubles, ils mettent en scène la maison alors qu'elle n'est pas réellement habitée à ce moment là.

Camille : Donc c'est vraiment un décor, est ce que ça l'est moins sur les autres ? Est ce que c'est cette notion de décor qui crée une émotion ou quelque chose ?

Louise : Oui voilà en fait je trouvais que, justement par le biais de ces photographies là on cherche à embellir finalement, à mettre en valeur l'objet photographié et comment justement, par quel paramètre technique, est ce qu'on va mettre en valeur une architecture ? Et justement c'était rechercher, quel effet ça peut produire, on ne réagit pas de la même manière à une photographie qui est prise justement ici, au crépuscule, en plus en noir et blanc, contrairement à une photographie qui est prise de jour. Je pense que j'ai encore des choses à étudier, enfin avoir différents avis par rapport justement à l'émotion qu'une photographie peut produire, et moi personnellement, je trouve qu'il y a plus d'attrait dans une photographie qui est prise en fin de journée, ou à des moments particuliers de la journée que l'on ne perçoit pas, qui sont des instants très courts finalement contrairement à des architectures qui sont prises en lumière quotidienne.

Camille : Oui il y a ça et puis il y a la question, qu'en fait en lumière blanche on a une lumière assez froide, alors que là entre chien et loup, on a une ambiance

qui est plus chaude, plus chaleureuse et aussi le côté chaleureux est accentué par la mise en scène qu'il propose. Ça c'est très publicitaire.

Louise : Oui toute façon j'ai essayé de regarder à chaque fois pourquoi les photographes prennent des photographies de ces architectures et la plupart du temps c'est pour des revues d'architecture. À part Tom Blachford qui, lui, ne travaille pas qu'essentiellement sur la photographie d'architecture, il travaille sur plusieurs sujets et là il expliquait justement que cette série, il l'avait faite un peu de manière, c'était pas prévu en fait, il est allé visiter la Kaufmann House et finalement il s'est rendu compte que c'était un, qu'il a été pris par le sujet, par le moment et il est revenu de nuit pour la photographier, il a fait ça avec plusieurs maisons qui se situent en Californie parce qu'il a été pris par une émotion, à ce moment là et il a voulu retranscrire ce qu'il percevait.

Camille : C'est marrant, c'est le même point de vue mais là on est plus proche et là c'est moins droit, ça part un peu, ça

c'est fait avec un objectif qui redresse les perspectives, comme ça la d'ailleurs c'est fait à la chambre. Ça c'est un format plus allongé donc qui n'est pas homothétique à la chambre photographique mais c'est certainement fait avec un objectif à décentrement ou c'est fait après, alors que là ça part un peu, sur celle-ci. Là c'est bien droit aussi. Celle ci elle date de la même époque ou pas ? (Je confirme) Donc des années 30. Alors c'est bizarre parce qu'elle est beaucoup plus allongée, peut être qu'il en manque un bout ou alors ça a été fait autrement.

Louise : Après c'était aussi le fait de prendre différentes photographies comme ça, d'une même maison, à différentes années, du coup celle ci date des années 30 et celles-ci datent plus des années 2000 principalement, finalement je trouvais que l'on avait toujours cette volonté de photographier un peu la même partie de la maison. Enfin, de se concentrer sur cette partie-là, justement le décor, l'environnement et ça je trouve que ça revient souvent justement dans les photographies de ce point de vue là, c'est une photographie qui est assez frontale...

Camille : Ah moi je trouve que la question que ça pose, c'est est ce qu'on photographie vraiment la maison ou est ce qu'on photographie la photographie de Shulman, de départ. Est ce que tout d'un coup cette image qui devient extrêmement symbolique parce qu'elle construit toute l'image, toute l'imagerie de l'architecture contemporaine. C'est vraiment lui qui fonde ce regard-là, dirige après, le fait que l'on photographie un peu l'architecture de cette manière là. Tu regardes le travail de, je crois que c'est Lucien Clergue, j'ai un doute, mais qui a photographié cette église là, dans l'est de la France où il y a, c'est une église moderne avec beaucoup de courbes, avec des envolées, et c'est pas du tout ce type de photographie, c'est une photographie expressive presque, avec beaucoup d'accentuation des perspectives et on n'est pas du tout dans ce type de regard frontal, propre, soigné en fait ! Même si les cadrages sont soignés, il y a une recherche de, d'expressivité en tout cas de déformation, d'accentuer les déformations en tout cas déjà présentes dans l'architecture. Mais peut être que c'est lié aussi à ce type d'architecture très plastique, très frontale, qui joue sur les

cadres, sur les carrés et les formes et ça donne envie de la photographier de cette façon-là.

Louise : Oui c'est ce que je me suis dit, justement vu que je m'intéresse à un habitat, à des maisons qui sont assez horizontales, qui ont un style particulier, j'ai regardé justement d'autres maisons qui ont cette horizontalité, et la manière dont elles sont photographiées donc ça c'est Iwan Baan, qui pareil il photographie d'un point de vue assez frontale et il a photographié justement à différents moments de la journée et pareil, toujours en prenant en compte l'environnement extérieur, l'éclairage intérieur, le contraste entre la lumière naturelle et l'éclairage intérieur, on voit bien la différence entre les trois. Et je me demandais justement si le fait de prendre en compte l'environnement, de prendre en compte la lumière intérieure, ça vient justement mettre en scène ce type d'architecture en tout cas, ce que je trouvais intéressant aussi c'est que Iwan Baan il a aussi photographié l'architecture de Neutra, comme Shulman, ça c'est une architecture en Europe et finalement on trouve toujours, la prise en

compte du décor et la dimension assez étrange, les conditions météorologiques qui sont prises en compte.

Camille : Là ce qui est flagrant avec celle-ci c'est l'effet fenêtre, l'effet cadre et fenêtre qui redouble l'effet photographique en fait. J'étais en train de lire ce matin un article sur Paul Pouvreau, qui est un artiste qui a une expo, je ne sais pas si elle est terminée ou pas, dans le nord de la France, qui s'appelle le Magazine des jours et c'est un artiste qui travaille beaucoup sur la question de l'effet fenêtre et donc forcément sur la question du hors champ, du cadrage, de ce qui se passe autour et donc forcément ce que ça nous laisse penser du contexte au-delà de ce que l'on voit. Et en même temps c'est quelqu'un qui se questionne sur la fabrication des images et donc la fabrication du cadre et donc je trouve que ce type d'image, peut-être plus frontalement nous dit ça, c'est-à-dire que là on a un cadre dans le cadre donc on redouble l'effet photographique et finalement je me demande si ça c'est pas aussi ce même enjeu quoi. C'est des architectures qui sont extrêmement planes, là c'est moins le cas, parce qu'il ya

un effet de profondeur, il y a des découpes dans la forme de la maison mais là celle-ci c'est clairement une fenêtre, une seule fenêtre quoi, une très grande fenêtre, et on le voit, là aussi même si c'est, ça nous fait observer ça, ça nous fait observer la question de la vue.

Louise : Bah il y aussi le jeu des matériaux parce que j'ai lu également que le fait de photographier des architectures où on utilise beaucoup de verre, enfin quand c'est des murs rideaux avec les fenêtres, qui laisse passer la lumière, il y a un jeu de transparence, il disait que c'était des photographies, qui étaient plus expressives que si on avait pris un type d'architecture où il y a juste un cadre de fenêtre dans un mur.

Camille : Je ne sais pas, après il y a la question de la frontalité, d'être face à, parce que là on n'a pas le choix, on ne peut pas s'échapper, on est face à l'objet. On est face à la vue, on se rend compte aussi qu'avec le côté chien et loup, par rapport à celle-ci qui est en journée, on rentre beaucoup plus dedans, parce que le fait que ce soit éclairé, limite les reflets, là on a des reflets

qui brouillent un peu l'intérieur alors que là, tiens là il y a quelqu'un aussi. Mais on rentre beaucoup plus dans la maison là quand elle est éclairée. Après est ce que ça serait moins expressif si il y avait un grand mur avec juste une fenêtre, je crois que ça c'est une impression subjective, je ne saurais pas dire.

Louise : Oui ça c'est un peu la difficulté de mon mémoire justement, parce que les émotions c'est assez subjectifs, j'essayais plus de me caler sur la perception du photographe et notre perception à nous qu'est ce qui va s'en dégager justement, est ce que le photographe qui a passé, enfin qui a été, par exemple comme Shulman face à la Kaufmann house, il a vraiment été pris par le moment du crépuscule, la mise en scène de la maison. Et comment il retranscrit justement l'émotion qu'il a eu par le biais de la photographie ? Nous comment est ce qu'on la perçoit justement par rapport à d'autres photographies qui sont peut-être plus de l'ordre de la documentation, enfin c'était vraiment ça qui m'intéressait, la comparaison que l'on peut faire, parce que parfois, même nous à l'école d'architecture quand on doit

faire des recherches ou que l'on regarde des références, on se base toujours sur le visuel. Et finalement on n'a jamais vu ces architectures là, donc on se base que sur l'image que nous donne...

Camille : Sans en connaître forcément les codes de fabrication et sans prendre en compte dans la façon d'observer et comment effectivement, bah travailler avec un objectif, avec une focale normale ou un objectif grand angle ça ne produit pas, enfin le grand angle va déformer l'espace l'agrandir et...

Louise : Et il donne aussi plus à voir que notre propre œil et je trouve que ce sont des photographies qui sont... C'est vecteur de beaucoup d'information, plus que ce qu'on en a à l'œil nu finalement.

Camille : À la fois plus et moins, on ne peut jamais reproduire dans une photographie, bah là on ne sait pas tu vois, peut-être que derrière son dos il est dans un buisson. Ça on ne peut pas le savoir, moi c'est quelque chose que, pour avoir travaillé de temps en temps avec architectes c'est un truc auquel je suis tout

le temps confrontée, c'est que quand je vais faire une commande les archis me disent, ah j'aimerais bien ce point de vue-là, ce point de vue là et il se base sur les points de vue qu'ils ont dessiné mais sauf que quand ils dessinent leurs plans, ils ne se rendent pas compte qu'il y a un mur, l'espace autour n'existe plus et quand on arrive sur place, on se dit wouah, puis le point de vue parfois est très haut, moi je suis petite quoi ! Et parfois même avec un escabeau, je ne peux pas reproduire les points de vue, depuis un mur. Dans les 3d des archis, il y a des murs qui disparaissent quoi, donc en photographie c'est impossible à reproduire. Donc il y a toujours ce décalage entre la vision de l'architecture qui est une vision, enfin je ne sais pas, pas qui s'en fiche des murs mais qui tout un coup, la question du contexte... (elle souffle). Ce qui compte c'est l'image mais quand on est photographe, bah oui ce qui compte c'est l'image mais on fait avec le contexte, on ne peut pas se défaire effectivement qu'il y a un mur, un buisson, qu'on ne peut pas reculer plus, que même si on a un 24mm qui est un grand angle assez important en prise de vue, parfois ça ne suffit pas on n'a pas assez de recul pour

embrasser l'ensemble du bâtiment, ou les pièces sont petites et ça ne fonctionne pas. Ça c'est un drôle de truc que, tout à l'heure c'est ça que j'expliquais, qu'il y a cette jubilation à faire croiser son image mentale, le contexte, et puis l'image que l'on construit sur place, bah parfois quand on fait de la commande c'est très difficile à faire coller. Parce qu'il y a des attentes qui e correspondent pas au contexte et je ne sais pas, tu vois, l'archi tout un coup, la maison n'était pas habitée, je ne sais pas qui est ce qui pose du coup ?

Louise : Mais en fait je me demande, je pense que c'est une statue. J'étais en train de me poser la question mais j'avais pu voir sur d'autres points de vue que je n'ai pas là, ce n'était pas les points de vue qui m'intéressaient.

Camille : Ok parce que moi, dans le livre qu'il y a l'école d'archi, il y a aussi pas mal de photos avec des gens.

Louise : Oui il a aussi photographié la maison pour des revues de mode, le style de maison était assez photographié pour ça, la vie américaine idéale.

Camille : Oui bah c'est l'espace de projection en fait, c'est comment la photographie publicitaire devient un espace dans lequel on peut se projeter pour justement avoir l'envie d'acheter aussi.

Louise : Mais ce qui était intéressant aussi c'est que de base, l'architecte Richard Neutra, c'était pas du tout une vue qu'il avait envie de faire, lui il voulait plus se focaliser sur l'intérieur, il avait des vues spécifiques en tête mais finalement c'est l'oeil du photographe et sa perception qui ont apporté énormément, puisque c'est devenu le cliché le plus célèbre et ça en est devenu un cliché publicitaire alors qu'à la base, c'était juste...

Camille : Mais ça c'est souvent le cas, c'est ce que je disais tout à l'heure, la différence de perception de l'architecte et de la perception au photographe qui va arriver, on ne regarde pas l'architecture avec les mêmes outils, l'architecte il va regarder avec son papier et son crayon à l'époque, vous allez regarder avec vos ordinateurs avec euh tout un coup effectivement qu'il y ait un mur ou qu'il n'y en est pas ça ne

vous gêne pas, vous regardez, vous faites des vues 3D en tournant autour, sans que le contexte finalement vous dérange. Avec un appareil photo, on est déjà pris par le contexte, donc les limites réelles de la construction, l'espace autour, de la végétation. Est ce que, effectivement derrière il y a une jolie maison en brique mais est ce que c'est un immeuble de 20 étages, ça ne produit pas la même, l'effet d'écrasement et tout ça, et donc... Quand on vient faire des prises de vue sur un lieu, on est forcément influencé par le contexte et ensuite par notre outil, c'est-à-dire que quand, quand on photographie, on photographie avec une focale, qui va être différente de, de l'angle de vue naturel, et pareil sur les logiciels que vous utilisez, il y a différents types de focale, je ne sais pas comment ça fonctionne mais aussi, enfin vous ne percevez pas l'espace de manière concrète. C'est forcément déformé par l'écran même si il y a certainement un appui des perspectives plus fort que dans l'image photographique mais en tout cas on doit faire face à cette question du, de l'angle de vue, du rapprochement des plans, de la lumière et effectivement je pense que cette image là même si je l'ai

découverte assez tardivement, ça fait partie de notre imaginaire sur ce que doit être la photographie d'architecture, il y a des images comme ça, qui même si on ne les a pas vu, elles ont été reproduite dans le temps par d'autres et du coup ça donne des codes de ce à quoi doit ressembler l'image, c'est comme l'image d'une tomate, bah c'est une tomate qui brille. Il y a des codes comme ça énoncés, qui sont intégrés parce qu'ils sont reproduits depuis des années et donc là cette question de la frontalité, chien et loup, cette mise en scène, de la circulation du regard dans l'image, c'est des choses qui font parti de la photographie d'architecture tel qu'on pense qu'elle doit être aujourd'hui.

Louise : Aujourd'hui je pense qu'il y a beaucoup d'architecture qui sont photographiées, à ce moment-là, entre chien et loup, puisque justement j'ai vu beaucoup de photographie d'architecture où c'est le moment... c'est le moment, un peu, qui nous échappe parce que c'est un moment qui dure peu de temps, ça met en valeur l'architecture.

Camille : Parce qu'il y a cette relation de chaud, froid, après je sais qu'il y a aussi l'heure du midi, qui selon un certain type d'architecture et l'orientation, il y a de l'architecture qui plaît bien aussi aux architectes. Enfin selon les formes, il faut trouver... Qui fait ça ? Je me demande si Stéphane Couturier ne fait pas ça aussi un peu ce genre d'image, mais aussi beaucoup dans la frontalité, lumière de midi, très propre. Et tout ça, ça vient aussi, enfin moi quand je vois ça je pense à Lewis Baltz, faut voir qui c'est ce photographe américain, il n'a pas du tout travaillé pour des architectes, mais il y a un livre à la bibliothèque des beaux-arts que tu peux trouver, ça s'appelle Common Place, il photographie des endroits extrêmement banals qui n'ont aucune, aucun intérêt architectural, et ça ça a aussi beaucoup beaucoup influencé la photographie d'architecture et les photographes de manière général qui s'intéressent à l'habitat ou en tout cas pas à l'habitat mais à la construction, c'est-à-dire que l'on va chercher tout un coup l'évidence, chercher toujours cette frontalité mais chercher là où il se passe le moins de choses et pour faire ressortir toujours cette

forme, cette géométrie, c'est la question de la structure en fait, je pense aussi à Bernd et Hilla Bescher où forcément la question de la structure est très très présente dans leur travail et il mettent tout en place, par temps gris, à l'inverse lui de Shulman qui va jouer sur un effet très romantique, Bernd et Hilla Bcher vont chercher une lumière qui va fin, enfin c'est vraiment la recherche d'objectivité, alors la frontalité d'être à mi-hauteur, mi hauteur de l'objet photographié, d'être à une distance de l'objet équivalente pour pas influencer avec les ombres et puis voilà de mettre en place à espèce de protocole extrêmement rigoureux pour vraiment chercher la structure et l'architecture industrielle, il y a un peu d'habitat dans ce qui est photographié mais ça reste de l'architecture industrielle, et je pense que c'est certainement un mix de toutes ses approches qui fait la façon dont on photographie aujourd'hui et puis, il y a toujours des, je sais pas... J'ai l'impression que cette image ça peut être un raccourci de celle-ci mais plus pauvre enfin...

Louise : Oui je trouve qu'ici l'architecture c'est assez minimaliste finalement et

l'accent est mis oui justement sur ce cadre qui permet de mettre en avant plus le décor et le point de vue que l'on peut avoir grâce à l'architecture.

Camille : Ça va je ne t'embrouille pas trop ?

Louise : Non non c'est riche, je regardais si j'avais autre chose

Camille : Les images qui sont de côté c'est... ?

Louise : C'était la Catus House qui a été prise par Catala Roca et qui me faisait un peu penser au même type de photographie que Shulman, là c'était une autre mais de jour, là après c'est la maison Gaspar qui a été prise par Hisao Suzuki mais là c'était encore différent parce que finalement il n'y a que l'architecture qui est présente et on voit légèrement l'environnement mais c'était des exemples qui étaient un peu moins pertinents.

Camille : Du coup tu t'intéresses vraiment à un type d'architecture particulier, à part celle-ci ou c'est un peu différent, après c'est

beaucoup de l'architecture des années 30, est ce que ça fait parti de ton axe aussi ?

Louise : Oui, en fait continuellement je me suis orientée vers ce type d'archi parce que je trouvais beaucoup d'exemples autour de ça puis j'avais vraiment envie de partir de la photographie de Shulman justement et c'est ce qui a aiguillé tout le reste et c'était la question de l'habitat aussi.

Camille : Après là on est vraiment, alors à part peut être celui qui a fait de la photographie de nuit, où il ne s'agit pas d'une commande, tout le reste, on a quand même l'impression qu'il s'agit de commandes de la part des architectes. Ça, ça produit quand même pas du tout la même chose, enfin moi pour moi, mon travail de « Maisons » c'est pas un travail de commande, c'est-à-dire que moi je n'y vais pas avec l'idée que l'image soit parlante pour quelqu'un d'autre que moi et alors que quand je fais de la commande pour des archis, il s'agit quand même de s'interroger sur la question de l'espace, de la circulation, sans être trop illustratif, il faut quand même restituer quelque chose

du contexte et de l'expérience qu'on en a alors que dans mon travail personnel, ça je m'en fiche complètement de ça, je ne m'oblige à rien à ce niveau-là. Je me donne d'autres protocoles de travail, d'autres critères, d'autres limites mais en tout cas, l'expérience du contexte de l'espace ne m'intéresse pas forcément. Ce qui m'intéresse c'est plutôt enfin dans un autre boulot que j'ai fait et dans un boulot que je fais en ce moment, il s'agit plutôt d'aller chercher la question du symbole. Qu'est ce qui tout un coup, quel espace va cristalliser ce que j'ai croisé dans, pendant que j'ai arpenté le quartier. Ça c'est vraiment quelque chose d'assez récurrent dans mon travail perso et qui, je ne vais pas forcément aller chercher dans une commande, il s'agit de coller au plus près de la réalité du bâtiment de ce qu'a voulu construire l'architecte, moi dans mon travail c'est, dans mon travail perso, je travaille en ce moment sur le quartier de Bellevue, qui est à cheval sur Nantes et St Herblain avec une autre personne, et on s'intéresse à la place de l'habitat individuel, donc de l'habitat en maison donc dans ce quartier qui est plutôt connu pour son habitat collectif,

les habitats en immeuble. Donc bah c'est quoi, ces maisons dans ce quartier, à quoi elles ressemblent, quelles formes elles ont, ou est ce qu'elles se situent ? Et donc voilà, ça fait 6 mois là qu'on marche dans le quartier, et je commence tout juste à faire des photos parce qu'il m'a fallu tout ce temps pour comprendre la structure du quartier et, essayer de repérer les espaces qui vont finalement ressembler à l'image que je me suis construite du quartier et donc c'est une recherche assez symbolique quelque part, que je ne vais pas forcément mettre en œuvre dans un travail de commande.

Louise : C'est ça, c'est exactement ce que je me suis demandée aussi, je pense que c'est un point intéressant que je devrais développer et que je n'ai pas encore assez développé justement. Parce qu'au final, le seul exemple, oui en dehors d'une photographie de commande c'est celui-ci, justement peut-être que c'est plus intéressant de comparer entre une photographie de commande, et une photographie qui a été prise pour un travail de photographie personnel. Plutôt

que de comparer des commandes entre elles...

Camille : Qui vont, enfin il va y avoir un effet de mode, enfin dans la commande, il y a quand même cet effet là qui est malgré tout présent. Enfin moi en tout cas, l'écriture des codes de photographie, fin clairement ça, ça dessiné tout le pan de la photographie contemporaine, sur la photographie d'architecture, ça je pense qu'il n'y a pas beaucoup d'agences qui seraient capables d'accepter ça. Certaines, ouais, un peu audacieuse oui, mais fin, il suffit d'aller éplucher des visuels des agences. Fin moi, je l'ai beaucoup fait en arrivant à Nantes parce que je cherchais du boulot et du coup j'avais une centaine de sites, même plus, que ça 200, sites d'agences sur Nantes et j'avais contacté toutes celles qui avaient des mauvaises photos. Mais en fait je pense que je me trompais de méthodes, si elles ont des mauvaises photos c'est parce qu'ils les font eux-mêmes parce qu'ils n'ont pas le budget pour faire... mais bon c'était un drôle d'exercice mais euh, j'ai pas refait depuis, ça m'a un peu vacciné (rires). Euh, mais en tout cas même dans les agences

qui font eux-mêmes leurs images, elles ont cette culture là de l'image d'archi et elles tendent vers ça sauf qu'elles n'ont pas les outils pour le faire, du coup ça produit des choses molles quoi, pas très pertinentes ou raccourcis ou je ne sais pas comment dire, du coup c'est du sous, sous quelque chose quoi.

Louise : C'est intéressant d'avoir un point de vue extérieur, mes profs me suivent depuis le début donc...

Camille : Et donc qu'est ce qu'ils en disent ? Comment tu poses tes critères c'est vachement dur ça !

Louise : Oui on en a parlé il y a quelques semaines, je devais définir pourquoi j'avais choisi ce type d'architecture, est ce que je me focalise que sur des photos d'architecture ou est ce que je m'intéresse à d'autres photographes comme Tom Blachford par exemple mais ça je ne l'ai trouvé que récemment donc ils n'ont pas encore vu et justement on parlait ils m'avaient dit de regarder, enfin beaucoup étaient faites pour des revues et ils voulaient surtout que je compare, on

en était resté là, comparer la Kaufmann House sous un même point de vue à des périodes différents pour voir l'évolution de la perception du photographe sur le sujet photographié et finalement oui on se rend compte qu'il y a toujours le même point de vue, cette volonté de retranscrire la photographie de Shulman peut-être plus de d'observer l'objet en lui-même.

Camille : Oui bah du coup tu as peu de photos d'intérieur ou c'est que c'est un choix ?

Louise : C'est un choix !

Camille : Parce que du coup on ne se rend pas compte si ils ont photographié l'intérieur et si ils l'ont photographié différemment. Mais là ce qui est clair c'est qu'ils reproduisent tous des codes de la photographie d'architecture quoi, dans la recherche des lignes, de la profondeur, de la frontalité, la présence effectivement du décor aussi un truc, la végétation au premier plan, ça c'est un truc assez typique, après il y a une autre question derrière tout ça mais c'est la façon dont, la photographie d'architecture oriente

l'architecture elle-même ? C'est-à-dire comment aussi les architectes construisent pour la photographie et ont cette vision de ce que doit rendre le bâtiment en photographie et donc orienter leur construction dans ce sens là. Il faudrait que tu en discutes avec Guillaume Ertaud, je pense qu'il... Il n'est plus à la bibliothèque, il a son bureau à côté du service repro et tu sais, tu rentres par le foyer bas, quand tu rentres, c'est une porte sur la gauche, il est là ! Va toquer tu lui dis que tu viens de ma part, et je pense qu'il répondra tout à fait à tes questions, il est très bavard lui, ça peut prendre du temps. Mais du coup lui là-dessus il est assez sur cette question de... effectivement un moment donné comment la photographie qui est travaillée pour les architectes, construit aussi l'imaginaire pour les architectes, qu'ils construisent pour la photographie après. Fin je sais pas si c'est quelque chose que vous abordez à l'école quand même ?

Louise : Non pas du tout, je ne pense pas !

Camille : C'est dingue ça parce que pour moi, c'est de l'architecture qui est faite pour être habitée pour être vue.

Et donc ça passe essentiellement par la photographie. Moi dans mon cours c'est plus, il s'agit plutôt d'accompagner sur une recherche artistique, qu'est ce que c'est construire un projet, une pensée, comment, qu'est ce que c'est réfléchir à partir d'un médium, prendre en compte, à la fois ce que le médium fait, alors là qu'est ce que la photographie fait au réel, mais aussi qu'est ce que la photographie nous fait à nous aussi, qui est ta question ?

Louise : C'est par rapport au fait, justement, de photographier selon des codes c'est la question que je me posais parce que dans les ouvrages que j'ai lu, on parle souvent de la photographie documentaire et de la photographie esthétique. Donc on qualifie la photographie de Shulman de photographie esthétique, mais finalement moi je me posais la question, c'est en appliquant quand même ces codes de la photographie d'architecture, comment on peut dépasser un peu ces règles pour que le photographe exprime sa perception, en allant, parce qu'il est un peu entre la position de devoir se baser sur ce que l'architecte veut montrer et en même temps ce que lui va percevoir.

Camille : Ouais, après c'est compliqué, parce que quand on est dans la cadre d'une commande on doit quand même négocier, fin il y a une négociation non verbale, une négociation interne avec soi-même entre ce qu'on aurait envie de faire et les attentes que l'on projette, en fait et même moi je sais que quand je suis dans le cadre d'une commande je suis incapable de faire des photos pour moi, c'est-à-dire que si un moment mon regard passe en tiens bah la personne je sais ce qu'elle attend, fin ça fait un moment que je travaille pour la même agence d'archi d'intérieur, je sais ce qu'elles aiment. Quand je vais faire des photos pour elle, je suis incapable de faire une photo pour moi. Euh, je me mets dans le regard qu'elles ont et je, j'évacue mon regard à moi parce que, fin, je ne sais pas j'ai toujours fonctionné comme ça c'est peut-être une erreur aussi, et peut-être ue du coup ça reste trop appliqué, mais en même temps c'ets ce qui fonctionne et c'est ce qu'elles souhaitent et peut-être que moi j'ai besoin de séparer ces deux approches et de bien mettre des limites quelque part, je ne sais pas exactement pourquoi mais en tout cas je suis comme ça en cloisonnant un peu

les pratiques. Et parce que c'est clair que quand moi je vais photographier des choses pour moi c'est jamais valorisant, c'est un regard plutôt, ça me rend acerbe sur ce qui se passe, et même si les maisons elles peuvent avoir quelque chose d'assez, la série « Maisons », elle peut avoir quelque chose d'assez joyeux sur les couleurs, ça reste une approche très, très frontale, et trop particulière pour qu'un archi accepte ça dans son agence quoi. Et puis techniquement, il faut des conditions très particulières !

Louise : Et, c'ets possible de voir les photos qui sont faites pour les agences d'architecture inétérieure pour comparer entre...

Camille : Oui oui bien sûr, il doit y avoir un dossier commandes sur mon site ou sinon je peux t'envoyer par mail. Mon site c'est camillehervouet.net et sur la page infos ou contact je ne sais plus il y a un liste de liens et dans la liste de liens, il est marqué dossier de commandes et là il y a tout. Je pense à un livre qui m'avait pas mal accompagné qui s'appelle l'image habitée de Philippe Bonin mais c'est

vraiment sur la question de la sociologie et de la photographie. C'est plutôt, un sociologue qui s'intéresse à la façon d'habiter et comment la photographie est utilisée en sociologie donc fin, ça rajoute un axe à ton travail, ça va peut-être être trop ! Mais je suis sûre qu'il y a des bouquins théoriques.

Ça dépend les photographies de qui tu regardes par rapport à ton sujet. Moi je fais partie des photographes dans leur travail de commande ne vont pas s'impliquer émotionnellement autant que dans un travail personnel et je pense qu'il y a des photographes d'archis qui vont aller vers là, et Stéphane Le Couturier, certainement en fait parti, et il y en a un autre dont le nom m'échappe, faudrait que je regarde sur internet, qui photographie sur des grosses agences aussi, il photographie sur Paris et en Afrique également, tu peux regarder aussi le travail de Sandrine Marc, c'est quelqu'un qui travaille, et si tu veux la contacter je pourrais te, c'est une amie, parce qu'elle a un travail perso sur la question des flux dans la ville et elle fait aussi beaucoup de commandes pour des archis et donc elle a cette double approche qui est, à mon avis, qui n'est

pas si courante que ça, en fait parce que la plupart des photographes d'architecture sur Nantes, ils font de l'architecture, ils ne développent pas forcément de, d'approche personnelle en parallèle et en plus sur des questions proches.

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

ANNEXES

QUESTIONNAIRE

EXTRAITS ET RÉSULTATS



LÉGENDE

Extrait du questionnaire partagé à l'ensemble des participants. Présentation de la photographie de Julius Shulman puis de la suite d'adjectifs mis en opposition avec une graduation allant de l'adjectif « négatif » à l'adjectif « positif ». Il se présente de même pour les trois autres photographies.

Sur 118 réponses, 54 personnes dont issues du domaine de l'architecture.

Réalisé au mois de Mai 2019

	1	2	3	4	5	6	7	
Froid	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Chaleureux
Apaisant	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Sous tension
Faible	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Intense
Artificiel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Naturel
Obscur	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Éblouissant
Terne	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Coloré
Déplaisant	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Beau
Discordant	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Harmonieux

LÉGENDE

Extrait de résultats pour la photographie de Julius Shulman, sous la lumière du crépuscule. Les cases colorées correspondent aux personnes travaillant ou étudiant dans le domaine de l'architecture.

Profession (si étudiant, p	Froid / Chaleureu	Apaisant / Sous t	Faible / Intense	Artificiel / Naturel
Etudiante en architecture	3	4	6	3
Etudiant Architecture	2	3	6	3
Étudiante infirmière	3	4	4	7
ENSA Nantes	4	2	5	6
Sage femme	2	2	4	4
Chargé d'opérations proje	5	3	6	2
Réalisateur	2	4	5	3
Architecture	2	1	5	2
BTS Assistant de Manag	1	1	7	7
	2	6	7	6
Etudiant, Master Urbanis	4	2	4	4
Étudiante en architecture	4	5	6	2
architecte	4	2	5	5
Styliste	3	5	6	5
	2	6	5	1
étudiant architecture	5	2	7	3
Etudiant architecture	2	5	6	2
etudiante en architecture	3	4	5	5
Étudiant en Architecture	3	6	4	2
Étudiant en architecture	3	5	7	3
etudiant en architecture	3	2	6	2
Archi	5	7	6	4
Sage femme	2	6	4	4
Étudiant en archi	3	1	5	2
Designer produits	2	6	5	5
Étudiante	2	4	7	2
Architecture	3	2	5	4
Étudiante bts design d'es	4	1	5	3
Étudiant	4	3	7	3
stagiaire éditorial pour un	4	2	5	3

Obscur / Éblouissant	Terne / Coloré	Ordinaire / Spécial	Déplaisant / Beau	Discordant / Harmonieux	ÉMOTIONS
3	3	6	5	6	Intérêt
2	2	6	5	5	intérêt
2	1	2	4	6	Sérénité
2	1	5	7	7	soumission
3	1	4	5	6	Songerie
1	5	4	5	5	Intérêt sérénité tr
3	2	6	7	5	Tristesse
3	1	6	7	7	Sérénité
1	7	7	6	7	
1	1	4	7	6	songerie
2	2	4	4	4	Songerie
3	4	7	6	6	Intérêt
3	2	4	6	5	acceptation
4	4	6	7	6	Intérêt
2	2	5	3	2	Chagrin
2	5	3	6	6	vigilance
2	1	2	7	6	Distraction
2	3	5	7	7	confiance
4	1	3	3	6	Appréhension
4	4	6	5	5	Chagrin
2	1	6	6	5	appréhension
5	1	4	7	7	Stupefaction
2	2	6	2	3	Apprehension
4	3	4	6	6	Sérénité
4	1	6	6	7	appréhension
3	2	5	6	5	Songerie
3	2	4	6	5	Joie
2	3	6	6	5	Sérénité
5	1	6	7	7	Extase
3	4	5	6	7	intérêt, admiration

LÉGENDE

Extrait de résultats pour la photographie de Joe Fletcher, sous la lumière du crépuscule.

Profession (si étudiant, p	Froid / Chaleureu	Apaisant / Sous t	Faible / Intense	Artificiel / Naturel
Etudiante en architecture	5	3	4	5
Etudiant Architecture	4	1	3	6
Étudiante infirmière	6	1	7	7
ENSA Nantes	2	1	4	6
Sage femme	5	4	3	3
Chargé d'opérations proje	6	2	5	3
Réalisateur	5	1	4	3
Architecture	2	5	6	3
BTS Assistant de Manag	7	1	7	7
	7	1	7	7
Etudiant, Master Urbanis	5	5	3	2
Étudiante en architecture	4	3	3	2
architecte	5	3	5	4
Styliste	4	3	4	4
	3	3	4	5
étudiant architecture	2	4	6	3
Etudiant architecture	6	2	6	2
etudiante en architecture	4	5	5	4
Étudiant en Architecture	6	6	3	3
Étudiant en architecture	6	2	5	5
etudiant en architecture	4	4	3	5
Archi	4	4	4	1
Sage femme	6	6	5	6
Étudiant en archi	6	5	5	4
Designer produits	5	2	5	6
Étudiante	5	4	5	6
Architecture	6	2	5	3
Étudiante bts design d'es	6	2	4	3
Étudiant	5	1	6	6
stagiaire éditorial pour un	3	2	4	2

Obscur / Éblouis	Terne / Coloré	Ordinaire / Spéci	Déplaisant / Bea	Discordant / Harr	ÉMOTIONS
5	5	5	5	6	Serenite
3	6	3	5	6	confiance
7	7	2	7	5	Stupéfaction
3	3	3	5	5	sérénité
4	4	5	5	4	Sérénité
4	5	5	5	5	Intérêt et sérénité
3	5	5	6	7	Crainte
2	2	5	5	3	Acceptation
1	7	1	7	7	
6	5	3	7	6	joie
5	5	2	3	3	ennui
4	4	4	4	4	Déception
4	5	4	6	5	serenité
4	4	5	5	5	Optimisme
5	6	3	4	6	Sérénité
5	5	3	3	5	vigilance
5	4	2	4	5	Ennui
5	6	7	7	7	surprise
4	5	4	5	6	Intérêt
5	5	3	5	5	Sérénité
3	5	6	6	6	sérénité
3	5	3	4	3	
6	5	3	6	6	Serenité
5	6	4	2	2	intérêt
6	6	6	6	5	confiance
5	6	3	5	6	Sérénité
5	5	5	6	5	Sérénité
4	4	5	5	6	Confiance
5	5	5	6	7	Optimiste
3	5	5	5	5	sérénité

LÉGENDE

Extrait de résultats pour la photographie de Kenneth Johansson, sous la lumière en milieu de journée.

Profession (si étudiant, p	Froid / Chaleureu	Apaisant / Sous t	Faible / Intense	Artificiel / Naturel
Etudiante en architecture	6	2	4	3
Etudiant Architecture	3	4	3	6
Étudiante infirmière	4	3	3	6
ENSA Nantes	7	1	5	6
Sage femme	5	4	5	4
Chargé d'opérations proje	5	2	4	3
Réalisateur	7	2	4	7
Architecture	6	6	6	2
BTS Assistant de Manag	7	1	7	7
	7	1	4	4
Etudiant, Master Urbanis	6	3	5	5
Étudiante en architecture	6	4	4	3
architecte	4	3	4	2
Styliste	6	1	4	6
	7	2	2	6
étudiant architecture	6	2	4	3
Etudiant architecture	4	2	1	3
etudiante en architecture	7	6	1	2
Étudiant en Architecture	3	6	6	2
Étudiant en architecture	6	3	5	6
etudiant en architecture	3	3	1	4
Archi	3	4	1	2
Sage femme	4	5	4	5
Étudiant en archi	3	5	4	5
Designer produits	4	4	1	7
Étudiante	4	4	2	6
Architecture	4	4	3	3
Étudiante bts design d'es	3	4	2	1
Étudiant	6	2	4	7
stagiaire éditorial pour un	6	2	6	4

Obscur / Éblouis	Terne / Coloré	Ordinaire / Spéci	Déplaisant / Beau	Discordant / Harmonieux	ÉMOTIONS
5	6	5	6	6	Confiance
4	6	1	5	5	ennui
5	5	1	2	4	Ennui
7	7	3	6	7	admiration
5	5	5	5	3	Vigilance
4	5	4	5	5	Intérêt et sérénité
7	6	6	5	6	Joie
6	6	1	5	3	Ennui
7	7	7	7	7	7
5	5	2	6	5	sérénité
4	5	2	5	5	confiance
5	6	3	4	6	Intérêt
4	5	2	5	5	confiance
5	5	6	6	6	Sérénité
5	6	2	6	6	Confiance
6	2	3	5	6	confiance
3	2	1	3	3	Mepris
5	3	2	2	2	contrariété
5	6	6	5	6	Anticipation
5	6	3	6	6	Confiance
4	4	1	4	4	ennui
4	4	1	4	4	
5	5	3	3	4	Vigilance
4	3	3	2	2	ennui
6	6	1	4	5	Ennui
4	4	1	4	4	Acceptation
5	7	4	5	3	appréhension
4	2	1	4	4	Distraction
6	6	4	5	5	Distraction
6	6	3	5	5	ennui, sérénité

LÉGENDE

Extrait de résultats pour la photographie de Tom Blachford, sous la lumière nocturne.

Profession (si étudiant, p	Froid / Chaleurel	Apaisant / Sous t	Faible / Intense	Artificiel / Naturel
Etudiante en architecture	2	7	6	4
Etudiant Architecture	2	6	5	2
Étudiante infirmière	6	1	7	2
ENSA Nantes	5	1	5	6
Sage femme	2	6	1	3
Chargé d'opérations proj	5	3	4	3
Réalisateur	5	7	7	4
Architecture	2	5	6	3
BTS Assistant de Manag	1	7	1	7
	7	1	7	3
Etudiant, Master Urbanis	6	1	6	6
Étudiante en architecture	5	6	6	2
architecte	2	2	4	3
Styliste	5	2	5	5
	7	5	5	3
étudiant architecture	2	2	5	3
Etudiant architecture	2	5	7	2
etudiante en architecture	4	4	4	4
Étudiant en Architecture	2	7	6	6
Étudiant en architecture	3	5	6	6
etudiant en architecture	5	3	6	6
Archi	3	2	5	4
Sage femme	5	2	6	6
Étudiant en archi	3	6	2	5
Designer produits	3	5	6	3
Étudiante	3	6	5	3
Architecture	3	6	4	2
Étudiante bts design d'es	3	5	7	3
Étudiant	5	3	7	2
stagiaire éditorial pour un	6	1	6	3

LÉGENDE

Moyenne de l'ensemble des résultats obtenus, par rapport aux quatres photographies.

	Froid / Chaleurel	Apaisant / Sous t	Faible / Intense	Artificiel / Naturel
Shulman	3	3	5	3/4
Fletcher	5	3	5	4
Johansson	5	3	4	5
Blachford	4	4	5	3/4

Obscur / Éblouis:	Terne / Coloré	Ordinaire / Spéci	Déplaisant / Bea	Discordant / Harr	ÉMOTIONS
2	3	4	5	6	Intérêt
2	3	6	6	5	appréhension
4	2	5	7	7	Stupéfaction
3	3	6	5	6	sérénité
2	2	5	1	1	Peur
3	5	5	5	5	Intérêt et sérénité
2	3	6	6	3	Crainte
1	7	6	7	5	Intérêt
1	1	1	1	1	
3	3	2	6	6	confiance
3	3	6	5	5	sérénité
3	6	7	6	6	Sérénité
3	3	5	6	5	sérénité
4	4	5	5	5	Confiance
6	3	2	5	3	Vigilance
2	5	6	6	6	admiration
2	3	6	7	2	Anticipation
4	4	4	4	4	intérêt
2	3	5	5	4	Appréhension
3	3	6	7	6	Appréhension
3	5	6	6	6	admiration
3	5	5	5	5	
5	5	6	5	6	Confiance
2	3	2	2	2	ennui
2	6	5	6	5	Intérêt
1	1	6	3	3	Vigilante
3	3	5	3	3	surprise
1	3	6	7	4	Songerie
4	4	7	7	7	Intérêt
3	5	6	7	7	admiration

Obscur / Éblouis:	Terne / Coloré	Ordinaire / Spéci	Déplaisant / Bea	Discordant / Harr
3	3	5	6	5/6
4	5	4	5/6	5/6
5	5	3	4/5	5/6
2	3	5	4/5	5/6

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

OUVRAGES IMPRIMÉS

Alekan, Henri. Des lumières et des ombres. Nouvelle éd. Paris: Librairie du Collectionneur, 1991. 289 pages

Doisneau, Robert, et Henri Alekan. Question de lumières. France Stratem, 1993. 63 pages

Gossel, Peter. Julius Shulman: Architecture and Its Photography. Taschen, 2002. 299 pages

Hausberg, Axel, Anton Simons, Christoph Gößmann, et Florian Meuser, éd. Architectural Photography: Construction and Design Manual. Berlin: Dom Publ, 2012. 287 pages

Lafargue, Bernard, et Georges Rousse. Espaces transfigurés: à partir de l'œuvre de Georges Rousse. Pau: PUP, 2007. 307 pages

Laplantine, François. Sons, images, langage: anthropologie esthétique et subversion. Paris: Beauchesne, 2009. 202 pages

Präkel, David. Éclairage ... Paris: Pyramyd, 2014. 184 pages

Stierlin, Henri. La vision photographique en architecture: un itinéraire dans l'image. Gollion: Infolio, 2005. 127 pages.

Yot, Richard, et Brigitte Quentin. Lumière Cours pratique à l'usage des professionnels de l'image. Paris: Eyrolles, 2011.

ARTICLES EN LIGNE

Frearson, Amy. « Tom Blachford photographs Palm Springs houses by moonlight », mars 2015. URL : <https://www.dezeen.com/2015/03/08/photography-essay-midnight-modernism-tom-blachford/>.

Noirot, Julie. « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? » Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal 55, n° 4 (2010): 779-88. URL: <https://doi.org/10.7202/045691ar>.

Noirot, Julie. « Regards croisés sur l'architecture : Le Corbusier vu par ses photographes | Cairn.info ». Consulté le 10 juin 2019. <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-2-page-15.htm>.

Ozdoba, Marie-Madeleine. « De La Photographie d'architecture à l'icône : Les Secrets de Fabrication de Julius Shulman ». Picturing Architecture (blog), 3 février 2013. URL : <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/02/03/de-la-photographie-darchitecture-a-licone-les-secrets-de-fabrication-de-julius-shulman/>.

Ozdoba, Marie-Madeleine. « Stéphane Chalmeau, la photographie d'architecture comme pratique de l'espace - D'architectures », 8 novembre 2016. URL: <https://www.darchitectures.com/stephane-chalmeau-la-photographie-architecture-comme-pratique-de-espace-a3242.html>.

Pelizzari, Maria Antonella. « Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture ». Perspective. Actualité en histoire de l'art, n° 4 (31 décembre 2009): 573-80. URL : <https://journals.openedition.org/perspective/1275>

Sylvain Gouyer, Le Pavillon Allemand de Barcelone - Ludwig Mies Van Der Rohe, Voir en Vrai , 2016 url : <https://voirenvrai.nantes.archi.fr/?p=5333>

TRAVAUX DE RECHERCHE

Neau, David. Entre chien et loup. Mémoire de Master. 2011 École Nationale Supérieure d'architecture de Nantes.

Revel, Florent. « De l'image d'architecture », 2016. Mémoire de Master. École Nationale Supérieure d'architecture de Strasbourg. Disponible sur : https://issuu.com/florentrevel/docs/florent_revel_-_de_l_image_d_archit.

Vigneron, Anais. « LES MAISONS DE RICHARD NEUTRA INTIMEMENT LIÉES À LEUR ENVIRONNEMENT, À LA NATURE ». 2015. École Nationale Supérieure de Grenoble. Disponible sur : https://issuu.com/anaisvigneron1/docs/m__moire_richard_neutra-anais_vigne.

PAGES WEB

Amaury Descours « Les 6 aspects de la lumière et leurs effets sur les émotions de vos photos. Photo-Vidéo Créative ». Photo-Vidéo Créative (blog), 14 avril 2017. <https://photovideocreative.com/6-aspects-lumiere-effets-sur-emotions-photos/>.

Thibault Pousset « La photographie

d'architecture - Thibault Pousset | Photographe d'architecture Paris ». Consulté le 21 juillet 2019. Disponible sur <https://www.thibaultpousset.com/photographie-architecture/>.

Gilles Aymard, Photographe d'architecture. Disponible sur : <http://www.gilles.aymard-photographe.com/>

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

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

Louise Lagasse - Mémoire du cycle Master

Sous la direction de Pascal Joanne et Ignacio Requena
Septembre 2019